

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

**AS RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA E O
PROCEDIMENTO PIANÍSTICO EM SEIS CANÇÕES
DE ERNST MAHLE:
Propostas Interpretativas**

ELIANA ASANO RAMOS

CAMPINAS

2011

ELIANA ASANO RAMOS

**AS RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA E O
PROCEDIMENTO PIANÍSTICO EM SEIS CANÇÕES
DE ERNST MAHLE:
Propostas Interpretativas**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes

CAMPINAS

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R147r Ramos, Eliana Asano.
As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis
canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas. / Eliana
Asano Ramos. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria José Dias Carrasqueira de
Moraes.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Mahle, Ernst, 1929-. 2. Música Brasileira. 3. Performance.
4. Piano. I. Moraes, Maria José Dias Carrasqueira de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The text-music relationship and the pianistic procedure in
six songs by Ernst Mahle: interpretative proposals."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Mahle, Ernst, 1929- ; Brazilian Music ;
Performance ; Piano.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes.

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Giarola Kayama.

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Noda.

Data da Defesa: 27-01-2011

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Eliana Asano Ramos - RA 962233 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Maria José Dias Carlosqueira de Moraes
Presidente


Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Titular


Profa. Dra. Luciana Noda
Titular

Para Edivaldo, Kenzo e Yudi.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, saúde, fé e consolo.

À Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes, pela preciosa orientação, por acreditar em minhas potencialidades e me ajudar a vencer minhas fragilidades.

À Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama, pelas considerações apresentadas por ocasião do Exame de Qualificação e pelos valiosos ensinamentos enquanto bolsista do Programa de Estágio Docente.

Ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues, pelas considerações apresentadas por ocasião do Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Maria Lucia Senna Machado Pascoal, pelas orientações e correções nas análises musicais das canções.

Ao meu esposo Edivaldo José Ramos, pela paciência, apoio, incentivo e companheirismo.

Aos meus filhos, Kenzo e Yudi, pelo carinho, amor, alegria e compreensão.

Aos meus pais, Raquel Zem e Ossamu Asano, por não medirem esforços para a educação dos filhos.

Ao casal Ernst e Cidinha Mahle, pela imensa contribuição para a realização deste trabalho.

Ao tenor Antonio Pessotti, pelo tempo dedicado ao estudo e à gravação das canções.

À Floripes Maria D´Avilla de Moraes, pelas sugestões e correções no trabalho final.

À FAPESP, pelo valioso suporte financeiro durante oitos meses dos dois anos de desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal propor diretrizes interpretativas para a *performance* de seis canções de Ernst Mahle (1929), com especial enfoque no procedimento pianístico. Foram selecionadas para o estudo: *Rosamor* (1966), com texto de Guilherme de Almeida; *E agora, José?* (1971), com texto de Carlos Drummond de Andrade; *Leilão de Jardim* (1971), com texto de Cecília Meireles; *Categiró* (1972), com texto de Cassiano Ricardo; *Elegia* (1980), com texto de Ribeiro Couto; *O Pato* (1993), com texto de Vinicius de Moraes. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais e para a elaboração da execução musical engloba o exame do texto poético, da estrutura musical, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos e dos procedimentos pianísticos. Os resultados obtidos com o trabalho contribuíram significativamente para a elaboração da *performance* das canções que estão gravadas em CD anexo.

Palavras-chave: Canção de Câmara Brasileira; Música Brasileira; Ernst Mahle; *Performance*; Piano.

ABSTRACT

The aim of this work is to propose interpretative guidelines for the performance of six songs of Brazilian composer Ernst Mahle (1929), with special focus on the pianistic procedure. The songs are: *Rosamor* (1966), with text by Guilherme de Almeida; *E agora, José?* (1971), with text by Carlos Drummond de Andrade; *Leilão de Jardim* (1971), with text by Cecília Meireles; *Categiró* (1972), with text by Cassiano Ricardo; *Elegia* (1980), with text by Ribeiro Couto; *O Pato* (1993), with text by Vinicius de Moraes. To understand the compositional procedures – in particular, to build up a pianistic performance close to what the composer proposed – the following analytical process was undertaken: the study of the lyrics, the musical structure, the inter relationship between lyrics and musical procedures, the interpretation aspects, and the composer's pianistic approach. The results achieved through the work contributed significantly for the performance of the songs that were recorded on the attached CD.

Keywords: Brazilian Song; Brazilian Music; Ernst Mahle; Performance; Piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O compositor e o seu pai. Stuttgart, Alemanha, 1935.....	7
Figura 2 – Residência da família Mahle. Stuttgart, Alemanha, 1944.....	8
Figura 3 – Antigo prédio da Escola de Música de Piracicaba, adquirido em 1961.....	15
Figura 4 – Hans-Joachim Koellreuter, em pé à esquerda, e Maria Aparecida Romera Pinto, em pé à direita: aula de regência. Teresópolis, 1953.....	16
Figura 5 – Isaac Karabtchevsky, regente do coro misto, 1953.....	16
Figura 6 – Os pais do compositor, Mahle e Maria Aparecida, e a irmã do compositor, 1955.	17
Figura 7 – Mahle, Maria Aparecida e os filhos. Bodas de Prata, 1980.	18
Figura 8 – Concurso Jovens Instrumentistas, realizado entre os anos 1971 e 2003.....	20
Figura 9 – Canções analisadas.....	32
Figura 10 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): versões.	33
Figura 11 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça I, escansão poética.	34
Figura 12 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça II, escansão poética.....	35
Figura 13 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça III, escansão poética.	36
Figura 14 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça IV, escansão poética.	37
Figura 15 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça V, escansão poética.	38
Figura 16 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): estrutura musical.	41
Figura 17 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): versões.....	52
Figura 18 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): primeira estrofe, escansão poética.	53
Figura 19 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): segunda estrofe, escansão poética.....	54
Figura 20 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): terceira estrofe, escansão poética.	55
Figura 21 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): quarta estrofe, escansão poética.	56
Figura 22 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): quinta estrofe, escansão poética.	57
Figura 23 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): estrutura musical.	60
Figura 24 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): versões.	70
Figura 25 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): escansão poética.....	71

Figura 26 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): estrutura musical.	73
Figura 27 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): versões.....	86
Figura 28 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): disposição original da poesia.	87
Figura 29 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): estrutura musical.	91
Figura 30 – Mahle – <i>Elegia</i> (1980): versões.	97
Figura 31 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): primeira estrofe, escansão poética.	98
Figura 32 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): segunda estrofe, escansão poética.....	98
Figura 33 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): terceira estrofe, escansão poética.....	99
Figura 34 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): quarta estrofe, escansão poética.....	99
Figura 35 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): quinta estrofe, escansão poética.....	100
Figura 36 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): sexta estrofe, escansão poética.	100
Figura 37 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): sétima estrofe, escansão poética.	101
Figura 38 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): estrutura musical.	103
Figura 39 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): versões.	112
Figura 40 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): primeira estrofe, escansão poética.	112
Figura 41 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): segunda estrofe, escansão poética.....	113
Figura 42 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): estrutura musical.....	116
Figura 43 – Características na escrita pianística particulares a cada canção.	130

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça I, c. 6-10, linha vocal.	42
Ex. 2 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça II, c. 7-12, melodia vocal.....	42
Ex. 3 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça III, c. 1-6, linha vocal.	43
Ex. 4 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça II, c. 19-24, linha vocal.....	44
Ex. 5 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça V, c. 1-3.	44
Ex. 6 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça II, c. 13-18.	45
Ex. 7 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça I, c. 4-6.....	47
Ex. 8 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça II, c. 1-6.	47
Ex. 9 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça III, c. 1-3.....	48
Ex. 10 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça IV, c. 7-12.....	48
Ex. 11 – Mahle, <i>Rosamor</i> (1966): peça V, c. 12-14.	49
Ex. 12 – Mahle, <i>E agora, José</i> (1971): c. 5-8, linha vocal.	61
Ex. 13 – Mahle, <i>E agora, José</i> (1971): c. 76-79, linha vocal.	62
Ex. 14 – Mahle, <i>E agora, José</i> (1971): c. 1-4, linha vocal.	62
Ex. 15 – Mahle, <i>E agora, José</i> (1971): c. 88-91, linha vocal.	62
Ex. 16 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 80-83, linha vocal.	63
Ex. 17 – Mahle, <i>E agora, José</i> (1971): c. 62-66.....	64
Ex. 18 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 1-4.....	65
Ex. 19 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 50-55.....	65
Ex. 20 – Mahle, <i>E agora, José</i> (1971): c. 67-71.....	66
Ex. 21 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 76-79.....	66
Ex. 22 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 86-87.....	67
Ex. 23 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 99-101.....	67
Ex. 24 – Mahle, <i>E agora, José?</i> (1971): c. 105-109.....	68
Ex. 25 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 1-5.	74
Ex. 26 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 11-15, linha vocal.....	74
Ex. 27 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 1-5, linha vocal.....	75

Ex. 28 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 47-50.	75
Ex. 29 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 11-19.	76
Ex. 30 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c.31-32, linha vocal.....	77
Ex. 31 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 24-27, linha vocal.....	77
Ex. 32 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 20-23.	78
Ex. 33 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 6-10.	78
Ex. 34 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 1-5.	79
Ex. 35 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 6-10.	80
Ex. 36 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 11-15.	80
Ex. 37 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 16-19.	81
Ex. 38 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 24-27.	81
Ex. 39 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 28-29.	82
Ex. 40 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 33-37.	82
Ex. 41 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 41-43.	83
Ex. 42 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 43-46.	83
Ex. 43 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 46.....	84
Ex. 44 – Mahle, <i>Leilão de Jardim</i> (1971): c. 47-50.	84
Ex. 45 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 19-23, linha vocal.....	92
Ex. 46 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 15-18.	93
Ex. 47 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 48-50.	93
Ex. 48 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 84-87.	94
Ex. 49 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 60-62.	95
Ex. 50 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 45-47.	95
Ex. 51 – Mahle, <i>Categiró</i> (1972): c. 84-87.	96
Ex. 52 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 14-19, linha vocal.....	104
Ex. 53 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 26-29, linha vocal.....	104
Ex. 54 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 26-33.	105
Ex. 55 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 7-13.	106
Ex. 56 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 46-54, linha vocal.....	107

Ex. 57 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 40-45.	107
Ex. 58 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 1-6.	108
Ex. 59 – Mahle, <i>Elegia</i> (1980): c. 82-88.	109
Ex. 60 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 77-82, linha vocal.....	117
Ex. 61 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 17-20.	118
Ex. 62 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 27-39.	119
Ex. 63 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 30-31.	119
Ex. 64 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 45-46.	120
Ex. 65 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 33-36.	121
Ex. 66 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 27-29, linha vocal.....	121
Ex. 67 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 47-51.	122
Ex. 68 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 77-82.	122
Ex. 69 – Mahle, <i>O Pato</i> (1993): c. 83-85.	123

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

c. – compasso

v. – verso

/ – sílaba forte

U – sílaba fraca

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – ERNST MAHLE.....	5
CAPÍTULO 2 – AS CANÇÕES	25
2.1 Considerações preliminares.....	27
2.2 As canções analisadas.....	31
2.2.1 <i>Rosamor</i> (1966)	33
2.2.1.1 Texto.....	34
2.2.1.1.1 Sintática.....	34
2.2.1.1.2 Semântica	39
2.2.1.2 Estrutura musical	40
2.2.1.3 Relações texto-música	42
2.2.1.3.1 Estrutura musical e sintática textual	42
2.2.1.3.2 Estrutura musical e semântica textual.....	43
2.2.1.4 Aspectos interpretativos.....	44
2.2.1.4.1 Textura	44
2.2.1.4.2 Temporalidade.....	45
2.2.1.4.3 Elementos de interpretação	46
2.2.1.5 Procedimentos pianísticos.....	50
2.2.2 <i>E agora, José?</i> (1971)	52
2.2.2.1 Texto.....	53
2.2.2.1.1 Sintática.....	53
2.2.2.1.2 Semântica	58
2.2.2.2 Estrutura musical	59
2.2.2.3 Relações texto-música	61
2.2.2.3.1 Estrutura musical e sintática textual	61
2.2.2.3.2 Estrutura musical e semântica textual.....	63
2.2.2.4 Aspectos interpretativos.....	63
2.2.2.4.1 Textura	63
2.2.2.4.2 Temporalidade.....	64
2.2.2.4.3 Elementos de interpretação	64
2.2.2.5 Procedimentos pianísticos.....	68

2.2.3 <i>Leilão de Jardim</i> (1971)	69
2.2.3.1 Texto.....	70
2.2.3.1.1 Sintática.....	70
2.2.3.1.2 Semântica	72
2.2.3.2 Estrutura musical	72
2.2.3.3 Relações texto-música	74
2.2.3.3.1 Estrutura musical e sintática textual	74
2.2.3.3.2 Estrutura musical e semântica textual.....	76
2.2.3.4 Aspectos interpretativos.....	77
2.2.3.4.1 Textura	77
2.2.3.4.2 Temporalidade.....	79
2.2.3.4.3 Elementos de interpretação	79
2.2.3.5 Procedimentos pianísticos.....	85
2.2.4 <i>Categiró</i> (1972)	86
2.2.4.1 Texto.....	87
2.2.4.1.1 Sintática.....	87
2.2.4.1.2 Semântica	89
2.2.4.2 Estrutura musical	90
2.2.4.3 Relações texto-música	92
2.2.4.3.1 Estrutura musical e sintática textual	92
2.2.4.3.2 Estrutura musical e semântica textual.....	92
2.2.4.4 Aspectos interpretativos.....	92
2.2.4.4.1 Textura	92
2.2.4.4.2 Temporalidade.....	94
2.2.4.4.3 Elementos de interpretação	94
2.2.4.5 Procedimentos pianísticos.....	96
2.2.5 <i>Elegia</i> (1980)	97
2.2.5.1 Texto.....	98
2.2.5.1.1 Sintática.....	98
2.2.5.1.2 Semântica	101
2.2.5.2 Estrutura musical	102
2.2.5.3 Relações texto-música	104
2.2.5.3.1 Estrutura musical e sintática textual	104
2.2.5.3.2 Estrutura musical e semântica textual.....	105
2.2.5.4 Aspectos interpretativos.....	106
2.2.5.4.1 Textura	106
2.2.5.4.2 Temporalidade.....	108
2.2.5.4.3 Elementos de interpretação	108
2.2.5.5 Procedimentos pianísticos.....	109

2.2.6 <i>O Pato</i> (1993).....	111
2.2.6.1 Texto.....	112
2.2.6.1.1 Sintática.....	112
2.2.6.1.2 Semântica	114
2.2.6.2 Estrutura musical	115
2.2.6.3 Relações texto-música	117
2.2.6.3.1 Estrutura musical e sintática textual	117
2.2.6.3.2 Estrutura musical e semântica textual.....	117
2.2.6.4 Aspectos interpretativos.....	118
2.2.6.4.1 Textura	118
2.2.6.4.2 Temporalidade.....	119
2.2.6.4.3 Elementos de interpretação	120
2.2.6.5 Procedimentos pianísticos.....	123
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
ANEXOS.....	209
Anexo 1 – Disposição original das poesias	141
Anexo 2 – Entrevistas.....	157
Anexo 3 – Partituras das canções analisadas	173
Anexo 4 – CD 1 – Partituras das versões das canções	207
Anexo 5 – CD 2 – Áudio das canções analisadas.....	209

INTRODUÇÃO

Publicações acadêmicas mais recentes sobre a canção de câmara brasileira são escassas e muitas vezes de difícil acesso, sendo os bancos de dados disponíveis ainda deficientes. Além disto, são ainda restritos os cursos de pós-graduação em música no país e poucos os intérpretes, cantores e pianistas, que se especializam em música brasileira (CASTRO, BORGHOFF, PÁDUA, 2003, p. 75).

A dissertação de mestrado aqui apresentada tem como objetivo principal propor diretrizes interpretativas para a *performance* de seis canções de Ernst Mahle (1929). Do vasto repertório composto, foram selecionadas para o estudo: *Rosamor* (1966), com texto de Guilherme de Almeida (1890 – 1969); *E agora, José?* (1971), com texto de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987); *Leilão de Jardim* (1971), com texto de Cecília Meireles (1901 – 1964); *Categiró* (1972), com texto de Cassiano Ricardo (1895 – 1974); *Elegia* (1980), com texto de Ribeiro Couto (1898 – 1963); *O Pato* (1993), com texto de Vinicius de Moraes (1913 – 1980). A escolha das canções foi baseada na sugestão do próprio compositor em comunicações pessoais à autora deste trabalho.

A idéia da presente pesquisa nasceu do desejo pessoal desta autora em conhecer com maior profundidade a obra do compositor Ernst Mahle, expoente vivo que pertence ao cenário musical brasileiro. Sua vasta obra abrange mais de duas mil composições, incluindo peças escritas para vários instrumentos de orquestra, música de câmara para as mais variadas formações, concertinos e concertos para vários instrumentos solistas e orquestra, obras para canto, coro, orquestra de câmara, orquestra sinfônica, balés e óperas. No gênero canção, são trinta e sete canções escritas para canto e piano, sem contar as várias versões de uma mesma canção para diferentes vozes e acompanhamento.

Como introdução e contextualização do trabalho, o primeiro capítulo consiste em um levantamento biográfico e histórico da vida e da obra do compositor, baseado na investigação de referenciais teóricos pré-existentes e em entrevistas pessoais com o compositor. No segundo capítulo, o foco do trabalho está na análise das peças. O procedimento analítico, de natureza descritiva e qualitativa, compreende o exame de cinco componentes distintos e complementares: (1) texto poético, (2) estrutura musical, (3) relações texto-música, (4) aspectos interpretativos e (5) procedimentos pianísticos. A análise da estrutura musical tem fundamento na técnica de análise desenvolvida por Schoenberg (2008) e está apresentada segundo os critérios organizacionais de White (1994). O exame dos textos, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos e dos

procedimentos pianísticos segue os parâmetros e conceitos de Stein e Spillman (1996). O objetivo final é a recombinação dos dados resultantes das análises por meio de uma *performance* embasada e coerente. O resultado efetivo do trabalho é a *performance* final das canções, registrada em CD anexo.

Segundo Castro, Borghoff e Pádua (2003), as décadas de 50 e 60 foram as mais pródigas na produção e na apresentação pública do repertório de canção de câmara brasileira. Entretanto, com o passar dos anos, ao contrário do que acontece em outros países como a Alemanha e a França, onde o *lied* e a *melodie française* são valorizados por meio de estudos acadêmicos e de concertos nacionais e internacionais, no Brasil, uma grande parcela do repertório foi sendo abandonada em acervos públicos e privados, permanecendo desconhecida do público e dos próprios intérpretes. Mediante a necessidade de estudos e informações sistematizadas sobre a canção de câmara brasileira, a pesquisa ora finalizada oferece contribuição significativa para a incipiente pesquisa acadêmica na medida em que colabora para a divulgação da obra do compositor e para o alargamento da bibliografia existente, propondo uma reflexão sobre a interpretação da canção de câmara brasileira do século XX. Por tratar-se de um compositor vivo e atuante no cenário musical brasileiro, o trabalho torna-se ainda mais expressivo tendo em vista a colaboração pessoal do próprio compositor, que disponibilizou seu arquivo particular, concedendo entrevistas e aclarando informações. Os resultados obtidos visam oferecer subsídios para novas pesquisas e colocam à disposição do público uma parte expressiva dentro da produção musical de Ernst Mahle.

CAPÍTULO 1

ERNST MAHLE

A música de Mahle, ao longo de várias décadas de produção ininterrupta, tem mantido, ao longo de suas características pessoais de linguagem, duas outras, também essenciais, porém raras na música contemporânea: são obras que os intérpretes sentem prazer em executar, inclusive por sua adequação aos meios vocais ou instrumentos empregados; e o público também gosta de ouvi-las, pois seu conteúdo é humano e verdadeiro, isento de artificialismo ou preocupações com ‘modernidade a qualquer custo’ (FERREIRA *apud* MAHLE, 2000, p. iv).

Ernst Hans Helmuth Mahle nasceu a 3 de janeiro de 1929 em Stuttgart, na Alemanha. Segundo Pinotti (2002), seus estudos musicais começaram aos sete anos de idade, aprendendo flauta doce e solfejo na escola de primeiro grau. Aos dez anos, passou a tomar aulas de violino no ginásio, porém, naquela ocasião, não mostrou interesse nem se aplicou ao estudo do instrumento. Segundo filho do casal Ernst e Else Mahle, residiu na Europa até os 21 anos.



**Figura 1 – O compositor e o seu pai. Stuttgart, Alemanha, 1935.
Fonte – Benvegna, 2009.**

De família tradicional de engenheiros, aprendeu a manusear ferramentas e máquinas desde cedo. Seu pai foi um empresário próspero no setor da indústria de componentes automobilísticos.

“Depois que meu avô morreu no final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), após perder a fortuna em aplicações do governo alemão, ele deixou minha avó com dez filhos para criar. De imediato, meu tio, um

pouco mais velho que meu pai, precisou trabalhar. Ele conseguiu um emprego em uma oficina que era de um ex-piloto da Primeira Guerra, onde fabricavam artigos com alumínio que, na época, era um metal novo” (BENVEGNUM, 2009, p. 2).

Todavia, Mahle conta que o negócio não progredia. O tio, então, resolveu convidar o irmão, engenheiro recém formado, trabalhador da Mercedes-Benz, para auxiliar na empresa. Este desenvolveu o pistão de alumínio, façanha que iria revolucionar o setor automobilístico e dar novo rumo à família. Em 1920, os irmãos Ernst e Hermann fundaram a Mahle Fábrica de Pistões, empresa fabricante de componentes para motores, em Stuttgart, cidade conhecida pela concentração de importantes empresas do setor automobilístico. Os negócios prosperaram e a família, que morava em um pequeno apartamento, mudou-se para uma casa maior. Em entrevista a Benvegnu (2009, p.2), Mahle relata: “a gente pensava que ia morar naquela casa até o fim da vida, mas aí começou a guerra”.



Figura 2 – Residência da família Mahle. Stuttgart, Alemanha, 1944.
Fonte – Benvegnu, 2009.

Em 1939, a Segunda Guerra Mundial eclode na Alemanha e os Mahle, acuadaos pelos intensos bombardeios e pelas privações causadas pela guerra, transferem residência para a Áustria.

“Eu fui morar na Áustria porque em minha cidade natal, Stuttgart, na Alemanha, na metade da Segunda Guerra Mundial, começaram os bombardeios. Na segunda noite de bombardeios minha casa teve os vidros quebrados e muitas coisas foram danificadas. Então, pegamos um caminhão da fábrica do meu pai, colocamos tudo lá dentro e fomos para Áustria onde tínhamos um pequeno chalé” (ALMEIDA E FARIA, 2009, p. 4).

Em 1942, Mahle, então com 13 anos de idade, e sua família, vão morar na pequena cidade de Bludenz, na Áustria, onde, antes, “esquiávamos no inverno e escalávamos montanhas no verão” (BENVEGNU, 2009, p. 2). Ali, frequentou o colégio e concluiu o ensino médio. Com a guerra quase em seu final, ele e outros colegas são recrutados. Mahle consegue um emprego em uma grande fábrica buscando obter dispensa do serviço militar. “Três dos meus colegas morreram na guerra” (BENVEGNU, 2009, p. 2), lamenta Mahle recordando-se dos amigos que não tiveram a mesma sorte que ele.

No período da guerra, a pequena cidade de Bludenz, na época com cerca de dez mil habitantes, foi ocupada pelo exército francês, que todo mês realizava concertos locais com estudantes vindos do Conservatório de Paris. Os eventos, que tinham o intuito de proporcionar aos moradores momentos de lazer e arte, impressionaram e estimularam Mahle em um frenético estudo do piano. Em entrevista a Benvegna (2009, p. 2), Mahle descreve que “eles eram tão bons, mas tão bons, que fiquei com vontade de tocar”.

Na ocasião, com então 16 anos de idade, adquiriu e passou a estudar por conta própria as sonatas do alemão Ludwig van Beethoven (1770-1827) e os estudos do polonês Frédéric Chopin (1810-1849). Porém, o excesso de estudo, aliado à falta de orientação adequada, causou-lhe uma tendinite grave e irreversível em ambos os braços, impossibilitando-o definitivamente de se tornar um virtuose.

“Como havia aprendido as notas na escola, conseguia tocar algumas coisas. Desenvolvi bem a parte de ler as notas e toquei tanto que tive problemas nas mãos” (BENVEGNU, 2009, p. 2).

Ainda em Bludenz, inicia seus estudos de harmonia, ocasião em que começa a explorar também o estudo de outros instrumentos musicais.

“Comprei uma flauta, uma clarineta, um saxofone, um violino, um violoncelo, um contrabaixo. Aprendi a tocar tudo. Criei formas de tocar, mas não sabia que estava fazendo isso. Quando cheguei a Piracicaba, sabia tocar quase todos os instrumentos de orquestra” (BENVEGNU, 2009, p. 2).

Em 1949, os Mahle, já naturalizados austríacos, regressam à Stuttgart. Em 1950, passa a dedicar-se ao estudo da composição, matriculando-se no curso de composição e harmonia da *Staatliche Hochschule für Musik*, em Stuttgart, na classe de harmonia e contraponto do professor Johann Nepomuk David (1895-1987), com quem vem a estudar durante um ano. Segundo Arzolla (1996, p. 16), “o primeiro professor de composição, J. N. David, era tradicionalista e lhe deu uma base sólida de harmonia e contraponto”.

Segundo Barros (2005), foi nessa época que Mahle toma conhecimento das obras do alemão Paul Hindemith (1895-1963), do húngaro Béla Bartók (1881-1945), dos alemães Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), os três últimos, representantes da Segunda Escola de Viena, e de outros que representavam a vanguarda musical da época, como o francês Pierre Boulez (1925).

