



UNICAMP

ANDRÉIA MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO

**CONSTÂNCIAS MUSICAIS BRASILEIRAS E
APLICABILIDADE DIDÁTICA: um olhar sobre as Brasileiras
de Osvaldo Lacerda**

VOLUME I

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANDRÉIA MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO

CONSTÂNCIAS MUSICAIS BRASILEIRAS E
APLICABILIDADE DIDÁTICA: um olhar sobre as Brasileiras de
Oswaldo Lacerda

VOLUME I

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientadora: ACI TAVEIRA MEYER

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Andréia Miranda de Moraes Nascimento, e orientada pela Profa. Dra. Aci Taveira Meyer.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N17 Nascimento, Andréia Miranda de Moraes, 1982-
Constâncias musicais brasileiras e aplicabilidade didática : um olhar sobre as
Brasileiras de Osvaldo Lacerda / Andréia Miranda de Moraes Nascimento. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Aci Taveira Meyer.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Lacerda, Osvaldo Costa de, 1927-2011. 2. Piano. 3. Música folclórica. 4.
Música - Instrução e estudo. I. Meyer, Aci Taveira, 1939-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Brazilian music patterns and didactic applicability : a look at the
Brasileiras by Osvaldo Lacerda

Palavras-chave em inglês:

Lacerda, Osvaldo Costa de, 1927-2011

Piano

Folk music

Music - Instruction and study

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Aci Taveira Meyer [Orientador]

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Adriana do Nascimento Araújo Mendes

Áurea Helena de Jesus Ambiel

José Fortunato Fernandes

Data de defesa: 13-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Andréia Miranda de Moraes Nascimento - RA 8115 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Aci Taveira Meyer
Presidente



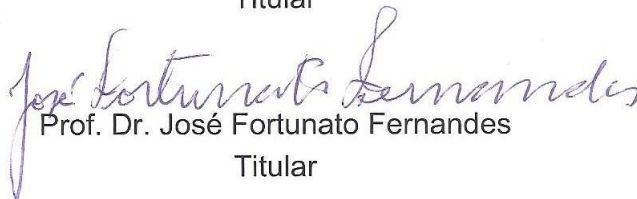
Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Titular



Profa. Dra. Adriana do Nascimento Araújo Mendes
Titular



Profa. Dra. Aurea Helena de Jesus Ambiel
Titular



Prof. Dr. José Fortunato Fernandes
Titular

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho foi realizar um estudo analítico e pedagógico das *Brasilianas* para piano de Osvaldo Lacerda (1927-2011), compostas entre 1965 e 1993. Visou ao estudo, à análise e à divulgação da música brasileira e de um de seus mais significativos representantes, além de destacar a importância destas obras no contexto artístico-musical-educacional brasileiro. Justifica-se pela crescente importância em se valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos, divulgando e desenvolvendo estudos técnicos e difundindo novos repertórios. Com o estudo analítico, procurou-se investigar os elementos técnicos utilizados pelo compositor e como ele os manipulou. Para introduzir e contextualizar essa análise, realizou-se um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor, fundamentado por bibliografia já existente e entrevista com o mesmo. O estudo pedagógico iniciou uma discussão sobre a aplicabilidade didática destas obras na formação de professores de música, especificamente em cursos de licenciatura em música, pensando em um público que atuará em escolas de educação básica. A conclusão deste trabalho traz os aspectos mais relevantes de cada obra, identificando elementos unificadores e mostrando o uso variado de constâncias melódicas e rítmicas da música brasileira; além de direcionar esses dados ao contexto educacional, possibilitando uma integração entre teoria e prática dos gêneros abordados.

Palavras-chave: Osvaldo Lacerda e as *Brasilianas*; Piano; Constâncias Musicais; Educação Musical.

ABSTRACT

The main objective of this work was to carry out an analytical and pedagogical study of *Brasilianas* for piano by Osvaldo Lacerda (1927-2011), composed between 1965 and 1993. This work aimed at the study, analysis and dissemination of Brazilian music and one of its most significant representatives, in addition to highlighting the importance of these works in the Brazilian musical-artistic-educational context. Justifying by the growing importance of valuing domestic production in academia, publishing and developing technical studies and disseminating new repertoires. Through by the analytical study, we sought to investigate the technical elements used by the composer and how he manipulated them. To introduce and contextualize this analysis, there was a biographical and historical survey of the composer's life, based on existing literature and interviews with him. The pedagogical study sought to initiate a discussion on the didactic applicability of these works in teacher education in music, specifically in undergraduate courses in music, thinking about an audience that will work in elementary schools. The conclusion of this paper presents the most relevant aspects of each work, identifying unifying elements and showing the varied use of typical melodic and rhythmic of Brazilian music patterns; in addition to target these data to the educational context, allowing an integration of theory and practice of genres covered.

Keywords: Osvaldo Lacerda and the *Brasilianas*; Piano; Music Patterns; Music Education.

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – EM MEMÓRIA A OSVALDO LACERDA.....	11
1.1 – Ensaio Biográfico.....	13
1.2 – O Compositor e sua Obra.....	14
1.3 – Constâncias musicais brasileiras.....	16
CAPÍTULO 2 – BRASILIANAS.....	19
2.1 – Guia temático das peças para piano analisadas.....	25
2.2 – Considerações sobre a análise.....	57
2.3 – Brasileira n.º 1.....	61
2.3.1 – Dobrado.....	63
2.3.2 – Modinha.....	73
2.3.3 – Mazurca.....	83
2.3.4 – Marcha de Rancho.....	89
2.4 – Brasileira n.º 2.....	95
2.4.1 – Romance.....	97
2.4.2 – Chote.....	105
2.4.3 – Moda.....	111
2.4.4 – Coco.....	117
2.5 – Brasileira n.º 3.....	123
2.5.1 – Cururu.....	125
2.5.2 – Rancheira.....	131
2.5.3 – Acalanto.....	137
2.5.4 – Quadrilha.....	143

2.6 – Brasileira n.º 4.....	151
2.6.1 – Dobrado.....	153
2.6.2 – Embolada.....	159
2.6.3 – Seresta.....	169
2.6.4 – Candomblé.....	177
2.7 – Brasileira n.º 5.....	187
2.7.1 – Desafio.....	189
2.7.2 – Valsa.....	197
2.7.3 – Lundu.....	203
2.7.4 – Cana-Verde.....	209
2.8 – Brasileira n.º 6.....	215
2.8.1 – Roda.....	217
2.8.2 – Ponto.....	223
2.8.3 – Toada.....	227
2.8.4 – Baião.....	233
2.9 – Brasileira n.º 7.....	239
2.9.1 – Samba.....	241
2.9.2 – Valsa.....	247
2.9.3 – Pregão.....	251
2.9.4 – Arrasta-pé.....	259
2.10 – Brasileira n.º 8.....	263
2.10.1 – Canto de Trabalho.....	265
2.10.2 – Frevo.....	283
2.10.3 – Aboio.....	289
2.10.4 – Terno de Zabumba.....	299
2.11 – Brasileira n.º 9.....	307
2.11.1 – Ponteio.....	309
2.11.2 – Polca.....	315
2.11.3 – Bendito.....	321
2.11.4 – Forró.....	327

2.12 – Brasileira n.º 10.....	333
2.12.1 – Cantoria.....	335
2.12.2 – Recortado.....	341
2.12.3 – Canto de Cego.....	345
2.12.4 – Marchinha.....	353
2.13 – Brasileira n.º 11.....	359
2.13.1 – Tango.....	361
2.13.2 – Maxixe.....	367
2.13.3 – Choro.....	373
2.13.4 – Polca Sertaneja.....	379
2.14 – Brasileira n.º 12.....	383
2.14.1 – Cateretê.....	385
2.14.2 – Canto de Bebida.....	391
2.14.3 – Canção.....	397
2.14.4 – Maracatu.....	403
2.15 – Síntese das análises.....	409
 CAPÍTULO 3 – APLICABILIDADE DIDÁTICA.....	 417
3.1 – Relato de experiência.....	423
3.2 – Análise e Resultados dos Exercícios.....	435
 CONCLUSÃO.....	 483
 REFERÊNCIAS.....	 493

VOLUME II

ANEXOS.....	505
1. Entrevista.....	507
2. Arranjos.....	517
3. Partituras.....	553

Dedico este trabalho...

*Ao meu marido Claudio, pelo amor,
companheirismo e respeito a mim dedicados,
enfim... pelo compartilhamento de uma vida!*

*Ao meu filho Igor, que desde cedo aprendeu a
me dividir com os livros. Representa o amor
maior do meu coração!*

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos que direta ou indiretamente ajudaram a desenvolver o presente trabalho:

A minha **Orientadora Profa. Dra. Aci Taveira Meyer**, que sempre estendeu as mãos para mim, me encorajando a buscar cada vez mais caminhos melhores para trilhar; pela sua preciosa orientação, desde a estruturação das primeiras ideias para a pesquisa, até o término de sua elaboração; pelo ser humano maravilhoso que é; por proporcionar momentos de significativa importância na formação da minha carreira, tanto como artista, quanto como docente. A profundidade de seus conhecimentos aliada a sua generosidade, dedicação e carinho, possibilitou-me a aquisição de um enorme aprendizado em vários campos do conhecimento e a conquista deste trabalho. É um exemplo de profissional a ser seguido! Minha sincera admiração!

Ao Professor e Compositor **Oswaldo Lacerda** (*in memoriam*), por sua carinhosa receptividade na concessão da entrevista. Por me presentear com algumas de suas publicações, dentre livros, CDs e DVDs. Por seu amor e sincero compromisso com a música brasileira, incitando-me ainda mais na realização deste trabalho.

À pianista **Miriam Braga**, minha ex-professora e hoje uma querida amiga, por aceitar meu convite e abrilhantar o dia da defesa com a audição de algumas peças analisadas no trabalho, compostas para piano a quatro mãos.

Ao professor **Ari Colares**, percussionista e pesquisador da cultura musical brasileira, pelas magníficas aulas de análise rítmica que muito auxiliaram na realização das análises apresentadas neste trabalho e pelas deliciosas oficinas de ritmos brasileiros que, de uma maneira muito didática, me permitiram vivenciar um pouco algumas expressões genuínas da nossa cultura musical.

A minha mãe **Sandra**, responsável por tudo o que conquistei até hoje, pelo amor incondicional, carinho (por mim e por meu filho), apoio e incentivo aos estudos.

Ao meu irmão **Roberval** e minha cunhada **Lillian**, pelo cuidado, respeito e reconhecimento deste trabalho.

A minha cunhada **Cláudia**, pela boa disposição em ajudar sempre, pela amizade, solidariedade... É mais que uma irmã pra mim! Obrigada!

A minha família, em especial minha tia **Raquel** e minha prima **Pollyana**, pela grande ajuda com o Igor, dando-lhe atenção e cuidado quando eu não podia dar.

À **Pamela Piazzentin Campos Siqueira**, minha grande amiga, por vários motivos: primeiramente pela amizade de muitos anos que se fortalece a cada dia e me oferece segurança e conforto em momentos difíceis e regozijo e bem-estar em momentos alegres. Depois, pelo auxílio ímpar ao desenvolvimento deste trabalho, ajudando-me na elaboração de tabelas, gráficos, revisão de textos, enfim... Mais uma vez, você foi peça fundamental para essa conquista! Minha sincera gratidão!

A minha amiga **Elizandra Martins**, pela amizade sincera a mim dispensada, pelo encorajamento em momentos de desânimo, pela credibilidade na nossa parceria no Instituto de Educação Musical **SONORUM**, pela companhia de muitos anos em viagens e trabalhos... SEMPRE SEREMOS!

A toda **Diretoria, Professores e Alunos do Instituto Sonorum** pela compreensão quanto a minha ausência no último ano.

As minhas amigas **Juliana Vechetti Mantovani, Janaína Hessel e Gisele Antunes**, pela amizade, carinho e reconhecimento deste trabalho.

A minha amiga **Renata Prado**, pelo grande auxílio em fazer a revisão da Língua Inglesa escrita empregada no ‘Abstract’.

Ao **Hamilton de Oliveira Santos**, grande amigo, sempre muito prestativo, pelo valoroso auxílio com as digitalizações das figuras aqui apresentadas, pela amizade, interesse e reconhecimento deste trabalho.

Ao meu amigo **Vitor Savazzi Moreira**, pela grande ajuda com as edições dos arranjos apresentados e analisados neste trabalho, pela amizade e compartilhamento de ideias!

Ao quarteto de cordas da UNIMEP, composto por meus queridos alunos **Mariana Mantovani, Juliana Mantovani, Cyntia Revolledo e Leandro Tolotti**, pela linda gravação de um dos arranjos selecionados para compor este trabalho e ser apresentado no dia da defesa.

A minha prima **Regiane Miranda de Andrade**, pelo auxílio com a transcrição da entrevista.

Ao meu amigo **Luís Gustavo Bueno**, pelo auxílio com gravações e partituras no decorrer da pesquisa.

Aos **Alunos** do Curso de Música-Licenciatura da UNIMEP – Turma 2011, pela contribuição ímpar a este trabalho. Vocês estarão para sempre em meu coração: **Mariana, Juliana M., Vitor, Christian, Larissa, Jennifer, Raquel, Cyntia, Leandro, Bruno, Eloy, Rafael, Thaís, Isabelle, Juliana G., Mirian, Eder, Elizandra, Paulo, Rodolfo, Claudio, Thayenne, Suzana, Rodrigo, Maxsuel, Denis, Umberto, Joseane, Rubens, Silvio, Levi e Thiago.**

Ao Professor **Dr. Cassiano Barros**, coordenador do Curso de Música-Licenciatura da UNIMEP, e demais membros do **Conselho do Curso**, por me permitirem relatar aqui a experiência desenvolvida na Universidade.

Ao Professor **Ms. Cadmo Fausto Cardoso**, coordenador do Curso de Música da UNISO, pelo interesse e reconhecimento deste trabalho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – compassos 1 a 9 – tema da seção A.....	68
Figura 2 – compassos 17 a 19 – início da seção B.....	69
Figura 3 – compassos 25 a 28 – acompanhamento na seção B.....	70
Figura 4 – compasso 1 – anacruse para a melodia na seção A.....	70
Figura 5 – compassos 37 e 38 – anacruse para a melodia na seção A ₁	70
Figura 6 – compasso 16 – término da seção A.....	71
Figura 7 – compasso 53 – término da seção A ₁	71
Figura 8 – compasso 4 – contraponto em movimento direto.....	71
Figura 9 – compasso 9 – contraponto em movimento direto.....	71
Figura 10 – compasso 13 – contraponto em movimento contrário.....	72
Figura 11 – compasso 19 – contraponto em movimento contrário.....	72
Figura 12 – padrão rítmico do tema.....	79
Figura 13 – compassos 37 a 41 – quinta exposição do tema – linha inferior.....	80
Figura 14 – compassos 41 a 45 – sexta exposição do tema (variação) – linha superior.....	80
Figura 15 – compassos 45 a 49 – sétima exposição do tema (variação) – linha superior.....	80
Figura 16 – compassos 57 a 61 – oitava exposição do tema – linha inferior.....	81
Figura 17 – compassos 58 a 62 – nona exposição do tema – linha superior.....	81
Figura 18 – compassos 2 e 3 – acorde de dominante com sétima.....	85
Figura 19 – compasso 7 – acorde de dominante com sétima.....	85
Figura 20 – compasso 32 – preparação para a seção A ₁	85
Figura 21 – compassos 1 e 2 – início da seção A.....	86
Figura 22 – compassos 33 e 34 – início da seção A ₁	86
Figura 23 – compasso 7 – seção A.....	87
Figura 24 – compasso 39 – seção A ₁	87

Figura 25 – padrão rítmico de acompanhamento na Marcha de Rancho.....	91
Figura 26 – padrão rítmico convencional de acompanhamento de marchas.....	91
Figura 27 – compassos 14 e 15 – contracanto em movimento contrário.....	92
Figura 28 – compassos 23 e 24 – contracanto melódico.....	92
Figura 29 – compasso 9 – transição de a para a ₁	93
Figura 30 – compasso 28 – transição de b para b ₁	93
Figura 31 – compassos 41 e 42.....	94
Figura 32 – compassos 1 a 9 – Tema.....	99
Figura 33 – compassos 09 a 20 – Variação I.....	100
Figura 34 – compassos 21 a 27 – início da Variação II.....	101
Figura 35 – compassos 37 a 46 – início da Variação III.....	102
Figura 36 – compassos 50 a 54 – início da Variação IV.....	102
Figura 37 – compassos 59 a 62 – finalização da peça.....	103
Figura 38 – padrão rítmico do <i>chote</i>	107
Figura 39 – compassos 1 a 8 – melodia da seção A.....	107
Figura 40 – compassos 18 a 25 – melodia da seção B.....	108
Figura 41 – compassos 1 a 4 – início da seção A.....	109
Figura 42 – compassos 35 a 38 – início da seção A ₁	109
Figura 43 – compassos 1 a 15 – seção A.....	113
Figura 44 – compassos 11 a 23 – seção B – Parte I.....	114
Figura 45 – compassos 24 a 37 – seção B – Parte II.....	114
Figura 46 – compassos 38 a 52 – seção A ₁	116
Figura 47 – “ <i>clave</i> ” do coco.....	120
Figura 48 – <i>condução</i> do coco.....	120
Figura 49 – compassos 1 a 9 – início da estrofe.....	121
Figura 50 – estrutura rítmica das palmas no coco de roda.....	121
Figura 51 – compassos 29 a 32 – trecho do refrão.....	122
Figura 52 – compassos 47 a 52 – trecho conclusivo do coco.....	122
Figura 53 – compassos 1 a 10 – tema do <i>Cururu</i>	127
Figura 54 – compassos 11 a 16 – início da Var. I.....	127

Figura 55 – compassos 28 a 45 – Var. II.....	128
Figura 56 – compassos 40 a 45 – início da Var. III.....	128
Figura 57 – Padrão rítmico do ponteadado da viola.....	129
Figura 58 – compassos 51-54 – Var. IV – linha da mão direita.....	129
Figura 59 – compasso 7 – Seção A.....	132
Figura 60 – compasso 15 – seção A.....	132
Figura 61 – compassos 8 a 10 – seção A – jogo de repetição.....	133
Figura 62 – compassos 17 a 18 – início da seção B.....	134
Figura 63 – compassos 37 a 38 – seção A ₁	134
Figura 64 – compassos 5 a 6 – seção A.....	135
Figura 65 – compassos 1 a 4 – articulação do acompanhamento.....	135
Figura 66 – compassos 1 a 4 – ostinato rítmico-melódico.....	138
Figura 67 – compassos 12 a 23 – final da seção A e início da seção B.....	139
Figura 68 – compassos 24 a 35 – seção B – cromatismo.....	140
Figura 69 – compassos 48 a 49 – apogiaturas em trítano.....	140
Figura 70 – compassos 59 a 65 – finalização da peça.....	141
Figura 71 – compassos 1 a 12 – introdução e seção A.....	146
Figura 72 – compassos – 13 a 30 – seção B.....	147
Figura 73 – compasso 12 – transição para a seção B.....	148
Figura 74 – compasso 38 – transição para a seção C.....	148
Figura 75 – compassos 46 a 50 – seção C – contracanto melódico.....	148
Figura 76 – compassos 62 a 75 – coda.....	149
Figura 77 – compasso 4 – seção A – acompanhamento.....	154
Figura 78 – compasso 33 – seção A ₁ – acompanhamento.....	154
Figura 79 – compasso 7 – seção A – acompanhamento.....	154
Figura 80 – compasso 36 – seção A ₁ – acompanhamento.....	154
Figura 81 – compassos 1 a 3 – seção A – segundo piano.....	155
Figura 82 – compassos 1 a 7 – seção A – primeiro piano.....	156
Figura 83 – compassos 20 e 21 – seção B - tema dobrado.....	156
Figura 84 – compassos 19 a 21 – seção B – primeiro piano.....	157

Figura 85 – compasso 5 – primeiro piano – contracanto.....	157
Figura 86 – compasso 5 – segundo piano – contracanto.....	157
Figura 87 – compasso 15 – primeiro piano – contracanto.....	158
Figura 88 – compasso 15 – segundo piano – contracanto.....	158
Figura 89 – compassos 34 a 36 – segundo piano – desenho melódico.....	158
Figura 90 – compassos 34 a 36 – primeiro piano – contracanto de imitação.....	158
Figura 91 – compassos 1 a 4 – trecho com características modais.....	161
Figura 92 – compassos 18 a 21 – trecho com características tonais.....	161
Figura 93 – compassos 18 a 20 – estrutura acordal e de arpejo – segundo piano.....	162
Figura 94 – compassos 27 a 29 – estrutura acordal e de arpejo – segundo piano.....	162
Figura 95 – compassos 4 a 6 – segundo piano.....	164
Figura 96 – compassos 11 a 15 – segundo piano.....	164
Figura 97 – agrupamento normal de figuras rítmicas e acentuação dentro de um compasso 9/16.....	165
Figura 98 – compasso 5 - segundo piano – notas que deveriam ser valorizadas de acordo com a fórmula de compasso.....	165
Figura 99 – compasso 5 – segundo piano – articulação sugerida pelo compositor com as notas que serão acentuadas em destaque.....	165
Figura 100 – compasso 5 – mudança métrica.....	166
Figura 101 – compasso 41 – primeiro piano.....	166
Figura 102 – compassos 24 e 25 – primeiro piano.....	166
Figura 103 – compassos 46 e 47 – primeiro piano.....	167
Figura 104 – padrão rítmico do pandeiro na <i>embolada</i>	167
Figura 105 – compasso 39 – primeiro piano.....	167
Figura 106 – compassos 53 e 54 – primeiro piano.....	168
Figura 107 – compassos 42 e 43 – primeiro piano.....	168
Figura 108 – compassos 1 a 8 – segundo piano.....	171
Figura 109 – compassos 14 e 15 – primeiro piano.....	172
Figura 110 – compassos 14 e 15 – segundo piano.....	172

