

Música Nova do Brasil para Coro a Capela: comentários analíticos e interpretativos sobre a obra Rola Mundo de Fernando Cerqueira

Vladimir Silva

Resumo: Análise da obra *Rola Mundo* à luz da Teoria dos Conjuntos de Notas, com o objetivo de elaborar referenciais teóricos e perceptivos significativos para a execução musical. Neste estudo, pretende-se mostrar como a poesia de Carlos Drummond serviu de base para o projeto composicional, visto que a utilização dos conjuntos e subconjuntos, a textura, os recursos expressivos de articulação e dinâmica, e a pluralidade de contornos rítmicos e melódicos ratificam e traduzem o caráter do texto, ressaltando as particularidades latentes da sua estrutura, o movimento de (trans) formação no qual rola o mundo do poeta.

Palavras-chave: Teoria dos Conjuntos de Notas. Fernando Cerqueira. *Música Nova do Brasil para Coro a Capela*.

Abstract: The main goal of this essay is to analyze *Rola Mundo* based upon the Pitch-Class Set Theory, providing significant theoretical and perceptive references to the performance. In addition, it shows how the composer uses sets, sub-sets, texture, articulation, dynamics, rhythm, and melody to depict inherent aspects of the text and reveal the poet's world in its continuous transformation.

Keywords: Pitch-Class Set Theory. Fernando Cerqueira. *Música Nova do Brasil para Coro a Capela*.

Introdução

Rola Mundo, de Fernando Cerqueira, foi composta em 1978 com base na poesia homônima de Carlos Drummond de Andrade.¹ A poesia é composta de oito estrofes, o número de versos em cada uma oscila entre 10 e 18. O trecho utilizado pelo compositor tem 9 versos, estando o mesmo inserido na estrofe final do poema.² A obra, para coro misto a quatro vozes, tem a seguinte tessitura.³ Fá₁ (baixo, compasso 25) e Lá₄ (soprano, compasso 38). A extensão total é de 44 compassos. O compasso quaternário é predominante, exceto nas seções em que o ritmo é livre como, por exemplo, entre os compassos 11 e 16 e 32 e 33. O andamento é indicado metronomicamente, semínima igual a 60. A composição foi editada em 1982 pelo Instituto Nacional de Música da FUNARTE e integra a coleção *Música Nova do Brasil para Coro a Capela*.

1. Análise das relações harmônicas

No presente estudo, três diferentes categorias de conjuntos foram consideradas expressivas: o tetracorde, o hexacorde e o octacorde. O tetracorde [0127], 4-6, exposto nos três primeiros compassos através da introdução de cada um dos seus elementos constituintes, de forma alternada, pelas vozes que compõem o quarteto vocal clássico. O hexacorde [012378], 6-Z38, formado pela totalidade de notas expostas entre os compassos 1 e 5, e o hexacorde [012457], 6-Z11, apresentado no baixo na estrutura inicial da segunda seção da peça. O octacorde [01234578], 8-4, é a síntese dos conjuntos descritos anteriormente.

1.1 Primeira seção

O compositor expõe nos três primeiros compassos o conjunto 4-6 em sua forma original e, logo em seguida, em diferentes níveis transposicionais como T_1 , T_5 , T_7 , T_0 , T_2 e T_3 . A repetição do 4-6 neste trecho não é literal. A estrutura rítmica original apresenta-se modificada, tendo as durações reduzidas. É interessante observar que, no trecho entre os compassos 8 e 10, há uma correspondência intervalar inversiva entre o baixo (-7) e o contralto (-5), assim como uma relação retrógrada entre os motivos do tenor (-1) e do soprano (+1). Duas outras correspondências intervalares são significativas neste contexto. A primeira é aquela existente entre $Sol_2 - Dó_2$ e $Sol_3 - Ré_4$ (soprano e baixo, compassos 1 e 2). A segunda está entre $Sol_2 - Fá\#_2$ e $Sol_3 - Láb_3$ (tenor e baixo, compasso 6). Ambas são inversamente simétricas em torno do eixo Sol, projetando a classe de notas Sol como um autêntico “centro tonal”, desde o primeiro compasso.

1.2 Segunda seção

A segunda seção da obra vai do compasso 11 ao 16. O hexacorde 6-Z11 é predominante neste trecho. As figurações melódicas apresentadas projetam-no ordenadamente, seja como transposição ou retrógrado da inversão.⁴ O baixo canta o 6-Z11 como T_3 , RI_{11} , RI_8 e T_3 ; o tenor, como T_3 , RI_{11} , T_3 e T_6 ; o contralto, como RI_{11} , T_3 , RI_{11} e RI_8 ; e o soprano, como RI_{11} , T_3 , T_6 e RI_{11} . É interessante observar que, na estrutura canônica, há uma relação

Figura 2 – Segunda seção, compassos 11–16
© 1979 FUNARTE. Reprodução autorizada.