No período pós-guerra, dois judeus, amigos do seu pai, fugidos do nazismo, estabeleceram-se em São Paulo e fundaram uma fábrica de pistões de alumínio, porém, sem sucesso. Escreveram, então, ao pai de Mahle, convidando-o a vir ao Brasil a fim de instalar uma filial da empresa dos Mahle. Seu pai aceitou e, em 1949, vem ao Brasil.

“[meu pai] viu que não tinha uma indústria de motores para carro e que valia a pena mesmo montar um negócio. Meu pai conseguiu um empréstimo do Banco do Brasil para fundar a fábrica, que ele e seus amigos chamaram de Mahle Metal Leve” (BENVEGNU, 2009, p. 2).

Assim, em 1951, Mahle, seus pais e dois irmãos deixam a Alemanha e fixam residência no bairro do Brooklin, em São Paulo.

“Eu me lembro que achava o café da manhã delicioso. O açúcar era mais doce do que o que eu estava acostumado a comer, e o gosto do mamão era diferente” (BENVEGNU, 2009, p. 2).

No Brasil, Mahle trabalhava com o pai durante o dia e, à noite, freqüentava concertos e recitais em espaços culturais de São Paulo. Foi em uma dessas apresentações que conheceu Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), cujas idéias revolucionariam a música brasileira com a introdução das novas técnicas de composição de vanguarda, bem como pela propagação de suas idéias estético-filosóficas e pedagógicas.

“Depois da apresentação cheguei perto dele (Koellreutter) e disse que gostava de música, mas não sabia se tinha talento. Lhe mostrei uma pasta com 50 peças e ele me disse para, na semana seguinte, ir ao encontro do compositor austríaco Ernst Krenek (1900-91), que ele poderia me ajudar” (BENVEGNU, 2009, p. 2).

Na semana seguinte, ansioso, foi ao encontro de Krenek.

“Krenek vinha ao Brasil para um curso de composição. Era muito famoso”, fala Mahle. “Quando me apresentei para ele com a minha pastinha, ele tocou as peças uma por uma. Foi mais de meia hora de música. Para compor eu fazia como Chopin, tocava e compunha. Não fazia o inverso. Ele me disse que eu tinha talento e que poderia estudar. Depois disso falei com meus pais e a vida na música começou. A minha primeira composição é uma peça romântica, um andantino chamado “Cantabile” [1946]. Hoje eu toco e componho um pouco melhor, mas não muito” (BENVEGNU, 2009, p. 2).

Em 1952, matricula-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, diplomando-se em composição e regência. No mesmo ano, é fundada a Escola Livre de Música Pró-Arte em São Paulo, renomada instituição que promovia as artes plásticas e a música, passando a tomar aulas de composição com o então diretor e fundador da escola, H. J. Koellreutter.

A mudança de Koellreutter para o Brasil representou um enriquecimento artístico para o país, na medida em que o ideal nacionalista deixou de ser a única opção de renovação artística (BARROS, 2005, p. 17).

Mahle esteve como aluno de Koellreutter de 1952 a 1956, período em que tomou contato com as diferentes linhas de composição universalistas da época, como o atonalismo, o dodecafonismo, o concretismo e a música eletrônica.

“Estudei a técnica dodecafônica e tive também contato com a música eletrônica. No início de meus estudos, com Koellreutter, compus algumas peças neste estilo” (KRAUSZ, 1999, p. 12).

Segundo Tokeshi (1999), as primeiras composições inseridas por Mahle em seu *Catálogo de Obras* (2000) datam do ano da sua entrada na Pró-Arte em São Paulo e já refletem um caráter experimental e um comprometimento com o idiomático musical moderno. O compositor considera as composições anteriores ao estudo com Koellreutter “exercícios composicionais” (TOKESHI, 1999, p. 7).

No início de sua carreira, paralelamente às suas atividades como compositor, Mahle manteve intensa atividade como professor em festivais no Rio de Janeiro, Bahia e Paraná. Como havia escassez de professores, foi assistente do professor Koellreutter na Pró-Arte em São Paulo, local em que, em 1952, veio a conhecer sua futura esposa, Maria Aparecida Romera Pinto¹.

No final de 1952, Koellreutter vai a Piracicaba a fim de realizar um recital de flauta e piano e percebe que, apesar de já haver na cidade uma Sociedade de Cultura Artística, ainda não existia uma escola de música. Assim, em 1953, Koellreutter, Mahle e Maria Aparecida, juntamente com outras pessoas representativas de Piracicaba, coordenam a criação da Escola Livre de Música Pró-Arte em Piracicaba, fundada a 9 de março de 1953.

Maria Aparecida conta que “os princípios foram os de Koellreutter, do qual fomos alunos, Ernst Mahle e eu, de 1952 a 1956. O “slogan” da Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo era: “não existem maus alunos, mas sim, maus professores” e o ensino tradicional dos conservatórios brasileiros era veementemente criticado. Nossas idéias e ideais coincidiam com as de nosso professor e tínhamos por objetivo oferecer um eficiente e atraente aprendizado a todos que desejassem estudar conosco e que, ao mesmo tempo, considerassem esse estudo como um complemento de sua educação geral, propiciando ainda o desenvolvimento de uma personalidade mais equilibrada e feliz, através de música” (MAHLE, 2009, [s.p.]).

¹ Profissionalmente conhecida como Cidinha.

Em 1961, a então Escola Livre de Música Pró-Arte em Piracicaba passou a ser denominada Escola de Música de Piracicaba com a finalidade de obter junto ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) o reconhecimento de seus cursos, a fim de que aqueles que desejassem pudessem conseguir o seu diploma.



Figura 3 – Antigo prédio da Escola de Música de Piracicaba, adquirido em 1961.
Fonte – Arquivo da Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle.



**Figura 4 – Hans-Joachim Koellreuter, em pé à esquerda, e Maria Aparecida Romera Pinto, em pé à direita: aula de regência. Teresópolis, 1953.
Fonte – Benvegna, 2009.**



**Figura 5 – Isaac Karabtchevsky, regente do coro misto, 1953.
Fonte – Benvegna, 2009.**

A união matrimonial entre Ernst Mahle e Maria Aparecida Romera Pinto ocorreu em 10 de abril de 1955. Após curto período morando em São Paulo, o casal transferiu residência para Piracicaba, motivados pelo cansaço decorrente das constantes viagens a Piracicaba e pelas aulas na capital que, naquele momento, se tornaram mais espaçadas.

Da amizade veio o namoro, o casamento, os filhos e uma parceria diária sólida na edificação da hoje Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle (EMPEM) (BENVEGNU, 2009, p. 5).



**Figura 6 – Os pais do compositor, Mahle e Maria Aparecida, e a irmã do compositor, 1955.
Fonte – Benvegnu, 2009.**



**Figura 7 – Mahle, Maria Aparecida e os filhos. Bodas de Prata, 1980.
Fonte – Benvegnu, 2009.**

No período de 1953 a 1955, Mahle retornou à Europa para se aperfeiçoar, tendo a oportunidade de estudar composição com Ernst Krenek (1900-1991), Olivier Messiaen (1908-1992) e Wolfgang Fortner (1907-1987), e regência com L. Matatic (1899-1985), H. Müller-Kray (1908-1969) e R. Kubelik (1914-1996). No Brasil, participou como professor convidado do I e do II Seminário Internacional de Música da Universidade da Bahia, realizados nos anos de 1954 e 1955. Em 1969, lecionou no IV Festival Internacional de Música do Paraná, realizado na cidade de Curitiba. Naturalizou-se brasileiro em 1962 e, em 1965, recebeu o título de “Cidadão Piracicabano”, em virtude de seu trabalho em prol da educação musical e artística de crianças e jovens. Foi premiado nos Concursos de Composição Universidade da Bahia, realizados em 1961 e 1965. Ainda em 1965, foi premiado no Concurso da Rádio Ministério da Educação e Cultura e recebeu da Universidade da Bahia a Medalha de Prata “Manuel de Falla”. Em 1974, foi premiado no II Concurso de Composição, promovido pelo Instituto Goethe e pela Sociedade de Música Contemporânea, e no concurso promovido pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte. Em 1976, foi premiado no concurso realizado pela Secretaria de Educação do Estado da

Paraíba e, em 1983, no concurso realizado pela Funarte. Em 1995, recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA).

“Quando minha família se mudou para o Brasil, em minha mente eu tinha a idéia de que provavelmente faria a faculdade de engenharia em São Paulo. Havia me formado no colégio da Áustria, antes de vir ao Brasil, e eu estava ao ponto de ir para a faculdade de engenharia, mas a paixão pela música me fez mudar de idéia” (ALMEIDA E FARIA, 2009, p. 6).

Paralelamente às atividades de professor e regente na Escola de Música de Piracicaba, foi idealizador e presidente dos Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba – Brasil, evento ocorrido bienalmente no período de 1971 a 2003.

“Eu [Roberto Minczuk] toquei algumas de suas obras para trompa e fui vencedor do Concurso Jovens Instrumentistas de Piracicaba, que é uma referência nacional para jovens” (MINCZUK *apud* BENVEGNU, 2009, p. 7).



Figura 8 – Concurso Jovens Instrumentistas, realizado entre os anos 1971 e 2003.
Fonte – Arquivo da Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle.

De acordo com Tokeshi (1999), a falta de um repertório nacional destinado aos jovens estudantes de música impulsionou o compositor a escrever obras especialmente para serem executadas nas edições do Concurso Jovens Instrumentistas. A partir de então, seu repertório passou a refletir a preocupação pedagógica do compositor.

Essa síntese de arte e ensino marcaria não apenas seu trabalho como professor, como à medida em que alcançava a maturidade musical, iria tornar-se uma das principais características de sua obra. Nesse sentido, seu trabalho à frente da Escola de Música de Piracicaba e sua atividade composicional estão inextricavelmente ligadas (BARROS, 2005, p. 32).

Em 1998, a Escola de Música de Piracicaba foi incorporada ao Instituto Educacional Piracicabano (IEP), entidade mantenedora do Colégio Piracicabano (1881) e da Universidade Metodista de Piracicaba (1975), passando a ser denominada Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle (EMPEM) por proposta do conselho do Instituto em homenagem ao compositor.

Em 1997, ocupou o cargo de vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e, desde 1999, ocupa a cadeira nº 6 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Sigismund Neukomm (1778-1858). Entre as homenagens mais recentes, estão o Prêmio Martius-Staden, conferido em 2006, pelo Instituto de mesmo nome, em reconhecimento ao seu trabalho em prol do intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha, a Medalha pelo Mérito Legislativo e uma Moção de Aplausos, conferidas pela Câmara de Vereadores de Piracicaba em 2009, em reconhecimento ao valor de seu trabalho como professor e compositor, e o Prêmio Especial pelo Conjunto da Carreira, conferido pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), também em 2009, pelo conjunto de sua obra.

“Eu me considero um compositor brasileiro. Nasci na Alemanha e vivi na Europa até os 21 anos. Por isto não é possível ignorar a influência cultural européia em minha formação. Mas só comecei a estudar música com intuítos profissionais no Brasil” (KRAUSZ, 1999, p. 12).

Segundo Garbosa (2002), apesar de ter incorporado vários estilos ao longo do tempo, Mahle pode ser considerado um compositor com tendências neoclassicistas. Para o compositor, três fatores foram fundamentais na formação de seu estilo composicional: os ensinamentos tradicionalistas assimilados em seu estudo de contraponto e harmonia com J.

N. David, as técnicas de vanguarda apresentadas por H. J. Koellreuter e o folclore brasileiro, sobretudo o nordestino, com seus ritmos sincopados e suas escalas em modo mixolídio.

“Mantive contato mais pessoal com Nepomuk David, na Alemanha, e com Koellreutter, em S. Paulo; aprendi bastante com ambos. Além de Bartók, posso dizer que me influenciaram Debussy, Ravel, Stravinsky e os brasileiros Villa Lobos e Camargo Guarnieri. Com este último não tive um estreito contato, mas conheci pessoalmente” (MAHLE, 2009, [s.p.]).

De acordo com Arzolla (1996), a influência indireta do trabalho pedagógico de Bartók e de Hindemith pode ser percebida especialmente no emprego de elementos folclóricos e na funcionalidade de grande parte de suas composições. A elaboração formal e estrutural de sua obra tem influência dos processos de desenvolvimento temático observados nas obras de compositores barrocos e clássicos, sobretudo nas composições de Beethoven.

“Creio ser um artista que sintetiza, em sua obra, elementos diversos. Por outro lado sigo meu próprio caminho – gosto de escrever obras que possam ser tocadas e que os intérpretes, sejam eles alunos ou profissionais de gabarito, tenham prazer em estudar e apresentar para um público, que também possa apreciá-las” (KRAUSZ, 1999, p. 12).

Ao longo dos anos, foi utilizando com menos frequência as técnicas de vanguarda e se aproximando mais do nacionalismo, sobretudo o brasileiro. Segundo Arzolla (1996), a utilização de melodias folclóricas e a adoção de textos de autores brasileiros, além de preservar a cultura nacional, auxiliam na musicalização de jovens e crianças.

Atualmente, Mahle assume uma postura eclética em relação aos meios e materiais a serem utilizados em sua composição. Acha que a utilização de melodias folclóricas ou de estruturas modais com características nacionalistas continua válida, assim como a tonalidade expandida pelo acréscimo de alteração no sistema escalar e harmônico. [...] Talvez o aspecto mais importante seja a combinação de elementos de várias procedências. Por exemplo: modos de tons inteiros como elementos de transição; melodia sem característica nacionalista com acompanhamento de influência folclórica ou popular; modo pentatônico sem característica nacionalista; transformação melódica pela mudança de modo; uso da série harmônica [e sua inversão]; trechos de ritmo livre (aleatório); trechos de tonalidade explícita, ou de resoluções tonais; exploração da ambigüidade enarmônica do trítono; cromatismos etc. (ARZOLLA, 1996, p. 35).

Em uma entrevista mais recente, Mahle fez a seguinte declaração a respeito de sua relação com Koellreuter e sua atual fase composicional.

“Com Koellreutter comecei a compor dentro do campo universalista. Porém, como professor de vários instrumentos utilizei melodias do folclore internacional, especialmente do folclore brasileiro, em numerosos arranjos. Koellreutter não se opôs, mas ele considerava que assim eu desperdiçava meu talento. Insistiu comigo para fazer música eletrônica, mas pessoalmente eu não achava que gostaria de tomar esse rumo; tentei um pouco, mas não tive vontade de prosseguir. Posteriormente ele ouviu em S. Paulo minha cantata “Martim Cererê”, com texto “verde e amarelo”, de Cassiano Ricardo e veio me cumprimentar, dizendo que gostara muito dessa peça. Creio que ele “se reconciliou” com meu estilo de compor, percebendo que em minha obra se fundem as várias correntes de criação musical” (MAHLE, 2009, [s.p.]).

Dentro do repertório da canção de câmara, diz ser apreciador das composições de Franz Schubert (1797-1828), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Gabriel Fauré (1845-1924) e Claude Debussy (1862-1918). Em entrevista à autora², o compositor declara que, ao escrever uma canção, a poesia é o ponto de partida e o piano tem a função de ilustração textual. A maior parte de suas canções está dedicada ao tenor Eladio Pérez-González, antigo professor de canto na Escola de Música de Piracicaba, principal incentivador e divulgador das composições.

² Entrevista no Anexo 2.

CAPÍTULO 2

AS CANÇÕES

Aqueles que falham em compreender o significado do poema falham, do mesmo modo, em compreender o significado da música que o acompanha³ (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 20).

³ *“Those who fail to understand the meaning of the poem fail, as well, to understand the meaning of music that sets it”*. Interpretação da autora.

2.1 Considerações preliminares

O processo de análise das canções, de natureza descritiva e qualitativa, compreende o exame de cinco componentes distintos e complementares: (1) texto poético, (2) estrutura musical, (3) relações texto-música, (4) aspectos interpretativos e (5) procedimentos pianísticos.

O exame dos textos poéticos segue os parâmetros e conceitos de Stein e Spillman (1996) e apresenta duas abordagens: sintática, que envolve o estudo dos aspectos formais, e semântica, que investiga o significado poético. O estudo dos aspectos formais da poesia consiste na determinação da métrica poética, denominada escansão⁴, por meio da qual são verificados a quantidade de sílabas poéticas⁵ e de pés poéticos⁶, os tipos de terminações⁷, os esquemas de rima⁸, incluindo assonâncias⁹ e aliterações¹⁰, bem como as substituições¹¹. O exame do significado poético consiste na averiguação das figuras de linguagem empregadas pelo poeta e na exploração dos conceitos de progressão poética¹²,

⁴ Escansão é a divisão do verso em sílabas poéticas (GOLDSTEIN, 1995, p. 14).

⁵ A contagem das sílabas poéticas obedece a duas regras básicas: (1) algumas vogais, que têm junção sonora, devem ser contadas como uma única sílaba; (2) a contagem silábica termina na última sílaba tônica do verso. Os versos são regulares, quando apresentam a mesma quantidade de sílabas, e simétricos, quando as sílabas acentuadas estão na mesma posição de um verso para outro (Ibid., p. 13-33).

⁶ Termo usado para definir a unidade do padrão rítmico das palavras no interior dos versos. Os ritmos empregados na versificação podem ser classificados em binários e ternários. Entre os binários, estão o trocáico (forte-fraco) e o iâmbico (fraco-forte). Entre os ternários, estão o dactílico (forte-fraco-fraco), o anapéstico (fraco-fraco-forte) e o anfibráquico (fraco-forte-fraco). Quando duas sílabas fortes ocorrem consecutivamente, sem pausa entre elas, a primeira é atenuada em favor da segunda. Há ainda o padrão simples espondeu (forte) (ALI, 1999, p. 31-32).

⁷ Terminação forte ocorre quando o verso termina com sílaba tônica, e vice-versa (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 34).

⁸ Os esquemas de rima são representados por meio de letras em itálico e minúsculas do alfabeto. As rimas internas ocorrem no interior dos versos e as rimas externas ocorrem nas finalizações deles (Ibid., p. 34-36).

⁹ Assonância é a repetição de vogais na poesia (GOLDSTEIN, 1995, p. 51).

¹⁰ Aliteração é a repetição de consoantes na poesia (Ibid., p. 50).

¹¹ Substituição é o termo empregado para representar a quebra no padrão métrico, cujo artifício pode indicar transformação no significado poético e, conseqüentemente, alteração no andamento da narrativa textual (STEIN E SPILLMAN, op. cit., p. 334).

¹² O termo progressão poética se refere ao movimento físico, psicológico ou emocional verificado ao longo do poema (Ibid., p. 26).

atmosfera poética¹³, *persona*¹⁴ e modo de endereçamento¹⁵. O objetivo é relacionar os vários aspectos do texto na busca por uma interpretação da poesia.

A análise da estrutura musical encontra fundamento na técnica de análise desenvolvida por Schoenberg (2008) e tem por objetivo principal o exame das características composicionais mais marcantes em cada uma das peças. Embora o repertório selecionado tenha sido composto no século XX, o método empregado encontra justificativa na medida em que:

Determinadas essências estéticas, tais como clareza na afirmação, contraste, repetição, equilíbrio, variação, elaboração, proporção, conexão, transição, são aplicáveis a qualquer espécie de idioma ou sintaxe musical (SCHOENBERG, 2008, p. 18).

De acordo com Cook (1987), não existe uma maneira fixa para se iniciar uma análise – ela depende da música, do analista, bem como da razão pela qual se está realizando a análise. Considerando que o trabalho aqui apresentado tem por objetivo final a *performance* das peças, optamos por uma investigação musical não restrita a descrições de acordes tomados isoladamente, porém, sujeita à organização musical como um todo tendo em vista a elaboração da *performance*. A estrutura musical é analisada em três níveis – micro, média e macro-análise – e tem respaldo em White (1994), segundo o qual os elementos musicais são classificados em ritmo, melodia, harmonia e som. Aos aspectos considerados pelo autor, foram acrescentados outros parâmetros julgados relevantes por esta autora na análise do repertório selecionado. Na macro-análise, são investigados os

¹³ O termo atmosfera poética representa o sentimento que permeia o texto e foi empregado em substituição ao termo *Stimmung*, termo alemão de mesmo significado (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 27).

¹⁴ Representa quem está falando na poesia (Ibid., p. 29).

¹⁵ Representa a quem se está falando na poesia (Ibid., p. 29).

aspectos mais gerais, como quantidade de seções e forma. Na média-análise, são examinados os aspectos relacionados ao fraseado. Na micro-análise, são verificados os aspectos mais minuciosos, especialmente relacionados aos motivos.

O estabelecimento das relações texto-música e o exame dos aspectos interpretativos e dos procedimentos pianísticos estão apoiados nos parâmetros e conceitos apresentados por Stein e Spillman (1996). As relações texto-música são estabelecidas nos níveis sintático e semântico e revelam indícios de como o texto poético foi convertido em música. A investigação dos aspectos interpretativos – presentes na escrita pianística ou inferidos pelos intérpretes – tem por objetivo buscar elementos pertinentes à *performance* das canções de modo a contribuir para o estabelecimento do sentido poético.

Todas as pontuações que nós temos na Literatura devem ser seguidas na Música, pois que Música não deixa de ser, como na frase literária, também uma frase musical. Inúmeras vezes nós interpretamos um diálogo musical, com suas perguntas e respostas, suas interrogações, suas exclamações, suas vírgulas, seus pontos e vírgulas, suas reticências, seus acentos e seus pontos finais. Temos de tocar da mesma maneira como se estivéssemos interpretando uma Poesia ou um Texto Literário. [...] Quando existe a palavra junto com a música, aí se torna mais fácil podermos interpretar, em virtude de que o sentido das palavras nos dá a idéia exata para criarmos uma atmosfera adequada. Nesse caso, a música está em função do texto, como na Ópera, onde a música cria um ambiente propício às palavras cantadas (BIANCHI, 2003, *apud* LIMA, 2005, p. 37).

Por último, para fins de consulta, foram elencados alguns dos elementos mais característicos na escrita pianística das canções. Os efeitos pianísticos adotados pelo compositor enriquecem as imagens pictóricas do texto e são concebidos de forma a contribuírem para evocar o clima da canção.

O objetivo final é a recombinação dos dados resultantes das análises de modo a embasar uma *performance* das canções, cujo resultado sonoro efetivo está registrado em CD anexo ao trabalho.

2.2 As canções analisadas

A seguir, um índice com os dados principais sobre as canções analisadas (Figura 9).

Ano da composição	Título da composição	Versão	Primeira frase vocal	Autor da poesia	Dedicatória
1966	<i>Rosamor</i>	Voz aguda e piano	I 	Guilherme de Almeida (1890-1969)	Waldith Accorsi
			II 		
			III 		
			IV 		
			V 		
1971	<i>E agora, José?</i>	Tenor e piano		Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)	Eladio
1971	<i>Leilão de Jardim</i>			Cecília Meireles (1901-1964)	Cecília
1972	<i>Categiró</i>			Cassiano Ricardo (1895-1974)	Eladio
1980	<i>Elegia</i>	Voz aguda e piano		Ribeiro Couto (1898-1963)	Eladio
1993	<i>O Pato</i>			Vinícius de Moraes (1913-1980)	(Sem indicação)

Figura 9 – Canções analisadas.

2.2.1 *Rosamor* (1966)

A rosa, rainha da natureza vegetal, é delicada, misteriosa. Circundada pelo zumbido das abelhas, está sozinha, não revela seus segredos, mas oferece seu perfume. Símbolo do amor, às vezes é sacudida pelos ventos (Mahle em entrevista à autora¹⁶).

A obra é composta por cinco miniaturas compostas sobre cinco diferentes poemas do escritor campineiro Guilherme de Almeida (1890-1969), publicados no livro *Rosamor*¹⁷ (1965). Para efeitos de análise, foi adotada a versão para voz aguda e piano¹⁸, escrita em 1966 e dedicada à “Waldith Accorsi”¹⁹. No *Catálogo de Obras* (2000), constam as seguintes versões²⁰ (Figura 10).

Ano da composição	Catálogo	Versão
1966	C 26 a	Voz aguda e piano
1966	C 26 b	Voz grave e piano
1966	C 26	Três vozes iguais sem acompanhamento
1982	C 26 c	Trio vocal (soprano, meio-soprano, contralto) e piano
1995	C 26 d	Soprano (tenor) e orquestra de cordas

Figura 10 – Mahle, *Rosamor* (1966): versões.

¹⁶ Entrevista no Anexo 2.

¹⁷ Disposição original da poesia no Anexo 1.

¹⁸ Partitura no Anexo 3.

¹⁹ Em entrevista no Anexo 2, Maria Aparecida conta que a peça fora escrita, originalmente, para coro feminino, do qual Waldith era um dos principais sopranos. Ela não apreciava o repertório contemporâneo, mas, como já havia cantado a peça com o coro, aceitou estreitar a obra.

²⁰ Partituras das diferentes versões em CD anexo.

2.2.1.1 Texto

2.2.1.1.1 Sintática

A canção é composta por cinco peças breves, cada uma correspondendo a um poema²¹. No poema da peça I (Figura 11), são seis versos curtos com predomínio do padrão rítmico binário iâmbico. O poeta adotou o esquema de rimas *abccab*, com assonância das vogais fechadas /o/ e /e/, aliteração das consoantes /s/ e /r/ e terminações fortes. Há uma variedade de sinais de pontuação na articulação dos versos: no v. 1, a interrogação “rosa?” implica entoação ascendente, ao passo que o ponto final no v. 6 pressupõe entoação descendente. O sinal de parênteses no v. 2 denota um pensamento do narrador.

I					
Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	RO-sa? HÁ de ha-VER / u / u /	5	a	Forte	3
2	(e POR que NÃO?) u / u /	4	b	Forte	2
3	a COI-sa j-NÚ-til MAS u / u / u /	6	c	Forte	3
4	Tal-VEZ das ÚL-ti-MAS u / u / u /	6	c	Forte	3
5	ra-ZÕES-de-SER u / u /	4	a	Forte	2
6	da CRI-a-ÇÃO. u / u /	4	b	Forte	2

Figura 11 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça I, escansão poética.