Figura 111 – compassos 27 a 32 – primeiro piano.....	173
Figura 112 – compassos 27 a 32 – segundo piano.....	173
Figura 113 – compasso 39 – segundo piano.....	174
Figura 114 – compasso 39 –primeiro piano.....	174
Figura 115 – compassos 1 a 3 – segundo piano – acompanhamento.....	179
Figura 116 – ostinato rítmico do acompanhamento.....	179
Figura 117 – “clave” do Barravento.....	179
Figura 118 – <i>marcação</i> do Barravento.....	180
Figura 119 – escala pentatônica em que se apoia a melodia.....	180
Figura 120 – estrutura acordal – segundo piano.....	180
Figura 121 – estrutura acordal – primeiro piano.....	181
Figura 122 – compassos 38 e 39 – segundo piano.....	181
Figura 123 – compassos 39 e 40 – primeiro piano.....	182
Figura 124 – compassos 42 a 47.....	182
Figura 125 – compassos 3 a 6 – primeiro piano – Seção A.....	183
Figura 126 – compassos 48 a 51 – segundo piano – seção A ₁	183
Figura 127 – compassos 68 a 79 – segundo piano.....	184
Figura 128 – estrutura acordal – primeiro piano.....	184
Figura 129 – últimos acordes – compassos 84 a 86 – primeiro piano.....	185
Figura 130 – compassos 84 a 86 – segundo piano.....	185
Figura 131 – compassos 1 a 4 – Tema.....	191
Figura 132 – compassos 1 a 14 – Tema – 1 ^a , 2 ^a e 3 ^a exposições.....	192
Figura 133 – compassos 15 a 26 – Tema – 4 ^a e 5 ^a exposições.....	193
Figura 134 – compassos 25 a 38 – Tema – 6 ^a exposição.....	194
Figura 135 – compassos 34 a 48 – Tema – 7 ^a e 8 ^a exposições.....	195
Figura 136 – compassos 1 a 5 – início da seção A.....	200
Figura 137 – compassos 25 a 41 – seção B.....	201
Figura 138 – compassos 1 a 16 – seção A.....	205
Figura 139 – compassos 17 a 31 – seção B.....	206
Figura 140 – compassos 33 a 49 – seção A ₁	207

Figura 141 – compassos 1 a 9 – seção A – exposição do tema.....	212
Figura 142 – compassos 18 a 34 – seção B.....	213
Figura 143 – compassos 32 a 37 – início da seção A ₁	214
Figura 144 – compassos 46 a 51 – desenho cromático descendente.....	214
Figura 145 – compassos 1 a 12 – exposição do Tema.....	219
Figura 146 – compassos 24 a 28 – contracanto melódico.....	219
Figura 147 – compassos 48 a 51 – final da var. I.....	220
Figura 148 – compassos 7 a 8 – Tema.....	220
Figura 149 – compassos 13 a 18 – Var. I.....	221
Figura 150 – compassos 55 a 57 – Var. II.....	221
Figura 151 – compassos 101 a 103 – Var. III.....	221
Figura 152 – escala pentatônica em que se apoia a melodia.....	224
Figura 153 – compassos 33 a 37 – atmosfera modal.....	225
Figura 154 – compassos 45 a 47 – atmosfera tonal.....	225
Figura 155 – exemplo de <i>toada</i>	228
Figura 156 – compassos 1 a 7 – início da seção A.....	229
Figura 157 – compassos 12 a 19 – início da seção B.....	230
Figura 158 – compassos 24 a 35 – seção A ₁	231
Figura 159 – padrão rítmico de acompanhamento do baião.....	235
Figura 160 – compassos 1 a 8 – início da seção A.....	236
Figura 161 – compassos 30 a 34 – início da seção B.....	237
Figura 162 – compassos 44 a 53 – início da seção A ₁	237
Figura 163 – compassos 54 a 63 – final da seção A ₁	238
Figura 164 – compassos 5 a 8 – contracanto em movimento contrário à melodia.....	244
Figura 165 – compassos 9 a 12 – contracanto em forma de pergunta e resposta.....	244
Figura 166 – compassos 15 e 16 – cadência da seção A.....	245
Figura 167 – compassos 24 a 26 – contracanto em forma de pergunta e resposta.....	245
Figura 168 – compassos 31 a 33 – transição para a seção A ₁	246
Figura 169 – compassos 44 a 53 – finalização da peça.....	246
Figura 170 – compassos 1 a 14 – início da seção A.....	248

Figura 171 – compassos 35 a 46 – seção B.....	249
Figura 172 – compassos 1 a 2 – início da seção A.....	249
Figura 173 – compassos 70 a 71 – transição para A ₁	250
Figura 174 – compassos 72 a 80 – coda.....	250
Figura 175 – exemplo de pregão dado por Guerra-Peixe.....	252
Figura 176 – compassos 1 a 8 – exposição da primeira melodia.....	253
Figura 177 – compassos 11 a 14 – escala cromática.....	253
Figura 178 – compassos 23 a 27 – finalização da melodia I.....	254
Figura 179 – exemplo do pregão <i>Cocada</i>	254
Figura 180 – compassos 30 a 33 – exposição da segunda melodia.....	255
Figura 181 – compassos 35 a 39 – acompanhamento e contracantos em tercinas.....	255
Figura 182 – compassos 47 a 54 – exposição da terceira melodia.....	256
Figura 183 – compassos 59 a 63 – escala cromática.....	256
Figura 184 – compassos 67 a 71 – trecho conclusivo da peça.....	257
Figura 185 – padrão rítmico e intervalar do acompanhamento.....	260
Figura 186 – compassos 17 a 29 – seção B.....	261
Figura 187 – compassos 51 a 61 – seção A ₁	261
Figura 188 – Melodia que deu origem ao Canto de Trabalho desta Brasiliana.....	269
Figura 189 – compassos 1 a 11 – Tema apresentado no segundo piano.....	270
Figura 190 – compassos 14 a 16 – segundo piano.....	270
Figura 191 – compassos 15 a 17 – primeiro piano.....	270
Figura 192 – compassos 20 a 24 – segundo piano.....	271
Figura 193 – compassos 22 a 24 – primeiro piano.....	271
Figura 194 – compassos 25 a 30 – primeiro piano.....	271
Figura 195 – compassos 25 a 30 – segundo piano.....	272
Figura 196 – compassos 31 a 36 – primeiro piano.....	272
Figura 197 – compassos 31 a 36 – segundo piano.....	272
Figura 198 – compassos 28 a 30 – primeiro piano.....	273
Figura 199 – compassos 35 e 36 – segundo piano.....	273
Figura 200 – compassos 37 a 42 – segundo piano.....	274

Figura 201 – compassos 42 a 46 – primeiro piano.....	274
Figura 202 – compasso 43 – segundo piano.....	275
Figura 203 – compassos 46 a 48 – segundo piano.....	275
Figura 204 – compassos 53 a 61 – segundo piano.....	276
Figura 205 – compassos 58 e 59 – segundo piano.....	277
Figura 206 – compassos 58 e 59 – primeiro piano.....	277
Figura 207 – compassos 62 a 64 – segundo piano.....	277
Figura 208 – compassos 68 a 70 – segundo piano.....	278
Figura 209 – compassos 69 e 70 – primeiro piano.....	278
Figura 210 – compassos 77 a 83 – segundo piano.....	279
Figura 211 – compassos 115 a 121 – segundo piano.....	280
Figura 212 – compassos 155 e 156 – segundo piano.....	280
Figura 213 – compassos 155 e 156 – primeiro piano.....	281
Figura 214 – compassos 160 e 161 – segundo piano.....	281
Figura 215 – compassos 1 a 9 – segundo piano.....	285
Figura 216 – compassos 7 a 14 – primeiro piano.....	285
Figura 217 – compassos 27 e 28 – segundo piano.....	286
Figura 218 – compassos 27 e 28 – primeiro piano.....	286
Figura 219 – compassos 31 e 32 – segundo piano.....	286
Figura 220 – compassos 31 e 32 – primeiro piano.....	286
Figura 221 – compasso 83 – primeiro piano.....	287
Figura 222 – compassos 88 a 91 – segundo piano.....	287
Figura 223 – compassos 88 a 91 – primeiro piano.....	288
Figura 224 – compassos 92 a 94 – primeiro piano.....	288
Figura 225 – exemplo de aboio recolhido em Pernambuco por Guerra-Peixe.....	290
Figura 226 – primeiro piano – compassos 7 a 10.....	291
Figura 227 – segundo piano – compassos 7 a 10.....	291
Figura 228 – primeiro piano – compassos 15 e 16.....	292
Figura 229 – segundo piano – compassos 15 e 16.....	292
Figura 230 – primeiro piano – compassos 23 e 24.....	293

Figura 231 – segundo piano – compassos 23 e 24.....	293
Figura 232 – segundo piano – compassos 25 a 27.....	294
Figura 233 – segundo piano – compasso 32.....	294
Figura 234 – primeiro piano – compasso 32.....	295
Figura 235 – primeiro piano – compassos 35 a 39.....	295
Figura 236 – segundo piano – compassos 36 a 39.....	296
Figura 237 – primeiro piano – compassos 1 e 2.....	296
Figura 238 – segundo piano – compassos 40 e 41.....	297
Figura 239 – primeiro piano – compassos 54 a 56.....	297
Figura 240 – segundo piano – compasso 71.....	298
Figura 241 – primeiro piano – compasso 69.....	298
Figura 242 – escrita para zabumba e tarol de Guerra-Peixe.....	300
Figura 243 – compassos 1 a 4 – segundo piano.....	300
Figura 244 – compassos 1 a 13 – primeiro piano.....	301
Figura 245 – compassos 27 a 30 – primeiro piano.....	302
Figura 246 – compassos 42 a 44 – segundo piano.....	302
Figura 247 – compassos 42 a 44 – primeiro piano.....	302
Figura 248 – compassos 47 a 49 – segundo piano.....	303
Figura 249 – compassos 70 a 73 – segundo piano.....	303
Figura 250 – compassos 70 a 73 – primeiro piano.....	304
Figura 251 – compassos 88 a 90 – primeiro piano.....	304
Figura 252 – compassos 88 a 90 – segundo piano.....	304
Figura 253 – compassos 91 a 94 – primeiro piano.....	305
Figura 254 – compassos 91 a 94 – segundo piano.....	305
Figura 255 – compassos 122 a 125 – segundo piano.....	306
Figura 256 – compassos 135 a 138 – segundo piano.....	306
Figura 257 – compassos 1 a 8 – início da seção A.....	310
Figura 258 – compassos 9 a 14 – segunda parte da seção A.....	311
Figura 259 – compassos 18 a 23 – início da seção B.....	312
Figura 260 – compassos 39 a 50 – final da seção A ₁	313

Figura 261 – compassos 1 a 8 – início da seção A.....	317
Figura 262 – compassos 9 a 16 – início da seção B.....	318
Figura 263 – compassos 26 a 35 – início da seção C.....	318
Figura 264 – compassos 41 a 50 – coda.....	319
Figura 265 – compassos 1 a 8 - exposição do tema.....	322
Figura 266 – compassos 10 a 17 – variação II.....	324
Figura 267 – compassos 43-44 – variação III.....	325
Figura 268 – compassos 62 a 63 – variação IV.....	326
Figura 269 – compassos 1 a 8 – seção A.....	329
Figura 270 – compassos 13 a 17 – acentos nos contratempos.....	329
Figura 271 – compassos 21 a 23 – início da seção B.....	330
Figura 272 – compasso 30 – seção B.....	330
Figura 273 – compassos 40 a 48 – início da seção A ₁	331
Figura 274 – compassos 1 a 10 – início da seção A.....	337
Figura 275 – compassos 26 a 35 – seção A ₁	337
Figura 276 – compassos 11 a 20 – início da seção B.....	338
Figura 277 – compassos 51 a 59 – coda.....	339
Figura 278 – padrão rítmico do ponteadado da viola.....	342
Figura 279 – compassos 1 a 8 – início da seção A.....	342
Figura 280 – compassos 29 a 36 – seção B.....	343
Figura 281 – compassos 45 a 52 – seção A ₁	343
Figura 282 – compassos 61 a 69 – coda.....	344
Figura 283 – exemplo de <i>canto de cego</i>	346
Figura 284 – compassos 1 a 8 – seção A.....	347
Figura 285 – compassos 21 a 28 – seção A ₁	347
Figura 286 – compassos 33 a 43 – seção A ₂	348
Figura 287 – compassos 9 a 16 – seção B.....	349
Figura 288 – compassos 25 a 36 – seção C.....	350
Figura 289 – compassos 44 a 49 – coda.....	351
Figura 290 – compassos 1 a 2 – introdução.....	354

Figura 291 – compassos 1 a 15 – seções A e A ₁	355
Figura 292 – compassos 27 a 44 – seção B.....	356
Figura 293 – compassos 55 a 64 – trecho final da peça.....	357
Figura 294 – Ostinato rítmico.....	362
Figura 295 – compassos 21- 22, 26- 27 – término da seção A.....	363
Figura 296 – compassos 27 a 31 – início da seção B.....	364
Figura 297 – compasso 9 – seção A.....	365
Figura 298 – compasso 44 – seção B.....	365
Figura 299 – compassos 23 e 24 – seção A ₁	365
Figura 300 – compassos 1 a 10 – seção A.....	369
Figura 301 – compassos 21 a 30 – início da seção A ₁	369
Figura 302 – compassos 41 a 49 – início da seção A ₂	370
Figura 303 – compassos 46 a 53 – seção A ₂	370
Figura 304 – compassos 11 a 20 – início da seção B.....	371
Figura 305 – compassos 31 a 40 – início da seção C.....	371
Figura 306 – compassos 47 a 48 – escala hexafônica.....	375
Figura 307 – estrutura rítmica de samba canção e choro lento.....	376
Figura 308 – compassos 1 a 10 – início da seção A.....	377
Figura 309 – compassos 1 a 10 – início da seção A.....	380
Figura 310 – compassos 21 a 30 – início da seção B.....	381
Figura 311 – compassos 53 a 56 – interlúdio entre a seção A ₁ e a cadência final.....	381
Figura 312 – compassos 1 a 8 – segundo piano – introdução.....	386
Figura 313 – compassos 9 a 20 – primeiro piano – melodia.....	387
Figura 314 – compassos 25 a 32 – segundo piano.....	388
Figura 315 – compassos 25 a 32 – primeiro piano.....	388
Figura 316 – compassos 33 a 44 – segundo piano – alusão ao sapateado.....	389
Figura 317 – compassos 33 a 44 – primeiro piano – alusão ao palmeado.....	390
Figura 318 – compassos 17 a 21 – segundo piano.....	393
Figura 319 – compassos 61 a 65 – segundo piano – introdução à melodia.....	394
Figura 320 – compassos 66 a 75 – segundo piano.....	394

Figura 321 – compassos 66 a 80 – primeiro piano.....	395
Figura 322 – compassos 96 a 108 – primeiro piano.....	396
Figura 323 – compassos 1 a 6 – segundo piano – início da seção A.....	398
Figura 324 – compassos 45 a 50 – primeiro piano – início da seção A ₁	399
Figura 325 – compassos 28 a 36 – segundo piano.....	400
Figura 326 – compassos 62 a 70 – segundo piano.....	401
Figura 327 – compassos 63 a 71 – primeiro piano.....	402
Figura 328 – passos 1 a 4 – primeiro piano.....	405
Figura 329 – estrutura rítmica do maracatu de baque virado.....	405
Figura 330 – compassos 5 a 8 – segundo piano – Tema.....	406
Figura 331 – compassos 25 a 32 – primeiro piano.....	406
Figura 332 – compassos 57 a 60 – primeiro piano.....	407
Figura 333 – compassos 77 a 88 – segundo piano.....	407
Figura 334 – padrão rítmico de acompanhamento de marchas.....	413
Figura 335 – compassos 51-54 – Var. IV – Cururu.....	413
Figura 336 – compasso 13 – contracanto em movimento contrário.....	435
Figura 337 – compasso 14 – contracanto em movimento contrário.....	436
Figura 338 – compasso 1 a 11 – <i>Dobrado I</i> – Parte I.....	437
Figura 339 – compasso 12 a 16 – <i>Dobrado I</i> – Parte II.....	437
Figura 340 – compasso 6 a 7 – <i>Dobrado II</i> – segunda frase.....	439
Figura 341 – compasso 10 a 11 – <i>Dobrado II</i> – contracantos.....	440
Figura 342 – compasso 14 a 15 – <i>Dobrado II</i> – contracantos.....	441
Figura 343 – compasso 8 a 14 – <i>Dobrado II</i> – acompanhamento.....	441
Figura 344 – compasso 6 – contracanto em movimento contrário.....	444
Figura 345 – compasso 15 – contracanto em movimento contrário.....	444
Figura 346 – compasso 17 a 18 – contracanto “pergunta e resposta”.....	444
Figura 347 – compasso 3 – <i>Dobrado III</i>	445
Figura 348 – compasso 19 – <i>Dobrado – Brasileira n.º 1</i>	445
Figura 349 – compasso 5 a 6 – <i>Dobrado III</i>	446
Figura 350 – compasso 21 a 22 – <i>Dobrado – Brasileira n.º 1</i>	446

Figura 351 – compasso 12 – <i>Dobrado III</i>	446
Figura 352 – compasso 28 – <i>Dobrado – Brasileira n.º 1</i>	447
Figura 353 – compasso 21 a 22 – <i>Dobrado III</i>	447
Figura 354 – compasso 1 a 24 – <i>Coco I</i>	450
Figura 355 – “ <i>clave</i> ” do coco.....	451
Figura 356 – estrutura rítmica das palmas no coco de roda.....	451
Figura 357 – <i>condução</i> do coco.....	451
Figura 358 – compasso 1 a 5 – <i>Coco II</i>	453
Figura 359 – compasso 10 a 14 – <i>cadência final</i>	454
Figura 360 – compasso 1 a 11 – células rítmicas do acompanhamento.....	455
Figura 361 – compasso 12 a 120 – células rítmicas do acompanhamento.....	456
Figura 362 – compassos 1 a 14 – Tema.....	457
Figura 363 – compassos 11 a 14 – Variação I (início).....	458
Figura 364 – compassos 23 a 26 – Variação I (final).....	458
Figura 365 – compassos 1 a 16 – exposição do tema – violoncelo.....	460
Figura 366 – compassos 17 a 25 – segunda exposição do tema – violinos I e II.....	461
Figura 367 – compassos 35 a 48 – episódio.....	462
Figura 368 – Tema do <i>Cururu – Brasileira n.º 3</i>	463
Figura 369 – compassos 5 a 17 – primeira exposição do tema.....	464
Figura 370 – compassos 11 a 24 – menção à melodia de <i>O Rio de Piracicaba</i>	465
Figura 371 – compassos 32 a 38 – estrutura rítmica fazendo alusão ao ponteadado da viola.....	466
Figura 372 – compassos 1 a 15 – início do <i>Baião I</i>	468
Figura 373 – compassos 1 a 10 – introdução.....	469
Figura 374 – compassos 11 a 20 – exposição do tema no Violino I.....	470
Figura 375 – compassos 39 a 46 – interlúdio.....	471
Figura 376 – compassos 47 a 55 – dobramento do tema.....	472
Figura 377 – compassos 1 a 10 – ostinato rítmico realizado pelos instrumentos de percussão.....	473
Figura 378 – compassos 15 a 22 – exposição do tema.....	474

Figura 379 – compassos 27 a 37 – variação do tema.....	475
Figura 380 – compassos 1 a 17 – seção A.....	478
Figura 381 – compassos 1 a 10 – trecho inicial do arranjo.....	479
Figura 382 – compassos 1 a 8 – trecho inicial do arranjo.....	482

TABELAS

Tabela 1 – compassos onde o tema é exposto.....	78
Tabela 2 – exposição da melodia.....	162
Tabela 3 – notas que alicerçam a melodia e respectivos compassos – Parte I.....	175
Tabela 4 – notas que alicerçam a melodia e respectivos compassos – Parte II.....	175
Tabela 5 – grupos rítmicos.....	411
Tabela 6 – Contato com os gêneros musicais.....	428
Tabela 7 – macro-forma das peças analisadas.....	487

GRÁFICOS

Gráfico 1 – Instrumento.....	425
Gráfico 2 – Ramos de atividade musical.....	426
Gráfico 3 – Espaços de atuação musical.....	427
Gráfico 4 – contato com o Dobrado.....	429
Gráfico 5 – contato com o Coco.....	430
Gráfico 6 – contato com o Cururu.....	431
Gráfico 7 – contato com o Baião.....	432
Gráfico 8 – contato com o Samba.....	433

“Educação é um processo pelo qual os indivíduos adquirem sua personalidade cultural. Ou seja: educar-se é, primeiramente, adquirir a ‘visão de mundo’ da cultura a que se pertence; educar-se diz respeito ao aprendizado dos valores e dos sentimentos que estruturam a comunidade na qual vivemos.”