1.3. Terceira seção

Na terceira seção, entre os compassos 17 e 26, o compositor trabalha com a contraposição de subconjuntos. Nos compassos 17 e 18, o soprano apresenta o subconjunto 4-14, comum aos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38, ao passo que o contralto, no mesmo período, canta o 4-2, subconjunto do 6-Z11. O tenor e o baixo, ainda nos compassos 17 e 18, entoam os tricordes 3-1 e 3-4, respectivamente. Ambos são subconjuntos dos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38. Em seguida, todo o movimento realizado entre os compassos 8 e 10 é repetido por duas vezes consecutivas (do compasso 19 ao 22), diferenciando-se no tocante à elaboração rítmica que, novamente, é submetida a uma reorganização. O desenvolvimento da seção continua entre os compassos 23 e 26, no qual há uma recorrência acentuada aos recursos transpositivos e à utilização de subconjuntos. O hexacorde 6-Z38 aparece transposto como T_2 , T_0 , T_4 e T_6 , sendo seguido por dois subconjuntos no final da seção – o tetracorde [0123], 4-1, do octacorde 8-4 e outros dois do tipo [025], 3-7, do hexacorde 6-Z11.

Figura 3 (continuação) – Terceira seção, compassos 17–26
 © 1979 FUNARTE. Reprodução autorizada.

1.4 Quarta e quinta seções

Enquanto a quarta seção, que abrange o trecho entre os compassos 27 e 32, é uma repetição literal da segunda seção, as idéias de circularidade e repetição são predominantes na quinta seção, mais particularmente entre os compassos 33 e 39. O período é marcado pela presença dos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38, em diferentes níveis transposicionais, invertidos e como retrógrados da inversão, assim como alguns dos seus subconjuntos. No contorno melódico do soprano, o 4-6 aparece como T_0 , T_2 , T_5 , T_6 e T_7 , e o 6-Z11 como T_6 . Em acréscimo, há um subconjunto do tipo [047], 3-11, comum aos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38. É interessante notar que a configuração ordenada do 6-Z11 revela que o subconjunto 3-11 é uma tríade maior, resultante da junção de três notas estruturais do seu superconjunto – a primeira nota (terça do acorde), a quarta nota (quinta do acorde) e a oitava nota (fundamental do acorde).

O movimento das outras vozes no transcurso da quarta seção é praticamente o mesmo estabelecido pelo soprano. O baixo tem um subconjunto [013], 3-2, comum ao 6-Z38 e 6-Z11, prosseguindo com Rl_{11} (6-Z11), T_7 , T_0 e T_2 (4-6). O tenor canta T_1 , T_3 e T_5 (4-6), passando para o subconjunto [013] ou [023], 3-2, do 6-Z38, depois para Rl_8 (6-Z11), concluindo a seção com T_6 e T_5 (4-6). O contralto apresenta T_3 (6-Z11) e depois T_4 (4-6) e Rl_8 (6-

Z11). A utilização do subconjunto [0126], 4-5, do 6-Z38 ou [0126], 4-5, do 8-4, antecede as duas últimas projeções melódicas do período, isto é, T_1 e T_3 (4-6). A coda tem início nesta seção, mais particularmente entre os compassos 33 e 39.

Figura 4 – Quinta seção, compassos 33–39
© 1979 FUNARTE. Reprodução autorizada.

1.5 Sexta seção

A sexta, e última, seção vai do compasso 40 ao 44. Aqui os principais elementos da obra são recapitulados e sintetizados. Entre os compassos 40 e 41, o tenor canta o conjunto 6-Z38 e T_3 (4-6), ao mesmo tempo que o baixo tem T_5 (4-6) e o subconjunto [057], 3-9, do 6-Z11 e do 6-Z38. O contralto reexpõe o subconjunto [037], 3-11, comum aos dois hexacordes anteriores, prosseguindo com T_6 (4-6). O soprano tem 3-5 do 6-Z11 e do 6-Z38 seguido pelo T_2 (4-6).