²¹ Seguindo a numeração dos seus respectivos poemas, as miniaturas são identificadas por peças I, II, III, IV e V.

No poema da peça II (Figura 12), são oito versos curtos com predomínio do padrão rítmico binário trocáico. O poeta utiliza o esquema de rimas *aaabcacb*, com assonância da vogal fechada /e/, aliteração da consoante /s/ e terminações fracas. O ponto final surge nos v. 2 e 8 e denota entoação descendente. Valorização de rimas internas e externas.

II					
Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	EIS a RO-sa / u / u	3	a	Fraca	2
2	SI-len-CIO-sa. / u / u	3	a	Fraca	2
3	SU-as PÊ-ta- / u / u	3	a	Fraca	2
4	Las ver-ME-lhas u u / u	3	b	Fraca	2
5	têm cons-CIÊN-cia u u / u	3	c	Fraca	2
6	da se-CRE-ta u u / u	3	a	Fraca	2
7	con-fi-DÊN-cia u u / u	3	c	Fraca	2
8	das a-BE-lhas. u u / u	3	b	Fraca	2

Figura 12 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça II, escansão poética.

No poema da peça III (Figura 13), os três primeiros versos são regulares: o último deles apresenta uma quebra no padrão rítmico. O poeta adota o esquema de rimas *abab*, com assonância da vogal aberta /i/, aliteração da consoante /m/ e alternância de terminações fortes e fracas. O sinal de dois pontos ocorre entre os v. 1-2 e v. 3-4, artifício que denota entoação ascendente. O ponto final aparece aos finais dos v. 2 e 4 e denota entoação descendente. Predomínio do padrão binário, em alternâncias de ritmo trocáico e iâmbico.

III					
Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	RO-sa so-ZI-nha: / u u / u	4	a	Fraca	2
2	VI-ve sem MIM. / u u /	4	b	Forte	2
3	E não é MI-nha: / u u / u	4	a	Fraca	2
4	no MEU jar-DIM. u / u /	4	b	Forte	2

Figura 13 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça III, escansão poética.

No poema da peça IV (Figura 14), são oito versos curtos e regulares, com alternância de terminações fortes e fracas e predomínio do padrão binário, em alternâncias de trocáico e iâmbico. O poeta adotou o esquema de rimas *abacdbcd*, com assonância da vogal aberta /o/ e aliteração da consoante /r/. Há um jogo sonoro entre as palavras “forma” e “fôrma”. Os v. 1-3 consistem em frases afirmativas; o sinal de dois pontos no v. 5 tem função esclarecedora e denota uma entoação ascendente. Os v. 6-8 representam a síntese do poema e denotam entoação final descendente.

IV					
Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	HOU-ve um bo-TÃO / u u /	4	a	Forte	2
2	que TI-nha a FOR-ma u / u / u	4	b	Fraca	2
3	DE UM co-ra-ÇÃO. / u u /	4	a	Forte	2
4	Bo-TÃO de RO-sa, u / u / u	4	c	Fraca	2
5	FÔR-ma de a-MOR: / u u /	4	d	Forte	2
6	- EIS que se FOR-ma / u u / u	4	b	Fraca	2
7	a FLOR for-MO-sa u / u / u	4	c	Fraca	2
8	QUE É Ro-sa-MOR. / u u /	4	d	Forte	2

Figura 14 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça IV, escansão poética.

No poema da peça V (Figura 15), os versos são irregulares. As similitudes verificadas entre os v. 1-4 e v. 5-8 permitem a divisão em duas subestrofes: na primeira, assonância das vogais fechadas /e/ e /o/ e aliteração das consoantes /r/, /l/ e /s/; na segunda, assonância das vogais abertas /a/ e /e/ e aliteração das consoantes /n/, /t/ e /p/. Os v. 4 e 5 são interrogativos e denotam entoação ascendente. Os v. 3 e 7 finalizam com vírgula e implicam entoação ascendente. Predomínio do padrão ternário anapéstico.

V					
Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	Que FÚ-ria de VEN-tos SOL-tos u / u u / u / u	7	a	Fraca	3
2	PE-los TEUS re-FO-lhos re-VOL-tos / u / u / u u / u	8	a	Fraca	4
3	pas-SOU, u /	2	b	Forte	1
4	RO-sa SOS-se-GA-da? / u / u / u	5	c	Fraca	3
5	Que BÊN-ção DE A-sas do-LEN-tes, u / u / u u / u	7	d	Fraca	3
6	em TU-as PÉ-t'las dor-MEN-tes u / u / u u / u	7	d	Fraca	3
7	pou-SOU, u /	2	b	Forte	1
8	RO-sa TU-mul-TUA-da? / u / u / u	5	c	Fraca	3

Figura 15 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça V, escansão poética.

A escansão poética revelou que os poemas das peças III e IV são regulares e simétricos, ao passo que a divisão atípica dos poemas das peças I, II e V reflete a preocupação do poeta com o aspecto fônico.

2.2.1.1.2 Semântica

Os textos são sucintos e objetivos, com o tema ligado à natureza. A linguagem é culta, com algumas inversões de membros de frase, escrita na terceira pessoa do singular, mas de fácil compreensão. Trata-se de uma meditação sublime do poeta sobre a singular beleza da rosa, dando-lhe qualidades de ser humano. O texto tem uma *persona*, representada no narrador, e um modo de endereçamento, representado na “rosa”²².

No poema da peça I, o narrador medita a respeito da razão de existência da “rosa”: pode ser “inútil”, mas “talvez” seja o último motivo de toda a “criação”. A tensão semântica se intensifica até alcançar o terceiro verso: a palavra “inútil” é o ápice da tensão emocional do texto; a partir do v. 4, a tensão vai se dissipando.

No poema da peça II, o narrador afirma que a “rosa silenciosa” é confidente das abelhas. Têm-se a impressão de clímax no v. 5 porque as palavras parecem ter maior peso na pronúncia: apesar de haver a mesma quantidade de sílabas, as palavras apresentam maior quantidade de encontros consonantais e vocálicos.

No poema da peça III, o texto é carregado de ambigüidades e revela o conflito interno do narrador que vê a “rosa sozinha” no seu “jardim”, mas não a pode ter. O ponto de maior conflito emocional está no v. 4, no qual ocorre uma quebra no padrão rítmico.

No poema da peça IV, a “Rosamor” teria brotado de um “botão de rosa” com “forma de coração” e “fôrma de amor”. O ponto de maior tensão emocional decorre na palavra “Eis”, com sentido de surpresa, na qual ocorre uma quebra no padrão rítmico.

No poema da peça V, os “ventos” agitados podem até passar pela flor, mas ela permanece uma “rosa sossegada”; porém, quando algumas “asas” dolentes “pousam” sobre

²² Nos poemas das peças I, II, III e IV, o modo de endereçamento pode ser representado pelo leitor.

“suas pétalas dormentes”, que “rosa tumultuosa”. Os v. 1, 2 e 8 estão impregnados de palavras que denotam agitação; os v. 3-6, de palavras que denotam calma.

2.2.1.2 Estrutura musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e micro-análise (Figura 16).

Macro-análise	Pecas	I	II	III	IV	V
Média-análise	Compassos	1-10	1-24	1-8	1-24	1-14
	Frases	a (c. 1-3) b (c. 4-6) c (6-8) d (9-10)	a (c. 1-6) b (7-8) c (9-11) d (c. 12-16) a' (c. 17-24)	a (c. 1-2) b (c. 3-4) c (c. 5-6) d (c. 7-8)	<i>Prelúdio piano</i> (c. 1-3) a (c. 4-9) b (c. 10-13) c (c. 14-19) d (c. 20-21) <i>Poslúdio piano</i> (c. 22-24)	a (1*-2) a' (3*-4) b (5-7) c (8-11) d (12*-14)
	Métrica	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$
	Andamento			Sem indicação inicial.		
	Ritmo					
Micro-análise	Figuras peculiares	Sincopas. Contratempos. Tercinas. Textura semi-contrapontística. Identidade rítmica: $\frac{3}{4}$ $\dot{\times} \dot{\times} \dot{\times}$.	Sincopas. Contratempos. Textura contrapontística: imitativa. Identidade rítmica: $\frac{2}{4}$ $\dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times}$.	Sincopas. Textura semi-contrapontística. Identidade rítmica: $\frac{3}{4}$ $\dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times}$.	Textura semi-contrapontística. Identidade rítmica: $\frac{3}{4}$ $\dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times}$.	Sincopas. Contratempos. Tercinas. Textura contrapontística e imitativa. Identidade rítmica: $\frac{3}{4}$ $\dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times} \dot{\times}$.
	Dinâmica	Vania do <i>pp</i> ao <i>f</i>	<i>p</i>	Vania do <i>p</i> ao <i>f</i>	Vania do <i>pp</i> ao <i>mf</i>	Vania do <i>p</i> ao <i>f</i>
	Extensão vocal					
	Figuras peculiares	Predomínio de movimento conjunto.		Predomínio de notas dos acordes de tríade. Apoíatura.		Intervalos cromáticos.
	Tonalidade	Centro Dó	Centro Si,	Centro Mi	Centro Fá#	Centro Fá#
Harmonia	Relações Harmônicas	Passagens no modo lídio-mixolídio e na escala cromática. Pedal na tônica. Cadência final suspensiva (I-V). Linha vocal, c. 1:	Passagens nos modos mixolídio e lídio-mixolídio. Pedal na tônica. Movimento paralelo de quartas justas. Linha vocal, c. 1-2:	Omatações cromáticas sobre mi menor. Linha vocal, c. 1:	Passagens no modo eólio e omatações cromáticas sobre fá# menor. Linha vocal, c. 1-2:	Passagens no modo mixolídio e omatações cromáticas sobre Fá# maior. Linha vocal, c. 1:
	Motivo	Intervalo descendente de quinta justa. 	Início anacrúsico e intervalo de segunda maior. 	Intervalo de terça menor ascendente. 	Notas repetidas e finalização com salto. 	Salto de quarta justa ascendente.

* Compassos com início anacrúsico.

Figura 16 – Mahle, *Rosamor* (1966): estrutura musical.

2.2.1.3 Relações texto-música

2.2.1.3.1 Estrutura musical e sintática textual

Das cinco peças, a peça III, assim como a poesia que a acompanha, é a única que apresenta uma estrutura regular, com quatro frases de dois compassos cada uma. As demais peças, I, II, IV e V, seguindo a estrutura poética, consistem em grupos de frases irregulares. Apesar de algumas frases musicais abrangerem dois ou mais versos poéticos, todos eles são claramente demarcados na linha vocal, sobretudo ritmicamente, como nos c. 6-10 (Ex. 1).



Ex. 1 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça I, c. 6-10, linha vocal.

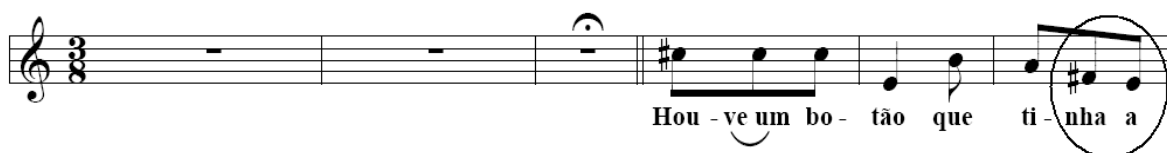
As combinações sonoras e as sílabas tônicas são enfatizadas musicalmente nos tempos fortes dos compassos, nas variações de dinâmica e de registro, nos melismas, nos deslocamentos rítmicos e na agógica²³, como nos c. 7-12 da peça II (Ex. 2).



Ex. 2 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça II, c. 7-12, melodia vocal.

²³ O acento agógico é um procedimento de ênfase rítmica. Para os teóricos, o acento agógico pode decorrer de uma síncopa ou de uma nota longa colocada em um tempo fraco. Para os intérpretes, o acento agógico é uma discreta antecipação ou um discreto atraso na duração de uma nota colocada em um tempo fraco do compasso. Para efeitos de análise, o termo adotado nesta dissertação segue o significado teórico (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 323).

A métrica musical corresponde aos padrões rítmicos poéticos. Nas peças I, II e III, a métrica binária musical corresponde ao padrão binário do texto. Nas peças IV e V, a métrica ternária musical corresponde ao padrão ternário do texto. Verificamos repetição de versos²⁴ nas peças II, c. 6-7, III, c. 5-8, e IV, c. 6-7 e 12-14. Algumas elisões constatadas na escansão poética não foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música²⁵, como no c. 6 da peça IV (Ex. 3).



Ex. 3 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça III, c. 1-6, linha vocal.

2.2.1.3.2 Estrutura musical e semântica textual

As cinco peças são extremamente variadas entre si e revelam a profunda preocupação do compositor em transpor de maneira coerente a forma literária para o domínio musical. Na peça I, a condução harmônica contribui para o estabelecimento da tensão emocional, cujo ápice está no c. 5. Na peça II, a homogeneidade rítmica e a dinâmica estável correspondem ao sentimento de tranquilidade da rosa. Na peça III, os contrastes na intensidade e o ritmo sincopado ilustram a ambigüidade nas palavras do narrador. Na peça IV, a descrição sublime do nascimento da flor fica por conta das notas em *staccato*, da dinâmica em *p* e dos movimentos ascendentes dos arpejos em *pp*. Na peça V, a “fúria de ventos soltos” é ilustrada nos elementos rítmicos: saltos, notas curtas e repetições de notas dentro de um andamento rápido.

²⁴ A repetição de alguns versos contribui para o equilíbrio formal e para a ênfase textual.

²⁵ O procedimento pode anular a regularidade e a simetria dos versos, bem como alterar os padrões rítmicos constatados na escansão. Isso explica porque algumas vezes um padrão binário verificado na escansão poética vem traduzido pelo compositor em métrica ternária, e vice-versa.

2.2.1.4 Aspectos interpretativos

2.2.1.4.1 Textura

A linha vocal das cinco miniaturas é predominantemente silábica²⁶ e denota uma narrativa clara e de fácil compreensão. Os melismas surgem com a função de colocar em evidência alguma palavra em especial, como no último melisma da peça II (c. 20-24), uma onomatopéia que evoca o zumbido das abelhas (Ex. 4).



Ex. 4 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça II, c. 19-24, linha vocal.

Na peça V, os melismas nas palavras “soltos” e “revoltos” denotam agitação (Ex. 5).

Musical notation for Ex. 5, showing a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The melody is in 6/8 time and features several triplets. The lyrics are 'Que furi-a de ven - tos sol - - tos por teus re-folhos re-vol - - tos pas-'. The piano accompaniment features a strong bass line with many chords.

Ex. 5 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça V, c. 1-3.

²⁶ A linha vocal pode ter duas classificações quanto ao modo de enunciar as palavras: no estilo silábico, há uma sílaba para cada nota, ao passo que no melismático, há duas ou mais sílabas dentro de uma mesma nota (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 60).

A parte do piano dobra a linha vocal de maneira discreta e apresenta significativa independência rítmica da linha vocal. As peças I, III e IV são marcadas pela textura semi-contrapontística²⁷, com seus movimentos melódicos livres e implicações motivicas. As peças II e V são assinaladas pelo uso livre do processo imitativo, procedimento que requer precisão rítmica de ambos os intérpretes e imaginação na exploração das combinações sonoras, como nos c. 13-16 da peça II (Ex. 6).

Ex. 6 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça II, c. 13-18.

2.2.1.4.2 Temporalidade

Embora não haja indicação inicial de andamento, em comunicações pessoais a esta autora, o compositor fez as seguintes sugestões²⁸: peça I, ♩ = 58; peça II, ♩ = 76; peça III, ♩ = 44; peça IV, ♩ = 132; peça V, ♩ = 152. As indicações de alteração no andamento²⁹ aparecem nas peças III e V; nas demais peças, discretas alterações podem ser inferidas

²⁷ A parte do piano pode ser classificada em contrapontística, quando ocorrem trechos em fuga ou fugato, semi-contrapontística, quando há movimentos melódicos livres com implicações temáticas e motivicas, e quase-contrapontística, que é um modo de “ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia” (SCHOENBERG, 2008, p. 111).

²⁸ A escolha do andamento é uma decisão que deve ser tomada em comum acordo entre os intérpretes, levando em conta, dentre outros aspectos, a transparência na narrativa textual (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 77).

²⁹ As oscilações no andamento, indicadas na partitura ou ainda inferidas pelos intérpretes, têm implicações importantes na narrativa textual e contribuem para o delineamento do contorno melódico (Ibid., p. 69-80).

como elementos ornamentais com função de promover a compreensão textual e valorizar o contorno melódico.

Tanto na música como na língua falada as variações de andamento desempenham um papel importante. Cremos, inclusive, que também a poesia escrita apresenta variações de andamento, autênticos rubatos. Não no papel, está claro, mas à leitura, mesmo silenciosa. Provavelmente o poeta conta com estes rubatos (KIEFER, 1973, p. 44-45).

2.2.1.4.3 Elementos de interpretação

A peça I tem uma estrutura que caminha independente sobre um ponto pedal de tônica. A linha do baixo é realçada pelo dobramento em oitava. O salto de quinta na linha vocal (às vezes quarta) e os movimentos cadenciais na parte do piano são elementos característicos na peça e funcionam como propulsores da narrativa textual, especialmente para enfatizar as questões do narrador. A dinâmica³⁰ crescente-decrescente (*pp-f-pp*) contribui para a ênfase da tensão emocional no c. 5 (Ex. 7).

³⁰ As variações na dinâmica têm implicações importantes na narrativa textual e no delineamento do contorno melódico (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 81-101).

(e por que não?) A coi - sa in - ú - til mas tal - vez das

Ex. 7 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça I, c. 4-6.

Na peça II, a dinâmica estável em torno da indicação *p* evoca a tranquilidade da flor. Além das imitações entre as partes da linha vocal e do piano, os intérpretes devem buscar ressaltar os recorrentes pontos pedais como elemento unificador entre ambas as partes, como nos c. 1-6 (Ex. 8).

Eis a ro-sa si-len - cio - - sa eis a

Ex. 8 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça II, c. 1-6.

A peça III é marcada pelos contrastes súbitos de dinâmica que correspondem à ambigüidade presente nas palavras do narrador. A linha do baixo apresenta um ritmo sincopado característico, como nos c. 1-3 (Ex. 9).

Ex. 9 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça III, c. 1-3.

Na peça IV, as discretas oscilações entre o *p* e *pp* refletem a descrição amável do nascimento da flor. Os arpejos em *legato* funcionam como elementos de contraste com a linha vocal fragmentada, em estilo *parlando*, c. 10-12 (Ex. 10).

Ex. 10 – Mahle, *Rosamor* (1966): peça IV, c. 7-12.

A peça V inicia em *f*, tem o trecho central em *p* e finaliza com um crescendo, ambientando os momentos de tranquilidade para o agitação da flor. As partes se imitam freneticamente e finalizam com um movimento paralelo imponente, ilustrando a palavra “tumultuosa”, c. 12-14 (Ex. 11).

Ex. 11 – Mahler, *Rosamor* (1966): peça V, c. 12-14.

Nas peças I, II, III e IV, as decisões acerca da diversidade timbrística³¹ devem levar em conta o sentimento de lirismo que permeia as palavras do narrador. Na peça IV, os intérpretes podem explorar as possibilidades timbrísticas ao descrever a “fúria de ventos soltos”, a “rosa sossegada” e a “rosa tumultuosa”.

³¹ As decisões acerca da diversidade timbrística devem ser tomadas em comum acordo entre os intérpretes e devem estar baseadas na compreensão do significado poético, do estado psicológico da *persona* e do movimento que caracteriza a progressão poética. No piano, a combinação dos diferentes toques e da pedalização deve ser pertinente ao sentimento que permeia a narrativa textual. O uso controlado do pedal fortalece a conexão e a sonoridade dos acordes, além de criar nuances e clarificar gestos musicais. A exploração das oscilações no andamento, das variações na dinâmica, bem como a ênfase dos deslocamentos rítmicos ajuda no fluir da narrativa e no estabelecimento do sentido poético.

2.2.1.5 Procedimentos pianísticos

Na peça I, a parte do piano é caracterizada pela textura semi-contrapontística, com movimentos acordais de implicação melódica, emprego de notas presas e pontos pedais. A linha do baixo é valorizada pelo dobramento em oitava. Os movimentos cadenciais expressivos contribuem para demarcar o fraseado. A extensão do teclado é ampla, com emprego do sinal de oitava. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira sutil. A intensidade é ampla, variando do *pp* ao *f*. O ritmo é marcado por várias combinações que incluem síncopas, contratempos, tercinas e apojatura. Na articulação, indicação de *legato*. O pedal de reverberação está indicado por meio de ligadura.

Na peça II, a parte do piano é caracterizada pela textura contrapontística imitativa, com movimentos melódicos em quartas paralelas e pontos pedais de tônica que funcionam como elemento unificador. A extensão do teclado é ampla, com emprego de sinal de oitava. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. Apesar de algumas síncopas e contratempos, o ritmo é relativamente estável. A intensidade permanece estável em torno da indicação *p*. Na articulação, indicação de *legato*.

Na peça III, a parte do piano é caracterizada pela textura semi-contrapontística, com emprego de notas presas, pontos pedais e movimentos acordais de implicações melódicas. A linha do baixo é valorizada por meio de ritmo sincopado. A extensão do teclado é ampla. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira sutil. Há indicações de variação no andamento, procedimento relacionado ao enunciado poético. A intensidade varia do *p* ao *f*, com indicações de acentuação. Na articulação, indicação de *legato*. O pedal de reverberação é indicado por meio de ligadura. O ritmo é marcado por síncopas e contratempos.

A peça IV é a única que apresenta um prelúdio e um poslúdio na parte do piano. A extensão do teclado é ampla e apresenta dobramentos da linha vocal de maneira velada. A intensidade varia do *pp* ao *mf*, com indicações de acentuação. Na articulação, indicações

de *legato* e *staccato*. O pedal de reverberação é indicado por meio de ligadura. A textura é semi-contrapontística, com emprego de notas presas e movimentos paralelos intervalares de implicações melódicas.

Na peça V, a parte do piano é assinalada pela textura semi-contrapontística e imitativa, com emprego de notas presas. Apresenta uma ampla extensão do teclado e da dinâmica, que varia do *p* ao *f*. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. Há indicações de variação no andamento, procedimento intimamente ligado ao enunciado poético. Na articulação, indicações de *legato* e *staccato*. O pedal de reverberação é indicado por meio de ligadura. Ritmo caracterizado por síncopas, contratempos e tercinas. O trinado contribui para ilustrar a “rosa tumultuosa”.

2.2.2 *E agora, José?* (1971)

Provavelmente o poeta quis descrever o estado da alma depois da morte: existe a lembrança de tudo que tinha na vida, mas agora só sobrou o desejo insatisfeito, que se torna feroz e acusador e que zomba do indivíduo. O desespero dele é caracterizado pela dissonância e discrepância dos dois mundos (vida e morte) pela falsa relação, que parece caçoar do José (Mahle em entrevista à autora³²).

A canção está escrita sobre poesia homônima de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), inserida no livro *Antologia Poética* (1963), editado pelo próprio poeta carioca³³. Para efeitos de análise, selecionamos a versão para voz aguda e piano³⁴, escrita em 1971, dedicada a “Eladio”³⁵. No *Catálogo de Obras* (2000), constam as seguintes versões³⁶ (Figura 17).

Ano da composição	Catálogo	Versão
1971	C 54	Barítono e piano
1966	C 32	Coro misto sem acompanhamento

Figura 17 – Mahle, *E agora, José?* (1971): versões.

³² Entrevista no Anexo 2.

³³ Disposição original da poesia no Anexo 1.

³⁴ Partitura no Anexo 3.

³⁵ Eladio Pérez-González, barítono, antigo professor de canto na Escola de Música de Piracicaba. Em entrevista no Anexo 2, Maria Aparecida relata que Mahle apreciava não apenas a voz do barítono, mas também seus dons de intérprete e boa dicção.

³⁶ Partituras das diferentes versões em CD anexo.

2.2.2.1 Texto

2.2.2.1.1 Sintática

A escansão do texto poético revelou uma poesia constituída de seis estrofes de tamanhos distintos. A seguir, a escansão poética de cada estrofe (Figuras 18-22).