João Francisco Duarte Jr.

INTRODUCTION

INTRODUÇÃO

Em fins do século XIX, surgiu uma nova corrente estética no meio musical que rapidamente se espalhou pela Europa Ocidental: o nacionalismo. É caracterizada pela música escrita com constâncias nacionais, com objetivo de promover uma integração entre o artista criador e o meio social através de uma identidade musical. Compositores russos, espanhóis, poloneses, tchecos e húngaros aproveitaram-se de ritmos e melodias populares de seus países em peças de vários gêneros musicais.

Tomando como ponto de partida o folclore nacional ou imitando-o em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica, mas podia não ser tão facilmente aceite pelo público tradicional e pelo público europeu em geral. Ainda assim, esta música de coloração nacional tinha também os seus atrativos, graças à novidade que constituíam os elementos exóticos. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 667)

Para Neves (1981), no Brasil, inicialmente, o nacionalismo infiltrou-se entre o estilo da música de salão do fim do império (fortemente italianizado e com preocupação de fácil penetração), através de *rapsódias*¹ que mais tarde deu lugar à formação da *suíte*² com danças típicas brasileiras. Possuía o objetivo de “forjar linguagens caracteristicamente nacionais, que refletissem a realidade de um povo e que, ao mesmo tempo, fossem imediatamente compreensíveis por este mesmo povo” (p. 13).

Em uma primeira fase, o trabalho composicional era caracterizado pelo emprego de temas da música popular e folclórica, que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus. Assim sendo, o nacionalismo firmava-se mais no plano da técnica que no domínio da reflexão estética. No geral, os elementos de estruturação musical que surgiram nas obras dos adeptos dessa nova corrente foram: tendência ao estaticismo, com repetição infinita de pequenas células melódicas, absorção da harmonia

¹ Composições musicais caracterizadas como fantasias livres de caráter épico, heroico ou nacional.

² “Conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta.” (GROVE, 1994, p. 915)

pela rítmica, ênfase especial às superposições tonais (politonalidade) e aos blocos dissonantes. Importante ressaltar que essas características são condizentes com as observadas em composições do período de transição do século XIX para o XX, independentemente se possuíam cunho nacionalista ou não. Período tal em que se destacaram a busca de outros princípios construtivos, dentre eles princípios de organização rítmica e a “desagregação progressiva do sistema tonal sobre o qual havia repousado, por mais de três séculos, a música clássica na sua totalidade” (BARRAUD, 1975, p. 43).

O nacionalismo musical brasileiro teve como precursores Carlos Gomes (1836-1896), Brasília Itiberê (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945) e Barroso Neto (1881-1941), compositores estes que apresentaram em suas obras elementos que comprovavam preocupação com a nova temática.

O Movimento Modernista, que surgiu no Brasil no início do século XX, pregava a modernização das linguagens artísticas e defendia liberdade de expressão. Era contra o academismo e o tradicionalismo, e deu grande ênfase ao nacionalismo, tornando-se a grande base desta corrente estética. Esse movimento teve como auge a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo em fevereiro de 1922, episódio que registrou a participação de todos os setores de atividade artística: destacou-se na literatura, Oswald de Andrade (1890-1954), na música, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e nas artes plásticas, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964) e Victor Brecheret (1894-1955). Assim, declarou Vasco Mariz:

A Semana de Arte Moderna teve efeito decisivo para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós por muitas décadas. (2002, p. 42)

O mentor intelectual e teórico máximo do nacionalismo musical brasileiro posterior à Semana de Arte Moderna foi Mário de Andrade. Influenciou diretamente três compositores que são considerados hoje, ao lado de Villa-Lobos, os grandes nacionalistas

por terem derivado direto do movimento modernista. São eles: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Este último foi responsável pela criação de uma escola de compositores que deu continuidade e progressão aos seus ideais. Dentre os seus mais consagrados alunos, está Osvaldo Lacerda (1927-2011), autor das doze *Brasilianas* para piano, que é o tema escolhido para o desenvolvimento deste trabalho.

O objetivo geral desta pesquisa é contribuir para a difusão, no panorama contemporâneo, da inter-referência artística e pedagógica que a obra de Osvaldo Lacerda pode estabelecer no âmbito musical. A partir daí, a autora pretendeu alcançar também os seguintes objetivos específicos:

- Realizar uma análise formal e estrutural das doze *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda, com o intuito de compreender e destacar as principais características da linguagem musical do compositor;
- Detectar as características principais de cada gênero/ritmo empregado nas suítes;
- Averiguar onde estão inseridos os elementos que comprovem os ritmos folclóricos e discriminar a forma como eles foram trabalhados e empregados nas obras.
- Estabelecer relações, identificando possíveis aspectos unificadores no todo da obra;
- Estabelecer uma relação entre a aplicabilidade didática e o exercício da música do compositor no contexto de formação de professores no Brasil atual.

Para fundamentar o trabalho, inicialmente fez-se uma revisão minuciosa da bibliografia disponível sobre o autor e sua obra. O segundo passo foi a realização de um estudo biográfico do compositor, a fim de destacar sua importância na música erudita brasileira e focalizar suas influências no contexto sócio cultural de sua época. Para auxiliar tal estudo, foi feito um levantamento bibliográfico nas principais bibliotecas do país e

consultas a acervos particulares, principalmente ao do próprio compositor, com quem a autora realizou entrevista. Este contato foi de significativa importância para a pesquisa, pois o compositor pôde elucidar questões específicas sobre a criação, interpretação e características das obras.

Como parte também da metodologia, foi feito um levantamento das categorias de gêneros/ritmos utilizadas e a realização de uma pesquisa bibliográfica, a fim de detectar as origens e as principais características de cada uma delas.

A base para o estudo teórico-analítico das obras consistiu nos seguintes autores e respectivas obras:

- GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- KOSTKA, Stefan. **Material and Techniques of Twentieth-Century Music**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music**. New York: Dover Publications, 1962.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1996.
- TUREK, Ralph. **The Elements of Music: Concepts and Applications**. Vol. II. NY: McGraw-Hill, 1996.

História da Música Ocidental, de Grout e Palisca, aborda de maneira sintética todos os aspectos relacionados aos vários períodos da história da música do Ocidente. A obra colaborou para este trabalho com as informações sobre o nacionalismo musical. Para adentrar no campo dessa mesma temática, porém no Brasil, foi necessária uma busca de bibliografia mais aprofundada e específica.

Kostka, em sua obra *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*, apresenta diferentes técnicas de composição e materiais utilizados no século XX. Ele organiza sua obra por ordem cronológica dos exemplos selecionados para análise,

oferecendo ao leitor um detalhamento das características da escrita musical do século em questão. Dessa forma, foi possível estabelecer relações e buscar semelhanças da linguagem musical empregada por Osvaldo Lacerda com a de outros compositores do cenário contemporâneo, a fim de detectar algumas influências e menções dos mesmos na obra deste.

Structural Hearing: Tonal Coherence in Music de Felix Salzer parte do conceito de “função” do acorde assinalando diferença entre sua gramática e seu significado, além de citar utilizações harmônicas e contrapontísticas que remetem a outro conceito denominado “direção musical”.

A contribuição de Arnold Schoenberg, na obra *Fundamentos da Composição Musical*, para este trabalho se deu na maneira como o autor trata a análise musical. Schoenberg parte de unidades mínimas chamadas de células, seguindo para unidades maiores conhecidas como motivos até atingir as formas.

O livro *The Elements of Music: Concepts and Applications*, de Ralph Turek, trata das técnicas composicionais desde o século XVIII até o século XX, destacando os diferentes aspectos teóricos presentes na música. A contribuição para este trabalho se deu a partir do estudo da terceira unidade do livro, que trata especificamente das técnicas do século XX, abordando questões sobre harmonia, ritmo e forma.

Em conversa particular, ocorrida em julho de 2008, o compositor relatou à pesquisadora sua preocupação central ao compor essas obras, que foi o desejo de preservar e divulgar os elementos musicais de raiz do Brasil, onde toda a cultura se fundamenta, e que, infelizmente, vinha se perdendo. Ao falar em preservação, entra-se no mérito de uma questão bastante presente entre os compositores da escola nacionalista brasileira: a tradição. Para Neves (1981), essa “força de impulsão” nunca esteve sozinha no pensamento dos compositores empenhados em mantê-la, mas sempre esteve acompanhada, ou melhor, confrontada com outra força chamada *inovação*. Esse confronto possuía “a força da tradição buscando garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo” e “a força inovadora entregando-se à busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional.” (p. 9)

Assim, diante da seriedade e do compromisso demonstrado por Lacerda com a música brasileira, a pesquisadora se propôs a dar continuidade à divulgação dessas obras, desenvolvendo um estudo detalhado delas, a fim de responder às seguintes questões: “As doze *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda podem ser fontes representativas de expressão da cultura musical brasileira?”; “Os processos de inovação da composição musical do século XX, presentes na obra do compositor, interferem na preservação das constâncias musicais étnicas, populares e folclóricas no âmbito da música erudita?”; “Como pode ser dado o aproveitamento destas obras no contexto de formação de professores de música no Brasil atual?”.

Ao procurar elucidar essas questões, este trabalho procura contribuir para os estudos da música brasileira do século XX, valorizando a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros, divulgando, desenvolvendo estudos técnicos e difundindo novos repertórios.

O presente trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro (*Em Memória a Osvaldo Lacerda*), realizou-se um ensaio biográfico, onde foram tratados cronologicamente os assuntos que permearam as diversas fases da vida do compositor e de sua obra em geral. Neste capítulo também se discutiu as constâncias musicais brasileiras e suas representações nas *Brasilianas*. O segundo capítulo (*Brasilianas*) traz o estudo analítico das obras introduzido pelo histórico de cada gênero/ritmo abordado pelo compositor. Por fim, o terceiro (*Aplicabilidade Didática*) traz um relato de experiência sobre a aplicabilidade didática destas obras em um contexto de formação de professores de música. Essa experiência se deu com alunos de um curso de Licenciatura em Música de uma universidade localizada no interior do estado de São Paulo e teve como produto final a elaboração de uma série de arranjos construídos tendo como referência algumas das obras analisadas aqui. A conclusão, por sua vez, traz os aspectos mais relevantes de cada obra analisada, identificando elementos unificadores e mostrando o uso variado de constâncias melódicas e rítmicas da música brasileira, além de direcionar esses dados ao contexto educacional, possibilitando uma integração entre teoria e prática dos gêneros abordados. A

entrevista com o compositor, os arranjos e as partituras das obras analisadas encontram-se em anexo, a fim de elucidar a análise e o estudo didático das mesmas.

CAPÍTULO 1

Em Memória a Oswaldo Lacerda

CAPÍTULO 1 – EM MEMÓRIA A OSVALDO LACERDA

1.1 – Ensaio biográfico

Osvaldo Costa de Lacerda nasceu em São Paulo no dia 23 de março de 1927. De pais brasileiros e avô português, começou seus estudos musicais no piano aos nove anos de idade com Ana Veloso de Resende, aperfeiçoando-se com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. Aos dezoito anos, começou a se interessar pela composição, que estudou com Ernesto Kierski. Em 1952, iniciou um curso de aperfeiçoamento, que teve duração de dez anos, com o compositor Camargo Guarnieri.

Lacerda fundou e dirigiu o Coral da Sociedade Paulista de Arte de 1950 a 1953. Também criou e presidiu a Sociedade Pró-Música Brasileira em 1961, e em 1963 foi para os Estados Unidos com uma bolsa da Fundação Guggenheim, onde permaneceu por um ano. Teve a oportunidade de estudar composição com Vittorio Giannini em Nova York, e com Aaron Copland em Tanglewood. Foi o primeiro compositor estrangeiro convidado a participar do Bal Harbor Music Festival em 1997 em Miami. Em 1999, foi o único compositor brasileiro convidado para o Latin American Music Festival em Annandale-on-Hudson, Nova York. Lacerda também se formou em Ciências Jurídicas pela Universidade de São Paulo.

Dentre os cargos que ocupou destacam-se o de presidente e membro da Comissão Estadual de Música de São Paulo, membro da Comissão Nacional de Música Sacra, da Comissão Municipal de Música de Santos e da Academia Brasileira de Música. Foi presidente do Centro de Música Brasileira de São Paulo, onde, juntamente com sua esposa, a pianista Eudóxia de Barros, se dedicou grandemente à divulgação da nossa música.

Durante toda sua vida, desenvolveu grande atividade pedagógica, tendo sido um dos professores mais requisitados de São Paulo. Lecionava teoria elementar, solfejo, harmonia, contraponto, análise e composição. Publicou pela Ricordi Brasileira o *Curso preparatório de solfejo e ditado musical* (São Paulo, 1959), *Compêndio de teoria elementar*

da música (São Paulo, 1967), e, pela editora Paulus, os artigos *Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra* e *A Criação do recitativo brasileiro*, ambos publicados no livro *Música brasileira na liturgia* (Petrópolis, 1969).

Lacerda faleceu no dia 18 de julho de 2011, onde até o último momento esteve em plena atividade de composição, e, de acordo com seu vasto catálogo musical, recebeu vários prêmios em toda sua trajetória.

1.2 – O compositor e sua obra

A produção musical de Lacerda é bastante numerosa e boa parte está impressa, inclusive no exterior em países como a Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra. Segundo Vasco Mariz (2000), o compositor revela personalidade acentuada, preparo técnico e vigor em suas obras. Apresentou-se pela primeira vez em público como compositor em 1953 na audição de alunos de Camargo Guarnieri e desde então conquistou “com segurança a estima da crítica e do meio musical brasileiro” (MARIZ, 2000, p. 246).

A linguagem musical do compositor é nacionalista, porém bastante depurada. Recebeu-a de seu mestre Guarnieri, de quem foi assistente ensinando harmonia e contraponto aos seus futuros alunos de composição, e desenvolveu-a de acordo com sua criatividade.

Dedicou grande parte de sua obra à música de câmara, onde merece destaque a *Sonata para viola e piano* (1962); as *Variações e fuga para quinteto de sopro* (1962); o *Trio para violino, violoncelo e piano* (1969); a *Suíte para xilofone e piano* (1974); e as *quatro peças modais para cordas* (1975). As três primeiras obras citadas estão orientadas, segundo Neves (1981), na linguagem do neoclassicismo.

Lacerda também é autor de numerosas peças orquestrais, como a *Suíte Guanabara* (1965) para banda e a *Suíte Piratininga* (1962) para orquestra, considerada a mais importante delas. Escreveu mais de cinquenta peças vocais, dentre elas: *Mandaste a sombra de um beijo* (1962), *Ladainha* (1970) e *A Valsa* (1973), para canto e piano; e

Poema da necessidade (1967) e dez suítes chamadas *Coral* (compostas entre 1969 e 1989), para coro misto. Pelo grande número de composições voltadas ao gênero vocal e sua grande aceitação por parte de intérpretes e do público em geral, pode-se afirmar que representam a principal contribuição do compositor à música brasileira.

Suas obras para piano “demonstram excelente conhecimento do instrumento, técnica avançada e acabamento de muito bom gosto” (MARIZ, 2000, p. 249). Destacam-se as *Variações sobre “Mulher Rendeira”* (1953); os doze *Estudos* (compostos entre 1960 e 1976); os dez *Ponteios* (compostos entre 1955 e 1983); os cinco cadernos de *Cromos* (compostos entre 1971 e 1988); e as doze *Brasilianas* (compostas entre 1965 e 1993), que são o objeto de estudo desta tese.

Em análise geral de sua obra, observou-se que a forma mais usada em suas composições foi “Tema com variações”, seguida das “Invenções” para diversos agrupamentos. Em menor quantidade que as anteriores, mas também com significativa presença estão os “Ponteios” e as “Suítes”, dos quais já foram citados exemplos.

Além das *Brasilianas*, outras composições foram elaboradas na linha do nacionalismo tradicional como *Dobrado, Ponto e Maracatu* (1968) para metais; *Abertura n.º 1* (1972) para orquestra; *Três Estudos* (1966) para conjunto de percussão; e *Losango Cáqui n.º 6* (1970) para canto e conjunto de percussão, composto sobre poema de Mário de Andrade.

Com relação às composições de caráter nacionalista, Lacerda afirmou que:

(...) não foi algo que lhe impuseram, uma atitude, mas algo absolutamente natural. Já havia começado a compor música com este caráter quando veio conhecer, por acaso, os escritos de Mário de Andrade. Estes serviram para fornecer ao compositor um embasamento teórico e filosófico estético musical a respeito da música brasileira, algo que já fazia espontaneamente, embora sentisse a necessidade de ter sua técnica melhorada. (MACEDO, 2000, p. 112)

Muitos musicólogos sinalizaram ser a obra do compositor centrada na psicologia musical brasileira aliada à técnica de composição moderna. Caldeira Filho, que foi crítico musical do jornal *O Estado de São Paulo* por mais de 40 anos, disse que “a

música de Osvaldo Lacerda é moderna e inteligentemente estruturada. Seu vocabulário é o tradicional, mas alargado na expressão” (In MARIZ, 2000, p. 249). E Sérgio Vasconcellos Corrêa observou:

/

Notamos com muito maior precisão o aprimoramento da linguagem musical de Lacerda. Fiel à sua orientação estética, não sai à procura de novidades, nem lança mão de recursos técnicos e procedimentos próprios das variadas escolas contemporâneas. Ele simplesmente desenvolve o material melódico – rítmico – harmônico que recebeu de herança dos mestres brasileiros do passado e manipula-o de acordo com sua criatividade enriquecida pela contemporaneidade. Com isso cria uma obra que, sem ser inovadora, é atual, na medida em que sua atualidade representa um acréscimo à progressão iniciada por Nepomuceno e que continuou seu caminho, passando por Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri. (In MARIZ, 2000, p. 251)

1.3 – Constâncias musicais brasileiras

Segundo Osvaldo Lacerda em seu artigo *Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra* (In ALBUQUERQUE, 2005) constância é um elemento que aparece com regularidade na música popular de uma nação e que reflete um dos aspectos do pensar musical dessa mesma nação.

Sabe-se que a música brasileira teve como ponto de partida a riqueza de três culturas que se combinaram: “a dos povos nativos que aqui habitavam, a dos invasores europeus (via folclore e música erudita) e a do povo africano que para cá foi trazido e acabou influenciando fortemente usos e costumes” (SUZIGAN, 1990, p. 21). Como exemplo desta mistura de culturas, temos o vasto populário musical brasileiro, que é o legado artístico do povo, e que traz as constâncias musicais brasileiras.

Mário de Andrade, como teórico do nacionalismo musical brasileiro, incitava os compositores a utilizarem elementos desse populário, pois assim poderiam escrever obras de caráter intimamente nacional e ainda afirmava que com uma observação inteligente deste populário e aproveitamento dele, a música artística se desenvolveria.

A primeira metade do século XX, com o auge do movimento modernista e nacionalista, registra o encontro da nação com ela mesma. Se de um lado temos este panorama, com o destaque das constâncias musicais no repertório tradicional do populário brasileiro, de outro temos estas mesmas constâncias sendo reescritas numa época diferente, e tratadas como elementos significativos para que a tradição, deste populário, juntamente com todos os seus costumes e práticas, seja preservada. As *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda foram compostas entre 1965 e 1993. Segundo o próprio autor, a principal preocupação era abordar o tema popular no sentido de preservar as constâncias musicais do povo brasileiro. Lacerda foi um compositor de formação nacionalista, e estas obras são perfeitamente encaixadas neste modelo de música, por trazerem elementos de temática nacional. No entanto, é importante ressaltar que a visão nacionalista dos anos 30 e 40 é diferente da dos anos 60 e 70. Nos primeiros, ocorreu a busca da brasilidade, de elementos populares para valorização da cultura nacional. Nos últimos, a busca era da raiz, da autenticidade, do fundamento ontológico e do poder simbólico que direcionava as criações artísticas para o mercado.

De acordo com Marilena Chauí (1986), desde a década de 1960, existia a preocupação entre os intelectuais e os artistas de definir o popular, de tal modo que se tornasse de fato o verdadeiro nacional. Traçando um paralelo entre essa preocupação e o que realmente acontecia, pode-se observar que “o fenômeno não era tanto o de uma procura do popular, mas o de sua construção pela autodenominada ‘vanguarda aguerrida do povo’.” (CHAUÍ, 1986, p. 108).

A cultura popular é posta como “guardiã das tradições populares e integrável, na qualidade de resíduo – folclore, artesanato –, de diversidade empírica – localismo, regionalismo – e de imobilidade – documentos, monumentos” (CHAUÍ, 1986, p. 120). No entanto, na década de 60, o que se destacou foi aquela cultura produzida por artistas e intelectuais que “optaram por ser povo” e se dedicaram à “conscientização do povo”. Ou seja, a construção do popular feita pelos artistas vem ao encontro com a preocupação da década, mas foge do sentido primordial de cultura popular por se tratar de uma releitura do

passado, e da sua valorização numa época diferente da sua criação. Para Barreto (2012, p. 16),

(...) quando uma composição ou gênero musical utiliza elementos que fazem parte do “imaginário popular”, em outras palavras, elementos que foram aceitos como “tradicionais”, a relação estabelecida com o público vai além da mera apreciação musical. Acontece uma mistura de relação afetiva e reconhecimento de “brasilidade”.