Nos compassos finais, entre as vozes de tenor, contralto e soprano são utilizados subconjuntos do tipo [013], 3-2, do 6-Z38, enquanto baixo e tenor cantam o subconjunto [024], 3-6, do 6-Z11. O último acorde é a projeção de dois subconjuntos do tipo [0148], 4-19, do 8-4, sendo que um subconjunto está com o te-

Contudo, na terceira seção, o pulso é reestabelecido com os elementos já apresentados na primeira seção. Este trecho é marcado pelo uso reiterado de transposições, inversões e/ou subconjuntos dos conjuntos 6-Z38, 6-Z11 e 8-4. Além disso, há um processo contínuo de construção do clímax, caracterizado pelos seguintes fatores: a) aceleração rítmica que ocorre através da redução dos valores do tema gerador; b) expansão da tessitura das vozes, estabelecendo, por um lado, o limite e o ponto culminante grave com $F\acute{a}_1$ na voz do baixo, e, por outro, o ponto culminante agudo com Sol_4 na voz do soprano; c) combinação e contraste da textura contrapontística com a homorrítmica; e d) mudança gradual da intensidade, partindo do pianíssimo ao fortíssimo. Os recursos expressivos de intensidade são utilizados na obtenção de efeitos sonoros específicos, tais como a idéia de movimento, reiterando as informações rítmicas, formais, harmônicas e de textura apresentadas na sua totalidade. O movimento chega ao ápice, e a densidade da relação música/texto, texto/música é plenamente preenchida.

A quarta seção é uma repetição literal da segunda, enquanto as duas últimas seções têm função de coda. As estruturas rítmicas apresentadas continuam dentro dos padrões já estabelecidos ao longo da obra, ou seja, organizações compostas e/ou derivadas de uma métrica binária e ternária.

Ainda quanto ao aspecto formal, é notório o sentido de circularidade durante toda a peça. As contraposições de elementos variados permitem, em alguns momentos, configurar a existência de um padrão binário. Por outro lado, a obra também apresenta características madrigalescas, em virtude da estreita correlação entre música-texto, da expressividade poética e da liberdade métrica.

3. Propostas técnicas de estudo

3.1 Aspectos melódicos e harmônicos

No tocante ao ensaio, o regente deverá desenvolver exercícios que facilitem a percepção dos conjuntos estruturais da peça nas suas múltiplas configurações, sejam elas as formas originais, transpostas, inversas e/ou retrógradas. Os exercícios poderão explorar tais conjuntos, tanto sob a perspectiva melódica quanto

harmônica. O solfejo é de fundamental importância neste processo, cabendo aos cantores observar as alterações diatônicas, cromáticas e enarmônicas criteriosamente. Uma vez que os problemas básicos de afinação sejam solucionados durante os ensaios dos naipes, o regente deverá, no ensaio coletivo, focalizar a sua atenção na afinação dos blocos sonoros, podendo, para tanto, isolá-los e conferir a intonação de cada parte.

3.2 Aspectos rítmicos

A aplicação de exercícios que explorem a subdivisão binária e ternária do *tactus* facilitará o alinhamento das estruturas polirrítmicas. Onde há justaposição dos ritmos livre e métrico (compassos 33 e 38), é preciso estabelecer diretrizes e pontos de referência para entradas e cortes, já que o autor se vale da notação espacial para descrever suas intenções rítmicas. Uma solução possível seria indicar a duração das seções livres por intermédio da notação tradicional, escrita acima das estruturas aleatórias. Esta indicação delimitaria, de forma precisa, o tempo que o cantor teria para criar livremente. O regente deve observar que o contralto, nos compassos 34 e 36, e o soprano, no compasso 37, têm o equivalente a dois tempos e meio para cantar o T_3 (6-Z11), o RI_8 (6-Z11) e o T_6 (6-Z11), respectivamente. Por sua vez, o baixo, entre os compassos 34 e 35, deve distribuir as notas do RI_{11} (6-Z11) em seis tempos e meio, enquanto que o tenor tem três tempos para entoar o RI_8 (6-Z11) entre os compassos 37 e 38. É importante evitar a padronização rítmica em tais trechos. Neles, ao contrário, o número de estruturas rítmicas será proporcional à quantidade de cantores do naipe. O que importa, então, é que o naipe crie diferentes frases sob a perspectiva métrica, levando em consideração a duração estabelecida para a seção e as indicações do compositor de acelerar ou retardar gradualmente. Uma outra possibilidade interpretativa para a segunda e quinta seções é usar um quarteto solista, ainda que o compositor não indique e/ou sugira o uso de tal recurso nestes trechos. Além do mais, é possível associar o universo vocálico-consonantal da poesia aos exercícios rítmicos porque existe uma predominância de consonantes constrictivas-vibrantes-sonoras. E é sempre bom lembrar que muitos dos problemas rítmicos com os quais o regente coral tem

que lidar estão associados à dicção, caracterizada, sobretudo, pela pronúncia relaxada das consoantes e pela duração incorreta das vogais.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instruments. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass) parts, along with a piano accompaniment. The second system includes Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass) parts, along with a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The music features complex rhythmic patterns, including syncopation and overlapping rhythms, which are characteristic of the 'free' (livre) style mentioned in the caption. The lyrics are in Portuguese and appear to be a liturgical text.