	Verso	Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 1	1 E a-GO-ra, Jo-SÊ? U / U U /	5	a	Forte	2
	2 A FES-ta a-ca-BOU, U / U U /	5	b	Forte	2
	3 a LUZ a-pa-GOU, U / U U /	5	b	Forte	2
	4 o PO-vo su-MIU, U / U U /	5	c	Forte	2
	5 a NOI-te es-fri-OU, U / U U /	5	b	Forte	2
	6 e a-GO-ra, Jo-SÊ? U / U U /	5	a	Forte	2
	7 e a-GO-ra, vo-CÊ? U / U U /	5	d	Forte	2
	8 Vo-CÊ que é sem NO-me, U / U U / U	5	d	Fraca	2
	9 que ZOM-ba dos OU-tros, U / U U / U	5	e	Fraca	2
	10 vo-CÊ que faz VER-sos, U / U U / U	5	e	Fraca	2
	11 Que A-ma, pro-TES-ta? U / U U / U	5	f	Fraca	2
	12 e a-GO-ra, Jo-SÊ? U / U U /	5	a	Forte	2

Figura 18 – Mahle, *E agora, José?* (1971): primeira estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 2	1	Es-TÁ sem mu-LHER, u / u u /	5	g	Forte	2
	2	es-TÁ sem dis-CUR-so, u / u u / u	5	h	Fraca	2
	3	es-TÁ sem ca-RI-nho, u / u u / u	5	h	Fraca	2
	4	já não PO-de be-BER, u u / u u /	6	g	Forte	2
	5	já não PO-de fu-MAR, u u / u u /	6	i	Forte	2
	6	cus-PIR já não PO-de, u / u u / u	5	d	Fraca	2
	7	a NOI-te es-fri-OU, u / u u /	5	b	Forte	2
	8	o DI-a não VE-io, u / u u / u	5	j	Fraca	2
	9	o BON-de não VE-io, u / u u / u	5	j	Fraca	2
	10	o RI-so não VE-io u / u u / u	5	j	Fraca	2
	11	não VE-io a u-to-PI-a u / u u / u	5	k	Fraca	2
	12	e TU-do a-ca-BOU u / u u /	5	b	Forte	2
	13	e TU-do fu-GIU u / u u /	5	c	Forte	2
	14	e TU-do mo-FOU, u / u u /	5	b	Forte	2
	15	e a-GO-ra, Jo-SÉ? u / u u /	5	a	Forte	2

Figura 19 – Mahle, *E agora, José?* (1971): segunda estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 3	1	E <u>a</u> -GO-ra, Jo-SÊ? u / u u /	5	a	Forte	2
	2	Sua DO-ce pa-L <u>A</u> -vra, u / u u / u	5	f	Fraca	2
	3	seu ins-TAN-te de FE-bre, u / u u / u	5	d	Fraca	2
	4	sua GU-la e je-JUM. u / u u /	5	l	Forte	2
	5	sua BI-bli-o-TE-ca, u / u u / u	5	f	Fraca	2
	6	sua pa-L <u>A</u> -vra de OU-ro, u u / u / u	5	h	Fraca	2
	7	seu TER-no de VI-dro, u / u u / u	5	h	Fraca	2
	8	sua IN-co-e-RÊN-cia, u / u / u	5	k	Fraca	2
	9	seu Ó-dio – e <u>a</u> -GO-ra? u / u u / u	5	f	Fraca	2

Figura 20 – Mahle, *E agora, José?* (1971): terceira estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 4	10	Com a CHA-ve na MÃO u / u u /	5	m	Forte	2
	11	quer a-BRIR a POR-ta, u u / u / u	5	f	Fraca	2
	13	não e-XIS-te POR-ta; u / u / u u	5	f	Fraca	2
	14	quer mor-RER no MAR, u u / u /	5	i	Forte	2
	15	mas o MAR se-COU; u u / u /	5	b	Forte	2
	16	quer IR pa-ra MI-nas, u / u u / u	5	n	Fraca	2
	17	MI-nas NÃO há MA-is. / u / u / u	5	o	Fraca	3
	18	Jo-SÉ, e a-GO-ra? u / u / u	5	f	Fraca	2

Figura 21 – Mahle, *E agora, José?* (1971): quarta estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 5	1	Se vo-CÊ gn-TAS-se, U U / U / U	5	d	Fraca	2
	2	se vo-CÊ ge-MES-se, U U / U / U	5	d	Fraca	2
	3	se vo-CÊ to-CAS-se U U / U / U	5	d	Fraca	2
	4	a VAL-sa vie-NEN-se, U / U U / U	5	d	Fraca	2
	5	se vo-CÊ dor-MIS-se, U U / U / U	5	d	Fraca	2
	6	se vo-CÊ can-SAS-se, U U / U / U	5	d	Fraca	2
	7	se vo-CÊ mor-RES-se... U U / U / U	5	d	Fraca	2
	8	Mas vo-CÊ não MOR-re, U U / U / U	5	d	Fraca	2
	9	vo-cê é DU-ro, Jo-SÊ! U U / U U /	6	a	Forte	2

Figura 22 – Mahle, *E agora, José?* (1971): quinta estrofe, escansão poética.

Os versos são regulares, de cinco sílabas, em alternâncias de padrão ternário e binário. As terminações não apresentam uma regularidade, mas predominam as terminações fracas. As rimas são misturadas, com predomínio de assonância das vogais fechadas /o/ e /e/ e aliteração da consoante /s/ (com som de /c/ e /z/). A repetição de palavras na mesma posição, mas em versos separados, é um recurso de ênfase constante³⁷. Os versos são curtos e estão articulados, sobretudo, por meio de vírgulas, artifício que denota entoação ascendente. O ponto de interrogação também indica entoação ascendente e aparece diversas vezes ao longo dos versos, especialmente na primeira estrofe. As substituições ocorrem nos v. 4 e 5 da segunda estrofe e no v. 9 da última estrofe.

³⁷ Anáfora é o nome do recurso de repetição de uma palavra, na mesma posição, em versos distintos (GOLDSTEIN, 1995, p. 10).

2.2.2.1.2 Semântica

A poesia está escrita em uma linguagem formal, na terceira pessoa do singular. O texto está centrado na reflexão do autor sobre o significado de vida de José, que resiste e segue vivendo. José pode ser interpretado como uma reflexão do próprio poeta a respeito de sua própria existência e a do mundo. Segundo Lucas (2003), a reflexão existencial é um dos principais temas nos textos de Drummond de Andrade. O texto transparece o ceticismo do autor pela existência sem-sentido. José até parece tentar resolver seus problemas, mas não vislumbra uma solução em relação ao futuro. Em entrevista, Drummond revela a origem da poesia:

Essa poesia resultou de um estado de dor de corno profundo. Eu era moço ainda. Pra mim, tudo tinha acabado na vida, nada valia pena, não havia pátria, não havia torrão natal, não havia amigos, não havia Minas Gerais. Eu estava completamente desmoronado. Então eu comecei “E agora José/E agora Raimundo/E agora Joaquim”. Depois, analisando a frio, eu achei que era melhor concentrar num só nome e exatamente em José, que é um nome mais simples. Aquele negócio foi um desabafo, uma torrente que saiu. Eu ia botando versos e sentia que ainda cabiam mais versos. Até que, num momento de exaustão, você pára e não escreve mais nada. Deixa aquilo guardado e depois faz o polimento (LUCAS, 2003, p. 27).

A atmosfera poética é caracterizada pelo sentimento de carência e solidão, enfatizada sobremaneira na recorrência das palavras “sem” e “não”. Segundo Goldstein (1995), a repetição de palavras cria efeitos de eco e amplia o sentido textual. O poeta combina as repetições da conjunção condicional “se” com outras palavras de mesma

sonoridade dentro do mesmo verso. A elaboração das hipóteses é ressaltada não apenas na repetição da palavra “se”, mas também nas rimas internas e na regularidade rítmica. Algumas quebras nos padrões rítmicos e sonoros ocorrem com a função de enfatizar um pensamento ou uma palavra, ou ainda revelar rupturas no sentido poético. Há uma *persona*, representada no narrador, e um modo de endereçamento, representado em José, embora no v. 7 da primeira estrofe, “E agora, você”, o poeta pareça transpor a pergunta ao leitor.

2.2.2.2 Estrutura musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e micro-análise (Figura 23).

2.2.2.3 Relações texto-música

2.2.2.3.1 Estrutura musical e sintática textual

A canção é constituída por seis seções e não apresenta uma repetição formal consistente, podendo ser assim classificada como *through composed*³⁸. As frases são assimétricas e a maior parte delas abrange mais de dois versos poéticos, como na segunda frase, c. 6-9, nos quais uma única frase comporta quatro versos poéticos (Ex. 12).

Ex. 12 – Mahler, *E agora, José* (1971): c. 5-8, linha vocal.

As combinações sonoras e as sílabas tônicas são enfatizadas especialmente nos tempos fortes dos compassos e nas variações de dinâmica e de registro, como nos c. 76-79 (Ex. 13).

³⁸ Algumas canções podem não apresentar uma quantidade significativa de elementos de repetição a ponto de serem consideradas, por exemplo, uma forma binária, ternária, estrófica ou estrófica variada. As canções assim caracterizadas são denominadas *through composed* (em alemão, *durchkomponiert*) porque denotam a descrição de uma jornada psicológica contínua, sem necessidade ou possibilidade de retorno, conceito perfeitamente aplicável à canção analisada. Assim, especialmente nesta peça, a ênfase nos elementos motivicos, sistematicamente repetidos ao longo da canção, na linha vocal e na parte do piano, contribuem para o fortalecimento da unidade como um todo (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 203).



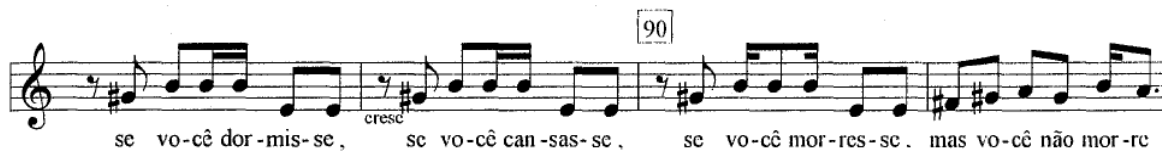
Ex. 13 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 76-79, linha vocal.

Algumas elisões constatadas na escansão não foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música, como no c. 4 (Ex. 14).



Ex. 14 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 1-4, linha vocal.

A alternância dos padrões rítmicos binário e ternário, verificada na escansão poética, foi resolvida musicalmente por meio de variadas combinações de ritmos sincopados, contratempos e tercinas dentro da métrica binária. Na quinta estrofe, apesar da escansão poética apontar uma quebra na simetria dos versos, o compositor mantém a acentuação silábica verificada nas estrofes anteriores, como nos c. 88-91 (Ex. 15).



Ex. 15 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 88-91, linha vocal.

Na canção, o compositor omite o v. 1 da terceira estrofe. Nos c. 82-83, a inserção do verso “José, e agora José?” enfatiza a idéia de dúvida (Ex. 16).



Ex. 16 – Mahler, *E agora, José?* (1971): c. 80-83, linha vocal.

2.2.2.3.2 Estrutura musical e semântica textual

A sensação de ausência de um centro tonal definido, a harmonia cromática com suas falsas relações, bem como o contorno fragmentado da linha vocal são aspectos que contribuem para o estabelecimento do efeito dramático e opressivo que permeia as palavras do narrador.

2.2.2.4 Aspectos interpretativos

2.2.2.4.1 Textura

A linha vocal é silábica e *parlando*. A combinação de ambos os estilos implica uma narração clara e vigorosa. A parte do piano é marcada por uma textura semi-contrapontística, com trechos em imitações livres. Ambas as partes apresentam significativa independência rítmica entre si, aspecto que implica precisão rítmica dos intérpretes, como nos c. 62-66 (Ex. 17).



Ex. 17 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 62-66.

2.2.2.4.2 Temporalidade

Mesmo sem indicação inicial de andamento, em comunicações pessoais à autora, o compositor sugeriu a execução da peça em $\text{♩} = 88$. As oscilações no andamento pressupõem uma narrativa subordinada ao enunciado poético com valorização dos efeitos de agógica.

2.2.2.4.3 Elementos de interpretação

As decisões acerca da diversidade timbrística devem estar baseadas no sentimento de aflição e angústia que permeia a narrativa textual. Os compassos iniciais da peça, elaborados sobre a escala octatônica e acrescidos de grande variação na dinâmica, antecipam de modo conciso o sentimento de angústia e desespero que vai permear todo o texto (Ex. 18).



Ex. 18 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 1-4.

A valorização das frases interrogativas, estrategicamente situadas na divisão de seções importantes, como a que ocorre nos c. 53-54, contribui como elemento unificador da estrutura, uma vez que esta não apresenta uma repetição formal consistente (Ex. 19).

Ex. 19 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 50-55.

As variações na dinâmica contribuem para a intensificação da tensão emocional, que tem o seu ponto culminante no c. 71 (Ex. 20).



Ex. 20 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 67-71.

O piano não apresenta um dobramento explícito da linha vocal, os elementos da linha vocal estão disfarçados na parte do piano. Tais trechos devem ser aproveitados como pontos de apoio à linha vocal, especialmente nos trechos de maior cromatismo, como o que ocorre nos c. 76-79 (Ex. 21).

mar mas o mar se-cou: quer ir pa-ra Mi-nas, Mi-nas não há mais. Jo-sé, e a - go - ra?

vivo

8va

vivo

Ex. 21 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 76-79.

Nos c. 86-87, o desenho rítmico da parte do piano evoca elementos da “valsa vienense” (Ex. 22).



Ex. 22 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 86-87.

A parte do piano apresenta uma figuração rítmica característica (♩ ♩ ♩ ♩) que alude ao galopar do cavalo. A figuração é repetida ao longo da canção e se intensifica a partir do c. 95 (Ex. 23).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegretto'. The lyrics are: 'nu - a pa-ra se en - cos - tar, sem ca-va - lo dim. pre - to que fu - ja a ga'. The piano accompaniment features a characteristic galop-like rhythmic pattern, with a strong emphasis on the first beat of each measure. A box labeled '100' is placed above the vocal line.

Ex. 23 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 99-101.

O retorno do elemento motivico nos compassos finais, c. 107-109, fortalece a função conclusiva da frase final (Ex. 24).

105

Jo-sé, pa-ra on-de?

(senza rit.)

29-10-1971

Ex. 24 – Mahler, *E agora, José?* (1971): c. 105-109.

2.2.2.5 Procedimentos pianísticos

A escrita pianística é caracterizada pela amplitude da extensão do teclado, com emprego do sinal de oitava, e da intensidade, com indicações que variam do *pp* ao *f*, incluindo indicações de acentuação. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. Ritmo caracterizado por síncopas, contratempos, tercinas, arpejos e trêmulos. A grande quantidade de indicações de variação no andamento está intimamente ligada ao enunciado poético. Na articulação, indicações de *legato* e *staccato*. Emprego de notação não convencional no c. 71. O pedal de reverberação é indicado por meio de ligadura. A textura é semi-contrapontística, com amplo emprego de notas presas, pontos pedais e movimentos acordais de implicações melódicas e motivicas.

2.2.3 *Leilão de Jardim* (1971)

O motivo básico da melodia passeia pela canção como um espectador por um jardim cheio de variedades. São trinados, apojaturas, glissandos, arpejos, trêmulos, etc. (Mahle em entrevista à autora³⁹).

A canção está escrita sobre poesia homônima de Cecília Meireles (1901-1964) e consiste em uma das cinquenta e seis poesias contidas no livro *Ou isto ou aquilo* (1964), coleção de poesias infantis que notabilizou a escritora carioca junto ao público infantil⁴⁰. O livro introduz a criança na arte literária através de textos que exploram o mundo imaginário e refletem a profunda preocupação da autora com a educação infantil.

Entre os livros destinados ao leitor infantil, *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, publicado em 1964, constitui-se um espécie de divisor de águas entre dois períodos de produção poética para crianças no Brasil, inaugurando um novo modo de criação que privilegia o olhar e os sentimentos da criança, ao deixar para trás o feitiço didático e doutrinário, predominante na produção anterior. Nesse livro, a autora vale-se de recursos próprios da poesia folclórica, especialmente os voltados à exploração da sonoridade, dentre esses: o uso das aliteraões que, em certos casos, provoca a dificuldade de expressão; o trocadilho de palavras semelhantes que leva ao riso; a regularidade rítmica, que marca o compasso repetitivo e auxilia a memorização; a

³⁹ Entrevista no Anexo 2.

⁴⁰ Disposição original da poesia no Anexo 1.

onomatopéia e outras figuras fônicas que reproduzem sons da natureza ou das coisas; a exploração das rimas (NEVES, LÔBO, MIGNOT, 2001, p. 190).

Para efeitos de análise, selecionamos a versão para voz aguda e piano⁴¹, escrita em 1971, dedicada à “Cecília”⁴². No *Catálogo de Obras* (2000), constam as seguintes versões⁴³ da canção (Figura 24).

Ano da composição	Catálogo	Versão
1971	C 55	Voz aguda e piano
1971	C 55 a	Voz grave e violão
1971	C 55 b	Voz grave e piano
1971	C 55 c	Voz aguda e violão
1981	C 55 d	Três vozes iguais sem acompanhamento
1981	C 55 e	Trio vocal (soprano, meio soprano, contralto) e violão
1982	C 55 f	Trio vocal (soprano, meio soprano, contralto) e piano

Figura 24 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): versões.

2.2.3.1 Texto

2.2.3.1.1 Sintática

Segundo Goldstein (1995), estrofe é um conjunto de versos delimitado, antes e depois, por um espaço em branco. Portanto, a poesia seria formada por treze estrofes, cada qual composta de duas linhas, ambas se completando em sentido. Entretanto, para efeitos

⁴¹ Partitura no Anexo 3.

⁴² Em entrevista no Anexo 2, Maria Aparecida relata que Cecília Mahle, filha do compositor, adorava flores e gostava muito de passar um bom tempo cantando no jardim. Cecília faleceu em 1973 aos 15 anos de idade.

⁴³ Partituras das diferentes versões em CD anexo.

de análise, optamos por considerar uma única estrofe de treze versos⁴⁴, constituídos de oito sílabas poéticas, com exceção do último, que possui apenas cinco sílabas. A repetição da expressão “Quem me compra” ocorre no início dos v. 1, 5, 6 e 9. Com exceção dos v. 2, 3, 7, 13, os demais consistem em frases interrogativas. A relação de emparelhamento entre os versos é confirmada no esquema de rimas *aabbccddeeff* e nas finalizações. Os versos são regulares, com predomínio do padrão rítmico binário trocáico (Figura 25).

Versos		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	QUEM me COM-pra um jar-DIM com FLO-res? / u / u u / u / u	8	a	Fraca	4
2	BOR-bo-LE-tas de MUI-tas CO-res, / u / u u / u / u	8	a	Fraca	4
3	LA-va-DEI-ras e PAS-sa-RI-nhos, / u / u u / u / u	8	b	Fraca	4
4	O-vos VER-des e a-ZUIS nos NI-nhos? / u / u u / u / u	8	b	Fraca	4
5	QUEM me COM-pra este CA-ra-COL? / u / u u / u /	8	c	Forte	4
6	QUEM me COM-pra um RA-io de SOL? / u / u / u u /	8	c	Forte	4
7	UM la-GAR-to en-tre o MU-ro e a HE-ra, / u / u u / u / u	8	d	Fraca	4
8	U-ma es-TÁ-tua da Pri-ma-VE-ra? / u / u u / u / u	8	d	Fraca	4
9	QUEM me COM-pra es-te FOR-mi-GUEI-ro? / u / u u / u / u	8	e	Fraca	4
10	E ES-te SA-po, que é JAR-di-NEI-ro? / u / u u / u / u	8	e	Fraca	4
11	E A ci-GAr-ra e a SU-a can-ÇÃO? / u / u u / u u /	8	f	Forte	4
12	E O gri-LI-nho DEN-tro do CHÃO? / u / u / u u /	8	f	Forte	4
13	(ES-te é o MEU lei-LÃO!) / u / u /	5	f	Forte	3

Figura 25 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): escansão poética.

⁴⁴ Na poesia original, os versos estão divididos em duas linhas distintas e apresentam relação de “enjambamento”, nome empregado por esta autora para substituir o termo francês *enjambement*, usado para definir a relação de complemento entre os versos poéticos (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 326). No entanto, por conta das similitudes e para efeitos de análise, optamos por considerá-los como um único verso.

2.2.3.1.2 Semântica

A poesia tem uma linguagem coloquial, escrita na primeira pessoa do singular, na qual o narrador convida o leitor a tomar parte em uma brincadeira de criança. O jardim é o cenário para a brincadeira, uma metáfora de um leilão e um símbolo da inocência infantil: o leiloeiro é representado pelo narrador, cuja deleitosa função é valorar os itens, representados no texto pelas pequenas criaturas e pelos elementos que constituem o jardim. A atmosfera poética é caracterizada por um sentimento de alegria e inocência. É nitidamente perceptível a preocupação da autora no processo de escolha das palavras, não somente pelas possibilidades sonoras, mas, sobretudo, pela função lúdica que exercem no texto, onde as palavras adquirem significados múltiplos e promovem a ampliação do imaginário infantil. No texto original, há uma *persona*, representada pelo narrador, e um modo de endereçamento, representado pelo leitor.

2.2.3.2 Estrutura musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e micro-análise (Figura 26)

Macro-análise	Seções	A			B		C
		1-10	11-18	19-22	23-30	31-41	41-50
Média-análise	Compassos						
	Frases	<i>a</i> (1-5) <i>b</i> (6-10)	<i>c</i> (11*-15) <i>c'</i> (16-18)	<i>d</i> (19-20) <i>d''</i> (21-22)	<i>e</i> (23-27) <i>f</i> (28*-30)	<i>g</i> (31-36) <i>a'</i> (37-41)	<i>a'</i> (41-43) <i>h</i> (44*-46) <i>i</i> (46-50)
	Ritmo	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ Sem indicação inicial. Indicação de <i>poco rit.</i> e <i>a tempo</i> no c. 44.					
	Andamento						
	Figuras peculiares	Síncopas e contratempos. Textura semi-contrapontística. Apojaturas, arpejos, glissandos, trêmulos. Identidade rítmica: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩					
Média-análise	Dinâmica	Varia do <i>pp</i> ao <i>ff</i>					
	Extensão vocal						
	Figuras peculiares	Contorno melódico fragmentado com predomínio de terças, quarta e quintas. Intervenções do piano como extensões do fraseado da linha vocal.					
	Tonalidade	Centro Sol					
	Relações harmônicas	Passagens cromáticas e modais (mixolídio, lídio-mixolídio, frígio). Acordes de dominante com sétima.					
Micro-análise	Motivo	Motivo básico apresentado pela linha vocal (c. 3), caracterizado pela repetição de notas e pelo salto descendente de terça.					

* Compassos com início anacrúsico.

Figura 26 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): estrutura musical.

2.2.3.3 Relações texto-música

2.2.3.3.1 Estrutura musical e sintática textual

A canção tem três seções principais e não apresenta uma repetição formal consistente. As frases musicais correspondem aos versos poéticos e estão demarcadas por meio de pausas na linha vocal e movimentos cadenciais na parte do piano, como no c. 5 (Ex. 25).



Ex. 25 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 1-5.

A métrica binária musical corresponde ao padrão binário trocáico do texto. As sílabas tônicas e os efeitos sonoros estão enfatizados nos tempos fortes dos compassos, nas variações de dinâmica e de registro e nos deslocamentos rítmicos, como nos c. 13-14 (Ex. 26).



Ex. 26 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 11-15, linha vocal.

Algumas elisões constatadas na escansão não foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música, como nos c. 3-4 (Ex. 27).



Ex. 27 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 1-5, linha vocal.

A substituição verificada no v. 16 pressupõe um desaceleramento na narrativa, efeito também aplicável na *performance* (Ex. 28).

47
(es - te é o meu lei - lã o !)

p

Ex. 28 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 47-50.

A relação de emparelhamento dos versos é preservada na relação de afinidade entre as frases aos pares, como a que ocorre entre as terceira e quarta frases, nos c. 11-18 (Ex. 29)

11

la - va - dei - ras e pas - sa - ri - nhos

16

o - vos ver - des e a - zuis nos ni - nhos ? Quem — me compra es - te

gliss 10

Ex. 29 – Mahler, *Leilão de Jardim* (1971): c. 11-19.

2.2.3.3.2 Estrutura musical e semântica textual

As apojaturas, os trinados, os glissandos, o arpejo, os trêmulos, combinados com o registro predominantemente médio-agudo do piano, correspondem ao sentimento pueril da poesia. O elemento mais marcante na canção são os gestos musicais descritivos na parte do piano, cuja função é evocar imagens na mente dos ouvintes.

2.2.3.4 Aspectos interpretativos

2.2.3.4.1 Textura

A linha vocal apresenta uma extensão ampla. A nota mais aguda aparece em vários pontos acompanhando a palavra “Quem” (Ex. 30).



Ex. 30 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c.31-32, linha vocal.

A combinação dos estilos silábico e *parlando* na linha vocal pressupõe regularidade rítmica na pronúncia textual. A linha vocal é marcada por um contorno fragmentado, com predomínio de intervalos de terças, quartas e quintas, e denota um estilo *parlando* na maneira de enunciar o texto, como nos c. 25-27 (Ex. 31).



Ex. 31 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 24-27, linha vocal.

A parte do piano apresenta uma textura semi-contrapontística e uma significativa independência rítmica da linha vocal. O piano está em constante transformação, com uma movimentação melódica livre e implicações motivicas importantes para o estabelecimento da coerência musical. Indicação de *legato* nos c. 23-26 e 38-40, e *staccato* nos c. 49-50. As repetições motivicas, especialmente do elemento

rítmico, devem ser realçadas na medida em que contribuem como elemento unificador, como nos c. 20-22 (Ex. 32).

Ex. 32 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 20-23.

A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. Os elementos melódicos presentes na parte do piano devem ser ressaltados, especialmente nos trechos em que há uma relação mais complexa entre ambas as partes, como a que ocorre nos c. 6-8, nos quais a linha superior do piano apresenta uma imitação livre da linha vocal (Ex. 33).

Ex. 33 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 6-10.

2.2.3.4.2 Temporalidade

Em comunicações pessoais à autora, o compositor recomendou a execução da peça em $\text{♩} = 84$. Há apenas duas indicações precisas de alteração de andamento ao longo da peça, c. 44, podendo ser inferidas algumas cesuras a cada duas frases como recurso de separação das cenas. Discretas oscilações no andamento podem ser inseridas com a função de realce do contorno melódico e de separação das cenas narrativas.

2.2.3.4.3 Elementos de interpretação

A peça inicia com uma introdução de dois compassos pelo piano. A breve introdução, em dinâmica *f*, aponta os elementos rítmicos do motivo a ser apresentado pela melodia vocal no c. 3 (Ex. 34).

Quem me compra um jar - dim com flo - res ?

Ex. 34 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 1-5.

A dinâmica é bastante ampla, do *pp* ao *ff*. Ao longo da canção, há uma quantidade significativa de gestos musicais na parte do piano em alusão aos elementos descritos pelo cantor. O piano tem a importante função de evocar imagens na mente do

ouvinte. No c. 9, as tercinas na parte inferior do piano evocam o bater das asas e o movimento das “borboletas” (Ex. 35).

6

bor-bo - le - tas de mui - tas co - res

8^{va}

f

3

Ex. 35 – Mahler, *Leilão de Jardim* (1971): c. 6-10.

Nos c. 11-15, a parte do piano na região aguda, caracterizado pelos saltos e apojeturas, alude ao movimento delicado das “lavadeiras e passarinhos” (Ex. 36).