Ao fazer um levantamento da produção musical de Osvaldo Lacerda, observa-se que o compositor nunca se desvinculou de estudos com a linguagem nacional e folclórica, independente de qualquer fase musical pela qual passou. Sempre integrado e vinculado à pesquisa e divulgação da música brasileira, seu perfil se manteve dentro da tradicional música nacionalista.

CAPÍTULO 2

BRASILIANAS

CAPÍTULO 2 – BRASILIANAS

Este capítulo traz a análise referente a cada Brasileira, destacando os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos empregados em cada peça, além de ressaltar elementos de textura e articulação.

As doze *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda são suítes compostas de quatro danças cada uma, que foram construídas sobre ritmos próprios do populário brasileiro, como Coco, Dobrado, Baião, Modinha, Toada, Choro, dentre outros. Elementos folclóricos estão presentes nelas, e Lacerda soube explorá-los com segurança. Apenas dois gêneros foram repetidos: o dobrado e a valsa, totalizando 46 distintos abordados nas obras.

Lacerda é um compositor que discorre bastante sobre o assunto, visto como o trata em suas publicações. No depoimento³ dado à autora deste trabalho em sua casa em São Paulo, em 20 de julho de 2008, Lacerda disse que para a criação destas obras, realizou várias pesquisas de campo em todas as regiões do Brasil, que lhe proporcionou um contato muito próximo com a raiz cultural, e lhe permitiu dominar as constâncias musicais do povo brasileiro. O compositor relatou à pesquisadora sua preocupação central, que foi o desejo de preservar e divulgar os elementos musicais do populário brasileiro, onde toda a cultura está fundamentada, e que, infelizmente, está se perdendo.

Com relação à presença das constâncias musicais brasileiras em obras de Osvaldo Lacerda, merece destaque o trabalho de Macedo (2000), que identifica através de um estudo analítico-interpretativo essas constâncias nos doze *Estudos* para piano solo. Na mesma linhagem, Di Cavalcanti (2006) aborda em uma monografia esses elementos nacionalistas nas doze *Brasilianas*. O objetivo final dos dois trabalhos citados diferencia-se deste presente trabalho, na medida em que eles são direcionados à questão interpretativa das obras, enquanto este se volta para a aplicabilidade didática das mesmas em um contexto de formação de professores de música.

³ A entrevista pode ser consultada no Anexo I deste trabalho, página 507.

Antes da apresentação da análise de cada obra, segue-se um breve comentário de cada peça⁴.

1. *Brasiliiana n.º 1*

A *Brasiliiana n.º 1*, composta em 1965, compreende as peças *Dobrado*, *Modinha*, *Mazurca* e *Marcha de Rancho*. Com aproximadamente 6'25 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, apresenta duas gravações: LP “Piano Brasileiro”, Discos Marcus Pereira, MPL 9356, 1977, e cd “Piano Brasileiro”, MIX House, MH 0019, 1999, ambas tendo como intérprete a pianista Isabel Mourão.

2. *Brasiliiana n.º 2*

A *Brasiliiana n.º 2*, composta em 1966, compreende as peças *Romance*, *Chote*, *Moda* e *Coco*. Com aproximadamente 5'30 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, apresenta as seguintes gravações: LP “Piano Brasileiro”, Discos Marcus Pereira, MPL 9356, 1977; cd “Piano Brasileiro”, MIX House, MH 0019, 1999, ambas tendo como intérprete a pianista Isabel Mourão; cd “Música, Doce Música”, Paulinas, COMEP, CD 11727-7, 2002, tendo como intérprete a pianista Eudóxia de Barros.

3. *Brasiliiana n.º 3*

A *Brasiliiana n.º 3*, composta em 1967 em São Paulo, compreende as peças *Cururu*, *Rancheira*, *Acalanto* e *Quadrilha*. Com aproximadamente 6'25 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, não apresenta gravações.

4. *Brasiliiana n.º 4*

A *Brasiliiana n.º 4*, composta em maio de 1968, foi escrita para piano a quatro mãos e compreende as peças *Dobrado*, *Embolada*, *Seresta* e *Candomblé*. Com

⁴ As informações sobre duração e gravação das Suítes foram colhidas do catálogo de obras do compositor, publicado pela Academia Brasileira de Música, 2013.

aproximadamente 6'20 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, apresenta as seguintes gravações: LP “Piano Brasileiro a 4 Mãos”, Discos Marcus Pereira, MPA 9359, 1977, tendo como intérpretes José Alberto Kaplan e Gerardo Parente; cd “Flor Amorosa, Aires y Danzas Del Brasil”, Ensayo Digital, EnY CD-9901, Barcelona/Espanha, 1990, tendo como intérpretes Luiz de Moura Castro e Bridget de Moura Castro; cd “V Concurso nacional de Música de Câmara, São Paulo, Vencedores de 1993”, Contemporary Digital Arts, CDA 950216, 1994, tendo como intérpretes Alexandre Zamith e Maurício Zamith; cd “Brasileiras”, UFRJ Projeto Tons e Sons, TS 9802, 1998, tendo como intérpretes Sara Cohen e Miriam Braga (Duo Fortepiano); cd “Brasileiras”, UFRJ Projeto Tons e Sons, TS 9804, tendo como intérpretes Sonia Maria Vieira e Maria Helena de Andrade (Duo Pianístico da UFRJ).

5. *Brasiliana n.º 5*

A *Brasiliana n.º 5*, composta em 1969, compreende as peças *Desafio*, *Valsa*, *Lundu* e *Cana-verde*. Com aproximadamente 4'05 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, apresenta as seguintes gravações: LP “Piano Brasileiro”, Discos Marcus Pereira, MPL 9356, 1977; cd “Piano Brasileiro”, MIX House, MH 0019, 1999, ambas tendo como intérprete a pianista Isabel Mourão; cd “Música, Doce Música”, Paulinas, COMEP, CD 11727-7, 2002, tendo como intérprete a pianista Eudóxia de Barros.

6. *Brasiliana n.º 6*

A *Brasiliana n.º 6*, composta em 1971, compreende as peças *Roda*, *Ponto*, *Toada* e *Baião*. Com aproximadamente 6'35 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, não apresenta gravações.

7. *Brasiliana n.º 7*

A *Brasiliana n.º 7*, composta em 1976, compreende as peças *Samba*, *Valsa*, *Pregão* e *Arrasta-pé*. Com aproximadamente 6'10 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, não apresenta gravações.

8. *Brasileana n.º 8*

A Brasileira n.º 8, composta em 1978, foi escrita para piano a quatro mãos e compreende as peças *Canto de trabalho*, *Frevo*, *Aboio* e *Terno de zabumba*. Com aproximadamente 11'55 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, apresenta apenas uma gravação: cd “Brasileiras”, UFRJ Projeto Tons e Sons, TS 9802, 1998, tendo como intérpretes Sara Cohen e Miriam Braga (Duo Fortepiano).

9. *Brasileana n.º 9*

A Brasileira n.º 9, composta em 1984, compreende as peças *Ponteio*, *Polca*, *Bendito* e *Forró*. Com aproximadamente 9'00 de duração e editada pela Irmãos Vitale S/A, apresenta apenas a gravação da peça *Forró*: LP “Brasil, Escandinávia, A Música não tem Fronteiras”, ASEA Elétrica Ltda, 1987, tendo como intérprete a pianista Eudóxia de Barros.

10. *Brasileana n.º 10*

A Brasileira n.º 10, composta em 1987, compreende as peças *Cantoria*, *Recortado*, *Canto de cego* e *Marchinha*. Com aproximadamente 6'10 de duração e editada pela Ricordi Brasileira, não apresenta gravações.

11. *Brasileana n.º 11*

A Brasileira n.º 11, composta em 1989, compreende as peças *Tango*, *Maxixe*, *Choro* e *Polca sertaneja*. Com aproximadamente 6'40 de duração, apresenta-se em manuscrito e não possui gravações.

12. *Brasileana n.º 12*

A Brasileira n.º 12, composta em 1993, foi escrita para piano a quatro mãos e compreende as peças *Cateretê*, *Canto de bebida*, *Canção* e *Maracatu*. Com aproximadamente 13'05 de duração, apresenta-se em manuscrito e não possui gravações.

2.1 – Guia temático das peças para piano analisadas

2.1.1 – Brasileira n.º 1 – I. Dobrado



Nota Explicativa⁵

“Marcha brasileira, em compasso binário ou quaternário. Apresenta as seguintes características: orquestração típica; às vezes, acentuação nos tempos fracos do compasso e uma ligeira influência da música espanhola (‘dobrado’ vem de ‘passo doble’).”

2.1.2 – Brasileira n.º 1 – II. Modinha



Nota Explicativa

“Canção urbana brasileira, de caráter amoroso e sentimental. Nasceu na segunda metade do século XVIII; foi intensamente cultivada, como música de salão, no

⁵ Todas as *Notas Explicativas* desta seção são informações trazidas pelo próprio compositor no início das partituras.

Primeiro Império (1822-1831); passou ao domínio popular durante o Segundo Império (1844-1889) e adquiriu, então, características definitivamente nacionais. Ainda é utilizada pelo nosso povo, embora bem menos do que no século passado. É escrita em compasso binário, ternário ou quaternário.”

2.1.3 – Brasileira n.º 1 – III. Mazurca



Nota Explicativa

“Dança de origem polonesa, em compasso ternário. Existe, desde o século passado, no Brasil, onde adquiriu fisionomia própria. Ainda é dançado no interior do país.”

2.1.4 – Brasileira n.º 1 – IV. Marcha de Rancho



Nota Explicativa

“A marcha de Carnaval se classifica em: (1) ‘marcha’, ou ‘marchinha’, de andamento vivo, texto brincalhão e, geralmente, pouco valor musical; e (2) ‘marcha de

rancho’, de andamento moderadamente lento, texto sentimental e maior valor musical. É escrita em compasso binário ou quaternário.”

2.1.5 – Brasileira n.º 2 – I. Romance



Nota Explicativa

“Gênero literomusical, de origem ibérica. Consiste em uma melodia não muito extensa, que serve de veículo à apresentação de uma poesia de caráter geralmente narrativo.

Os romances portugueses, muito cantados no Brasil até fins do século XIX, caíram quase todos em desuso. Perduram os romances de origem nacional, a maioria dos quais narra histórias de cangaceiros famosos ou de animais.

Uma modalidade especial de romance é o ‘ABC’, em que cada estrofe poética começa com uma letra do alfabeto. Muitos romances se acham no modo menor e em compasso ternário, mas não há fixidez a esse respeito.

O autor concebeu o romance desta Suíte na forma de Tema e Variações, como se cada variação fosse um breve comentário a um episódio do texto poético.”

2.1.6 – Brasileira n.º 2 – II. Chote (“Schottisch”)



Nota Explicativa

“Dança de origem europeia, em compasso binário. É um tanto semelhante a uma polca de andamento moderado. Veio, no século passado, para o Brasil, onde adquiriu fisionomia própria. Ainda é dançado no Rio Grande do Sul e no Nordeste.”

2.1.7 – Brasileira n.º 2 – III. Moda



Nota Explicativa

“Canto em terças, acompanhado de viola, próprio da zona central do Brasil (encontra-se, principalmente, nos Estados de São Paulo e de Minas Gerais). Existe isoladamente ou fazendo parte do cateretê. Alguns de seus textos são amorosos ou humorísticos, mas a quase totalidade dos mesmos tem caráter narrativo ou descritivo, o que faz a Moda constituir-se em uma espécie do gênero Romance. É também chamada *Moda Caipira*, *Moda Paulista*, ou *Moda de Viola*. É escrita em compasso binário e no modo maior.”

2.1.8 – Brasileira n.º 2 – IV. Coco



Nota Explicativa

“Dança de roda, acompanhada de canto, muito comum no Nordeste. É escrita em compasso binário. Há, também, cocos que não têm finalidade coreográfica e se filiam, portanto, ao gênero Canção (são mais lentos e de ritmo mais livre).”

2.1.9 – Brasileira n.º 3 – I. Cururu



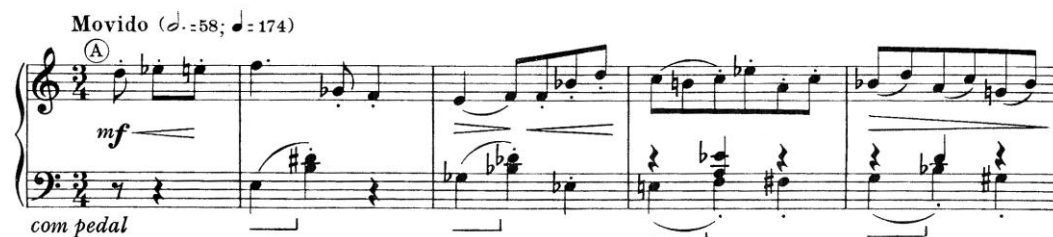
Nota Explicativa

“Dança de roda, acompanhada de canto; a música é em modo maior e compasso binário. O canto consiste, via de regra, num desafio de que participam dois ou mais cantadores. A letra é, geralmente, improvisada e obedece a uma rima pré-determinada, chamada ‘carreira’.

A dança tem fundo religioso. É de origem ameríndia e parece remontar à época dos primeiros jesuítas. Mas modernamente, o cururu pode não apresentar coreografia, sendo, então, apenas cantado. A zona cururueira por excelência é o centro do Estado de São Paulo (Tietê, Piracicaba, etc.).

O autor concebeu o cururu desta Suíte na forma de Tema e Variações para a mão esquerda. O cururu propriamente dito se encontra no Tema e na 4ª Variação; nesta, a mão direita percute, na madeira do piano, ritmos característicos do cururu.”

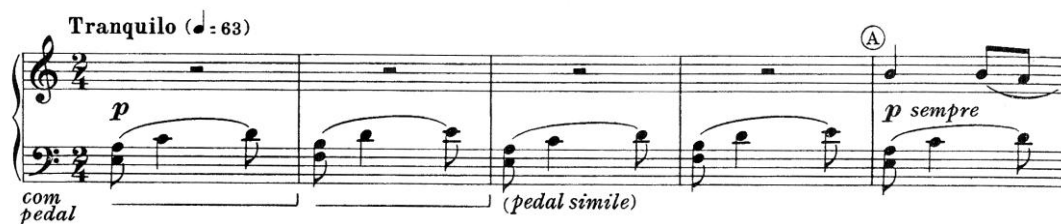
2.1.10 – Brasileira n.º 3 – II. Rancheira



Nota Explicativa

“Dança em compasso ternário, derivada da mazurca. É, originalmente, gaúcha, mas encontra-se em vários pontos do Sul do Brasil.”

2.1.11 – Brasileira n.º 3 – III. Acalanto



Nota Explicativa

“Também chamado cantiga de ninar, dorme-nenê ou ‘berceuse’. É um canto simples e, às vezes, monótono, que tem por finalidade aquietar ou adormecer criança.”

2.1.12 – Brasileira n.º 3 – IV. Quadrilha

Introdução (♩ = 120)

p

sem pedal

Alegre (♩ = 120)

f *f sempre*

Nota Explicativa

“Dança em compasso binário, de origem francesa. Trazida para o Brasil durante a Regência, aqui se aclimatou, adquirindo caráter nacional. Era, inicialmente, dança aristocrática, tendo, depois, se popularizado. Ainda é dançada em alguns pontos do interior do país; aparece, também, nas cidades grandes, por ocasião das festas de junho. Apresenta diversas figurações.”

2.1.13 – Brasileira n.º 4 – I. Dobrado

A **Tempo de marcha** (♩ = 126)

f

I

f *mf*

II

Nota Explicativa

“Marcha brasileira, em compasso binário ou quaternário. Apresenta as seguintes características: orquestração típica; às vezes, acentuação nos tempos fracos do compasso e uma ligeira influência da música espanhola (‘dobrado’ vem de ‘passo doble’).”

2.1.14 – Brasileira n.º 4 – II. Embolada

Vivo, mas não rápido (♩=92)

I

Vivo, mas não rápido (♩=92)

1º

II

Nota Explicativa

“Gênero vocal, próprio do Nordeste. Aparece sozinha ou integrando danças (geralmente, o coco). Muitas vezes, é improvisada. A melodia é declamatória, em andamento vivo, valores rápidos e intervalos curtos.

O texto é geralmente cômico, satírico ou descritivo (raras vezes, lírico); pode, também, consistir numa sucessão de palavras sem nexo, mas de bom efeito sonoro.

Muitas vezes exige, do cantor, dicção esmerada, para que se percebam as palavras ditas rapidamente.

É escrita em compasso binário.”

2.1.15 – Brasileira n.º 4 – III. Seresta

The image shows a musical score for a piece titled 'Brasileira n.º 4 – III. Seresta'. It consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a single melodic line in treble clef, 4/4 time, marked 'Moderado (♩=80)'. It begins with a circled 'A' and a box containing the number '10'. Staff II is a piano accompaniment in bass clef, also in 4/4 time and marked 'Moderado (♩=80)'. It starts with a circled 'A' and a dynamic marking of 'mf'. The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Nota Explicativa

“Genericamente, é o mesmo que *serenata*, isto é, música noturna, que se toca ao ar livre, em passeio ou sob as janelas de alguém. Geralmente, destaca-se um cantor, acompanhado de um conjunto de instrumentos ou de um só (neste caso, predomina o violão).

Especificamente, *seresta* é uma música vocal, de letra sentimental ou apaixonada, que o cantor dirige à sua amada. Seu estilo avizinha-se muito, então, da modinha e, muitas vezes, da valsa lenta.”

2.1.16 – Brasileira n.º 4 – IV. Candomblé

I

Movido (♩=126)

1 2 *mf* 5

II

Movido (♩=126)

mf *un poco meno* 5

sem pedal

Nota Explicativa

“Festa religiosa afro-brasileira, que se realiza na Bahia. Nele, cada divindade é invocada por cantos próprios. Encontram-se também, no candomblé, ritmos característicos, alguns em binário composto (seis por oito).”

2.1.17 – Brasileira n.º 5 – I. Desafio

PIANO

Não muito rápido (♩=100)

f *meno f* *f*

sem pedal

Nota Explicativa

“É um torneio poético, em que dois cantores medem seu talento de improvisação. Um deles propõe ao adversário um problema ou lhe faz uma pergunta embaraçosa; o adversário deve resolver ou responder com argúcia e rapidez, podendo

devolver o problema ou a pergunta mais complicados ainda. O torneio termina quando um dos cantores não encontra mais resposta e se declara vencido.

Às vezes, o desafio acaba de maneira violenta, podendo até degenerar em briga. A música é secundária, servindo apenas de veículo à poesia, que é o elemento principal. O acompanhamento costuma ser feito pela viola.

O desafio aparece, às vezes, em danças cantadas, mas é, via-de-regra, um canto puro, independente de coreografia.

É de origem ibérica e se encontra em todo o Brasil, embora adquira maior importância no Nordeste.

O autor concebeu o Desafio desta Brasileira n.º 5 como uma Fuga a duas vozes, procurando, assim, simbolizar uma contenda musical entre dois adversários.”

2.1.18 – Brasileira n.º 5 – II. Valsa



Nota Explicativa

“Dança de origem europeia, em compasso ternário. Os primeiros exemplos datam de fins do século XVIII; foi a dança mais popular do século XIX; ainda é dançada no século XX. Veio, no século passado, para o Brasil, onde se aclimatou, adquirindo características próprias.”

2.1.19 – Brasileira n.º 5 – III. Lundu



Nota Explicativa

“É, historicamente, um dos tipos mais importantes da música popular brasileira. Segundo Mozart de Araújo, ‘o Lundu e a Modinha representam, por assim dizer, os pilares mestres sobre os quais se ergueu todo o arcabouço da música popular brasileira’.

O lundu era, inicialmente, uma dança, oriunda do batuque africano. Mais tarde, passou a existir também como canção (neste caso, seu texto era, geralmente, lânguido ou picaresco, muitas vezes encerrando uma censura jocosa, cômica ou burlesca).

Tanto o lundu dança, como o lundu canção tiveram muita voga desde o século XVIII, atingindo seu apogeu na primeira metade do século XIX. Embora subsistisse até fins do século passado, o lundu foi desaparecendo gradualmente do cenário de nossa música popular e, hoje, surge apenas esporadicamente em alguns pontos do país.

É escrito em compasso binário e, quase sempre, no modo maior. Deu origem a outros tipos brasileiros de dança e de canção.”

2.1.20 – Brasileira n.º 5 – IV. Cana-Verde



Nota Explicativa

“Dança de roda, de origem portuguesa. Encontra-se no Centro e no Sul do Brasil, principalmente na zona caipira de São Paulo e Minas Gerais. É acompanhada de canto, que pode ser um desafio entre dois cantores. A música é em modo maior e compasso binário.”

2.1.21 – Brasileira n.º 6 – I. Roda



Nota Explicativa

“Mais propriamente Cantiga de Roda, é um canto, que as crianças entoam ao brincar de roda.

Algumas de nossas cantigas de roda são de procedência europeia (geralmente, portuguesa), tendo, no entanto, sofrido um processo de nacionalização pelas nossas crianças; outras denotam formação nitidamente brasileira.

Villa-Lobos ambientou, para piano, um grande número de cantigas de roda (vejam-se ‘Guia Prático’, ‘12 Cirandinhas’ e ‘16 Cirandas’).