Figura 6 – Ritmos métrico e livre superpostos, compassos 33–39
© 1979 FUNARTE. Reprodução autorizada.

Conclusão

Qual o melhor caminho para proceder pedagógica e gestualmente? Será que o compositor concebeu este período caoticamente desordenado ou ordenado? Será adequado definir as entradas das vozes em pontos preestabelecidos, assim como o grau de variação da velocidade nos *rallentandi* e *accelerandi* descritos na partitura? Estas questões são difíceis de responder e para elas não existe palavra final: certo ou errado. Elas são complexas e, comumente, emergem do repertório contemporâneo, seja *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam* de Krzysztof Penderecki ou *Rola Mundo* de

Fernando Cerqueira. Em todas essas obras o papel de recriador do regente se acentua, uma vez que, freqüentemente, o compositor apenas sugere, deixando a organização temporal, tímbrica, textural, intervalar e rítmica em aberto. Enquanto tradutor-intérprete, o regente deve estabelecer os parâmetros da sua atuação de forma criteriosa. Consistência e sistematicidade nas ações são as palavras-chave. Em outros termos, o que o regente conceber antes do ensaio e aquilo que for decidido e trabalhado durante o processo interpretativo devem ser repetidos sistematicamente e aplicados na performance.

Indubitavelmente, a poesia de Carlos Drummond serviu de base para o projeto composicional de *Rola Mundo*, uma vez que “a estrutura musical fundamenta-se numa interpretação direta do texto, principalmente quanto ao movimento rotativo que ele comporta (CERQUEIRA, 1982).” A utilização dos conjuntos e subconjuntos em diversos níveis transposicionais e inversivos, ou ainda como retrógrados da inversão; a textura; os recursos expressivos de articulação e dinâmica; e a pluralidade de contornos rítmicos e melódicos que constituem os motivos, as frases, enfim, as diversas seções da peça ratificam e traduzem o caráter do texto, ressaltando as particularidades latentes da sua estrutura, o movimento de (trans) formação no qual rola o mundo do poeta. E o compositor, por sua vez, através de procedimentos técnicos planejados, efetiva a plenitude da comunicação poética, alcança o equilíbrio, a coerência, a unidade e a diversidade exigidas à obra de arte, atestando, portanto, a premência da leitura intersemiótica na atividade artística.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
CERQUEIRA, Fernando. **Rola Mundo**. Para coro misto a quatro vozes. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Notas:

¹ Fernando Cerqueira (1941) nasceu em Ilhéus-Bahia, estudou composição com Ernst Widmer, clarinete com W. Endress e Wilfred Beck e canto com Sônia Born e Adriana Lys na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Foi um dos membros fundadores do *Grupo de Compositores da Bahia* e da *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* e tem trabalhos publicados e gravados no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa.

² “(...) Irredutível ao canto, / superior à poesia, / rola mundo, rola, mundo, / rola o drama, rola o corpo, / rola o milhão de palavras / na extrema velocidade, / rola-me, rola meu peito, / rola os deuses, os países, / desintegra-se, explode, acaba!”

³ Neste estudo, Dó₃ = Dó central.

⁴ Os níveis transposicionais indicados para as inversões obedecem à convenção da Teoria

dos Conjuntos de Notas (primeiro inverte-se o conjunto, depois transpõe-se).

⁵ A partitura publicada pela FUNARTE contém um erro de edição no compasso 16. O contorno melódico do contralto naquele compasso (com o primeiro Sol#) não é compatível com o das outras estruturas apresentadas dentro da mesma seção, visto que ele não mantém uma relação direta, seja de transposição, seja de inversão e/ou retrogressão, com o hexacorde 6-Z11. A constatação de tal erro editorial foi confirmada mediante contato com o compositor que, analisando o seu manuscrito, prontamente elucidou a questão. Portanto, a primeira nota Sol do contralto, no compasso 16, deve ser natural.

Vladimir Silva - Professor da UFPI e bolsista (CNPq) de Doutorado em regência-canto, na LSU, Baton Rouge (EUA). Tem artigos sobre música publicados em revistas especializadas na América do Sul e do Norte, dentre os quais o *Choral Journal*, da American Choral Directors Association (ACDA). Como regente e cantor atua em concertos e recitais no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria e Estados Unidos. e-mail: vladimirsilva@vladimirsilva.com Webpage: <http://www.vladimirsilva.com>