11

8^{va}

la - va - dei - ras e pas - sa - ri - nhos

8^{va}

f

Ex. 36 – Mahler, *Leilão de Jardim* (1971): c. 11-15.

Nos c. 16-18, a polirritmia produzida entre o movimento das tercinas na parte superior do piano e a melodia vocal é uma referência ao sutil movimento dos passarinhos dentro dos ovos nos ninhos (Ex. 37).

16

o - vos ver - des e a - zuis nos ni - nhos ? Quem me compra es - te

3 3 3 gliss 10 f

tr

Ex. 37 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 16-19.

Nos c. 23-26, o movimento ascendente da escala cromática e o contratempo da linha vocal fazem alusão ao movimento do “lagarto” (Ex. 38).

24

um la-gar-to en-tre o muro e a he-ra,

p

Ex. 38 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 24-27.

Nos c. 28-30, o modalismo inerente nos arpejos da parte do piano no modo frígio ajuda a criar o ambiente grego na descrição da “estátua da Primavera” (Ex. 39).

28

u - ma es - ta - tua da pri - ma -

Ex. 39 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 28-29.

Nos c. 33-40, os trêmulos fazem referência ao “formigueiro”, ao passo que os deslocamentos por meio de saltos com as respectivas apojeturas na parte inferior do piano, adicionados aos acordes na parte superior, aludem ao coaxar e aos pulos do “sapo” (Ex. 40).

33

- guei - ro ? e es - te

p *pp* *f* *p*

Ex. 40 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 33-37.

A partir do c. 41, há uma retomada dos elementos iniciais na linha vocal, embora bastante modificados. O procedimento reforça a unidade musical e aponta para a finalização (Ex. 41).



Ex. 41 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 41-43.

Nos c. 44-45, o “grilinho” é representado pelas apojeturas em *p* na região aguda do piano. A expressão “dentro do chão” é realçada no baixo do piano, e a indicação de diminuição de andamento reforça a idéia de sentido apelativo da frase (Ex. 42).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'ção e o gri-li-nho dentro do chão?'. The piano accompaniment is in the lower staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part includes dynamic markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and tempo markings 'poco rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The piano part features chords and some melodic fragments that echo the vocal line.

Ex. 42 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 43-46.

O retorno da figuração inicial do piano, c. 46, funciona como um elemento de coerência musical e prepara o ouvinte para a finalização da canção (Ex. 43).



Ex. 43 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 46.

A função conclusiva da última frase é fortalecida também pela cadência modal, c. 48-49, e pelo prolongamento cadencial elaborado sobre elementos motivicos, c. 49-50 (Ex. 44).

Ex. 44 – Mahle, *Leilão de Jardim* (1971): c. 47-50.

No piano, a combinação dos diferentes toques e da pedalização deve ser pertinente ao sentimento pueril que permeia a narrativa textual. A exploração das oscilações no andamento, das variações na dinâmica, bem como a ênfase dos deslocamentos rítmicos ajuda no fluir da narrativa e no estabelecimento do sentido poético.

2.2.3.5 Procedimentos pianísticos

A escrita pianística é marcada pela independência de mãos e pela extrema amplitude da dinâmica, a qual varia do *pp* ao *ff*. A extensão do teclado é ampla, com predomínio da região médio-aguda e emprego do sinal de oitava. A linha vocal é dobrada na parte do piano de maneira velada. A textura é semi-contrapontística, com emprego de pontos pedais e movimentos acordais de implicações melódicas e motivicas. Ritmo marcado por sínkopas, contratempos, tercinas, apojaturas, trêmulo, arpejo e trinado. O pedal de reverberação é indicado pela ligadura. A linha do baixo é valorizada pelos dobramentos em oitava.

2.2.4 *Categiró* (1972)

Uma crítica da sociedade, que não chega a paz universal, provoca uma oração às vezes violenta. Alterna com a imagem da igreja do Ó e o santo com traços dos modos lídio e mixolídio. Mas a impossibilidade de o mundo ser aperfeiçoado se exprime na escala cromática descendente da melodia (Mahle em entrevista à autora⁴⁵).

A canção está escrita sobre poesia homônima⁴⁶ de Cassiano Ricardo (1895-1974). A poesia em sua disposição original foi localizada por esta autora em uma coletânea de poesias do escritor jenseense selecionadas por Moreira (2003). Para efeitos de análise, selecionamos a versão para voz aguda e piano⁴⁷, escrita em 1972, dedicada a “Eladio”⁴⁸. No *Catálogo de Obras* (2000), constam as seguintes versões⁴⁹ (Figura 27).

Ano da composição	Catálogo	Versão
1967	C 31	Coro misto sem acompanhamento
1972	C 65	Meio-soprano (barítono) e piano
1972	C 65 a	Voz aguda e piano

Figura 27 – Mahle, *Categiró* (1972): versões.

⁴⁵ Entrevista no Anexo 2.

⁴⁶ Disposição original da poesia no Anexo 1.

⁴⁷ Partitura no Anexo 3.

⁴⁸ Idem nota de rodapé 35.

⁴⁹ Partituras das diferentes versões em CD anexo.

2.2.4.1 Texto

2.2.4.1.1 Sintática

A poesia é marcada por uma ruptura com a horizontalidade arcaizante e formal, marca registrada nas poesias de Cassiano Ricardo (Figura 28).

CATEGIRÓ

1
Santo António do Cate-
giró
na igreja de No
ssa Senhora do Ó
Faça com que os homens
se entendam
dentro de um mundo só.

E que gorjeiem, todos,
numa língua só.
E que cada palavra tenha
um sentido só,
para todos.
E que todos sejam um
só.

Só assim, boca no pó,
céu comum, chão comum,
ninguém estará só.
Dentro de um mundo só.

2
Santo
António do Cate-
giró
na igreja de No
ssa Senhora do Ó
(santo preto, e só
por ser preto)
faça da estreladalva
um amor só.

Não pela cor do rosto
mas pela do sangue
(rubra)
nas mesmas feridas, ro-
sas feridas.

Nem orgulho, nem dó, mas
uma coisa só.
Nem Agá Kan, nem Jó,

mas uma coisa só. Ó
Santo Antó-
nio do Categiró,
na igreja do Ó.

3
Canário e noitibó
cantarão juntos, mas só
quando a manhã for uma
só.

Ninguém se achará só
dentro de um mundo só.

Ó
Santo Antó-
nio do Categiró.

Figura 28 – Mahle, *Categiró* (1972): disposição original da poesia.

O texto é dividido em três estâncias⁵⁰ pela numeração 1, 2 e 3, dispostas em páginas distintas. A primeira estância apresenta três estrofes; a segunda, quatro estrofes; e a terceira, três estrofes. A organização dos versos no poema⁵¹ revela a preocupação do poeta em explorar o timbre das vogais, especialmente o do fonema /ó/: aos finais de versos, para obter as rimas externas; em sílabas tônicas, para produzir efeito de eco. O poeta explora a vogal aberta /ó/ possivelmente em razão do tom de súplica presente no texto.

Notamos, também, que no Brasil pronunciamos: Antônio, com o fechado (pela nasal), mas o autor usou António; pois, já no nome do santo, ele colocou um elemento subjetivo – a interjeição de súplica (MARIANO, 1965, p. 183).

A poesia tem uma linguagem formal, escrita na primeira pessoa: do singular, se considerarmos o próprio poeta orando sozinho, ou do plural, se considerarmos um eco de muitas vozes, uma oração em conjunto. De acordo com Lopes (2004), Santo Antonio de Categiró teria sido um santo católico negro, conforme informações que seguem.

Antônio de Noto (c. 1490-1550). Santo católico negro, venerado no Brasil com o nome de Santo Antônio do Categeró. Nascido em Barca, na Cirenaica, região da atual Líbia, foi vendido como escravo para a Sicília, onde, convertido ao catolicismo, viveu seguidamente como escravo, pastor e eremita, vida dedicada à caridade, até morrer, doente, com cerca de sessenta

⁵⁰ “Damos o nome de estância à reunião de versos com número diferente de sílabas, sendo cada estância formada por número diferente de versos” (MARIANO, 1965, p. 182).

⁵¹ Optamos por não proceder à escansão poética uma vez que a poesia não está construída sobre as regras clássicas de divisão silábica.

anos. Sua devoção se irradia da igreja da matriz de Nossa Senhora do Ó, em São Paulo [...]. Categeró ou Categiró é forma brasileira para Caltagirone, cidade da Sicília (Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, 2004, p. 65).

2.2.4.1.2 Semântica

O texto é uma oração de súplica para que o mundo viva em paz e união, em um tom profundamente humanístico, uma preocupação do autor com a realidade político-social que o circunda. Apesar do sentimento de tristeza e desespero que permeia o texto, a mensagem é otimista: no final, esses sentimentos são vencidos pela esperança de que “ninguém se achará só dentro de um mundo só”.

A cor constitui, também, um dos elementos explorados pelo poeta. E a cor foi usada nos sentidos conotativo e denotativo (MARIANO, 1965, p. 186).

Há duas possibilidades de *persona*: o próprio autor, orando sozinho, ou um eco de muitas vozes, em uma oração em conjunto. Há um modo de endereçamento: Santo António do Categiró na Igreja de Nossa Senhora do Ó.

2.2.4.2 Estrutura musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e micro-análise (Figura 29).

Macro-análise	Seções	A	B	C
Média-análise	Compassos	1-37	38-70	70-87
	Frases	<i>Prelúdio/piano</i> (1-4) <i>a</i> (3-12) <i>b</i> ¹ (13*-18) <i>b</i> ² (19*-22) <i>b</i> ³ (23*-27) <i>b</i> ⁴ (27*-31) <i>c</i> (32*-35) <i>d</i> (36*-37)	<i>a</i> ¹ (38-45) <i>e</i> (46*-49) <i>f</i> ¹ (50*-53) <i>g</i> (54*-55) <i>h</i> (56-59) <i>a</i> ² (60-70)	<i>i</i> (70-74) <i>j</i> (75*) <i>k</i> (76*-78) <i>l</i> (78*-83) <i>m</i> (84-87)
	Métrica	$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$	$\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$
	Andamento	<i>Vivo</i>	<i>Calmo</i>	<i>Calmo</i>
	Figuras peculiares	Várias indicações de alteração no andamento.		
Melodia	Dinâmica	Sincopas e contratempos. Tercinas. Textura semi-contrapontística e imitativa. Identidade rítmica: 		
	Extensão vocal	Indicações precisas e em abundância. Varia do <i>pp</i> ao <i>ff</i> .		
	Figuras peculiares			
	Tonalidade	Contorno melódico fragmentado com predomínio de notas da tríade. Cromatismo. Predomínio de movimentos ascendentes.		
Harmonia	Relações harmônicas	Centro Ré		
	Motivo	Passagens cromáticas e modais (mixolídio e lídio-mixolídio).		
Micro-análise	Motivo	Dois motivos básicos:		
		  (c. 5-7) (c. 15-18) Repetição de notas, salto de terça e movimento ascendente.		

* Compasso com início anacrúsico.

Figura 29 – Mahle, *Categiró* (1972): estrutura musical.

2.2.4.3 Relações texto-música

2.2.4.3.1 Estrutura musical e sintática textual

A estrutura musical apresenta três seções em *through composed*⁵² e reflete a forma da estrutura poética. As transformações na fórmula de compasso correspondem às mudanças nos padrões rítmicos do texto. O movimento ascendente das frases corresponde à súplica da narrativa e reforça os efeitos sonoros do fonema /ó/, como nos c. 20-22 (Ex. 45).



Ex. 45 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 19-23, linha vocal.

2.2.4.3.2 Estrutura musical e semântica textual

A harmonia predominantemente cromática, com repetições persistentes de acordes cromáticos, combinada à dinâmica extremamente ampla, corresponde ao significado poético de súplica, que varia da prece humilde aos brados aflitivos. O estilo imitativo faz referência ao eco de muitas vozes.

2.2.4.4 Aspectos interpretativos

2.2.4.4.1 Textura

A linha vocal é marcada pelos estilos silábico e *parlando*. A combinação de ambos os estilos pressupõe regularidade rítmica na pronúncia textual e denota uma narrativa clara, vigorosa e insistente.

⁵² Idem nota de rodapé 38.

A parte do piano apresenta uma textura semi-contrapontística e imitativa. O piano está em constante transformação, com uma movimentação melódica livre e implicações motivicas importantes para o estabelecimento da coerência musical, aspectos que devem ser valorizados pelos intérpretes. Em sua maior parte, o piano é assinalado pela quantidade expressiva de dobramentos da linha vocal no piano, como nos c. 15-18 (Ex. 46).

15
fa-ça com que os ho-mens se en-ten-dam den-tro de um mun-do só
mf

Ex. 46 – Mahle, *Catagiro* (1972): c. 15-18.

Em outros trechos, os elementos da linha vocal estão camuflados na parte do piano, como nos c. 48-50 (Ex. 47).

48
tre-la dal-va um a-mor só não pe-la cor do ros-to mas pe-la do
cresc.

Ex. 47 – Mahle, *Catagiro* (1972): c. 48-50.

2.2.4.4.2 Temporalidade

A indicação inicial é *Vivo*, tendo o compositor sugerido em comunicações pessoais à autora $\text{♩} = 84$. As várias indicações de alterações no andamento implicam uma linha vocal marcada pela valorização do enunciado poético, como nos c. 84-87 (Ex. 48).

84

rit.

rit. molto

a tempo

San - to An - to - - - - - nio do Ca - te - gi - ró .

p

pp

Ex. 48 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 84-87.

2.2.4.4.3 Elementos de interpretação

As variações na dinâmica revelam diferentes qualidades de súplica: maior intensidade indica uma súplica aflitiva; menor intensidade denota uma prece humilde. O clímax emocional está no c. 60, na nota sol em *ff* (Ex. 49).

60

rit.

ff

san - to An - to - nio do ca - te gi -

a tempo

Ex. 49 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 60-62.

As decisões acerca da diversidade timbrística devem corresponder à gama de contrastes nas súplicas: da serenidade de uma prece singela até a histeria de uma súplica desesperada. O uso do pedal realça o colorido timbrístico, fortalece a conexão e a sonoridade dos acordes, além de criar nuances e clarificar gestos musicais. As imitações entre a linha vocal e a parte do piano devem ser realçadas como referência ao eco de muitas vozes, como nos c. 45-47 (Ex. 50).

45

(san - to pre - to, e só por ser pre - to) fa - ça da es -

p

Ex. 50 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 45-47.

Na última frase, c. 84-87, o retorno dos elementos motivicos contribui como elemento unificador e ajuda a estabelecer a função conclusiva do trecho (Ex. 51).

84

rit. rit. molto a tempo

San - to An - to - - - nio do Ca - te - gi - ró .

p *pp*

Ex. 51 – Mahler, *Catequiro* (1972): c. 84-87.

2.2.4.5 Procedimentos pianísticos

A escrita pianística é marcada pela independência de mãos e pela amplitude na dinâmica, que vai do *pp* ao *ff*. O ritmo é marcado por síncopas, contratempos, variações no andamento, mudanças na fórmula de compasso e deslocamentos na acentuação dos compassos. Na articulação, simultaneidade de toques *legato* e *staccato*, com emprego de sinais de acentuação. O pedal de reverberação é indicado pela ligadura. A textura é semi-contrapontística, em alguns trechos, imitativa, com emprego de pontos pedais que valorizam a condução das vozes. As variações no andamento indicam valorização do enunciado poético. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. A parte do piano tem extensão ampla, com emprego de movimentos acordais de implicações melódicas e motivicas, alguns deles incluindo o intervalo de décima.

2.2.5 *Elegia* (1980)

Ululando cromaticamente, o vento aumenta e diminui: o que será que ele conta de outros mundos? Em modo frígio o vento conta das frias noites. Depois de morrer, quero soprar na tua porta, como o vento doce da primavera, em modo maior: acorde, anima-te, alma (Mahle em entrevista à autora⁵³).

A canção está escrita sobre poesia homônima do santista Ribeiro Couto (1898-1963), inserida no livro *Poesia do Brasil* (1963), seleção de poesias de autores brasileiros, organizada e editada por Manuel Bandeira⁵⁴. Para efeitos de análise, selecionamos a versão para tenor e piano⁵⁵, composta em 1980, dedicada a “Eladio”⁵⁶. No *Catálogo de Obras* (2000), constam as seguintes versões⁵⁷ (Figura 30).

Ano da composição	Catálogo	Versão
1975	C 94	Coro misto sem acompanhamento
1980	C 137 a	Tenor e piano
1980	C 137 b	Barítono e piano

Figura 30 – Mahle – *Elegia* (1980): versões.

⁵³ Entrevista no Anexo 2.

⁵⁴ Disposição original da poesia no Anexo 1.

⁵⁵ Partitura no Anexo 3.

⁵⁶ Idem nota de rodapé 35.

⁵⁷ Partituras das diferentes versões em CD anexo.

2.2.5.1 Texto

2.2.5.1.1 Sintática

A escansão poética revelou que o texto é constituído de sete estrofes de tamanhos diversos (Figuras 31-37).

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 1	1	Que QUER o VEN-to? U / U / U	4	a	Fraca	2
	2	A CA-da ins-TAN-te U / U / U	4	b	Fraca	2
	3	ES-te la-MEN-to / U U / U	4	a	Fraca	2
	4	PAS-sa na POR-ta / U U / U	4	c	Fraca	2
	5	Di-ZEN-do: A-bre... U / U / U	4	b	Fraca	2

Figura 31 – Mahle, *Elegia* (1980): primeira estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 2	1	VEN-to que as-SUS-ta / U U / U	4	c	Fraca	2
	2	Nas HO-ras FRI-as U / U / U	4	d	Fraca	2
	3	Da NOI-te FE-ia, U / U / U	4	c	Fraca	2
	4	VIN-do de LON-ge, / U U / U	4	b	Fraca	2
	5	Das ER-mas PRAI-as. U / U / U	4	d	Fraca	2

Figura 32 – Mahle, *Elegia* (1980): segunda estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 3	1	AN-dam de RON-da / u u / u	4	c	Fraca	2
	2	NES-se vio-LEN-to, / u u / u	4	a	Fraca	2
	3	LON-go quei-XU-me, / u u / u	4	b	Fraca	2
	4	AS in-vi-SÍ-veis / u u / u	4	e	Fraca	2
	5	BO-cas dos MOR-tos. / u u / u	4	f	Fraca	2

Figura 33 – Mahle, *Elegia* (1980): terceira estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 4	1	Tam-BÊM um DÍ-a, u / u / u	4	c	Fraca	2
	2	Es-TAN-do eu MOR-to, u / u / u	4	a	Fraca	2
	3	Vi-REI quei-XAR-me u / u / u	4	b	Fraca	2
	4	Na TU-a POR-ta. u / u / u	4	c	Fraca	2

Figura 34 – Mahle, *Elegia* (1980): quarta estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 5	1	Vi-REI no VEN-to U / U / U	4	a	Fraca	2
	2	Mas NÃO de in-VER-no, U / U / U	4	a	Fraca	2
	3	Nas HO-ras FRI-as U / U / U	4	d	Fraca	2
	4	Das NOI-tes FE-ias. U / U / U	4	d	Fraca	2

Figura 35 – Mahle, *Elegia* (1980): quinta estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 6	1	Vi-REI no VEN-to U / U / U	4	a	Fraca	2
	2	Da PRI-ma-VE-ra. U / U / U	4	c	Fraca	2
	3	Em TU-a BO-ca U / U / U	4	c	Fraca	2
	4	Se-REI ca-RÍ-cia, U / U / U	4	c	Fraca	2
	5	CHEI-ro de FLO-res / U U / U	4	g	Fraca	2
	6	Que es-TÃO lá FO-ra U / U / U	4	c	Fraca	2
	7	Na NOI-te QUEN-te. U / U / U	4	b	Fraca	2

Figura 36 – Mahle, *Elegia* (1980): sexta estrofe, escansão poética.

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 7	1	Vi-REI no VEN-to... U / U / U	4	a	Fraca	2
	2	Di-REI: a-COR-da... U / U / U	4	c	Fraca	2

Figura 37 – Mahle, *Elegia* (1980): sétima estrofe, escansão poética.

A musicalidade do texto pode ser verificada nos elementos rítmicos e sonoros, sobretudo na assonância da vogal fechada /e/ e no emprego recorrente de palavras com /an/, /en/, /in/, /on/, /un/. Os versos são curtos, regulares e apresentam relação de “enjambamento” e terminações fracas, com predomínio do padrão binário iâmbico. As rimas externas não apresentam uma organização fixa. Nas primeiras três estrofes, as vogais fechadas prevalecem; a partir da quarta estrofe, predominam as vogais abertas.

2.2.5.1.2 Semântica

A poesia está escrita em uma linguagem formal, na primeira pessoa do singular, na qual o eu-lírico faz uma reflexão poética sobre a morte. Elegia é um tipo de poesia caracterizada não pela forma, mas pelo assunto: “composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos” (GOLDSTEIN, 1985, p. 56). No texto, o autor faz associações entre as palavras e os sentidos sensoriais (“horas frias”, “vento frio”, “vento da primavera”, “cheiro de flores”, “vento quente”) e atribui qualidades humanas ao vento (“passa na porta dizendo: abre”). A recorrente inversão dos membros de frases é um recurso que dificulta a compreensão textual, mas produz uma narração elegante e de efeito surpresa. O sentimento que permeia o texto é o de tristeza pela morte. No início, o sentimento é de medo pelo vento que “passa na porta dizendo: abre...” e “que assusta nas horas frias da noite feia”. A partir da quarta estrofe, o vento “de inverno” passa a ser chamado de “vento da primavera” e as “horas frias das noites feias” dão lugar à “noite

quente”. O temor dá lugar ao consolo e à esperança. Há uma *persona*, representada pelo eu-lírico, e um modo de endereçamento, representado pelo leitor. O emprego do sinal de reticências ao final de alguns versos produz o efeito de mistério e continuidade, como algo que permanece.

2.2.5.2 Estrutura musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e micro-análise (Figura 38).

-Macro-análise	Seções		A		B	C	
	Compassos		1-25	26-39	40-54	55-104	
Média-análise	Ritmo	Frases	<i>Prelúdio/piano</i> (1-11) <i>a</i> (12-17) <i>b</i> (18-25)	<i>a</i> ¹ (26-32) <i>b</i> ¹ (33-39) <i>c</i> (40-46) <i>c</i> ¹ (47-54)	<i>Interlúdio/piano</i> (55-65) <i>a</i> ² (66-75) <i>a</i> ³ (70-75) <i>a</i> ⁴ (76-80) <i>a</i> ⁵ (81-85) <i>d</i> (85-91) <i>e</i> (92*-94) <i>e</i> ¹ (95-104)	<i>Interlúdio/piano</i> (105-112) <i>a</i> ⁶ (113-121)	
		Métrica	$\frac{2}{4}$				
		Andamento	<i>Vivo Moderato</i>		<i>Vivo Moderato</i>	<i>Vivo Moderato</i>	<i>Vivo Moderato</i>
	Figuras peculiares	Síncopas e contratempos. Tercinas. Apojaturas duplas e triplas. Trêmulos. Polirritmia. Textura semi-contrapontística e imitativa. Identidade rítmica: $\frac{2}{4}$ 					
Melodia	Dinâmica	Varia do <i>p</i> ao <i>ff</i>					
	Extensão vocal						
	Figuras peculiares	Contorno melódico fragmentado com predomínio de notas da tríade. Cromatismo. Melismas.					
	Tonalidade	Centro Lá					
Harmonia	Relações harmônicas	Passagens cromáticas e modais, especialmente mixolídio e lídio-mixolídio.					
	Motivo	Motivo inicial apresentado pela melodia vocal (c. 13), início anacrúsico e movimento ascendente: 					

* Compasso com início anacrúsico.

Figura 38 – Mahle, *Elegia* (1980): estrutura musical.

2.2.5.3 Relações texto-música

2.2.5.3.1 Estrutura musical e sintática textual

A canção tem três seções principais e não apresenta uma repetição formal, sendo considerada *through composed*⁵⁸. As frases são assimétricas, abrangendo, a maior parte delas, mais de dois versos poéticos, como nos c. 14-19 (Ex. 52).

The diagram above the musical staff shows the structure of the text. It is divided into three main sections: 'frase 1' (covering 'verso 1'), 'frase 2' (covering 'verso 2' and 'verso 3'), and 'frase 3' (covering 'verso 4'). A box with the number '15' is placed above the first measure of the musical staff. The musical staff itself shows a vocal line in treble clef with the following lyrics: 'ven - to ? a ca-da in - stan - te es - te la - men - to pas - sa na por - ta'.

Ex. 52 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 14-19, linha vocal.

A métrica binária da música corresponde ao padrão binário iâmbico do texto. As sílabas tônicas e as rimas estão realçadas nos tempos fortes dos compassos, nos deslocamentos rítmicos e na agógica, bem como nas variações de dinâmica e de registro (Ex. 53).

The musical staff shows a vocal line in treble clef with the following lyrics: 'Ven - to que as - sus - ta nas ho ras fri - as da'. Annotations above the staff highlight specific musical features: 'tempo forte' is written above the first measure; 'variação na dinâmica e no registro' is written above the second measure; and 'deslocamento rítmico e agógica' is written above the third measure. The first measure is circled, and the second and third measures are also circled.

Ex. 53 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 26-29, linha vocal.

⁵⁸ Idem nota de rodapé 38.

2.2.5.3.2 Estrutura musical e semântica textual

O contorno harmônico corresponde à progressão poética. As três primeiras estrofes são marcadas pelo sentimento de tristeza e estão elaboradas sobre o modo frígio: o sentimento sombrio é reforçado pelas ornamentações modais (segunda abaixada) da escala menor. A partir da quarta estrofe, o sentimento de dor se transforma em esperança, momento em que a tonalidade passa para maior.