O autor desta Brasileira n.º 6 concebeu a Roda na forma de um Tema com três Variações, que utilizam a metade direita do teclado. O Tema é uma das mais difundidas cantigas de roda do Brasil, ‘Ciranda, cirandinha’, cujo texto é o seguinte:

*Ciranda, cirandinha,
vamos todos cirandar.
Vamos dar a meia volta,
volta e meia vamos dar.”*

2.1.22 – Brasileira n.º 6 – II. Ponto



Nota Explicativa

“Em certos cultos religiosos afro, indo ou afro-indo-brasileiros, dá-se o nome de Pontos a melodias com que as divindades (orixás, ou Mestres) se manifestam ou são invocadas. Cada orixá tem uma ou mais melodias próprias.

O ponto é sempre cantado e acompanhado de instrumentos de percussão.

Não há fixidez quanto aos compassos, aos ritmos ou às escalas empregadas.”

2.1.23 – Brasileira n.º 6 – III. Toada



Nota Explicativa

“Tipo de canção, que se estende por todo o Brasil, refletindo as peculiaridades musicais de cada região. Não possui, portanto, características fixas.

No Centro e no Sul, a toada é mais definida: tem linha melódica simples, em graus conjuntos, harmonizada em terças. É melancólica e dolente.

Escreve-se em compasso binário ou quaternário e, na quase totalidade dos casos, está em modo maior.

O texto costuma ser lírico ou amoroso.”

2.1.24 – Brasileira n.º 6 – IV. Baião



Nota Explicativa

“Antigamente denominado ‘baiano’, é uma dança nordestina, em compasso binário. Usualmente em modo maior, aparece também, embora mais raramente, no menor.

Sua evolução histórica apresenta duas fases: 1) a antiga, quando, principalmente no século XIX, foi muito vulgarizado no Nordeste; 2) a moderna, quando, a partir de 1946, através da rádio e dos discos, se tornou muito difundido no Brasil. Sofreu, então, influência de outras danças, principalmente do samba.

O baião sertanejo, que, conforme certos autores nada tem a ver com baião citadino, é dança instrumental de pares solistas, entremeada, às vezes, de improvisações e desafios dos cantadores.”

2.1.25 – Brasileira n.º 7 – I. Samba

PIANO

A Bem ritmado (♩=116)

OSVALDO LACERDA
(1976)

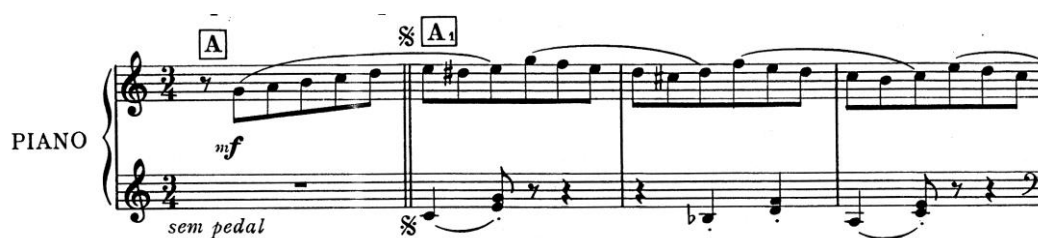
Nota Explicativa

“Dança de origem africana e formação brasileira. Seu nome parece derivar da palavra africana ‘semba’, que designa a umbigada no batuque.

É geralmente cantado, com acompanhamento instrumental. Muito sincopado; escreve-se em compasso binário simples (*dois por quatro*); modo maior ou menor.

Existem várias modalidades de samba, desde o lento (‘samba-canção’), até o bem movimentado. Sua coreografia é, outrossim, bem variada.”

2.1.26 – Brasileira n.º 7 – II. Valsa



Nota Explicativa

“Dança de origem europeia, em compasso ternário.

Os primeiros exemplos datam de fins do século XVIII; foi a dança mais popular do século XIX; ainda é dançada no século XX.

Veio, no século passado, para o Brasil, onde se aclimatou, adquirindo características próprias.

A Valsa desta Brasileira n.º 7 é uma transcrição da Valsa da Suíte ‘Guanabara’ para banda sinfônica, da autoria de Osvaldo Lacerda⁶.”

⁶ A Suíte “Guanabara”, executada pela Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara, sob regência do Capitão Othonio Benvenuto, se acha gravada em disco “Chantecler” CMG-1.031, denominado “Concerto para todos”.

2.1.27 – Brasileira n.º 7 – III. Pregão

FI-ta, ren-da e bo-tão, ren-da, bo-tão e fi-ta, com-pra-aquí do Jor-ge, que vo-cê fi-ca bo-

PIANO. *f*

sem pedal *com pedal* *poco rall.*

Nota Explicativa

“Pequena melodia, usada por um vendedor ambulante ou de feira para anunciar sua mercadoria.

No 3º número desta Suíte, são apresentados três pregões, na seguinte ordem:

1) ‘Fita, renda e botão’ – pregão de um mascate de São Paulo (Capital). Extraído do livro “Abecê do Folclore”, de Rossini Tavares de Lima.

2) ‘Cocada’ – pregão de um vendedor de cocadas do Rio de Janeiro. Extraído do livro ‘Ensaio sobre Música Brasileira’, de Mário de Andrade.

3) ‘Laranja pêra’ – pregão de um vendedor de laranjas de feira de São Paulo (Capital). Extraído do livro ‘Abecê do Folclore’, de Rossini Tavares de Lima.”

2.1.28 – Brasileira n.º 7 – IV. Arrasta-pé

PIANO *poco f*

sem pedal

Nota Explicativa

“Genericamente, é sinônimo de baile improvisado, dança familiar, bailarico, baile popular.

Especificamente, designa um tipo de marcha dançante, existente na zona caipira dos Estados de São Paulo e de Minas Gerais.

Escreve-se em compasso binário simples (*dois por quatro*); modo maior.”

2.1.29 – Brasileira n.º 8 – I. Canto de Trabalho

The musical score is for a piece titled 'Brasileira n.º 8 – I. Canto de Trabalho'. It is written in 2/4 time and key of D major. The score is divided into two parts, I and II. Part I consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a whole note (F#), a half note (A), a half note (B), a half note (C), a half note (D), a half note (E), a half note (F#), and a half note (G). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a whole note (F#), a half note (A), a half note (B), a half note (C), a half note (D), a half note (E), a half note (F#), and a half note (G). Part II consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a whole note (F#), a half note (A), a half note (B), a half note (C), a half note (D), a half note (E), a half note (F#), and a half note (G). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a whole note (F#), a half note (A), a half note (B), a half note (C), a half note (D), a half note (E), a half note (F#), and a half note (G). The score includes dynamic markings such as 'com simplicidade' and 'mf'.

Nota Explicativa

“É uma cantiga, que acompanha um trabalho, coordenando e estimulando os movimentos do corpo. Pode ser entoada individualmente por um trabalhador, ou coletivamente por um grupo de trabalhadores.

Houve, no Brasil, uma enorme variedade de cantos de trabalho. Hoje, grande parte deles se acha extinta, devido, principalmente, à mecanização dos trabalhos, que os motivaram. Mesmo assim, em algumas regiões mais afastadas, gozam ainda de grande vitalidade.

O Canto de Trabalho desta Brasileira, sobre o qual o Autor teceu uma série de variações, é de origem folclórica, tendo sido extraído do livro ‘Abecê do Folclore’, de Rossini Tavares de Lima. Trata-se de um canto de trabalhadores de roça, colhido, em 1949, em São João da Boa Vista (Estado de São Paulo).”

2.1.30 – Brasileira n.º 8 – II. Frevo

The image displays a musical score for a Frevo piece, specifically the second part (II). It consists of two staves, labeled I and II. Both staves are in 2/4 time. Staff I begins with a circled 'A' and a piano instruction 'IIº mf'. Staff II begins with a circled 'A', a piano instruction 'mf', and a 'sem' symbol. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. Staff II includes a '(simile)' marking, indicating a continuation of the previous pattern.

Nota Explicativa

“É a marcha do Carnaval pernambucano. Seu compasso é binário, tem ritmo muito sincopado, e caráter obsedante e frenético.

Quando tocado em salão de baile, é dançado como marcha. Quando tocado na rua, porém, adquire as seguintes características: - não é dançado por grupos, mas por toda a multidão; apesar disso, a coreografia é individual, isto é, cada participante dança diferentemente dos outros: existem passos tradicionais, mas o dançarino pode improvisar outros (alguns passos do frevo têm origem na capoeira).

A música autêntica do frevo não tem canto, é exclusivamente instrumental. É executada por bandas, e apresenta um diálogo constante entre instrumentos de madeira e de metal.”

2.1.31 – Brasileira n.º 8 – III. Aboio

I

II

Nota Explicativa

“É um canto lento e melancólico, livremente improvisado, que o vaqueiro entoia ao conduzir o gado para a pastagem ou para o curral.

Não tem medida rítmica, nem palavras. Costuma ser entoado sobre as vogais ‘a’, ‘e’ ou ‘o’ e, geralmente, termina com uma frase de incitamento à boiada, tal como: ‘êi boi, boi surubim, êi lá!’.

O Aboio tem por fim apaziguar o rebanho, sobre o qual exerce realmente um efeito mágico (dizem que ‘não há gado bravo que, ao ouvir o Aboio, não se acalme e siga o aboiador’).”

2.1.32 – Brasileira n.º 8 – IV. Terno de Zabumba

Vivo e gracioso ($\text{♩} = 144$)

I

II

como flautas

p

f

5

Vivo e gracioso ($\text{♩} = 144$)

II

p

p

sem

OSVALDO LACERDA

Nota Explicativa

“Segundo Mário de Andrade, ‘terno’ é, genericamente, o mesmo que rancho, cordão, bloco.

‘Terno de Zabumba’ é um conjunto musical típico do Nordeste, que, conforme a região, é também chamado ‘cabaçal’, ‘terno de música’, ‘banda de couro’, ou ‘esquentamulher’.

É constituído de dois tocadores de pífaro (tipo de flauta primitiva, também chamada pífano, ou pife), um tocador de caixa (pequeno tambor), e um de zabumba (nome popular do bombo).

O terno de zabumba toca música profana em festas e bailes, e música religiosa em rezas, procissões e petições de esmola.

No Terno de Zabumba desta Brasileira a quatro mãos, o autor procura sugerir, na parte da direita, os dois pífaros, e, na da esquerda, o acompanhamento (não tão percussivo, porém, quanto no terno de zabumba folclórico).”

2.1.33 – Brasileira n.º 9 – I. Ponteio



Nota Explicativa

“É sinônimo brasileiro de *Prelúdio*. A origem da palavra é a seguinte: o nosso tocador popular de viola caipira ou de violão, antes de tocar uma música, costuma executar algumas passagens preparatórias, a fim de exercitar os dedos. A isso dá ele o nome de ‘pontear’, ou seja, colocar os dedos da mão esquerda nos ‘pontos’ (casas) do braço do instrumento. Essa atividade inicial constitui, pois, uma espécie de prelúdio.

O compositor Camargo Guarnieri, propondo-se a escrever uma série de Prelúdios para piano, preferiu chamá-los ‘Ponteios’. O de n.º 1 foi composto em 1931, sendo essa, portanto, a data em que pela primeira vez se empregou a palavra *Ponteio* na nossa música.

A partir de então, muito compositores brasileiros escreveram ‘Ponteios’ para diversos meios sonoros, destacando-se entre todos, porém, os 50 Ponteios para piano de Camargo Guarnieri, que constituem um dos marcos da nossa literatura pianística.”

2.1.34 – Brasileira n.º 9 – II. Polca



Nota Explicativa

“Dança em compasso binário, andamento moderado e modo maior. Seu nome lembra a Polônia, mas é originária da Boêmia (parte da atual República Checa), onde teria sido inventada em 1830. Propagou-se imediatamente pela Europa, tornando-se uma das danças mais populares do século XIX.

Em 1845, foi introduzida no Brasil. Repetiu-se então, aqui, o que já acontecera na Europa: a polca virou mania, tornando-se uma das danças favoritas dos nossos bailes.

Adquiriu características próprias no Brasil, e chegou a exercer influência na formação de outros gêneros musicais brasileiros.”

2.1.35 – Brasileira n.º 9 – III. Bendito

Tema Moderado (♩ = 88)

LE-VAN - TEI DE MA-DRU - GA - DA, FUI VAR - RER MEU BAR-RA - CÃO, EN-CON-

mf, dolce
com devoção

Nota Explicativa

“Canto religioso de origem erudita, modificado e adaptado pelo povo. Tem esse nome por iniciar-se, quase sempre, com a palavra ‘bendito’.

Muito comum em cidades interioranas e meios rurais, é cantado em procissões e devoções caseiras. Alguns benditos revelam procedência portuguesa e uns poucos, influência francesa.

O autor concebeu o Bendito desta Suíte na forma de Tema e Variações. O tema é um bendito recolhido no interior do Estado de São Paulo por Rossini Tavares de Lima, que o incluiu em seu livro ‘Abecê do Folclore’. Acha-se reproduzida, junto ao tema, a primeira estrofe do texto poético.”

2.1.36 – Brasileira n.º 9 – IV. Forró



Nota Explicativa

“Em um sentido amplo, significa baile popular de danças movimentadas. É, mais especificamente, um tipo de dança nordestina, em compasso binário, e andamento mais ou menos rápido.”

2.1.37 – Brasileira n.º 10 – I. Cantoria

Nota Explicativa

“É o desafio entre os cantadores do Nordeste.

‘Desafio’ é um torneio poético, em que dois cantadores medem seu talento de improvisação. A música é secundária, servindo apenas de veículo à poesia, que é o elemento principal. O acompanhamento costuma ser feito pela viola.

É de origem ibérica e se encontra em todo o Brasil, embora adquira maior importância no Nordeste.

O autor assim concebeu esta Cantoria: um dos cantadores é mais agressivo e canta com voz mais aguda (partes A, A₁ e A₂), enquanto o seu oponente é mais sereno e canta com voz mais grave (partes B e B₁). A mão esquerda do pianista representa o acompanhamento da viola.”

2.1.38 – Brasileira n.º 10 – II. Recortado



Nota Explicativa

“Existe como dança independente, mas encontra-se também como parte final do cateretê, que é uma dança do Sudeste brasileiro, principalmente dos Estados de São Paulo e Minas Gerais.

Dois violeiros entoam melodias em terças, enquanto os dançarinos executam diversos movimentos, batem palmas e sapateiam. O compasso é binário e o modo, maior.”

2.1.39 – Brasileira n.º 10 – III. Canto de Cego



Nota Explicativa

“Enquadra-se na categoria ‘Cantiga de Mendigo’, assim explicada por Rossini Tavares de Lima em seu ‘Abecê do Folclore’: ‘É o canto usado pelos mendigos, postados nas ruas ou nas feiras para atrair a atenção dos que passam, com a finalidade de angariar esmolas’.

Encontram-se belíssimos cantos de cego em todo o Brasil, especialmente no Nordeste.

Note-se que o desta Brasileira é de invenção do autor, e não apresenta caráter nordestino.”

2.1.40 – Brasileira n.º 10 – IV. Marchinha



Nota Explicativa

“Há três tipos de marcha no Carnaval brasileiro. Uma, o ‘frevo’, é essencialmente instrumental, e é característica do Nordeste, mais propriamente do Recife. As outras duas, ‘marcha de rancho’ e ‘marchinha’, são vocais com acompanhamento instrumental, e têm, como ponto de irradiação, o Rio de Janeiro.

O ‘frevo’ tem andamento vivo e orquestração típica. A ‘marcha de rancho’ tem andamento moderadamente lento e texto sentimental. A ‘marchinha’ tem andamento vivo e texto brincalhão; é escrita em compasso binário e modo maior.”

2.1.41 – Brasileira n.º 11 – I. Tango



Nota Explicativa

“Dança nascida na Espanha, da década de 1850. Exportada para a América, fixou-se em alguns países sul-americanos, principalmente Brasil e Argentina, onde adquiriu características próprias.

O tango brasileiro sofreu influência de três outras danças: a habanera⁷, a polca e o lundu. Embora não se tenha popularizado muito, perdurou até o início do século XX.

Características musicais: compasso binário; predominância do modo maior; andamento moderado; preferivelmente instrumental.”

2.1.42 – Brasileira n.º 11 – II. Maxixe



⁷ “Dança e canção cubana, assim chamada em referência à capital Havana (La Habana). A música é em compasso binário de moderado a lento. A habanera tornou-se popular no início do séc. XIX e foi muito utilizada por compositores franceses e espanhóis; um exemplo notável pode ser encontrado na *Carmen*, de Bizet.” (GROVE, 1994, p. 399)

Nota Explicativa

“Considerado, cronologicamente, o primeiro tipo de dança urbana brasileira, nasceu no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX.

É dança de par unido, que exige grande agilidade e movimentação por parte dos dançarinos. Foi, até a segunda década do século XX, o grande expoente da nossa dança urbana. Devido, porém, a sua coreografia complicada e fatigante, acabou cedendo lugar ao samba.

Compasso binário; predominância do modo maior; ritmo um tanto violento; andamento moderadamente rápido; geralmente instrumental.

O autor concebeu o Maxixe desta Brasileira na forma de uma melodia contínua, sem acordes acompanhantes.”

2.1.43 – Brasileira n.º 11 – III. Choro



Nota Explicativa

“Tem dois significados:

1) Conjunto instrumental urbano, formado no Rio de Janeiro em fins do século XIX. Inicialmente, predominava o trio flauta, cavaquinho e violão; mais tarde, foram-se agregando outros instrumentos de sopro e de corda dedilhada.

2) Tipo de música nascido daquele conjunto. Constitui um dos mais ricos e importantes gêneros musicais brasileiros. No seu estado mais puro, requer alta expressividade e virtuosidade por parte dos executantes, além do dom de improvisação. Inúmeros Choros apresentam um bem elaborado e interessante contraponto.

Compasso binário; modo maior ou menor; predominância da forma rondó de cinco partes A B A₁ C A₂; instrumental (apesar de alguns exemplos vocais).

O andamento do Choro varia desde o lento sentimental (como o desta Brasileira), até o rápido espevitado.”

2.1.44 – Brasileira n.º 11 – IV. Polca Sertaneja



Nota Explicativa

“A polca é originária da Boêmia (parte da atual Tchécoslováquia), onde teria sido inventada em 1830. Propagou-se imediatamente pela Europa, tornando-se uma das danças mais populares do século XIX. Em 1845, foi trazida ao Brasil, onde também se tornou uma das danças favoritas dos nossos bailes.

Adquiriu características próprias no Brasil, chegando a influenciar a formação de outros gêneros musicais brasileiros.

Compasso binário; modo maior; andamento moderado; instrumental.

Uma de suas modalidades é a ‘Polca Sertaneja’, com andamento um pouco mais movido do que a polca comum.”

2.1.45 – Brasileira n.º 12 – I. Cateretê

ALLEGRETTO (♩ = 100)

The musical score is for a piece titled 'Brasileira n.º 12 – I. Cateretê'. It is marked 'ALLEGRETTO' with a tempo of 100 beats per minute (♩ = 100). The score is in 4/4 time and consists of two parts, I and II. Part I is a single staff with a treble clef, showing a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest for the remainder of the measure. A large handwritten '4' is written above the staff. Part II is a two-staff system with a bass clef. The upper staff contains a melody starting with a half note, followed by eighth notes, and then a series of eighth notes with slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and slurs. The piece is marked 'sem pedal' (without pedal) and 'p' (piano) in the first measure of Part II.

Nota Explicativa

“Também chamado de ‘catira’, é dança rural de origem ameríndia, própria do sudeste brasileiro (encontra-se principalmente nos Estados de São Paulo e Minas Gerais). É dançado por duas fileiras opostas de homens, que executam algumas evoluções, batem palmas e sapateiam (em algumas modalidades de cateretê, mulheres também participam da dança). O canto, que nada mais é do que a moda de viola entoada em terças, está a cargo de dois violeiros, que também dirigem a dança e dela participam. Compasso binário; modo maior.”

2.1.46 – Brasileira n.º 12 – II. Canto de Bebida

The musical score is written for two parts, I and II, in 3/8 time. Part I is in treble clef and Part II is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Part I begins with a piano (*p*) and *leggiero* marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Part II features a bass line with rests and a melodic line starting in the third measure, marked with a first ending bracket (*1º*). The tempo marking *poco rall.* appears in the final measure of Part II. The instruction *sempre sem pedal* is written below the bass line of Part II.

Nota Explicativa

“Não muito comum no Brasil, é uma louvação à bebida servida em ágape ou reunião festiva. Modo maior; compasso geralmente binário.”

2.1.47 – Brasileira n.º 12 – III. Canção

(A) *ANDANTINO CON MOTO* (♩ = 96) (5)

I

II

com pedal

Nota Explicativa

“A canção urbana brasileira teria tido seus primórdios no século XVIII, sob a forma de modinha e lundu. No princípio do século XX, evoluiu também para o gênero erudito, graças, principalmente, à contribuição do compositor Alberto Nepomuceno.”

2.1.48 – Brasileira n.º 12 – IV. Maracatu

The musical score is presented in two systems. System I, labeled 'I' and 'PIANO', shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. System II, labeled 'II' and 'PIANO', includes a tempo marking 'ANDANTE (♩ = 72-76)' and the instruction 'PRIMEIRO'. Below the staff, it says 'Sempre sem pedal'.