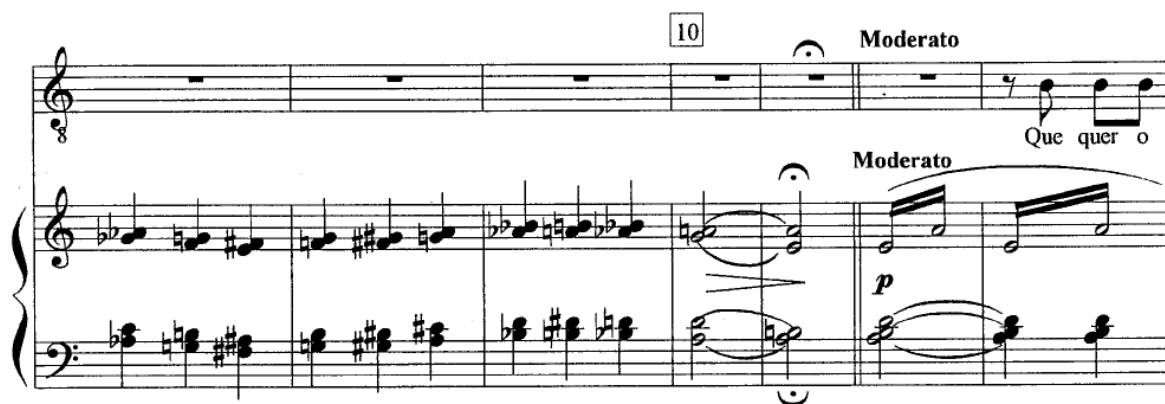
O compositor enfatiza sentidos sensoriais por meio da sonoridade musical: “horas frias” e “vento frio”, acordes menores ornamentados cromaticamente; “vento da primavera”, “cheiro de flores” e “vento quente”, acordes maiores ornamentados diatonicamente (Ex. 54).

30

Ven - to que as - sus - ta nas ho - ras fri - as da noi - te fei - a , vin - do de lon - ge

Ex. 54 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 26-33.

O movimento das tercinas, dos arpejos e dos trêmulos evoca o movimento do “vento” (Ex. 55).



Ex. 55 – Mahler, *Elegia* (1980): c. 7-13.

2.2.5.4 Aspectos interpretativos

2.2.5.4.1 Textura

A linha vocal é predominantemente silábica e *parlando*. A combinação de ambos os estilos denota uma narrativa clara e de fácil compreensão. A parte do piano é predominantemente semi-contrapontística, com trechos imitativos e emprego de melismas. O primeiro trecho melismático, c. 21-25, representa a fala do vento: “abre”. O segundo, c. 35-39, dá à palavra “praias” impressão assustadora. O terceiro, c. 50-54, realça a palavra “mortos” (Figura 56).



Ex. 56 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 46-54, linha vocal.

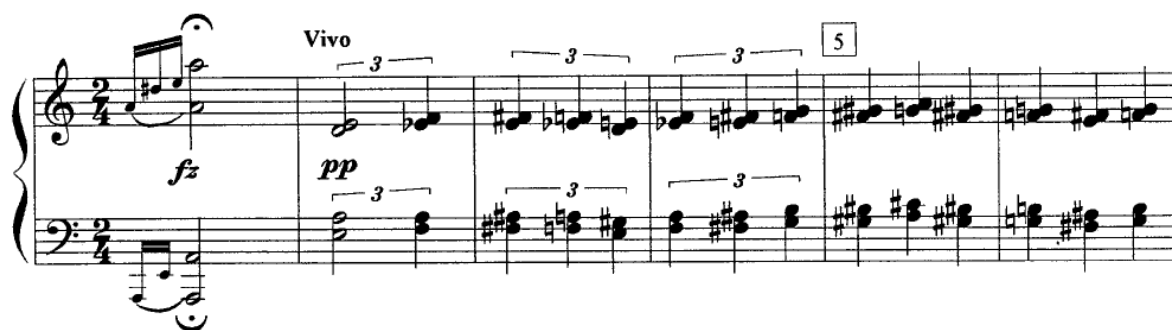
O realce dos elementos motivicos nos trechos elaborados pelo processo de imitação livre funciona como elemento unificador entre a linha vocal e a parte do piano, como nos c. 40-45 (Ex.57).

Ex. 57 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "An - dam de ron - da nes - se vio - len - to, lon - go quei -". The piano line is in treble clef and contains the lyrics "p cresc.". Both staves feature triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and boxes labeled '40' and '45'.

Ex. 57 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 40-45.

2.2.5.4.2 Temporalidade

A indicação inicial é *Vivo*. Em comunicações pessoais, o compositor sugere ♩ = 84. As várias indicações de alterações no andamento ao longo da canção implicam uma narrativa subordinada ao enunciado poético. As oscilações no andamento têm implicações importantes na narrativa na medida em que ajudam a estabelecer o gesto que representa o movimento ondulatório e instável do “vento”, como nos c. 1-6 (Ex. 58).



Ex. 58 – Mahler, *Elegia* (1980): c. 1-6.

2.2.5.4.3 Elementos de interpretação

As variações na dinâmica, sobretudo os *crescendos* e *diminuendos*, contribuem para criar o efeito de “vento” e ilustrar palavras que denotam medo, como nos c. 82-88 (Ex. 59).

85

fri - as das noi - tes fei - as vi - rei no ven - to

Ex. 59 – Mahler, *Elegia* (1980): c. 82-88.

As decisões acerca da diversidade timbrística devem levar em conta o movimento da progressão poética e o estado psicológico da *persona*: a canção inicia com um sentimento de medo e caminha para um final de ternura. O pedal é um recurso timbrístico de extrema importância nesta canção para ambientar as cenas e clarificar os gestos que aludem ao “vento”.

2.2.5.5 Procedimentos pianísticos

A escrita pianística é caracterizada pela independência de mãos e amplitude da extensão do teclado e da dinâmica, que varia do *p* ao *ff*. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. No ritmo, síncopas, tercinas, contratempos, quiálteras, deslocamentos de acentuação, polirritmia e apojaturas são elementos que conferem variedade à parte do piano. Na articulação, indicação de *legato*, especialmente nos movimentos paralelos de terças. A textura é semi-contrapontística, em alguns momentos imitativa. A recorrência de pontos pedais indica valorização da condução das vozes. O

pedal de reverberação é indicado pela ligadura. As variações no andamento indicam valorização do enunciado poético e estão intimamente ligadas à progressão poética.

2.2.6 *O Pato* (1993)

Estabanado, o Pato dispara para cá e para lá. Seu nervosismo é caracterizado pelos semitons. Na aflição, provoca grande desordem e sofre impactos. Seus pulos se caracterizam pelas apojeturas e seu caminho pela escala cromática ascendente e descendente. De repente acabou a corrida: parou na panela. Quiá, quiá, quiá, que história engraçada! (Mahle em entrevista à autora⁵⁹).

A canção está escrita sobre poesia homônima de Vinicius de Moraes (1913-1980), um dos trinta e dois poemas contidos em *A Arca de Noé* (1971), livro de poesias sobre temas infantis escrito pelo poeta carioca⁶⁰.

[...] Vinicius de Moraes destaca-se com a *Arca de Noé* (1971), em que os versos captam a sensibilidade e o lirismo que perpassa toda a sua obra: a graça da exploração lúdica dos sons atinge plenamente a alma infantil (SANDRONI, 2008, p. 225).

Mahle musicou a poesia pela primeira vez em 1979, em uma versão para três vozes iguais, escrita especialmente para o I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil⁶¹. Para efeitos de análise, optamos pela versão mais recente, composta para voz

⁵⁹ Entrevista no Anexo 2.

⁶⁰ Disposição original da poesia no Anexo 1.

⁶¹ Prospecto do concurso no Anexo 2.

aguda e piano⁶², datada de 1993. No *Catálogo de Obras* (2000), constam as seguintes versões⁶³ (Figura 39).

Ano da composição	Catálogo	Versão
1979	B 26 a	Três vozes iguais sem acompanhamento (Si _b)
1979	B 26 e	Três vozes iguais sem acompanhamento (Dó)
1982	B 26 b	Trio vocal (soprano, meio soprano, contralto)
1982	B 26 c	Coro a 5 <u>v</u> ozes
1993	B 26 d	Voz aguda e piano

Figura 39 – Mahle, *O Pato* (1993): versões.

2.2.6.1 Texto

2.2.6.1.1 Sintática

A escansão poética revelou que a poesia é constituída de duas estrofes de quatro e dezesseis versos, respectivamente (Figuras 40 e 41).

	Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 1	1	Lá vem o PA-to u / u / u	4	a	Fraca	2
	2	PA-ta a-QUI, pa-ta a-co-LÁ / u / u / u /	7	b	Forte	4
	3	Lá vem o PA-to u / u / u	4	a	Fraca	2
	4	PA-ra VER o que é que HÁ. / u / u / u /	7	b	Forte	4

Figura 40 – Mahle, *O Pato* (1993): primeira estrofe, escansão poética.

⁶² Partitura no Anexo 3.

⁶³ Partituras das diferentes versões em CD anexo.

		Verso		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
Estrofe 2	Subestrofe 1	1	O PA-to pa-TE-ta u / u u / u	5	a	Fraca	2
		2	Pin-TOU o ca-NE-co u / u u / u	5	b	Fraca	2
		3	Sur-ROU a ga-LI-nha u / u u / u	5	c	Fraca	2
		4	Ba-TEU no mar-RE-co u / u u / u	5	a	Fraca	2
	Subestrofe 2	5	Pu-LOU no po-LEI-ro u / u u / u	5	a	Fraca	2
		6	No PÊ do ca-VA-lo u / u u / u	5	a	Fraca	2
		7	Le-VOU um COI-ce u / u / u	4	c	Fraca	2
		8	Cri-OU um GA-lo u / u / u	4	a	Fraca	2
	Subestrofe 3	9	Co-MEU um pe-DA-ço u / u u / u	5	a	Fraca	2
		10	De JE-ni-PA-po u / u / u	4	a	Fraca	2
		11	Fi-COU en-gas-GA-do u / u u / u	5	a	Fraca	2
	Subestrofe 4	12	Com DOR no PA-po u / u / u	4	a	Fraca	2
		13	Ca-IU no PO-ço u / u / u	4	a	Fraca	2
		14	Que-BROU a ti-GE-la u / u u / u	5	b	Fraca	2
		15	TAN-tas FEZ o MO-ço / u / u / u	5	a	Fraca	2
		16	Que FOI pra pa-NE-la. u / u u / u	5	b	Fraca	2

Figura 41 – Mahle, *O Pato* (1993): segunda estrofe, escansão poética.

Na primeira estrofe, predomina o padrão rítmico binário, em alternâncias de iâmbico e trocáico. Os versos da segunda estrofe, por conta das similitudes, podem ser

agrupados em subestrofes de quatro versos. Na primeira estrofe, os versos apresentam relação de alternância. A assonância da vogal /a/ e a aliteração da consoante /p/ são artifícios que conferem brilho na pronúncia das palavras. Na segunda estrofe, a contagem das sílabas poéticas revelou predominância do padrão de cinco sílabas e do ritmo anfibráquico. O v. 15 começa com uma sílaba forte, procedimento que enfatiza a palavra “tantas”, em uma insinuação de que o Pato recebera um castigo merecido. Outro importante recurso lingüístico recorrente nos versos da segunda estrofe é a supressão do pronome “ele”, cujo resultado é a concisão e o dinamismo na descrição dos eventos. Com relação à pontuação, a vírgula, que tem a função de indicar uma pequena pausa e uma ligeira inflexão na elevação da voz, aparece uma única vez, no interior do segundo verso da primeira estrofe. O ponto final, cuja função é estabelecer conclusão, ocorre no v. 4 da primeira estrofe e no v. 16 da segunda estrofe, procedimento que denota pausa absoluta e inflexão da voz. Na segunda estrofe, o início do v. 3 em letra maiúscula denota um ponto final na conclusão do v. 2. Apesar de não haver indicação de pontuação entre os versos da segunda estrofe, são constatadas relações semânticas de concordância aos pares. Outro artifício verificado na segunda estrofe é a recorrência de ditongos, grande parte deles em sílabas fortes, enfatizando o caráter narrativo e caracterizando a sonoridade do trecho.

2.2.6.1.2 Semântica

A poesia está escrita em uma linguagem coloquial, perto da língua falada, de fácil compreensão, em estilo narrativo, escrita na terceira pessoa do singular. Tem como enredo a trajetória de um pato arruaceiro que, envolto em suas trapalhices, vai “pra panela” (MORAES, 1970, p. 47). No texto original, há uma *persona* e um modo de endereçamento, representados no narrador e no leitor, respectivamente. Na canção, Mahle emprega quatro trechos onomatopéicos⁶⁴ com a função de exprimir os sentimentos das *personas*: as três

⁶⁴ “Chama-se *onomatopéia* a figura em que o som da letra que se repete lembra o som do objeto nomeado” (GOLDSTEIN, 1995, p. 54).

primeiras ocorrências imitam o grasnar do Pato (“quá-quã”); a quarta ocorrência reproduz o riso do narrador ao final da narração (“quíá”). O cenário poético não está explícito, porém, algumas palavras – “poleiro”, “marreco”, “cavalo” – fazem referência à imagem de um local rural. Na primeira estrofe, o narrador não revela muito sobre o Pato, apenas narra a sua chegada. Na segunda estrofe, o narrador passa a relatar as traquinagens do Pato e expõe o desfecho da estória. Ambas as estrofes contrastam entre si, sobretudo em relação ao movimento físico e psicológico, que vai se tornando mais acentuado ao longo da poesia. Os incidentes descritos na segunda estrofe são narrados de modo bastante conciso e dinâmico em relação à primeira, e o sentimento que permeia a narração é de comicidade, recheado com um toque de crítica ao mau comportamento.

2.2.6.2 Estrutura musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e micro-análise (Figura 42).

Seções		A				B				
Macro-análise	Compassos	1-29	30*-31	32*-44	45*-46	47*-62	63*-82	83-87	88-94	
	Frases	<i>Introdução piano</i> (1-15) <i>a</i> (16-20) <i>b</i> (21*-24) <i>a'</i> (25*-27) <i>c</i> (28*-29)	Trecho onomatopéico	<i>a''</i> (32*-35) <i>b''</i> (36*-39) <i>a'</i> (40*-42) <i>c'</i> (43*-44)	Trecho onomatopéico	<i>d</i> (47*-50) <i>e</i> (51*-54) <i>f</i> (55*-58) <i>g</i> (59*-62)	<i>d''</i> (63*-66) <i>e'</i> (67*-70) <i>f'</i> (71*-74) <i>g'</i> (75*-78) <i>h</i> (79*-82)	Trechos onomatopéicos		
	Ritmo	2 4		um pouco vivo		mais vivo		6 8 2 4 6 8 2 4		
	Andamento	Várias indicações de alteração no andamento.								
	Média-análise	Figuras peculiares	Sincopas e contratempos. Apojeturas. Trêmulos. Liberdade rítmica nas onomatopéias.							
Dinâmica		Textura semi-contrapontística. Identidade rítmica: 2 7								

Figura 42 – Mahle, *O Pato* (1993): estrutura musical.

2.2.6.3 Relações texto-música

2.2.6.3.1 Estrutura musical e sintática textual

A estrutura musical apresenta duas partes principais, em correspondência à forma poética: a seção A corresponde à primeira estrofe, enquanto a seção B, à segunda estrofe. As frases musicais correspondem aos versos poéticos. A repetição de alguns versos contribui para o equilíbrio formal e para a ênfase textual. A métrica musical corresponde ao padrão rítmico predominante: na seção A, métrica binária; na seção B, métrica ternária. As sílabas tônicas e as rimas são valorizadas especialmente nos tempos fortes dos compassos, nos deslocamentos rítmicos e na agógica, como nos c. 77-81 (Ex. 60).



Ex. 60 – Mahle, *O Pato* (1993): c. 77-82, linha vocal.

2.2.6.3.2 Estrutura musical e semântica textual

O esquema harmônico corresponde à semântica textual. Na introdução do piano, uma síntese do enredo poético em uma grande ornamentação em torno do esquema harmônico I-V7-I ilustra a baderna do Pato. Na seção A, as ornamentações modais estão associadas ao motivo do narrador, ao passo que as ornamentações cromáticas estão relacionadas ao motivo do Pato. Na seção B, a polirritmia e progressão harmônica ajudam a criar o efeito de confusão. Os quatro episódios onomatopéicos representam os sentimentos das personagens: os dois primeiros, com suas apojeturas e elaborações cromáticas, ilustram a imagem azucrinante e desequilibrada do animal; o terceiro evoca a agonia do Pato que foi “pra panela”; o quarto consiste na coda e representa o riso do narrador.

2.2.6.4 Aspectos interpretativos

2.2.6.4.1 Textura

A linha vocal é caracterizada pelos estilos silábico e *parlando*, cuja maneira vigorosa e impertinente de articular as palavras está sugerida na repetição sistemática de notas e intervalos dentro de um andamento rápido. O controle rítmico na pronúncia e na articulação do texto é resultado da combinação de ambos os estilos e produz uma narração simples e clara. A parte do piano é semi-contrapontística e suporta a linha vocal com diferentes figurações, ambos apresentando significativa independência rítmica, procedimento que pressupõe precisão rítmica dos intérpretes, como nos c. 17-20 (Ex. 61).

17

Pa - to, lá vem o Pa - to pa - ta a-qui pa - ta co -

Ex. 61 – Mahle, *O Pato* (1993): c. 17-20.

Os dobramentos da linha vocal ocorrem nas frases antecedentes aos episódios e devem ser ressaltados, como nos c. 27-29 (Ex. 62).

27

Pa - to pa - ra ver o que é que há _____

fz *f*

This musical score is for the 27th measure of a piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note 'Pa', followed by a quarter note 'to', then a half note 'pa', a quarter note 'ra', a half note 'ver', a quarter note 'o', a half note 'que', a quarter note 'é', a half note 'que', and a quarter note 'há'. The piano accompaniment consists of a right hand and a left hand. The right hand starts with a half note 'Pa', followed by a quarter note 'to', then a half note 'pa', a quarter note 'ra', a half note 'ver', a quarter note 'o', a half note 'que', a quarter note 'é', a half note 'que', and a quarter note 'há'. The left hand starts with a half note 'Pa', followed by a quarter note 'to', then a half note 'pa', a quarter note 'ra', a half note 'ver', a quarter note 'o', a half note 'que', a quarter note 'é', a half note 'que', and a quarter note 'há'. The piano accompaniment includes dynamic markings *fz* and *f*.

2.2.6.4.2 Temporalidade

A indicação é *um pouco vivo*. Em comunicações pessoais, o compositor sugere ♩ = 92 como andamento inicial. As várias indicações de mudanças no andamento indicam valorização da pronúncia textual e contribuem para o realce do contorno melódico. A ausência de fórmula de compasso nos dois primeiros episódios, c. 30-31 e 45-46, denota um movimento livre, como no c. 30 (Ex. 63).

30 (imitando pato)

quáquáquáquáquáquáquáquáquáquáquáquáquá

quá.

acc.

8va

p cresc. f

2.2.6.4.3 Elementos de interpretação

A grande introdução do piano é uma síntese do enredo poético: uma grande ornamentação em torno do esquema harmônico I-V7-I (ilustrando a baderna do Pato), seguindo uma escala cromática (mostrando a consequência) e, por último, uma cadência ornamentada cromaticamente (evocando a agonia do Pato que “foi pra panela”).

O sentimento de comicidade que permeia o texto pressupõe uma abordagem pianística em favor de uma textura na qual o caráter poético seja realçado por meio da combinação de toques diferenciados e de pedalização pertinente ao espírito e à ambientação da peça. Os diversos toques e a diversidade timbrística podem ser enriquecidos com o pedal, usado de maneira controlada a fim de que a peça não perca o caráter ligeiro. As variações na dinâmica reforçam a impressão azucrinante do Pato, sobretudo nos trechos onomatopéicos, como nos c. 45-46 (Ex. 64).

45

p quáquáquáquã quáquáquáquã quáquáquáquã *cresc.* *fp* quá .

fp *p* *accel.* *cresc.* *fp*

Ex. 64 – Mahler, *O Pato* (1993): c. 45-46.

Na seção A, as elaborações sobre o motivo do narrador são diatônicas e apresentam o ritmo relativamente estável; as elaborações sobre o motivo do Pato estão impregnadas de notas cromáticas e apojeturas, de caráter agitado, em alusão ao animal azucrinante, como nos c. 33-36 (Ex. 65).

47

-te-ta pintou o ca - ne-co surrou a ga - li-nha bateu no mar - re-co pulou do po - lei-ro no pé do ca-

Ex. 67 – Mahle, *O Pato* (1993): c. 47-51.

Na seção B, o caráter conclusivo dos dois últimos versos poéticos é enfraquecido pela cadência interrompida do c. 82, procedimento que cria a expectativa de continuidade na narrativa textual. A agógica na palavra “tantas” tem a função de enfatizar a punição do animal (Ex. 68).

77

po-çoquebrou a ti - ge -la tan - - tas fêz o moçoque foi pra pa - ne-la .

Ex. 68 – Mahle, *O Pato* (1993): c. 77-82.

A cadência interrompida conduz a uma nova intervenção onomatopéica. No terceiro episódio, os acordes ornamentados cromaticamente, c. 85 e 87, acrescidos de

dinâmica *fz*, de trêmulos e do andamento *mais lento*, contribuem para evocar a condição agonizante do Pato, que “foi pra panela” (Ex. 69).

83 **mais lento**

The musical score for Ex. 69, measures 83-85, is written for voice and piano. The tempo is marked 'mais lento'. The voice part (treble clef) has the lyrics 'quá quá quá quá quá quã quá'. The dynamics for the voice are *p* (piano) at the beginning, *fz* (fortissimo) for the 'quã' note, and *p* for the final 'quá'. The piano part (grand staff) features tremolos in the right hand and sustained notes in the left hand. Dynamics include *p* at the start, *fz* for a crescendo leading to a fortissimo chord in measure 85, and *p* for the final notes.

Ex. 69 – Mahle, *O Pato* (1993): c. 83-85.

O quarto episódio onomatopéico, c. 88-94, representa o riso do narrador e contribui para o clímax final da estória, a qual depende de uma decisão interpretativa: o riso do narrador pode indicar tanto a graça pela estória quanto uma caçoada pelo final trágico do Pato.

2.2.6.5 Procedimentos pianísticos

A escrita pianística é marcada pelo ritmo enérgico, marcado por síncopas, contratempos, polirritmia, apojaturas, deslocamentos de acentuação e trêmulos. Na articulação, indicação de *legato* e *staccato*. A textura é semi-contrapontística, com emprego de movimentos acordais de implicações melódicas e motivicas, incluindo acordes com intervalo de décima. O pedal de reverberação é indicado pela ligadura. As variações no andamento estão intimamente ligadas à progressão e à atmosfera da poesia. A linha vocal

está dobrada na parte do piano de maneira discreta. A parte do piano tem extensão ampla do teclado, com emprego de pontos pedais, procedimento que realça a condução das vozes.

CONCLUSÃO

A pesquisa foi dividida em dois capítulos. No primeiro capítulo, o estudo biográfico atualizado de Ernst Mahle ofereceu uma abrangência maior de sua vida e permitiu um exame mais aprofundado de sua obra. As informações foram coletadas a partir de referenciais teóricos pré-existentes e de entrevistas pessoais com o compositor, tendo o texto final sido conferido pelo próprio biografado.

No segundo capítulo, o foco do trabalho esteve nas canções. A análise das peças selecionadas permitiu a constatação de várias características, a saber:

- No exame dos textos, a adoção por parte do compositor de diferentes formas poéticas, sobretudo contemporâneas à época das composições, e a primazia por textos de poetas significativos dentro do cenário literário brasileiro contribuíram para que suas canções ocupassem lugar de destaque dentro do seu conjunto composicional.
- Na análise da estrutura musical, os ritmos são, em geral, vigorosos, fartos de síncopas e contratempos, com recorrentes mudanças de fórmulas de compasso e várias indicações de mudança de andamento ao longo da canção, sugerindo valorização do enunciado poético. A intensidade, a extensão do teclado e a extensão da linha vocal são amplas. A linha vocal é predominantemente fragmentada e tonal, com valorização dos intervalos da tríade. A harmonia é marcada por um campo tonal fundamental, ainda que por diversos momentos apoiada em escalas cromáticas e modais, especialmente no modo mixolídio. Na parte do piano, combinações de texturas semi-contrapontísticas e livre utilização de processos imitativos. Há uma quantidade significativa de movimentos acordais com implicações melódicas e motivicas e movimentos paralelos de quartas e quintas. As relações tonais são valorizadas, sobretudo, com o emprego recorrente de acordes de sétima. Os recorrentes pontos pedais e notas presas indicam valorização da

condução melódica e da escrita contrapontística. Na forma, a repetição rítmico-motívica contribui como elemento unificador importante para a coerência musical, sobretudo nas canções que não apresentam uma repetição formal consistente.

- No estabelecimento de relações entre o texto poético e a estrutura musical, foi constatada a preocupação do compositor em conjugar texto e música. Em geral, a métrica musical corresponde aos padrões rítmicos da poesia e a ênfase textual é obtida nos tempos fortes dos compassos, nas variações de dinâmica e de registro, bem como nos deslocamentos rítmicos e na agógica. Os elementos de harmonia, ritmo, melodia e som refletem o sentimento que permeia o texto e contribuem para a intensificação emocional do elemento poético.
- Na investigação dos aspectos interpretativos, a exploração das oscilações no andamento, das variações na dinâmica, bem como a ênfase nos deslocamentos rítmicos, ajuda no fluir da narrativa e no estabelecimento do sentido poético. A linha vocal é predominantemente silábica e *parlando*, procedimento que implica uma narrativa clara e objetiva. O piano é um instrumento de ambientação e ilustração poética, em alguns momentos, de função descritiva. A organização e a efetiva realização dos dados levantados na pesquisa, quando da *performance* musical, estão subordinados a gestos pianístico-instrumentais que irão determinar uma abordagem o mais próxima, ou não, a partir da compreensão pelos intérpretes, dos códigos autorais presentes nas obras. Um dado a ser considerado é que a realização das obras por cada intérprete passa por sua criatividade individual e pela compreensão da cena proposta em cada canção. Supõe-se que as experiências pessoais de conteúdo emocional vivenciadas pelos intérpretes poderão afetar o

processo agógico e a conseqüente expressividade da *performance*, imprimindo, assim, uma execução *sui generis* por parte de cada um.

- A parte do piano se reveste de particular interesse, especialmente na maneira imaginativa de exprimir as imagens e os sentimentos da poesia: a concepção dos aspectos interpretativos deve ser concebida de modo a contribuir na construção do panorama artístico da paisagem sonora e realçar o clima da canção. Os movimentos de particular dificuldade técnica e a grande variedade de combinações rítmicas e sonoras são aspectos que exigem do pianista destreza e controle de uma linha musical sob quaisquer circunstâncias e um extraordinário senso de toque e habilidade na exploração de uma sonoridade pianística específica. No exame dos procedimentos pianísticos, foram constatados efeitos instrumentais variados, os quais foram elencados no quadro a seguir para fins de consulta (Figura 43).

	Rosamor (1966)					E agora, José? (1971)	Leilão de Jardim (1971)	Categorió (1972)	Elegia (1980)	O Pato (1993)
	I	II	III	IV	V					
Apojatura	x			x			x		x	x
Arpejo						x	x		x	
Contratempo	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Extensão ampla do teclado	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Glissando							x			
Indicação de articulação	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Indicação inicial de andamento						x		x	x	x
Indicação de variação no andamento		x			x	x	x	x	x	x
Intensidade ampla	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Intensidade estável		x								
Mudança de fórmula de compasso						x	x	x	x	
Notação não convencional						x				x
Notas glissadas										x
Ponto pedal	x	x	x			x	x	x	x	x
Nota presa	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Onomatopéia		x								x
Pedal de reverberação	x	x	x	x	x	x	x		x	x
Textura imitativa		x								
Textura semi-contrapontística	x		x	x			x			x
Textura semi-contrapontística e imitativa			x	x	x	x		x	x	x
Sinal de acentuação			x	x		x	x	x	x	x
Sincopa	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Tercina	x				x	x	x	x	x	x
Trêmulo						x	x		x	x
Trinado					x		x			

Figura 43 – Características na escrita pianística particulares a cada canção.

Os dados resultantes das análises praticadas no presente trabalho contribuíram significativamente para a elaboração da *performance* das canções e permitiu um exame mais aprofundado da obra de Ernst Mahle. A realização do CD em anexo tem como objetivo trazer a público uma proposta de *performance*, tornando-se um instrumento de realização sonora das obras estudadas. A pesquisa ora finalizada oferece subsídios para novas pesquisas e coloca à disposição do público uma parte expressiva dentro da produção musical de Ernst Mahle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

LIVROS E ARTIGOS

ALI, M. S. **Versificação Portuguesa**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

ALMEIDA, E.; FARIA, V. Mahle e os acordes de sua trajetória. **Painel Ciência e Cultura**, [S.l.], p. 4-7, Abr. 2009.

ALMEIDA, G. de. **Rosamor**. São Paulo: Martins, 1965.

ANDRADE, C. D. de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

ARZOLLA, A. R. R. dal P. **Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle**. 1996. 120 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BANDEIRA, M. **Poesia do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

BARROS, G. A. S. **Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle**: um estudo do conceito de harmonia. 2005. 279 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BENVEGNU, M. Um maestro no tempo. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 14 mar. 2009. Caderno Movimento, p. 2-8.

CASTRO, L.; BORGHOFF, M.; PÁDUA, M. Em defesa da canção de câmara brasileira. **Revista Per Musi**, [S.l.], v. 8, p. 74-83, 2003.

COOK, N. **A guide to musical analysis**. Great Britain: Oxford University Press, 1987.

GARBOSA, G. S. **“Concerto (1988)” para clarineta de Ernst Mahle**: um estudo comparativo de interpretações. 2002. 184 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1973.

KRAUSZ, L. S. Ernst Mahle. **Revista Concerto**, [S.l.], p. 12-13, jan/fev. 1999.

LIMA, S. A. de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musica Editora, 2005.

- LOPES, N. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LUCAS, F. **O poeta e a mídia**: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- MAHLE, E. **Catálogo de Obras**. Piracicaba: Instituto Educacional Piracicabano, 2000.
- MARIANO, O. **Estudos sobre a poética de Cassiano Ricardo**. São Paulo: Edição comemorativa do cinquentenário poético do autor de "Jeremias sem-chorar", 1965.
- MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MORAES, V. **Poemas Infantis de Vinicius de Moraes**: A arca de Noé. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.
- MOREIRA, L. F. (Sel.). **Melhores poemas/Cassiano Ricardo**. São Paulo: Global, 2003.
- NEVES, M. de S.; LÔBO, Y. de L.; MIGNOT, A. C. V. (Org.). **Cecília Meireles**: poética da educação. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.
- PINOTTI, C. M. A. **O Salmo 150 de Ernst Mahle - questões composicionais e interpretativas**. 2002. 111 p. Vol. 1. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Departamento Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.
- SANDRONI, L. **Nos caminhos da literatura**. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil/Instituto C&A: Peirópolis, 2008.
- SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STEIN, D.; SPILLMAN, R. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Song**. New York: Oxford University Press, 1996.
- TOKESHI, E. **Ernst Mahle**: violin sonatas and sonatinas (1955-80). 1999, 129 p. Tese (Doctor of Music) – Northwestern University, Evanston, Illinois, 1999.
- WHITE, J. D. **Comprehensive music analysis**. London: The Scarecrow Press, 1994.

PARTITURAS E ENTREVISTAS

MAHLE, E. **Rosamor**. Piracicaba: Ms C 26 a, 1966. 1 partitura [5 p.]. Voz aguda e piano.

MAHLE, E. **E agora, José?** Piracicaba: Ms C 54, 1971. 1 partitura. [6 p.]. Voz aguda e piano.

MAHLE, E. **Leilão de Jardim**. Piracicaba: Ms C 55, 1971. 1 partitura [3 p.]. Voz aguda e piano.

MAHLE, E. **Categiró**. Piracicaba: Ms C 65 a, 1971. 1 partitura [6 p.]. Voz aguda e piano.

MAHLE, E. **Elegia**. Piracicaba: Ms C 137 a, 1971. 1 partitura [6 p.]. Tenor e piano.

MAHLE, E. **O Pato**. Piracicaba: Ms C 26 d, 1971. 1 partitura [6 p.]. Voz aguda e piano.

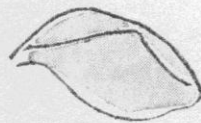
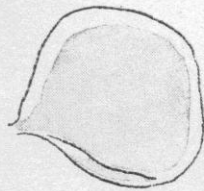
MAHLE, E. **Entrevista a Flavio Collins Costa**. [S.l.: s.n.], 2009.

As entrevistas cedidas pelo compositor à autora e outros materiais de suporte ao trabalho estão inseridos em Anexos.

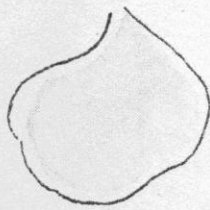
ANEXOS

Anexo 1 – Disposição original das poesias

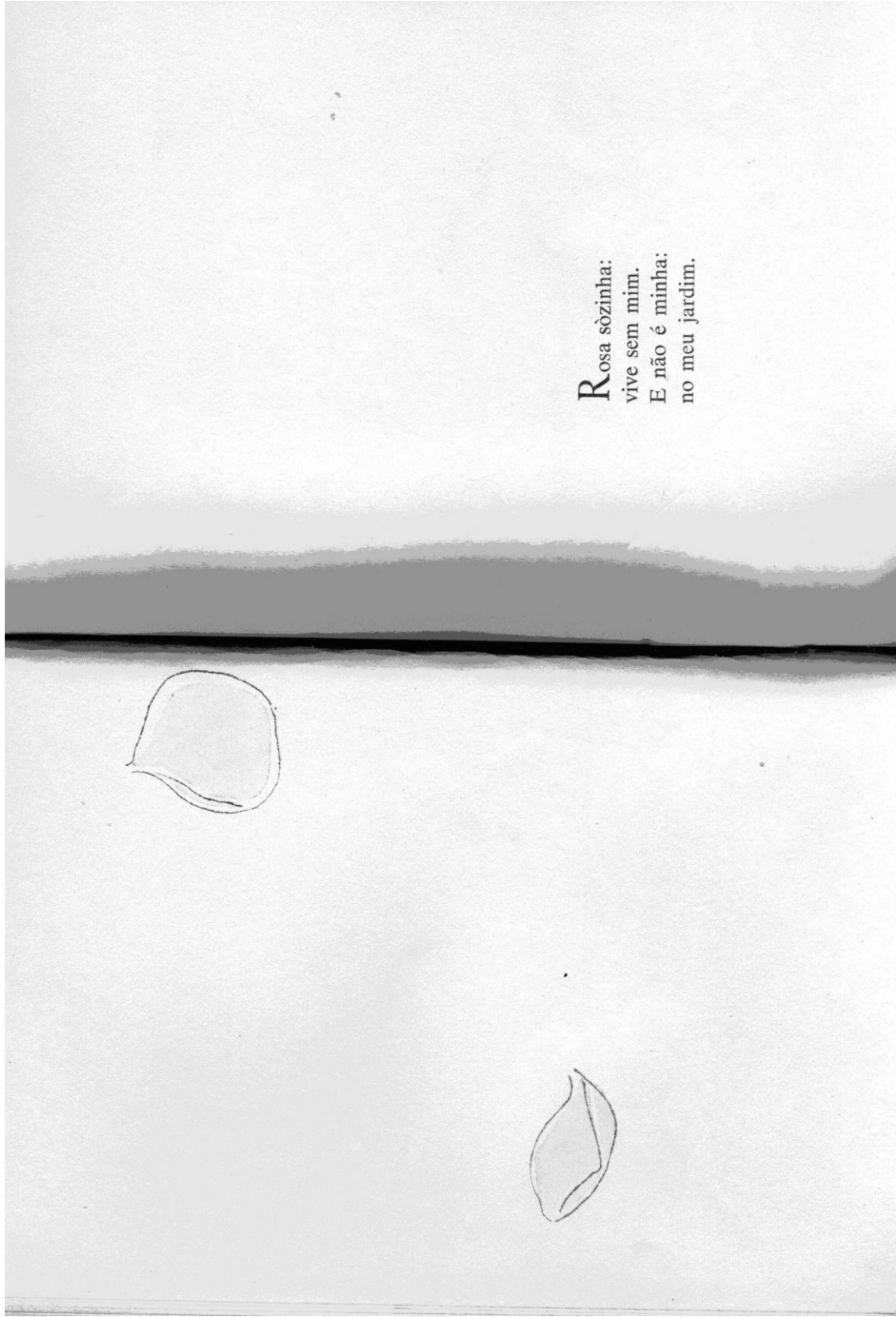
Rosa? Há de haver
(e por que não?)
a coisa inútil mas
talvez das últimas
razões-de-ser
da criação.



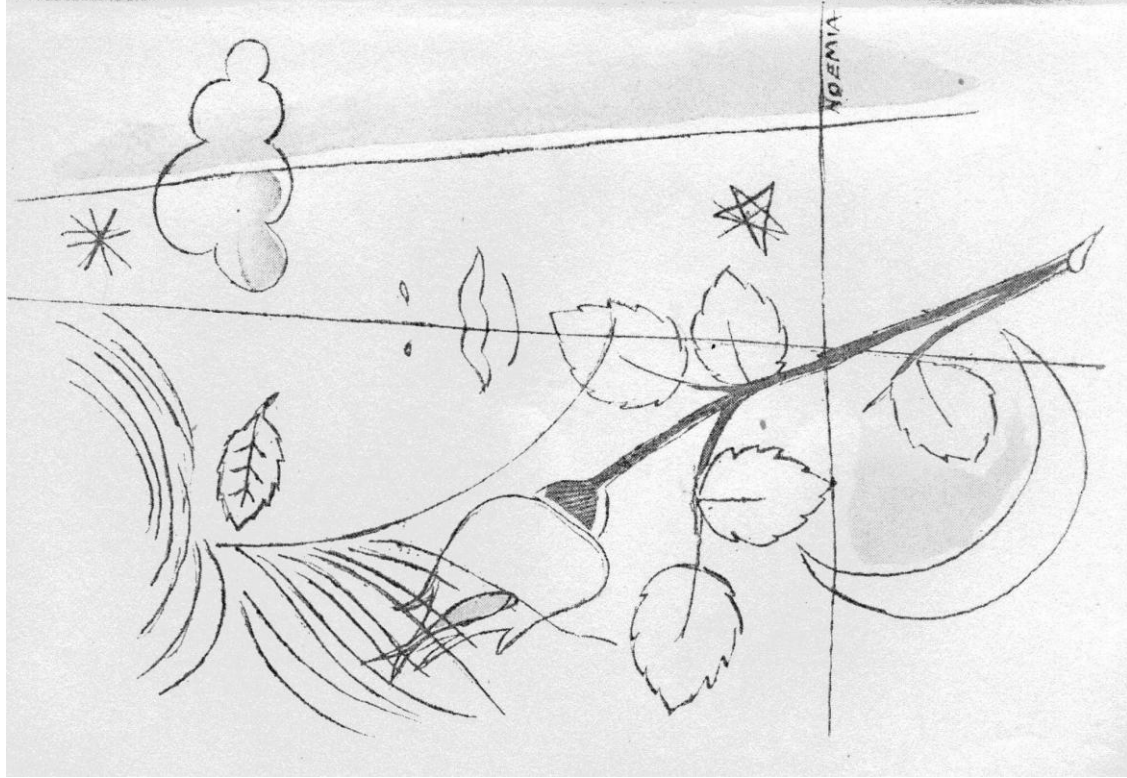
Éis a rosa
silenciosa.
Suas pétalas
vermelhas
têm consciência
da secreta
confidência
das abelhas.



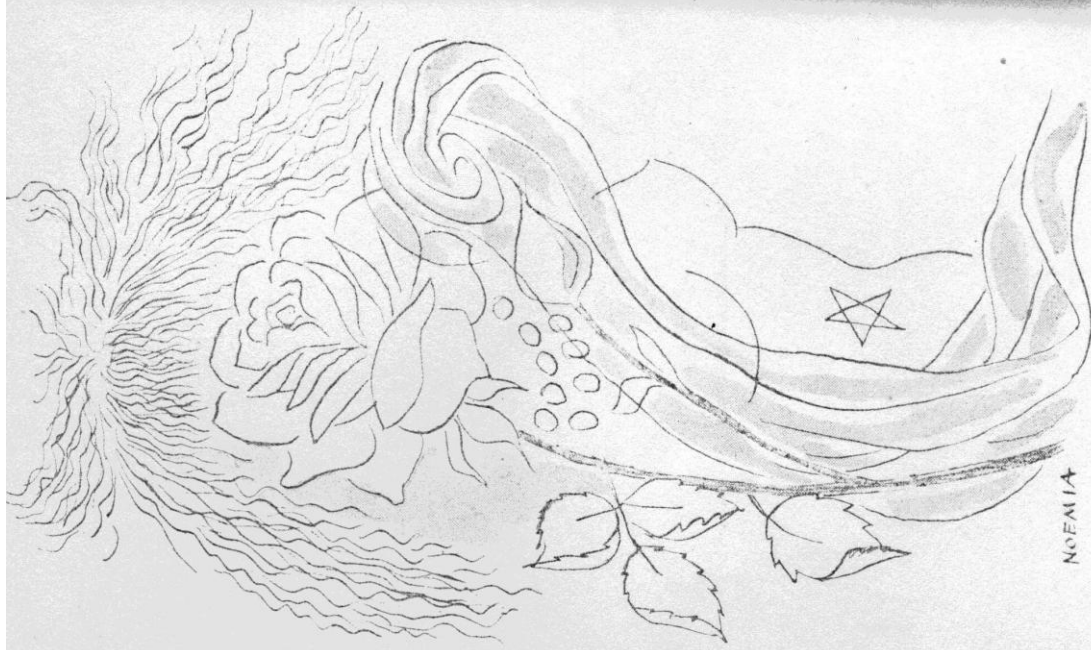
Rosa sòzinha:
vive sem mim.
E não é minha:
no meu jardim.



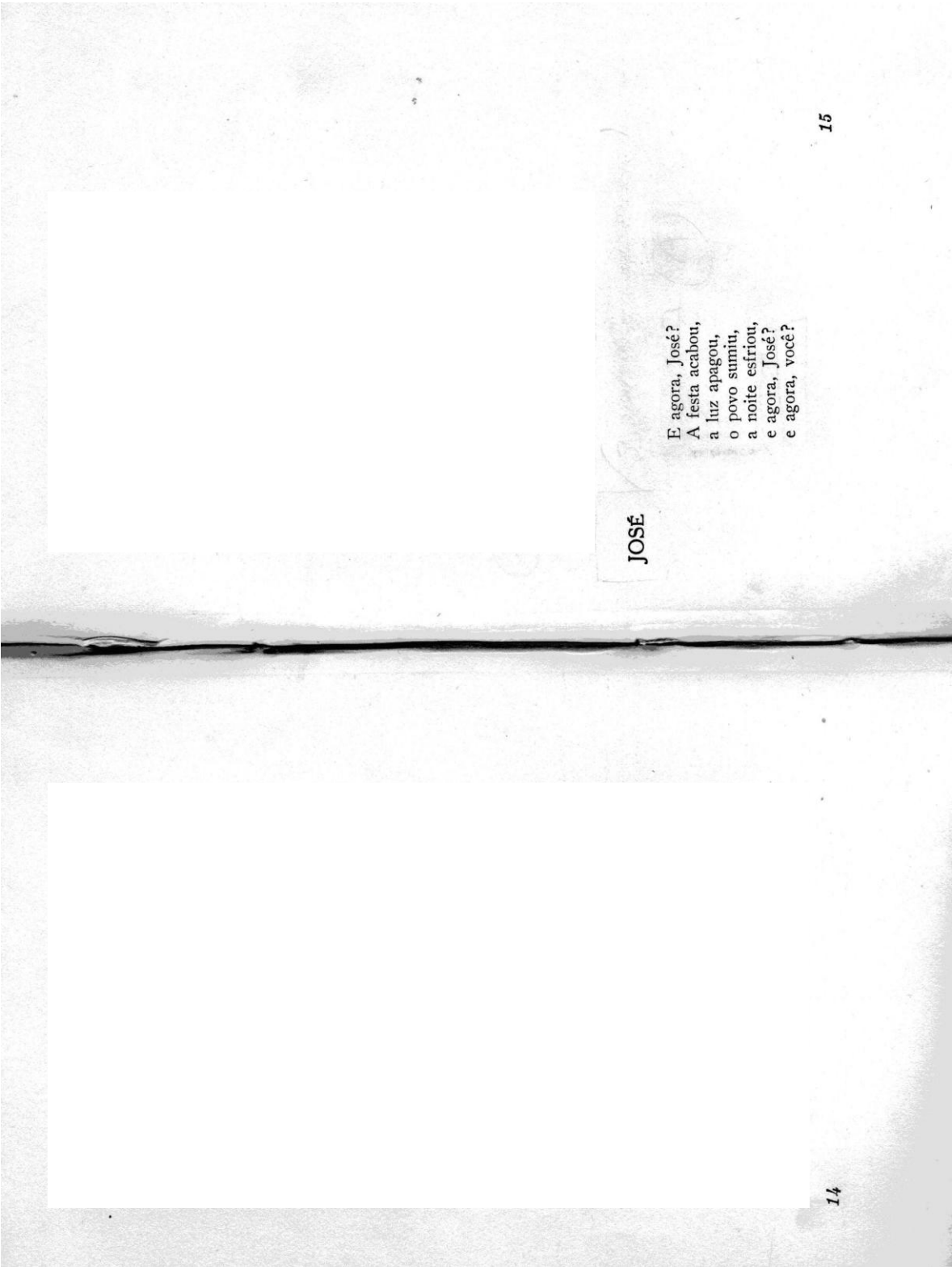
Houve um botão
que tinha a fôrma
de um coração.
Botão de rosa,
fôrma de amor:
— eis que se forma
a flor formosa
que é Rosamor.



Que fúria de ventos soltos
por teus refolhos revoltos
passou,
rosa sossegada?
Que bênção de asas dolentes
em tuas pet'las dormentes
pousou,
rosa tumultuada?



NOEMIA



JOSÉ

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?

15

14

você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo morreu,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta;
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;

quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sózinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuga a galope,
você marcha, José!
José, para onde?



LEILÃO DE JARDIM

Quem me compra um jardim
com flores?

e a hera,

borboletas de muitas
cores,

uma estátua da
Primavera?

lavadeiras e
passarinhos,

Quem me compra este
formigueiro?

ovos verdes e azuis
nos ninhos?

E este sapo, que é
jardineiro?

Quem me compra este
caracol?

E a cigarra e a sua
canção?

Quem me compra um raio
de sol?

E o grilinho dentro
do chão?

Um lagarto entre o muro

(Este é o meu leilão!)

CATEGIRÓ

1

Santo António do Cate-
giró

na igreja de No

ssa Senhora do Ó

Faça com que os homens
se entendam

dentro de um mundo só.

E que gorjeiem, todos,
numa língua só.

E que cada palavra tenha
um sentido só,

para todos.

E que todos sejam um
só.

Só assim, boca no pó,
céu comum, chão comum,
ninguém estará só.

Dentro de um mundo só.

2

Santo

Antônio do Cate-
girá

na igreja de No

ssa Senhora do Ó
(santo preto, e só

por ser preto)
faça da estreladiva
um amor só.

Não pela cor do rosto
mas pela do sangue
(rubra)

nas mesmas feridas, ro-
sas feridas.

Nem orgulho, nem dó, mas
uma coisa só.

Nem Agá Kan, nem Jó,

mas uma coisa só. Ó

Santo Antó-

nio do Categiró,
na igreja do Ó.

262

3

Canário e noitibó
cantarão juntos, mas só
quando a manhã for uma
só.

Ninguém se achará só
dentro de um mundo só.

Ó

Santo Antó-
nio do Categiró.

263

ELEGIA

Que quer o vento?
A cada instante
Este lamento
Passa na porta
Dizendo: abre...

Vento que assusta
Nas horas frias
Da noite feia,
Vindo de longe,
Das êrnas praias.

Andam de ronda
Nesse violento,
Longo queixume,
As invisíveis
Bócas dos mortos.

Também um dia,
Estando eu morto,
Virei queixar-me
Na tua porta.

Virei no vento
Mas não de inverno,
Nas horas frias
Das noites feias.

Virei no vento
Da primavera.
Em tua boca
Serei carícia,
Cheiro de flôres
Que estão lá fora
Na noite quente.

Virei no vento...
Direi: acorda...

(*Ibidem*, pág. 346)

396

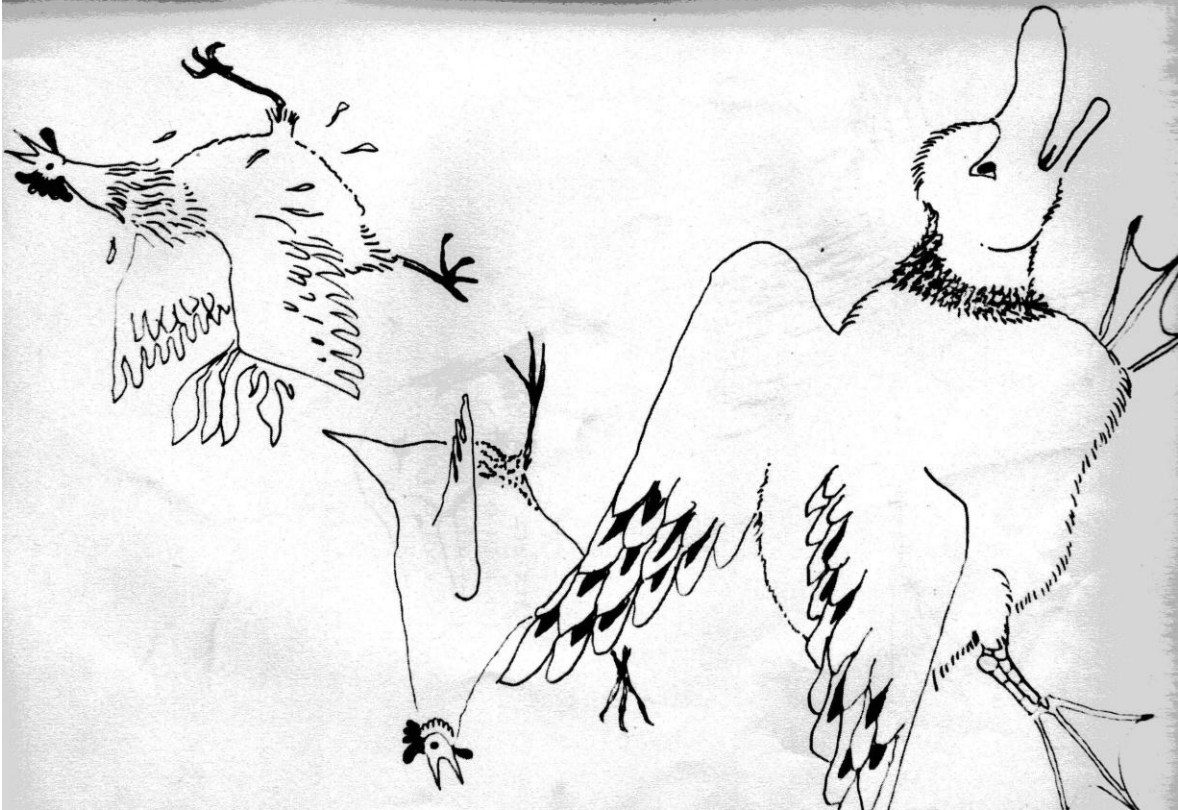
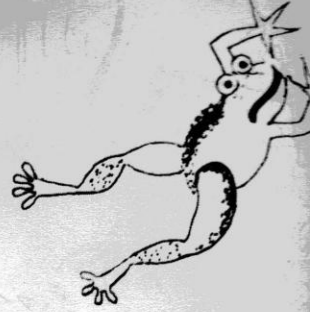
397

O PATO

Lá vem o Pato
Pata aqui, pata acolá
Lá vem o Pato
Para ver o que é que há.