Nota Explicativa

“De origem afro-brasileira, é um cortejo religioso, que sai pelas ruas cantando e dançando. É integrado por diversos personagens tradicionais: o Rei, a Rainha, as Baianas, etc.. É mais ativo em Pernambuco, principalmente no Recife.”

2.2 – Considerações sobre a análise

A análise que se apresentará a seguir tem como objetivo principal destacar o emprego das constâncias musicais brasileiras nas doze *Brasileianas* de Osvaldo Lacerda. Trata-se de uma análise morfo-estrutural, que traz a observação da estrutura de cada obra individualmente. Os principais elementos destacados foram:

- ❖ Idioma;
- ❖ Forma;
- ❖ N.º de compassos;

- ❖ Indicação de andamento;
- ❖ Ano de composição;
- ❖ N.º de seções e a forma como estão ordenadas;
- ❖ Materiais empregados como elementos caracterizadores do gênero abordado;
- ❖ Características relevantes dos materiais empregados no que se refere a ritmo, melodia e harmonia.

Entende-se por idioma o sistema que rege a composição. Pode ser *tonal*, quando possuir “um complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica” (MED, 1996, p. 89); *atonal*, quando houver ausência de tonalidade; *modal*, quando se basear em um modo, ao invés de uma escala maior ou menor; ou ainda ser caracterizado pela presença de escalas exóticas formadas pela combinação dos tons e semitons.

Segundo Schoenberg (1996, p. 27), “em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo.” Está relacionado ao número de partes que se constitui uma música, ao tamanho das partes e à complexidade de suas inter-relações.

De grande auxílio para a realização da análise que será apresentada aqui foram as aulas com o músico, professor e pesquisador da cultura rítmica brasileira Ari Colares. Segundo Colares, existem três elementos básicos que caracterizam os ritmos musicais: “*clave*”, *marcação* e *condução*. Eles formam o que o pesquisador chama de *polifonia rítmica*. O primeiro deles, “*clave*”, diferentemente de *clave* como sendo o sinal que se coloca no início do pentagrama para nomear as notas musicas, aqui indica o elemento que dá a orientação rítmica do fraseado, ou seja, o elemento que o conduz horizontalmente. *Marcação* é o elemento que dá o tempo e *condução*, o elemento que dá a subdivisão do tempo, ambos responsáveis por conduzir verticalmente o fraseado.

Lacerda é um compositor cujas ideias estão explícitas e facilmente discernidas, devido ao grande número de informações registradas nas partituras, desde articulação, utilização de pedal, até expressões de caráter. No entanto, alguns elementos acabam passando despercebidos pelo intérprete. Nesse sentido, mesmo não sendo o enfoque

principal neste trabalho, a análise morfo-estrutural contribui com um detalhamento das peças, facilitando seu estudo e interpretação por professores, alunos e pianistas em geral.

BRASILIANA N.º 1

I – DOBRADO

II – MODINHA

III – MAZURCA

IV – MARCHA DE RANCHO

2.3 – Brasileira n.º 1

2.3.1 – Dobrado

2.3.1.1 – Histórico

O gênero *dobrado* originou-se através do passo dobrado das marchas militares européias. A tradição histórica conta que as tropas militares realizavam suas marchas a pé ou a cavalo, tendo a velocidade da marcha variando em função da situação tática. Como descreveu Rocha (2007, p. 8), três cadências básicas eram utilizadas para acompanhar os deslocamentos da infantaria:

(...) o passo de estrada, que é uma marcha lenta e pesada, usual nos longos percursos; o passo de parada ou passo ordinário, que é uma marcha bem mais rápida, com andamento próximo ao dobro do anterior, utilizadas em desfiles, continências e paradas militares; e o passo acelerado, marcha de ataque para a tomada de pontos do terreno ou na carga sobre as linhas inimigas.

Segundo o mesmo autor, para as bandas de música, essas cadências foram se padronizando de maneira que o *passo de estrada* possuía uma marcação entre 68 e 76 tempos por minuto; o *passo dobrado*, entre 112 e 124 tempos por minuto; e o *passo acelerado* ou *galope*, possuía marcações em torno de 160 tempos por minuto.

Na Espanha, *passo doble* acabou tornando-se o nome de uma dança, que, além de simbolizar a cadência marcial, também traduz as emoções das touradas, transparecendo um sentido de dança de competição.

Sabe-se que os grupos musicais do Brasil colônia, precursores da atual banda de música, receberam influências do ensino musical dos jesuítas e mestres europeus, transitaram entre o civil e o militar e foram enriquecidos pela participação dos negros que, de acordo com Vasco Mariz (2000), começaram a chegar no último quartel do séc. XVI. Era bastante comum o emprego do negro escravo como músico no período colonial. No séc. XVIII, muitos já faziam parte das bandas de chameleiros em Pernambuco, Bahia,

Minas Gerais, Pará, entre outras localidades. Tocavam em festas, procissões e atos públicos em geral. Sobre esta participação, enfatiza Curt Lange:

(...) uma das tradições infalíveis dos pretos foi o emprego, nas procissões, de trombeteiros, buazeiros, tambores, gaiteiros e grupos de instrumentos de sopro, primordialmente de madeira, genericamente reunidas na conhecida família sonora das charamelas qualificando-se os tocadores de choromeleiros. (...) Tocavam na porta da igreja e precediam às procissões, logo de ter rompido as trombetas o dia na hora do amanhecer à maneira de fanfarra. (LANGE, 1981, p. 155)

Quanto à origem das bandas militares, o musicólogo Renato Almeida (1942, p. 292) afirma que se estabeleceu, em Pernambuco, em 1645, “uma banda do exército com clarins, charamelas e outros instrumentos belicosos...”. Tais padrões instrumentais foram vistos por Binder (2006) como semelhantes aos encontrados nas bandas militares em Portugal. Tinhorão (1998, p. 177), por sua vez, afirma que, em 1818, já havia uma banda numerosa dos regimentos de guarnição da corte, citando que, antes disso, as bandas militares tinham organização e vida precárias, que só mudou com a chegada do príncipe D. João com a corte portuguesa em 1808.

Durante o período colonial, existiam dificuldades para a formação de bandas militares, devido à falta de instrumentistas de sopro dentro dos quadros militares. Somente após a Independência, as bandas dos regimentos de 1ª Linha passaram a receber maior atenção das autoridades, tornando-se praticamente a “única instituição oficial no campo da música ao alcance da massa, até o aparecimento de uma rival nas bandas de música da Guarda Nacional, a partir da década de 1830” (TINHORÃO, 1976, p. 92). As bandas da Guarda Nacional foram as primeiras a incluir em seu repertório, além de marchas e dobrados, música clássica e popular, competindo assim diretamente com as bandas de escravos, que eram as responsáveis pela música em festas e solenidades cívicas e religiosas.

Com o passar do tempo, segundo Tinhorão (1976), foi sendo fixada uma ligação entre as bandas militares e a música popular brasileira, fazendo com que aquelas se tornassem uma importante instituição ligada à criação e divulgação desta música. Tal ligação confirma-se com o fato de, a partir da segunda metade do séc. XIX, com as

construções de coretos em praças públicas, as bandas marciais começaram a levar ao povo a oportunidade de ouvir música instrumental. Pela preocupação em agradar, eram incluídos no repertório os gêneros que estavam em voga na época, como valsas, polcas, mazurcas e o maxixe.

Segundo José Roberto Franco da Rocha, diretor do Centro de Documentação Musical de Serra Negra, em seu artigo *O Dobrado: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro*⁸, com o passar do tempo, o dobrado foi adquirindo características harmônicas, melódicas, formais e contrapontísticas, distinguindo-o de outros gêneros musicais e definindo-se como a marcha típica brasileira. Este gênero musical já se encontrava definido, com suas características atuais, na segunda metade do séc. XIX, com o crescimento do número de bandas musicais ligadas a corporações militares no Brasil.

O ritmo do dobrado caracteriza-se por um andamento rápido. A cadência da marcha brasileira fixa-se em torno dos cento e doze passos por minuto. O tipo de compasso característico no Brasil para o gênero é o binário simples, com grande preferência pelo 2/4. Alguns autores optaram por escrever em 4/4, como é o caso de Osvaldo Lacerda nas *Brasilianas*, o que não descaracteriza o ritmo, por se tratar de um compasso que equivale exatamente ao dobro do primeiro. A fórmula 2/2 é muito pouco utilizada, o que não acontece nas marchas estrangeiras, principalmente na escrita de compositores norte-americanos e europeus. O tempo forte do compasso é bem marcado, no entanto, o desenho do acompanhamento acaba acentuando os tempos fracos, ocasionando uma espécie de contraponto com a melodia principal.

A estrutura formal desse gênero musical é a ternária, composta de uma seção A, uma seção B e de um trio⁹ C. O tema da seção A é exposto numa extensão que varia de quatro a dezesseis compassos. Uma característica importante no dobrado, segundo Franco

⁸ Artigo publicado no site www.liraserranegra.org.br.

⁹ “Do séc. XVII em diante, a segunda de duas danças alternadas era chamada de ‘trio’, fosse ou não em três partes; esse uso provavelmente teve origem nas seções contrastantes para dois oboés e fagote usadas em danças nas óperas de Lully. Tal utilização do termo é mais comum no minueto (ou scherzo) e trio dos compositores clássicos e posteriores.” (GROVE, 1994, p. 961)

da Rocha, é que na última parte da primeira seção aparece um solo dos instrumentos mais graves (tubas, trombones e bombardinos). A característica deste solo está detalhada na citação abaixo:

Este solo, vibrante, grave e fortíssimo, é chamado de solo do baixo ou forte do baixo. É acompanhado por todos os instrumentos de percussão, com forte marcação dos bombos e dos pratos, e pela harmonia executada pelas trompas, trompetes, flautas e clarinetes, que, às vezes, executam arpejos, trinados e outras inventivas e curiosos ornamentos musicais.¹⁰

O trio geralmente tem andamento mais lento e caracteriza-se pela suavidade de sua linha melódica com arranjos contendo solos de clarinetas, duetos e “outros elementos influenciados por sentimentos difusos, fazendo-nos lembrar certa melancolia, encontradiça também nas valsas e em outros gêneros nacionais ou nacionalizados”¹¹.

Quanto à tonalidade dos dobrados, é comum encontrar a exposição em tom maior e o trio no tom da subdominante, ou a exposição em tom menor e o trio na relativa maior.

De acordo com o *Dicionário Grove*¹², os dobrados são obras polifônicas, nas quais ocorre “dobramento de instrumentos, ou desdobramento das partes instrumentais, o que justificaria o nome”. É comum a utilização de até quatro vozes dos diversos instrumentos musicais de banda. A seção das madeiras apresenta a flauta e raramente o flautim; a requinta e a clarineta são bastante comuns, assim como os saxofones alto e tenor. Na seção dos metais, encontram-se os trompetes, as trompas, os trombones, que fazem tanto a melodia quanto a harmonia, os bombardinos e a tuba. A percussão traz os pratos, bombo e caixa clara. Embora os saxofones façam parte da seção das madeiras, observa-se que comumente eles trabalham junto com os metais.

¹⁰ Artigo “O Dobrado: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro” de José Roberto Franco da Rocha, p. 10, publicado no site www.liraserranegra.org.br.

¹¹ Idem, p. 11.

¹² Ver verbete *dobrado* (GROVE, 1994, p. 271).

A harmonia dos dobrados é bastante simples, raramente contendo acordes dissonantes. Finalmente, o contraponto, ou contracanto, existente entre vozes, é o elemento mais característico do gênero, que permite estabelecer um diálogo entre os mais variados timbres de instrumentos presentes na banda. Esse contraponto é encontrado em todas as partes do dobrado, e quase sempre o instrumento mais exigido para realizá-lo é o bombardino.

2.3.1.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 53

Indicação de andamento: Tempo de Marcha (semínima=120)

Composta em 1965

Não traz dedicatória

Partitura – p. 555

Assim como na maioria dos dobrados encontrados na música popular brasileira, nesta *Brasiliiana*, Lacerda também se utilizou da forma ternária, porém com uma pequena modificação: no lugar do trio, fez uma reexposição de A. Assim, a estrutura formal da peça é composta da seção A, seguida de uma seção B e uma reexposição de A, chamada pelo próprio compositor de A₁.

Seção A (c. 1-16)

A harmonia deste dobrado é tonal e bem simples. Lacerda não escreve uma armadura de clave, mas a tonalidade fica evidente logo no início da música. A seção A está escrita em Sol maior e possui uma estrutura harmônica fundamentada na tônica, subdominante e dominante. O tema é construído em oito compassos seguido de mais oito

para o seu desenvolvimento. A melodia encontra-se inteiramente na linha superior do piano.

Como de costume nos dobrados encontrados no populário brasileiro, o tema da seção inicial é exposto na tessitura média, geralmente por clarinetas, trompetes ou flautas. Segundo o próprio compositor, esta peça tem como referência os dobrados tocados por bandas marciais, que traz uma instrumentação muito rica. Fazendo uma análise sob este contexto, podem-se reconhecer, neste dobrado, alguns contornos melódicos e rítmicos característicos de instrumentos presentes nessas bandas.

Esta seção traz um ritmo com muita presença de síncopas e acentuações nos tempos fracos do compasso. Os desenhos melódicos sugerem pequenas ornamentações, como floreios característicos de instrumentos a que o trecho faz alusão, como as clarinetas ou flautas. A figura abaixo traz o trecho em questão:



Figura 1 – compassos 1 a 9 – tema da seção A

A mesma figura mostra o acompanhamento desenvolvido por Lacerda nesta seção, bastante alusivo aos instrumentos de banda. Ele é apresentado na linha inferior do piano e com uma articulação em *staccato* característica dos instrumentos graves como a tuba, por exemplo.

Seção B (c. 17-37)

A seção B traz o tema na linha inferior, exposto em quatro compassos e em dois momentos. No primeiro, segue um desenvolvimento de cinco compassos e mais três de transição para o segundo momento, que tem um desenvolvimento semelhante de cinco compassos para seguir para a seção A₁. Apresenta-se na relativa, Mi menor, e assim como na seção A, os acordes são simples, todos relacionados ao primeiro, quarto e quinto graus.

Em bandas marciais, o tema da segunda seção é realizado por instrumentos com tessitura mais grave como os bombardinos ou trombones. O acompanhamento fica por conta de toda a banda. A articulação escrita por Lacerda no tema da seção B evidencia a alusão a um instrumento grave como o bombardino. O tenuto colocado sobre as notas da melodia indica um leve acento que se ouve naturalmente nos instrumentos de sopro, mesmo nos tempos fracos do compasso. As pausas de colcheia vêm simbolizando o tempo necessário para o instrumentista respirar e se preparar para tocar a nota seguinte. E a indicação do autor na partitura para salientar a mão esquerda vem enfatizar a melodia no baixo. Em conversa com o compositor, ele confessou ter se espelhado no instrumento em questão para escrever tal trecho, que pode ser observado abaixo:



Figura 2 – compassos 17 a 19 – início da seção B

O acompanhamento, nesta seção, está na linha superior do piano e apresenta figurações rítmicas e melódicas próprias deste gênero musical, como escritas no contratempo e arpejos em tercinas, que podem ser observados no exemplo abaixo:

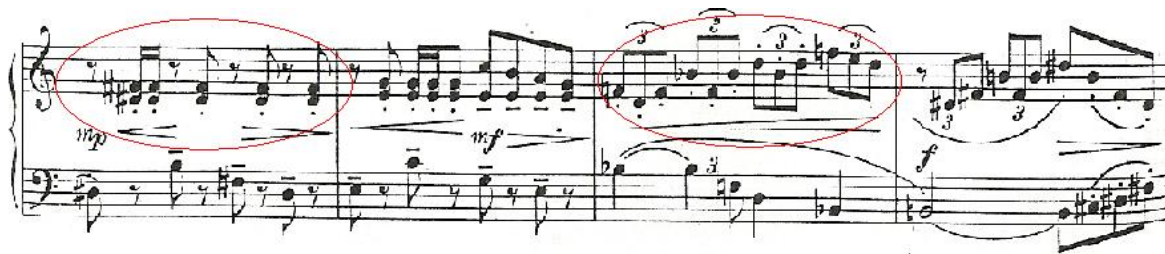


Figura 3 – compassos 25 a 28 – acompanhamento na seção B

Seção A₁ (c. 38-53)

A seção A₁, por ser uma reexposição de A, traz a mesma estrutura harmônica desta. Esta última seção difere-se da primeira em dois trechos apenas: no anacruse que dá início à melodia, e no desenho do acompanhamento no término da seção.

Em A, esse anacruse acontece na linha superior e na região central do piano. Em A₁, na linha inferior e uma oitava abaixo, como pode ser observado nas figuras abaixo:



Figura 4 – compasso 1 – anacruse para a melodia na seção A



Figura 5 – compassos 37 e 38 – anacruse para a melodia na seção A₁

Quanto ao desenho do acompanhamento no término das duas seções, observa-se que no término da seção A, o baixo realiza um arpejo descendente da tríade de Sol maior, incluindo a 9ª maior antes de chegar à fundamental. Já na seção A₁, essa 9ª aparece menor, um lá bemol, que se supõe que tenha sido colocado com o intuito de dar a sensação de uma sensível resolvendo na fundamental. Essa suposição pode ser aceita por se tratar do trecho conclusivo da obra e pelo fato da nota estar colocada no mesmo momento em que a melodia toca a sensível real da escala para concluir a música. O trecho abaixo traz o exemplo em questão:



Figura 6 – compasso 16 – término da seção A



Figura 7 – compasso 53 – término da seção A₁

Finalmente, o contraponto, ou contracanto, que é o elemento mais característico do gênero, fica evidente em trechos onde a melodia tem uma nota longa e o acompanhamento faz uma espécie de antecipação do desenho melódico seguinte em movimento direto, em alguns trechos, e contrário em outros. As figuras abaixo exemplificam esse contraponto:



Figura 8 – compasso 4 – contraponto em movimento direto



Figura 9 – compasso 9 – contraponto em movimento direto



Figura 10 – compasso 13 – contraponto em movimento contrário

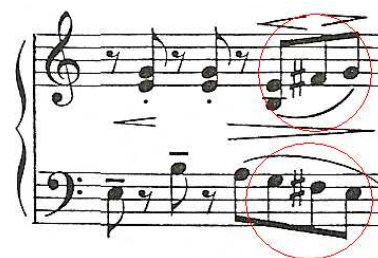


Figura 11 - compasso 19 – contraponto em movimento contrário

2.3.2 – Modinha

*“Dizem que a modinha morreu. Ela não morreu porque já não é mais uma canção, mas um estado de alma. Ela está na própria essência emotiva da nacionalidade.”*¹³

2.3.2.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove de Música*¹⁴, *modinha* é um gênero característico da canção brasileira, derivado da *moda portuguesa*. Ligada originalmente às camadas populares, depois de ir a Portugal no final do séc. XVIII, levada pelo músico Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), voltou ao Brasil de forma elitizada, como música de salão, no início do séc. XIX, mais precisamente em 1808, com a vinda da corte de D. João VI, sendo frequentemente executada por músicos influenciados pelas óperas italianas. As produções musicais de Caldas Barbosa, segundo Kiefer (1977), traziam excesso de ornamentos melódicos bastante similares ao *bel canto*¹⁵, o que contribuiu para distanciar o gênero da então chamada música popular. Um depoimento de Mário de Andrade vem de encontro com essa afirmação: “Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ajeitava à melódica europeia e se nacionalizava nela e apesar dela” (ANDRADE, 1964, p. 7).

A origem do gênero, ainda não tão clara, foi descrita por Kiefer (1977, p. 15), como pode ser observado:

O que importa, no momento, é constatar que desconhecemos um possível substrato brasileiro, isto é, um gênero de canção definido, criado e popularizado no Brasil, no qual Caldas Barbosa pudesse ter baseado a sua produção. Temos dois caminhos de interpretação dos fatos: ou Caldas Barbosa criou as suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no

¹³ ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963, p. 49.

¹⁴ Ver verbete *modinha* (DICIONÁRIO GROVE, 1994, p. 612).

¹⁵ “Expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos sécs. XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente.” (GROVE, 1994, p. 90)

Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos.

Somente a partir da segunda metade do séc. XIX, a modinha voltou as suas origens, ligando-se novamente aos músicos populares através dos poetas românticos, como evidencia Franceschi (2002, p. 64): “Desde a segunda metade do século XIX, a modinha trocou os pianos dos salões pelos violões seresteiros e tomou conta das ruas”. De acordo com Tinhorão (2004), a modinha, juntamente com o *lundu*, foi incorporada nos espetáculos teatrais, o que contribuiu para sua divulgação e aceitação nas classes populares.

Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*¹⁶, classifica-a mais como gênero do que como forma. Segundo o musicólogo, trata-se de um gênero de romances de salão que se consolidou como um dos gêneros da cantiga popular urbana. Relacionada à canção, desde seu nascimento foi tratada como “canção lírica, que tematiza o amor ideal, poética e musicalmente comprometida com o estilo vigente na segunda metade do séc. XVIII” (LIMA, 2010, p. 17). No final deste mesmo século, entre os anos de 1792-1796, foi publicado um periódico destinado a este gênero, que se chamou *Jornal de Modinhas* (ALBUQUERQUE, 1996). Porém o termo “modinha” foi poucas vezes utilizado, sendo substituído por “moda”, o que fez com que a palavra moda e modinha tornassem-se sinônimos. A modinha *Recado*, de Domingos Caldas Barbosa, publicada no primeiro ano de circulação do periódico, traz, na quinta estrofe, transcrita abaixo, o substantivo “modinha” com significado de canção:

Cantou algumas Modinhas?
E que Modinhas cantou?
Lembrou-lhe alguma das minhas?
Não, não;

¹⁶ Ver verbete *modinha* (ANDRADE, 1989, p. 344).

Nem de mim mais se lembrou:

O amor antigo

Já lhe passou,

E a fé jurada?

*Tudo gorou.*¹⁷

Com o ritmo inicialmente binário, a modinha, por influência da valsa, adotou a rítmica ternária. “Mudança posterior, assinalada por Luiz Heitor, foi a adoção dos quatro tempos dos *schottische*¹⁸, quando a modinha entrou em contato com o ambiente e a arte dos chorões. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas.” (GROVE, 1994, p. 612)

Alguns aspectos deste gênero musical foram destacados por Kiefer (1977) ao analisar algumas dezenas de modinhas do séc. XIX. Com relação à tonalidade, o musicólogo observou uma correspondência em proporção aproximada entre os modos maior e menor. A forma predominante encontrada foi a AABB e AABB-refrão. Com relação à modulação, no modo menor, observa-se uma quase ausência da dominante, destacando-se cadências: tônica – subdominante; tônica – tônica relativa – subdominante; tônica – subdominante – tônica relativa. Já no modo maior, são frequentes as modulações para a dominante, sendo comuns também cadências para a subdominante e para a tônica relativa. Em geral, observa-se o predomínio de cadências femininas, fragmentos melódicos curtos, desenhos melódicos descendentes e saltos ou arpejos ascendentes, que podem, segundo o musicólogo, sugerir a expressão da tristeza e o símbolo do suspiro.

Neste gênero, as características melódico-harmônicas são mais importantes do que as rítmicas, devido à forte relação com a poética, que oferece uma ambiência como

¹⁷ *Recado*, in *Vida de Lereno* (BARBOSA, 1980, 1º vol., p. 8-10).

¹⁸ “Dança em roda, como a polca, porém mais lenta. Foi introduzida na Inglaterra, em 1848, como a ‘polca alemã’. Já foi sugerida uma relação com a *écossaise* (que também significa ‘escocesa’), mais rápida. No Brasil, o gênero apareceu com imenso sucesso também cerca de 1850, sendo adotado pelos mais variados grupos instrumentais (como os ‘chorões’). Abasileirou-se a tal ponto que, no Nordeste brasileiro, executado por sanfonas em bailes populares, mudou o nome para ‘xótis’.” (GROVE, 1994, p. 838).

singeleza, intimismo, doçura, saudade. Andrade (1964, p. 5) definiu a modinha como “(...) um quase ininterrupto suspiro de amor”, enquanto Kiefer (1977, p. 24), na mesma linha, definiu-a como “uma sequência de suspiros amorosos”.

Compositores e letristas populares como Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856), José de Sousa Aragão (1819-1904), José Bruno Correia (1833-1901), Xisto Bahia (1841-1894), no séc. XIX, e Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), Orestes Barbosa (1893-1966), Jorge Faraj (1901-1963) e Cândido das Neves (1899-1934), no séc. XX, destacaram-se nesse gênero e tiveram oportunidade de preservar suas produções, devido ao surgimento de uma gravadora no Rio de Janeiro, como observou Franceschi (2002, p. 68): “Nos primeiros anos do século XX, foram poucas vezes em que a música popular teve oportunidade de ser editada em partitura. O repertório das modinhas estaria completamente perdido se não tivessem havido as gravações da Casa Edison¹⁹.”

Dentre os compositores eruditos que escreveram modinhas, destacam-se o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – *Beijo a Mão que me Condena*; Carlos Gomes (1836-1896) – *Tão Longe de Mim Distante*; Barroso Neto (1881-1941) – *Canção da Felicidade*; Jaime Ovale (1894-1955) – *Modinha op. 5*; Francisco Mignone (1897-1986) – *Dentro da Noite*. Lorenzo Fernandez (1897-1948) incluiu em sua 2ª *Suíte Brasileira* uma peça a qual intitulou *Moda*. No entanto, de acordo com Kiefer (1977), trata-se de um exemplo de modinha. O mesmo autor ainda cita o *Lundu da Marquesa de Santos*, de Villa-Lobos (1887-1959) como sendo “antes uma bela modinha do que um lundu” (KIEFER, 1977, p. 27). Outro exemplo deste mesmo compositor é a *Modinha da Seresta nº. 5*, além das modinhas presentes nas *Bachianas Brasileiras*. Dentre os poetas que tiveram seus textos musicados pelos compositores de modinha destacam-se Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852) e Casimiro de Abreu (1837-1860), no séc. XIX, e Manuel Bandeira (1886-1968) no séc. XX. De acordo com o *Dicionário Grove* (1994, p.

¹⁹ A Casa Edison foi uma gravadora do Rio de Janeiro que, nas primeiras décadas do séc. XX, gravou grande parte da produção musical brasileira da época e do século anterior.

612), o recurso utilizado pelos compositores de usar textos de autores conhecidos foi uma forma de valorização do gênero como ocorreu com o lied²⁰ alemão.

No âmbito da música folclórica, destaca-se a modinha *A Casinha Pequeninha*, de autor desconhecido, que foi gravada por vários artistas, como Paraguassu (1890-1976), Bidu Sayão (1902-1999), Sílvia Caldas (1908-1998), Clara Nunes (1942-1983), Nara Leão (1942-1989), dentre outros.

Devido ao lirismo e singeleza dos versos, a modinha caracterizou-se como a expressão do sentimento brasileiro, como sintetizou Domingos Caldas Barbosa (1980, vol. II, p. 33) na modinha transcrita abaixo:

*Ah nhanhá venha escutar
Amor puro e verdadeiro,
Com preguiçosa doçura
Que é Amor de Brasileiro.

Gentes, como isto
Cá é temperado,
Que sempre o favor
Me sabe a salgado:
Nós lá no Brasil
A nossa ternura
A açúcar nos sabe,
Tem muita doçura,
Oh! se tem! tem
Tem um mel mui saboroso.
É bem bom, é bem gostoso.*

²⁰ “Termo geralmente usado para a canção de câmara romântica, de Schubert a Wolf e Strauss” (GROVE, 1994, p. 536)

2.3.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Invenção a duas vozes

Nº de compassos: 73

Indicação de andamento: Queixoso (semínima=88)

Composta em 1965

Não traz dedicatória

Partitura – p. 557

Para esta modinha, Lacerda se utilizou do compasso binário simples 2/4, e a forma escolhida foi *invenção a duas vozes*. O tema é apresentado inicialmente na linha inferior do piano, seguindo depois para a linha superior. A tabela abaixo mostra os números de compasso onde o tema é exposto e sua respectiva localização:

Tabela 1 – compassos onde o tema é exposto

LINHA INFERIOR	LINHA SUPERIOR
c. 1 – 5	c. 4 – 8
c. 25 – 29	c. 21 – 25
c. 37 – 41	c. 41 – 45 (variação)
c. 57 – 61	c. 45 – 49 (variação)
	c. 58 – 62

O tema é construído em cinco compassos, em tonalidade menor e segue um padrão melódico, rítmico e harmônico. O padrão melódico obedece a uma sequência de intervalos que é a seguinte:

Uníssono – 2m (asc) – 2m (desc) – 2m (desc) – PRIMEIRA SEMI-FRASE

2m (asc) – 2M (asc) – 2M (desc) – 2M (desc) – 2m (desc) – 2m (asc) – SEGUNDA SEMI-FRASE

Essa sequência constata a presença de fragmentos melódicos curtos na elaboração do tema, e conseqüentemente em todo seu desenvolvimento, que é uma das características desse gênero musical.

O padrão rítmico que se observa no tema está representado na figura abaixo:

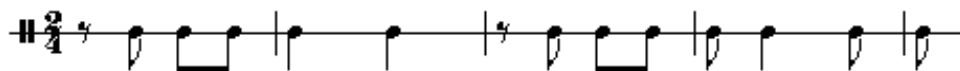


Figura 12 – padrão rítmico do tema

Já o padrão harmônico traz a sequência: Tônica – Dominante da dominante – Dominante – Tônica; e a nota inicial da melodia é sempre o quinto grau do acorde de tônica.

A forma utilizada não possibilita a visualização da harmonia, por não trazer uma escrita vertical, mas apenas horizontal, no entanto, é possível subentendê-la. A primeira exposição do tema (c. 1 a 5), na linha inferior, sugere um acompanhamento em Dó menor, e a melodia inicia pelo quinto grau do acorde (nota Sol). A segunda exposição (c. 4 a 8), agora na linha superior, traz uma imitação da primeira exposição, porém, uma oitava acima. A terceira exposição (c. 21 a 25), na linha superior, já sugere um acompanhamento em Lá menor, tendo como nota inicial do tema o Mi bemol. A quarta exposição (c. 25 a 29), assim como a segunda, é uma resposta à exposição anterior, porém uma oitava abaixo. A quinta exposição (c. 37 a 41) sugere um acompanhamento em Sol menor, iniciando a melodia na nota Ré e a partir daí, tem-se duas variações deste tema, apresentadas na linha superior do piano (c. 41 a 45 e 45 a 49). Essas variações compreendem o âmbito melódico e rítmico, como pode ser observado nas figuras:



Figura 13 – compassos 37 a 41 – quinta exposição do tema – linha inferior



Figura 14 – compassos 41 a 45 – sexta exposição do tema (variação) – linha superior



Figura 15 – compassos 45 a 49 – sétima exposição do tema (variação) – linha superior

A oitava e a nona exposição do tema (c. 57 a 61 e 58 a 62, respectivamente) acontecem simultaneamente, tendo a linha inferior do piano apenas um compasso à frente da linha superior. No entanto, não se observa uma imitação na linha superior do piano, posto que, enquanto a linha inferior sugere uma harmonia de Dó menor, tendo como nota inicial da melodia um Sol, a linha superior foge de qualquer padrão harmônico, além de trazer uma estrutura melódica que também foge daquele padrão de intervalos exposto acima. As figuras abaixo exemplificam respectivamente a oitava e a nona exposição do tema:



Figura 16 – compassos 57 a 61 – oitava exposição do tema – linha inferior



Figura 17 – compassos 58 a 62 – nona exposição do tema – linha superior

2.3.3 – Mazurca

2.3.3.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove*²¹, a mazurca é uma dança de origem polonesa da região de Varsóvia. Ela pode ser apresentada em três tipos regionais, *masur*, *obertas* e *kujawiak*. Escrita em compasso ternário rápido, com acentos no segundo e terceiro tempo, a mazurca era, no início, acompanhada por “uma espécie de cornamusa²² ou gaita de foles” (GROVE, 1994, p. 587). Nos séculos XVIII e XIX, ela extrapolou os muros poloneses e foi destaque em muitas capitais do continente europeu. Segundo Borba & Graça *apud* Kiefer (1983), essa disseminação aconteceu através da Alemanha em meados do século XIX até que se fixou em Paris.

Não se sabe ao certo quando essa dança entrou no Brasil. Kiefer (1983) afirma que há algumas referências que indicam que foi depois da polca, ou seja, provavelmente na segunda metade do século XIX. Porém, ela não obteve o sucesso que esta outra dança, ao lado da valsa, obteve. Para o autor, até a schottisch, que não gozava de tanto prestígio quanto as demais, superou a mazurca. Mesmo assim, ambas acabaram por se incorporar ao folclore brasileiro:

Infiltrando-se nos bailes da campanha, as espécies europeias – polcas, valsa, xote, mazurca, lanceiros, quadrilha, etc. – modificaram-se, transfundiram-se e em certos casos foram adotadas e logo rejeitadas, como a quadrilha e os lanceiros. Mas tudo isso, de modo muito complicado e mesclado: cada espécie, conforme o instrumento, o lugar, o intérprete, se comporta de acordo com as peculiaridades da reação que provocou. (MEYER, 1975, p. 211)

Possuidora de algumas variedades, como *mazurca brilhante*, *mazurca de salão*, *scherzo-mazurca*, *polca-mazurca*, conforme descreve Lira, *apud* Kiefer (1983), a mazurca já era conhecida no Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX, como dança teatral.

²¹ Ver verbete *mazurca* (GROVE, 1994, p. 587).

²² “Instrumento de sopro, de palheta encapsulada, retilíneo, semelhante ao krumhorn; era conhecido apenas na Itália, do séc. XVI ao início do séc. XVII” (GROVE, 1994, p. 224).

Andrade (1989) observa que o teatro foi um grande introdutor de danças exóticas europeias no Brasil, como é o caso da mazurca. No Sul do país, é também conhecida como *rancheira*, dançada aos pares e bastante popular entre os gaúchos.

Gênero amplamente explorado por Frédéric Chopin (1810-1849), teve como representantes no Brasil Alberto Nepomuceno (1864-1920), João Gomes de Araújo (1846-1943) e Henrique Braga (1845-1917). Alguns compositores estrangeiros tiveram suas mazurcas reeditadas aqui também, como foi o caso de Benjamin Louis Paul Godard (1849-1895) e Louis Moreau Gottschalk (1829-1869).

2.3.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 48

Indicação de andamento: Gracioso (semínima=136)

Composta em 1965

Não traz dedicatória

Partitura – p. 559

Seção A (c. 1-16)

A seção A é construída em 16 compassos. Embora não haja armadura de clave, a peça tem características tonais em torno de Si bemol maior. E já no início, o anacruse sugere um movimento do quinto para o primeiro grau. A harmonia é simples, e transita entre os graus primeiro e quinto. Um detalhe interessante pode ser observado nesta seção em momentos onde se tem o acorde de dominante com sétima. Neste caso, tem-se um acorde de Fá maior com sétima. Esta sétima aparece menor e maior no mesmo compasso. No baixo, Lacerda escreve Mi natural, que representa a sétima maior, e no bitorde, Mi bemol, que representa a sétima menor. Tanto uma sétima quanto outra age como sensível

“individual”, ou seja, o compositor antecede notas importantes da estrutura por suas sensíveis. Os exemplos abaixo exemplificam a questão:



Figura 18 – compassos 2 e 3 - acorde de dominante com sétima



Figura 19 – compasso 7 - acorde de dominante com sétima

Seção B (c. 17-32)

A seção B, também construída em 16 compassos, apresenta a tonalidade de Sol bemol maior. Os acidentes ocorrentes e a estrutura harmônica confirmam a característica tonal da seção. No entanto, embora tenha ocorrido uma mudança de tonalidade entre uma seção e outra, o compositor não fez uma preparação para isso, enquanto que entre a seção B e A₁ pode ser observada essa preparação. De volta à tonalidade de Si bemol maior, a preparação que se nota é através de uma única nota, um Lá natural, que em Si bemol, é o sétimo grau ou sensível.

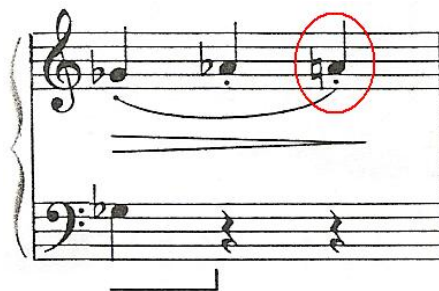


Figura 20 – compasso 32 – preparação para a seção A₁

Seção A₁ (c. 33-48)

A seção A₁ traz uma estrutura harmônica idêntica à de A. Quanto ao ritmo, observam-se pequenas variações na primeira parte da seção A₁ com relação à apresentada em A.



Figura 21 – compassos 1 e 2 – início da seção A



Figura 22 – compassos 33 e 34 – início da seção A₁

Outras variações rítmicas podem ser vistas se comparados os compassos de número 7 e 39. No primeiro, o compositor utilizou-se de quiálteras para finalizar a frase musical e levar a melodia de volta à tônica. Já no segundo, compasso 39, Lacerda conduziu a melodia à tônica através de uma escala descendente em colcheias. As figuras abaixo exemplificam:

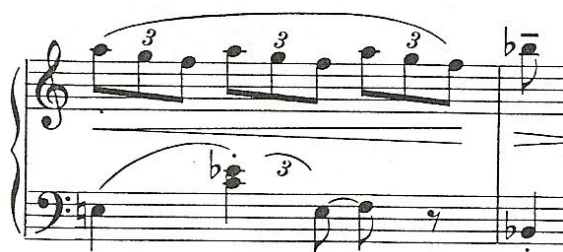


Figura 23 – compasso 7 – seção A

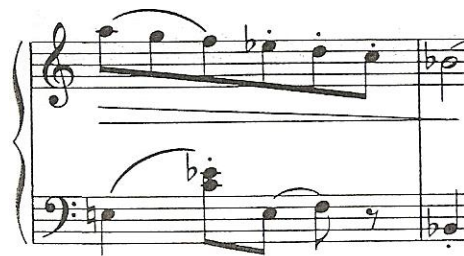


Figura 24 – compasso 39 – seção A₁

A articulação é a característica mais marcante nesta peça. Assim como em outras peças do mesmo gênero, aqui também se pode observar a ênfase no 2º tempo do compasso através de acentos ou ligaduras.

Tanto a seção A quanto a A₁ trazem uma articulação rica em *staccatos* e a indicação “sem pedal”, no início da partitura, acaba por caracterizar a melodia como sendo bem “solta”. Já a seção B traz a indicação “com pedal” aliada ao uso contínuo de ligaduras.

2.3.4 – Marcha de Rancho²³

2.3.4.1 – Histórico

De acordo com Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*²⁴, a marcha é um gênero musical principalmente instrumental, marcado pelo compasso binário e também pelo quaternário, embora este pouco encontrado, no qual o primeiro tempo é bastante acentuado. A palavra *rancho*, uma herança espanhola, segundo Kiefer (1983), caracteriza um conjunto de pessoas em marcha, jornada ou passeio.

Na segunda metade do século XIX, baianos migrados no Rio de Janeiro tinham o costume de trocar o feriado de Dia de Reis, em 6 de janeiro, pelos dias de carnaval. Essa prática fez grande sucesso e inaugurou os clubes de rancho, de acordo com afirmação de Franceschi (2002, p. 146): “Os ranchos substituíram os antigos cordões. Apresentavam-se na terça-feira gorda, desfilando ao som de marchas lentas de andamento cadenciado, melodias líricas e versos rebuscados. Demonstravam que o objetivo de sua existência eram os desfiles de carnaval”. O mesmo autor cita *Ameno Resedá* e *Flor do Abacate* como os ranchos mais importantes produzidos no Rio de Janeiro.

Os antigos cordões, conta-nos Franceschi (2002, p. 259), datam dos tempos coloniais e vinham de “festas da irmandade dos pretos de N. Sra. do Rosário”. Vestiam-se de reis, de guardas e de bichos e saíam pelas ruas cantando e dançando acompanhados de instrumentos de origem africana. “Era a forma de divertimento das figuras anônimas desabafando contra as opressões sofridas”.

Esses blocos de carnaval foram os responsáveis por tornar a marcha no Brasil conhecida como marcha-rancho, que segue a fórmula “introdução instrumental e estrofe-refrão” (ANDRADE, 1989, p. 307). Ao lado da marchinha, é gênero predominante no carnaval brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro. Diferencia-se dela por possuir “ritmo menos vivo e de maior liberdade e riqueza melódicas” (ALVARENGA, 1982, p. 346).

²³ Termo usado por Lacerda nesta *Brasileira* e por Alvarenga (1982). Em geral, fala-se *marcha-rancho*.

²⁴ Ver verbete *marcha* (ANDRADE, 1989, p. 307).

Muito embora as marchas brasileiras sejam, no geral, “desprovidas de qualquer interesse musical” (ALVARENGA, 1982, p. 346), elas se distinguem das marchas tocadas em outros países. São também dançadas em salas, onde os pares apenas seguem o ritmo e rodopiam. O acompanhamento instrumental é feito na maior parte das vezes por violões, cavaquinho e percussão.

Tinhorão (2012, p. 105), relata que “a música de carnaval – pelo menos a produzida especialmente para ser cantada durante os três dias de brincadeira – é uma criação dos últimos anos do século XIX”. Nessa linha, descreve Lira (1978) que certo dia, no ano de 1889, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi procurada por um grupo de negros pertencentes ao cordão *Rosas de Ouro* para que ela compusesse uma música para o grupo. O Carnaval se aproximava e o grupo ensaiava em frente à casa da compositora, fazendo tanto barulho que muito incomodava os vizinhos. Chiquinha acompanhava a dança e os cânticos do grupo, “vendo os negros caminharem aos arrancos, em negaças, requebros e contorções incríveis, em ritmo estranho.” (LIRA, 1978, p. 65). Quando procurada pelo grupo, não conseguiu recusar o pedido e, inspirada pela dança original e pelo ritmo estranho dos negros, compôs a marcha-rancho *Ó Abre Alas!*, que para Franceschi (2002), foi a primeira canção de carnaval genuinamente carioca:

Ó Abre Alas!
Que eu quero passar
Eu sou da lira
Não posso negar.