O Pato pateta
Pintou o caneco
Surreu a galinha
Bateu no marreco
Pulou do poleiro
No pé do cavalo
Levou um coice
Criou um galo
Comeu um pedaço
De jenipapo
Ficou engasgado
Com dor no papo
Caiu no poço
Quebrou a tigela
Tantas fez o môço
Que foi pra panela.



Anexo 2 – Entrevistas

ROSAMOR C26

A ROSA, RAINHA DA NATUREZA VEGETAL,

É DELICADA, MISTERIOSA.

CIRCUNDATA PELOS ZUMBIDOS DAS ABELHAS,

ESTÁ SOZINHA, NÃO ~~DEIXA~~ REVELA SEUS

SEGREDO, MAS OFERECE SEU PERFUME.

SÍMBOLO DO AMOR, ÀS VEZES É SACUDIDA

PELOS VENTOS

E AGORA, JOSÉ? C 54

PROVAVELMENTE O POETA QUIS DESCREVER O ESTADO DA ALMA DEPOIS DA MORTE: EXISTE A LEMBRANÇA DE TUDO QUE TINHA NA VIDA, MAS AGORA SÓ SOBROU O DESEJO INSATISFEITO, QUE SE TORNA FERROZ E ACUSADOR E QUE ^{ZOMBA} ~~CAÇA~~ DO INDIVÍDUO.

O DESESPERO DELE É CARATEALIZADO PELAS DISSONÂNCIA E A DISCREPÂNCIA DOS DOIS MUNDOS (VIDA E MORTE) NA FALSA RELAÇÃO, QUE PARECE CAÇAR JO JOSÉ.

LEIÇÃO DE GARDIM C55

O MOTIVO BÁSICO DA MELODIA PASSEIA PELA CANÇÃO
COMO UM ESPECTADOR POR UM JARDIM CHEIO DE
VARIEDADES. SÃO TRINADOS, APOJATURAS, GLISSANDOS,
ARPEJOS, ~~TRINADOS~~ TREMULOS ETC.

CATECISMO C 65

UMA CRÍTICA DA SOCIEDADE, QUE NÃO CHEGA
A PAZ UNIVERSAL, PROVOCA UMA ORAÇÃO ÀS VEZES
VIOLENTA. ALTERNA COM A IMAGEM DA IGREJA DO O
E O SANTO COM TRAGOS DOS MÍDAS DÓRICO E MÍDIOLO.
MAS A IMPOSSIBILIDADE DE O MUNDO SER APERFEIÇOADO
SE EXPRIME NA ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE DA
MELODIA.

ELEGIA C 737

ULULANDO CROMÁTICAMENTE, O VENTO
AUMENTA E DIMINUI; O QUE SERÁ QUE
ELE CONTA ~~DE~~ DE OUTROS MUNDOS ?

EM MODI FRÍCIO O VENTO CONTA DAS FRÍAS
NOITES. DEPOIS DE MORRER, QUERO SOPRAR
NA TUA PORTA COMO O VENTO DOCE DA PRIMAVERA,
EM MODO MAIOR: ACORDE, ANIMA-TE, ALMA.

O PATO B26

ESTABANADO, O PATO DISPARA PARA CÁ E PARA LÁ. SEU NERVOSISMO É CARACTERIZADO PELOS SEMITONS. NA AFECÇÃO, ~~OS PATOS~~ PROVOCA GRANDE DESORDEN, E SOFRE IMPACTOS. SEUS PULOS SE CARACTERIZAM PELAS ADOTAÇÕES E SEU CAMINHO PELA ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE E DESCENDENTE. DE REPENTE ACABOU A CORAÇÃO: PAROU NA PANEIA. QUÊ, QUÊ, QUÊ; QUE HISTÓRIA ENGANÇADA!

Questionário da autora ao compositor, dezembro de 2008.

1. O que vem primeiro, ou o que serve de apoio, a música ou a letra?
2. Como é o processo de escolha de uma poesia?
3. Como é o processo de escolha da textura musical?
4. Alguns pontos importantes que costuma levar em consideração quando vai compor uma canção.

1 - A LETRA

2 - LEITURA (APRECIANDO OU NÃO) ANÁLISE PARA
UMA POSSÍVEL DIVISÃO EM PARTES.

MOTIVOS (IDÉIAS MUSICAIS) MELODIA -
ACOMPANHAMENTO

(SE NÃO SURGEM ESSAS IDÉIAS ESPONTANEAMENTE,
DESDE O TEXTO)

3 - EMPRESTO O RÍTMO GERALMENTE DA POESIA
A ESSE RÍTMO (DA MELODIA) E ACRESCENTADO
OUTRO ELEMENTO RÍTMICAMENTE DIFERENTE
(ACOMPANHAMENTO) QUE CARACTERIZA A SITUAÇÃO

4 - APRESENTAR O TEXTO DE MANEIRA QUE POSSA SER
COMPREENDIDO ANTES DE VARIAR O RÍTMO NATURAL
TESSITURA DA VOZ (PONTO CULMINANTE)
O CANTOR TEM QUE PODER GOSTAR DE CANTAR A PEÇA!

Algumas palavras sobre a canção *Rosamor* (1971). De Cidinha Mahle à autora, 2008.

Eliziana: ①
São 4 as versões para
Rosamor, a 1ª delas foi
realizada para Coro Feminino,
pois tínhamos um excelente
conjunto dessa natureza,
creio que durou de 1958 a 1966,
pois depois muitas das moças
se casaram e foram muitas
vezes até morar em outras cidades.
A versão original, a 1ª, foi
dedicada a mim.

Depois disso, a versão para
canto e piano, primeiramente
foi feita para soprano. Tínhamos
no conjunto feminino, uma das
moças com uma invejável voz,
aluna da Niza Tank. Falando
a verdade, ela nunca estudou
uma peça como *Rosamor*, por
conta própria. Mas como já
já havia cantado a mesma no Coro,
ficou fácil... Essa era uma pessoa
muito excêntrica. Depois que saiu
do conjunto, nunca mais saiu de
casa, ninguém nunca mais a viu.
Deve estar agora com uns 65 anos.
Mas foi uma pena ter deixado
tudo, com seu potencial vocal
maravilhoso.

Logo em seguida o Mahle ② fez a versão para barítono e o cantor Eladio Perez Gonzales divulgou e divulga esta obra, da qual ele gosta muito, até hoje. Foi ele que achou que as peças não deveriam ser repetidas, pois como as poesias eram do gênero haikai cujo característico é mesmo a esplendorosa brevidade, seria mais interessante não repetir.

A versão 3 vozes e piano foi elaborada para um Trio que tínhamos na Escola, comigo (soprano); Cintia (mezzo) e a Lica (contralto). Apresentamos várias vezes nessa versão.

A versão soprano e cordas nem de lembro de ter ouvido. Mas o Mahle vai procurar para ver na ENPEM, amanhã

Texto de Rosamov
É do poeta Guilherme de Almeida
Incluido o livro.
Abraço. Cidinha

Prospecto do concurso de composição para o qual foi escrita originalmente a canção *O Pato* (1993), de E. Mahle. Do compositor à autora, 2010.

O Pato, pag. 44

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE - FUNARTE
INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA

I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA CORO INFANTIL

E D I T A L

A Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, do Ministério da Educação e Cultura, através do Instituto Nacional de Música - INM, convida os compositores de todo o país a participarem do I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA CORO INFANTIL, organizado pelo PROJETO VILLA-LOBOS. Visa este Concurso estimular a criação de obras para coro infantil e formar, gradativamente, um repertório básico brasileiro nesse gênero, valorizando assim um repertório ainda insuficiente de nossa música.

O Concurso em questão reger-se-á pelo seguinte regulamento:

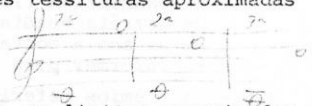
REGULAMENTO

1. Da obra

1.1 - A composição deverá ser original para coro infantil "a capella" de duas ou três vozes iguais, de dificuldade média, podendo cada voz comportar até duas subdivisões eventuais.

1.2 - A obra deverá ter uma duração aproximada de um mínimo de 2 a um máximo de 5 minutos.

1.3 - Deverão ser observadas as seguintes tessituras aproximadas para cada voz:

1a. - Dó 3 - Sol 4	
2a. - Dó 3 - Mi 4	
3a. - Lá 2 - Dó 4	

No caso de escrita a duas vozes, os limites aproximados das duas vozes extremas deverão ser observados.

1.4 - A obra deverá utilizar textos de autores brasileiros ou do folclore nacional, ou mesmo sons onomatopáicos e outros recursos vocais (eventualmente).

1.5 - A obra deverá ser inédita, não executada em público, rádio ou TV, nem gravada comercialmente até a realização do julgamento.

2. Da Inscrição

2.1 - A inscrição será feita através da remessa de uma cópia da partitura ao I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA CORO INFANTIL, FUNARTE/INM, Rua Araújo Porto Alegre, 80, Rio de Janeiro.

2.2 - O prazo de inscrição para os concorrentes de todo o Brasil será encerrado às 19 horas do dia 15 de dezembro de 1979, não aceitando o INM-FUNARTE obras chegando após esse prazo, por conta de atrasos ou extravios de qualquer natureza.

2.3 - O Concurso é aberto a compositores brasileiros ou estrangeiros domiciliados no país.

2.4 - A partitura deverá ser assinada com pseudônimo e acompanhada de envelope fechado contendo nome, endereço, cópia de prova de identidade, dados biográficos e fotografia do autor, além de cópia do texto e informação breve sobre a composição.

- segue -

- ELÁDIO PEREZ GONÇALVES ERA PROF. DE CANTO
FOI UM DOS PRINCIPAIS INCENTIVADORES MEU
- 1) O que o levou a escrever as canções?
SEMPRE PARTI DA POESIA QUE SERVIU DE PLANO PRINCIPAL
 - 2) Quais os procedimentos composicionais empregados? Houve um plano? Partiu da poesia?
O PLANO CRIA O AMBIENTE ONDE O CANTOR SE SITU
 - 3) Como encara o piano nas composições? O que espera do pianista?
LEILÃO NO JARDIM - UM DIA / DIAMANTINA (C 272) 3 DIAS
 - 4) Quanto tempo levou para escrever as canções?
OS INSTRUMENTOS SURTIAM NA RUA DO CANTO, POR TANTO NÃO HÁ UMA
 - 5) Qual é a diferença entre a escrita para um instrumento melódico e piano, e para canto e piano?
A DIFERENÇA SIGNIFICATIVA. (NOS INSTRUMENTOS, A VIRTUOSIDADE TÉCNICA É UM MODELO A SEGUIR; MAS O VOLUME AS VEZES MENOR DO QUE NO CANTO)
 - 6) O sr. considera as canções *miniaturas*? Qual é a opinião pessoal sobre as pequenas formas? Tem predileção por elas? Considera mais fácil ou mais difícil escrever pequenas formas?
AS MINIATURAS EXIGEM TÃO BOM CONCENTRADO, NAS LONGAS É A MESMA. MONOTONIA, CANSADO ETC
 - 7) Quais são os compositores que o sr. mais preza na escrita de canções?
SCHUBERT, BEETHOVEN, SCHUMANN, FAURÉ, DEBUSSY
- (Lembrando que o meu trabalho envolve o estudo das seguintes canções: "O Pato", "Leilão de Jardim", "Rosamor", "Categiró", "E agora, José?", "Elegia".)

Questionário da autora ao compositor, setembro de 2010.

From: eliana_asano@hotmail.com
Date: Thu, 30 Sep 2010 18:33:08 -0300

Eu gostaria de saber do Mahle qual a sugestão de andamento (indicações metronômicas **aproximadas**) para a execução das canções -Rosamor/O Pato/E agora, José?/Categoró/Elegia/Leilão de Jardim - para eu incluir na minha dissertação. A sra. poderia fazer o favor de passar a pergunta a ele?

Boa Tarde, Eliana! Eis as indicações aproximadas, do Mahle: Rosamor: 58/76/44/132/152; O Pato: 92; E agora, José: 88; Categoró: semínima pontuada: 84; Elegia: mínima: 60; semínima: 72; Leilão de Jardim: 84.

Questionário da autora ao compositor, dezembro de 2010.

From: eliana_asano@hotmail.com
Date: Fri, 3 Dec 2010 01:22:51 -0200

Por favor, peço ao Mahle que fale muito brevemente sobre os dedicatários das canções: Waldith Accorsi (Rosamor), Eladio (Elegia/E agora, José?/Catigiró) e Cecília (Leilão de Jardim):

- Quem foram eles e qual a razão da escolha?
- Porque a canção O Pato não possui dedicatória?

Oi, Eliana!1-Rosamor- foi originalmente escrito para Coro Feminino, do qual Waldith Accorsi era um dos principais sopranos.Ela em geral, não gostava de cantar repertório contemporâneo, mas como já havia cantado a obra com o Coro, achou fácil, desta vez e apresentou a obra pela primeira vez.2-Eladio Gonzalez foi prof. de canto na Escola de Música de Piracicaba. Mahle apreciava não somente a voz desse barítono, como também seus dons de intérprete e boa dicção;3-Leilão de Jardim- foi dedicada a Cecília Mahle, filha do compositor, que adorava flores e gostava muito de passar um bom tempo no jardim, cantando.Cecília faleceu em 1973, aos 15 anos de idade.4-O Pato- também originalmente escrito para Coro feminino a 3 vozes. Aprimeira audição foi feita por Claudio Lysias Vieira, médico, mas também um bom músico, acompanhado ao piano por Cidinha Mahle.Quem tem feito bastante a divulgação de O Pato é o tenor Antonio Pessotti, acompanhado por Eliana Asano.

Anexo 3 – Partituras das canções analisadas

Digitalizadas pelo compositor.

para Waldith Accorsi

Rosamor

Guilherme de Almeida

I

E. Mahle (1966)

p Ro - sa? Há de ha - ver _____

pp *p* *mp*

f

(e por que não?) A coi - sa in - ú - til mas tal - vez das

p

úl - ti - mas ra - zões de ser _____ da cri - a - ção. _____

mf *p* *pp*

C 26 a

II

Eis a ro-sa si-len - cio - - sa eis a

ro - sa su - as pé - ta - las ver - me - lhas tem con - sciên - cia da se -

- cre - - - ta con - fi - dên - cia das a - be - lhas, das a -

be - - lhas. Hm ...

C 26 a

III

p Ro - sa so - zi - nha vi - ve sem mim *f* e não é mi - nha

poco rit.

p no meu jar - dim *f* Vi - ve sem mim : *p* Ro - sa so - zi - nha

rit.

mf no meu jar - dim : *p* e não é mi - nha .

C 26 a

IV

Hou - ve um bo - tão que tí - nha a

for - ma de um co - ra - ção Bo - tão de ro - sa, for - ma de a -

mor: Eis que se for - ma a flor — for - mo - sa que é ro - sa -

mor, — ro - sa - mor. —

C 26 a

f Que furi-a de ven - tos sol - - tos *3* por teus re-folhos re-vol - tos pas-

f sou , ro - sa sos-se-ga-da . Sos-se-ga - da ?

rit.

3 *p*

accel. *poco rit.*

Que ben-ção de a-sas do-len - tes em tu-as pet'-las dor-men - tes pou-

accel.

sou, ro-sa tu-mul-tuo-sa, tu-mul-tuo - - - sa ?

p *cresc.*

para Eladio

E agora, José ?

C. Drummond de Andrade

E. Mahle (1971)

Vivo

rit. accel. *ff* E a-go-ra, Jo-sé ?

ff *p* cresc. *fz* *ff*

5 rit. A fes-ta-ca-bou, a luz a-pa-gou, o po-vo su-miu, a noi-te es-fri

8^{va} *p* rit. *p*

vivo 10 hesitando - ou, E a-go-ra, Jo-sé, e a-go-ra, vo-cê ? Vo-cê que é sem

8^{va} *p* hesitando *fp*

15 vivo no-me, que zom-ba dos ou-tros, vo-cê que faz ver-sos, que a-ma, pro-tes-ta ? E a-go-ra, Jo-

vivo *f*

C 54

Presto 20

-sé? Es - tá sem mu - lher, *cresc.* es - tá sem dis - cur - so, es -

25

tá sem ca - ri - nho, já não po - de be - ber,

30

já não po - de fu - mar, cus - pir já não po - de.

rall. 35

rall. A noi - tes - fri - ou

C 54

p poco a poco stringendo

40

o di - a não vei - o, o bon - de não vei - o, o ri - so não vei - o não

poco a poco stringendo

45

vei - o a ju - to - pi - a e tu - do a - ca - bou e tu - do fu - gu e

cresc.

50

tu - do mo - fou, e a - go - ra, Jo - sé?

rit.

55

rit.

60

su - a do - ce pa - la - vra, seu in - stan - te de fe - bre, su - a gu - la e je - jum,

65

su-a bi-bli-o-te - ca, su-a lav-ra-de ou - ro,

70

se-ii ter-no de vi - dro, su-a in-ço-e-rên-cia, seu ó-dio — e a-go-ra?

cresc.

ff

hesitando

com a cha-ve na mão quer a-brir a por-ta, não ex-is-te por-ta, quer mor-rer no

hesitando

pp *p*

mar, mas o mar se-cou; quer ir pa-ra Mi-nas, Mi-nas não há mais. Jo-sé, que a -gora?

* com o braço (teclas pretas)

C 54

80

Jo-sé c a - go-ra. Jo-sé?

85

se vo-cê gri-tas-se, se vo-cê ge-mes-se, se vo-cê to-cas-se a val-sa vi-c-en-se.

90

se vo-cê dor-mis-se, se vo-cê can-sas-se, se vo-cê mor-res-se, mas vo-cê não mor-re

cresc. poco a poco

95

vo-cê é du-ro. Jo-sé! vo-cê é du-ro. Jo - sé! so - zi-nho nos

accelerando

- cu - ro qual bi-cho do ma-to, sem te - o-go - ni - a, sem pa - re - de

100

nu - a pa-ra se en - cos - tar, sem ca - va - lo dim. pre - to que fu - ja a ga

dim.

- lo - pe vo - cê mar - cha, Jo - sé!

Gua

ff

105

Jo-sé, pa - ra on - de?

(senza rit.)

29-10-1971

para Cecília

Leilão de Jardim

Cecília Meirelles

E. Mahle (1971)

Quem me compra um jar-dim com flo-res?

6
bor-bo-le-tas de mui-tas co-res

11
la-va-dei-ras e pas-sa-ri-nhos

16
o-vos ver-des e a-zuis nos ni-nhos? Quem me compra es-te

C 55

20
ca - ra - col ? _____ Quem — me com - pra um ra - io de sol ? _____

24
um la - gar - to en - tre o muro e a he - ra, _____

28
u - ma es - ta - tua _____ da pri - ma -

30
- ve - ra ? _____ Quem me com - pra es - te for - mi -

C 55

3
33

- guei - ro ? e es - te

38

sa - po que é jar - di - nei - ro ? e a ci - gar - ra

42

e a su - a can - ção — e o gri - li - nho dentro do cão ? —

47

(es - te é o meu lei - lão !)

C 55

5-7-1971

para Eládio

Cassiano Ricardo

Catigiró

E. Mahle (1972)

Vivo

The first system of musical notation for 'Catigiró'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic, while the vocal line starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and rhythmic, typical of Brazilian popular music.

The second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "San - to An - to-nio do Ca-te-gi- ró na i- gre-ja de No - - ssa Se nho-ra do". The tempo marking "rit." (ritardando) is placed above the vocal line. The piano accompaniment continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The third system of musical notation. The tempo marking "a tempo" is placed above the vocal line. The vocal line begins with the word "Ó" followed by a long note. The piano accompaniment features a change in time signature to 3/4 and includes a piano (*p*) dynamic marking.

The fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: "fa-ça com que os ho-mens se en-ten-dam den-tro de um mun-do só". The piano accompaniment continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

C 65 a

20
E que gor-jei-em, to-dos, nu- ma lin- gua só

25
E que ca-da pa- lav-ra te-nha um sen- ti- do só, pa- ra to-dos

30
E que to-dos se- jam um só! Só as- sim, bô- ca no

35
pó, céu co- mum, chão co- mum, nin- guém e- sta- rá só, den- tro de um mun- do só!

p *f* *ff* *mf* *fz*

38 **Calmo**

pp San - to An - to - nio do Ca - te - gi - ró na i - gre - ja de No - -

pp

42 **rit. vivo**

-- ssa Se - nho - ra do Ó

p

45

(san - to pre - to, e só por ser pre - to) fa - ça da es -

p

48

tre - la dal - va um a - mor só não pe - la cor do *cresc.* ros - to mas pe - la do *cresc.*

C 65 a

51

san - gue (rub-ro) nas mes - mas fe - ri - das, ro - sas fe - ri - das. Nem or -

f *p*

54

gu - lho, nem dó, mas u - ma coi - sa só nem

57

A - gá Kan, nem Jó mas u - ma coi - sa só u - ma só!

cresc

60

rit. a tempo

Ó san - to An - to - nio do ca - te gi -

ff

C 65 a

63

- ró do ca-te-gi - ró

p

67

rit. calmo

na i gre-ja do Ó Ca -

p

72

rit.

ná - ri - o e noi - ti - bó can - ta - rão

75

vivo

jun - tos, mas só quan - do a ma - nhã for u - ma só

p

C 65 a

78 **accel.**

cresc. nin - guém se a - cha - rá

cresc.

81

só den - tro de um mun - do só ó *dim.* ó

fz *dim.*

84 **rit.** **rit. molto** **a tempo**

San - to An - to - - - nio do Ca - te - gi - ró.

p *pp*

10-9-1971

C 65 a

para Eládio

ELEGIA

Ribeiro Couto

E. Mahle (1980)

5

Vivo

fz

pp

10

Moderato

Que quer o

p

15

ven - to ? a ca-da in - stan - te es - te la - men - to pas - sa na por - ta

p

20

cresc.

di - zen - do : a - - - - -

cresc.

10

C 137 a

bre ...

dim.

25

Ven - to que as - sus - ta nas ho - ras fri - as da noi - te fei - a, vin - do de lon - ge

30

f

p

3

das er - mas prai -

35

cresc.

f

10

as .

dim.

8^{va}

8^{va}

C 137 a

50

xu - me, *f* as in - vi - si - veis bo - cas dos mor

dim. tos .

dim.

Vivo

55 *f* *pp* 60

65 **Moderato**

p Tam - bém um di - a

70 **Moderato**

p

es - tan - do eu mor - to vi - rei quei - xar - me na tua por - ta

75 80

vi - rei no ven - to, mas não de in - ver - no, nas ho - ras

mf

85

fri - as das noi - tes fei - as vi - rei no ven - to

C 137 a

90

da pri-ma - ve - ra Em tua bo - ca se - rei ca -

pp *cresc.*

95

ri - cia, chei - ro de flo - res que es tão lá fo - ra na

3 *3* *3*

100

noi - te quen - te.

3 *p*

8^{va}

105 *Vivo*

p *pp* *3* *3* *3*

Moderato

Moderato dolce

ff

vi - rei no ven - to ...

120

di - rei : a - cor - da ...

13-6-80

O Pato

Vinicius de Moraes

E. Mahle (1993)

um pouco vivo

5

9

13

Lá vem o

B 26 d

2

17

Pa - to, _____ lá vem o Pa - to _____ pa - ta a - qui pa - ta a co -

21

- lá, pa - ta a - qui pa - ta a - co - lá, pa - ta a qui pa - ta a co - lá, pa - ta a qui pa - ta a co

24

- lá Lá vem o Pa - to, _____ lá vem o

27

Pa - to _____ pa - ta ver o que é que há _____

B 26 d

[illegible]

33

lá vem o Pa - to pata a qui pata a co - lá, pata a qui pata a co - lá

37

lá, pa-ta a-quipa- ta aco - lá, pa-ta a-qui pa-ta aco - lá, lá vem o Pa - to,

p *mf*

41

lá vem o Pa-to pa-ra ver o que é que há

B 26 d

45 **mais vivo**

p quá quá quá quá quá quá quá quá *cresc.* quá . O Pa-to pa-

fp *p* *cresc.* *fp*

accel.

47

-te-ta pintou o ca-ne-co surrou a ga-li-nha bateu no mar-re-co pulou do po-lei-ro no pé do ca-

52

-va-lo le-vou um coice cri-ou um galo comeu um pe-da-ço de je - ni - pa-po ficou engas -

57

gado com dor no pa-po ca-iu no poço quebrou a ti - ge-la, ca-iu no poço quebrou a ti -

cresc.

B 26 d

62

gela, o Pato pa-te-ta pintou o ca-ne-co surrou a ga-li-nha bateu no mar-re-co pu-lou do po-

67

lei-ro no pé do ca-va-lo le-vou um coice criou um ga-lo comeu um pe-da-ço de je-ni-

72

papo fi-cou engas-gado com dor no papo ca-iu no po-ço que brou a ti -gela, ca-iu no

77

po-ço quebrou a ti - ge-la tan - - tas fez o moço que foi pra pa-ne-la.

B 26 d

83 **mais lento**

p quá quá quá quá quá quá *fz* quá *p* quá

86 **acelerando**

quá quá quá quá quá *fz* quá *p* quá quá quá *cresc.*

89 *cresc.*

quía quía quía quía quía quía quía quía quía quía

92 *sfz*

quía !

1982

B 26 d

Anexo 4 – CD 1 – Partituras das versões das canções

Digitalizadas pelo compositor.

(CD 1)

Anexo 5 – CD 2 – Áudio das canções analisadas

Antonio Pessotti, tenor

Eliana Asano Ramos, piano

(CD 2)