Ó Abre Alas!
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar.
(LIRA, 1978, p. 67)

2.3.4.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B

Nº de compassos: 44

Indicação de andamento: Tempo de marcha lenta (semínima=88)

Composta em 1965

Não traz dedicatória

Partitura – p. 561

A marcha-rancho desta *Brasileira* está escrita na forma binária (A – B), com variação em cada seção (a-a₁ – b-b₁). Esta marcha traz uma harmonia tonal, Sol menor para A e Sol maior para B.

Durante toda a peça, a linha inferior do piano traz um desenho rítmico, como um ostinato, que tem a função de acompanhamento da melodia. Esse padrão sofre pequenas variações em alguns momentos da peça, soando como espécies de contracanto com a melodia, que é uma característica encontrada comumente em marchas e dobrados. É ainda, segundo Ari Colares, espelhado no padrão convencional de acompanhamento de marchas, que conduz horizontalmente a melodia, ou seja, a “clave”.

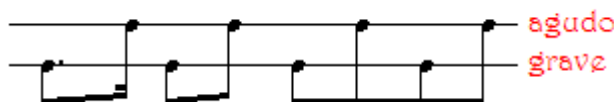


Figura 25 – padrão rítmico de acompanhamento na Marcha de Rancho

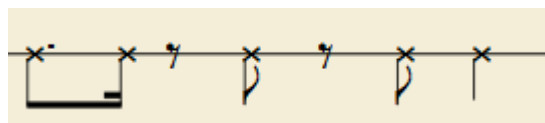


Figura 26 – padrão rítmico convencional de acompanhamento de marchas

Observe-se que a linha inferior do piano faz alusão a instrumentos como bombardino ou tuba, que marcam os tempos do compasso, enquanto a linha superior, onde se encontra a melodia, faz alusão aos instrumentos que geralmente executam motivos melódicos ou harmônicos de acompanhamento no contratempo, como clarinetas e trompetes.



Figura 27 – compassos 14 e 15 – contracanto em movimento contrário

No exemplo acima, pode-se observar o contracanto em movimento contrário, quando a linha inferior realiza uma espécie de complemento à afirmação feita pela linha superior. A próxima figura traz outro trecho de contracanto, onde a linha inferior repete o motivo melódico da linha superior, exatamente um compasso depois e uma oitava abaixo.



Figura 28 – compassos 23 e 24 – contracanto melódico

Seção A (c. 1-20)

A seção A apresenta uma estrutura harmônica semelhante para suas duas partes (a-a₁), destacando um acompanhamento com tônica, subdominante e dominante. Apenas no

final de a_1 , o compositor passa por outras funções, como a tônica relativa, para elaborar o trecho de transição entre as seções A e B.

Nota-se uma semelhança entre os compassos de transição das partes das seções. Como as tonalidades das seções são homônimas, o acorde que tem função de dominante é o mesmo para as duas tonalidades, Ré maior. De a para a_1 , o compositor elabora um compasso de transição onde constroi uma escala ascendente de Ré maior, com colcheias e tercinas, porém com a nota Si bemol. De b para b_1 , Lacerda utiliza-se de uma fórmula de compasso diferente, $3/2$, para desenvolver a transição que apresenta a mesma escala de Ré maior, apenas com colcheias e com o Si natural. Os exemplos abaixo se referem ao assunto em questão:

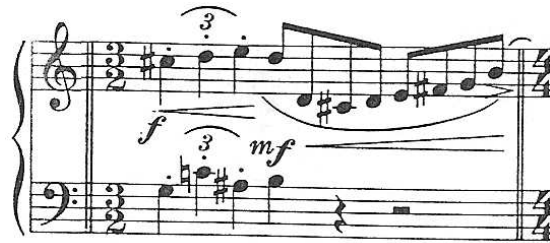


Figura 29 – compasso 9 – transição de a para a_1 Figura 30 – compasso 28 – transição de b para b_1

Seção B (c. 21-44)

Assim como na seção A, na seção B, observa-se o tema e, logo após, uma variação ($b-b_1$). Nesta variação, Lacerda se apropriou da forma *invenção a duas vozes* para escrever a melodia. O ouvinte ouvirá três vozes, sendo duas escritas na linha superior do piano (melodia) e uma na linha inferior (acompanhamento).

Um acorde importante que aparece em dois momentos na peça é o de Lá bemol maior. No primeiro momento, no compasso 20, ele antecede o acorde de Ré maior, que é a dominante de Sol maior, tonalidade escolhida para desenvolver a seção B, e, no segundo momento, encontra-se no compasso 41. Esse acorde tem função de dominante, pois traz

duas resoluções: a da nota Lá bemol na nota Sol, e a da nota Dó na nota Si, como pode ser observado no exemplo abaixo:

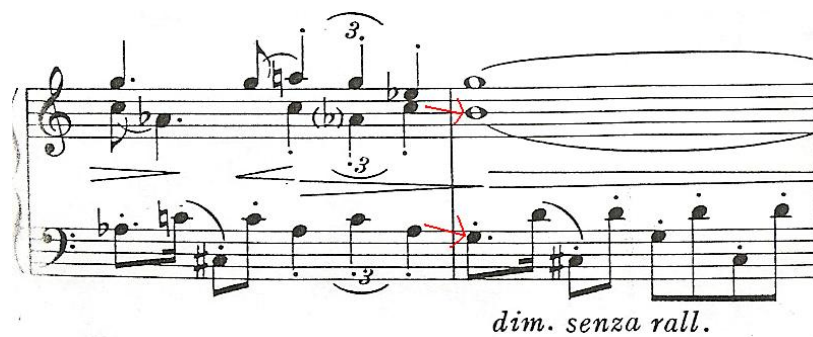


Figura 31 – compassos 41 e 42

BRASILIANA N.º 2

I – ROMANCE

II – CHOTE

III – MODA

IV – COCO

2.4 – Brasileira n.º 2

2.4.1 – Romance

2.4.1.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove*²⁵, o gênero *romance* possuiu vários significados de acordo com o lugar e a época onde foi cultuado. Na Espanha e na Itália, no século XV, trazia o significado de balada. Com caráter narrativo, “foi, ao lado do villancico²⁶, o tipo de canção mais popular nos países de língua espanhola” (GROVE, 1994, p. 794-795). O compositor mais importante de romances musicais dessa época foi Juan del Encina (1468-1529) – poeta, músico e autor teatral do Pré-renascimento espanhol.

No século XVIII, na França e na Alemanha, o gênero representava narrativas de caráter variado: lírico, cômico, trágico. Poetas como Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805) tiveram seus textos aproveitados em composições do gênero.

A princípio, o romance constituiu-se como um gênero vocal para coro a três e quatro vozes e em forma de canção solo com acompanhamento de alaúde. Depois, foi aproveitado na música instrumental por compositores como Mozart (1756-1791), em seu *Concerto para piano K466*, Beethoven (1770-1827), em seus dois *Romanzes* para violino e orquestra (opus 40 e 50), e Schumann (1810-1856) em sua obra *Drei Romanzen* (opus 28). Todos esses exemplos traduzindo o caráter simples e lírico do gênero.

Alvarenga (1982) indica a chegada e fixação do gênero musical no Brasil no final do século XVIII e início do século XIX. A autora reconhece as *cheganças*²⁷ como transportadoras do gênero de Portugal para cá.

²⁵ Ver verbete *romance* (GROVE, 1994, p. 794-795).

²⁶ “Forma poética e musical espanhola, consistindo de várias estrofes (*coplas*), ligadas por um refrão (*estribillo*). Originalmente derivada de um poema lírico medieval que era musicado para dança, e ligada a temas rústicos ou populares, foi cultivada no final do séc. XV e no séc. XVI. (GROVE, 1994, p. 993)

²⁷ Dança dramática brasileira, baseada em tradições exclusivamente ibéricas.

Sabe-se que o romancelheiro brasileiro é constituído em parte por xácaras²⁸ de procedência europeia e em parte por outras de origem nacional. De acordo com Alvarenga (1982, p. 309-310),

Dos romances de criação nacional, têm particular importância os inspirados nos animais e nos bandidos célebres. Entre os do primeiro grupo, os romances que tratam do boi constituem por si sós um notável ciclo, de que o maior foco é o Nordeste; os demais são no geral histórias cômicas em que os bichos aparecem com a vida e os defeitos dos homens, e existem um pouco por toda a parte. O ciclo principal do segundo grupo é o dos romances do cangaço, em que são narradas a vida e as façanhas de bandoleiros nordestinos.

O romance da *Brasiliã n.º 2* tem caráter narrativo e a forma escolhida pelo compositor para sua composição (Tema e variações) traduz esse caráter.

2.4.1.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Tema e variações

Nº de compassos: 62

Indicação de andamento: Moderado (semínima=94) – Tema; Um pouco mais depressa (semínima=108) – Var. I; Movido (semínima=168) – Var. II; Um pouco menos movido e “rubato” (semínima=152) – Var. III; “Misurato” (semínima=152) – Var. IV

Composta em 1966

Não traz dedicatória

Partitura – p. 563

²⁸ Nome dado às narrativas populares em verso, cantadas ao som de viola.

Tema (c. 1-9)

A tonalidade escolhida por Lacerda para esta peça foi Lá menor. O tema é apresentado em nove compassos, em métrica ternária (fórmula de compasso 3/4) e escrito na linha superior do piano sem acompanhamento. A justificativa para a tonalidade se dá pela observação do que o contorno melódico sugere.

A figura abaixo traz a exposição do tema.



Figura 32 – compassos 1 a 9 - Tema

Variação I (c. 10-20)

Na primeira variação, nota-se que a melodia começa na linha inferior do piano, passando para a superior quase no final do trecho. O acompanhamento é composto de acordes e contracantos melódicos, como pode ser observado na próxima figura.

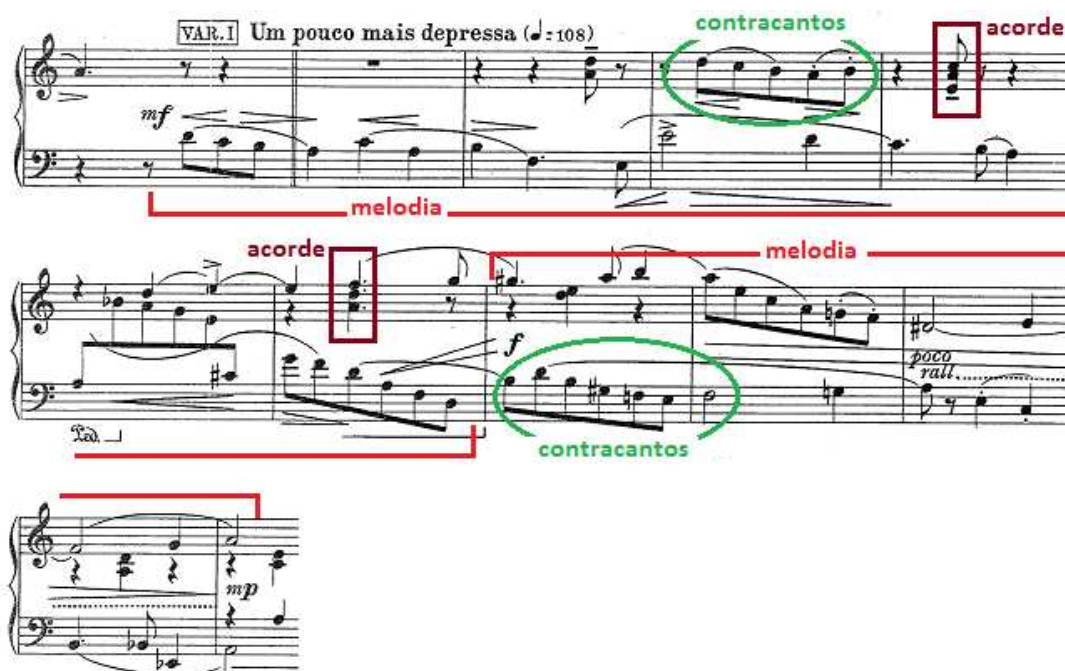


Figura 33 – compassos 09 a 20 – Variação I

Variação II (c. 21-36)

A variação II apresenta a melodia inteiramente na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior. O que mais destaca nesta seção são as mudanças de métrica que ela traz, simbolizadas pelas alternâncias de fórmulas de compasso.

5/8 – 2/4 – 3/4 – 5/8 – 2/4 – 5/8 – 2/4 – 5/8 – 4/4 – 3/4 – 5/8 – 3/4

O exemplo abaixo traz os compassos iniciais desta variação:



Figura 35 – compassos 37 a 46 – início da Variação III

Variação IV (c. 50-62)

A última variação da peça traz a melodia exposta na linha superior do piano, em nove compassos, como no Tema, e um acompanhamento construído sob acordes quebrados e inteiros. Traz também uma pequena alteração na métrica, mudando um único momento do compasso ternário para o binário e voltando logo em seguida para o ternário.



Figura 36 – compassos 50 a 54 – início da Variação IV

Para finalizar a peça, Lacerda escreve os quatro últimos compassos em espécie de *coda*, criando a cadência I – V – I, com destaque para a quinta diminuta no acorde de dominante que, assim como a 3ª do acorde, também resolve na tônica Lá.



Figura 37 – compassos 59 a 62 – finalização da peça

2.4.2 – Chote

*“O xote é bom de se dançar
a gente gruda na cabocla sem soltar
um passo lá, o outro cá...”²⁹*

2.4.2.1 – Histórico

Segundo Mário de Andrade (1989), o gênero *chote* é uma dicção popular de *schottisch*, dança europeia que foi introduzida na Inglaterra por volta de 1848. Embora o título de origem alemã signifique “escocesa”, a dança não provém da Escócia, mas sim da França. Trata-se de uma “dança em roda, como a polca, porém mais lenta” (GROVE, 1994, p. 838). Tal parentesco com a dança polonesa também foi assinalado por Kiefer (1983), que o atribuiu à similaridade do ritmo do acompanhamento nas duas danças.

No Brasil, o gênero surgiu no início da década de 1850, fixando-se nos salões urbanos e difundindo-se rapidamente pelo país. Com grande aceitação do público, foi incluído no repertório dos mais variados grupos instrumentais ao lado das valsas, polcas e mazurcas.

No início do século XX, alguns letristas adicionaram versos às *schottisches*, transformando-as em canções, como foi o caso de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) com a canção *Rasga o Coração*, antiga *schottisch Yara* de Anacleto de Medeiros (1866-1907). Com o decorrer do tempo, o gênero acabou se nacionalizando e em contato com as zonas rurais brasileiras começou a ser chamado de *xote*.

O xote (ou chote, como denomina Osvaldo Lacerda na *Brasiliiana* n.º 2), possui compasso binário ou às vezes quaternário e andamento rápido. Luciano Gallet (1893-1931), compositor brasileiro da primeira geração nacionalista, dividiu-o em dois tipos: “*um de acentuações nítidas e colorido exagerado e outro de caráter triste e expressivo*” (In KIEFER, 1983, p. 28).

Atualmente é um gênero muito comum da região Nordeste do Brasil, presente em bailes populares, tendo como instrumento característico a sanfona. De acordo com a

²⁹ Trecho da música *No Meu Pé de Serra* (1945) - Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga.

região onde é praticado, leva diferentes nomenclaturas, como constatou Luiz Gonzaga (*In* QUADROS JR; VOLP, 2005, p. 129): “o xote veio do estrangeiro, mas no sertão eles criaram o xote malandro, xote pé-de-serra, xote de forró, o qual não mais era do estilo escocês”. Colocado ao lado de outros gêneros nordestinos, como o baião, a fim de destacar suas particularidades, Quadros Jr (2009) destaca:

O Xote, por ser estruturalmente diferente e mais lento que o Baião, proporciona uma dança mais calma, em que reina o chamego, a sedução, a conquista; é uma dança mais “no chão”, mais “arrastada”, usando as gírias dos forrozeiros. Com o Baião acontece o contrário, uma vez que a música é mais rápida, e que a sua estrutura musical dá a intenção de um movimento mais “forte”, mais “marcado”, mais “vivo”, mais “saltitante”; a dança “saltada” faz nascer a vontade de executar os “floreios”, que são as variações.

Dentre os compositores eruditos que abordaram o gênero em suas composições destacam-se Carlos Gomes com a peça *Angélica* e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com a *Schottisch-Choro* pertencente à *Suíte Popular Brasileira*.

2.4.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 51

Indicação de andamento: Com elegância (mínima=80)

Composta em 1966

Não traz dedicatória

Partitura – p. 565

Seção A (c. 1-17)

Lacerda escolheu a fórmula de compasso 2/2 para escrever esse chote. A seção A apresenta a melodia em Mi bemol maior em oito compassos na linha superior do piano, seguida de um desenvolvimento da mesma em nove compassos. Observa-se que o acompanhamento, quando não está fazendo o padrão rítmico característico do chote (Figura 36), está realizando contracantos com a melodia (Figura 37).

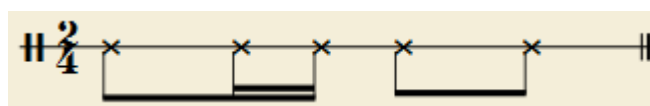


Figura 38 – padrão rítmico do *chote*

Com elegancia (♩ = 80)

PIANO

sem pedal bem ritmado

mf

Contracantos com a melodia

Padrão rítmico

Figura 39 – compassos 1 a 8 – melodia da seção A

Analisando as figuras anteriores, nota-se uma adaptação das figuras rítmicas do padrão rítmico do chote à fórmula de compasso proposta por Lacerda na peça. Observa-se ainda que esse padrão é explorado pelo compositor com algumas variações.

Seção B (c. 18-34)

A seção B é escrita em Dó menor, tonalidade relativa de Mib maior, que é a tonalidade da seção A. As duas seções apresentam a mesma estrutura: tema exposto em oito compassos, seguido de nove para desenvolvimento; melodia na linha superior do piano e acompanhamento na linha inferior; acompanhamento realizando o padrão característico do ritmo e contracantos com a melodia.

A figura abaixo traz a melodia da seção B, destacando dois tipos de contracantos: em movimento direto com a melodia, antecipando-a, e em movimento contrário com a mesma.

Contracanto em movimento direto

Contracantos em movimento contrário

Figura 40 – compassos 18 a 25 – melodia da seção B

Seção A₁ (c. 35-51)

A seção A₁ seria idêntica à seção A se não fossem algumas alterações na melodia soando como uma pequena variação da mesma. A figura abaixo traz os quatro compassos iniciais de cada seção para comparação.



Figura 41 – compassos 1 a 4 – início da seção A



Figura 42 – compassos 35 a 38 – início da seção A₁

2.4.3 – Moda

2.4.3.1 – Histórico

Os gêneros moda e modinha, em algumas fontes, como na versão concisa do *Dicionário Grove de Música* (1994), são considerados sinônimos. Para Andrade (1989), os gêneros têm sim distinções importantes. Para ele, há duas distinções essenciais: “(...) a moda é do domínio do extra-urbano, a modinha é do domínio do urbano. Por outro lado, a modinha no geral é de fundo lírico (...) a moda no geral é de fundo dramático.” (p. 342)

O que Andrade diz ter identificado em suas viagens sobre o conceito popular caipira de moda, é que ela seria uma espécie de poesia contada que é sempre acompanhada de viola e algumas vezes de violão, que reconta a história de algum acontecimento ou de uma situação cotidiana muito importantes. Já para Alvarenga (1982), a moda “(...) possui um sentido genérico de qualquer canto, qualquer melodia, qualquer música.” (p. 314)

A moda também se caracteriza, de acordo com ambos os autores, pela ligação intrínseca com o meio rural, que também pode ser chamada de *Moda-de-viola* segundo Alvarenga, para quem também ela parece estar circunscrita a uma região geográfica específica, nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio de Janeiro.

Pela importância do gênero musical nas zonas rurais, os modistas, violeiros, gozam de bastante prestígio dentro de seu grupo social, defende Alvarenga. No entanto, a autora ressalta que os cantadores de modas pode não apresentar as mesmas habilidades de improvisação que os cantadores nordestinos apresentam. “Parece que o costume mais corrente no Centro é o encontro amistoso de cantadores em festas. Nessas ocasiões cada um se limita a cantar as suas Modas e o aplauso do público decide dos méritos de cada um.” (Alvarenga, 1982, p. 316)

Andrade (1989) ressalta que o que os caipiras chamam de moda e os nordestinos classificam como romance, muito embora, o romance não empregue a quadra, enquanto a moda no geral é composta de quadras.

Há por assim dizer uma preguiça de melodizar nelas. Por mais fixas que sejam suas linhas melódicas, repetindo-se exatamente de estrofe a estrofe, a indecisão da linha, da evolução harmônica, a moleza de movimento

tornam eminestissimamente vaga, improvisatória, quase oratória. É no sentido do termo, um recitativo. (Andrade, 1989, p. 343)

Alvarenga (1982), em outra direção, afirma que as quadras são utilizadas nas estrofes, como também são a sextilha e a oitava, e com pouca frequência, a décima. E enfatiza que a moda, em seu conjunto, utiliza preferencialmente os versos de sete sílabas, e, com menos frequência, os de cinco sílabas. “A Moda é cantada a duas vozes em terça com acompanhamento de viola; suas melodias simples e no geral tristonhas têm por vezes uma admirável beleza sem brilho, que só lentamente consegue se fazer sentir.” (Alvarenga, 1982, p. 314).

Outra característica da moda caipira é o canto em falsete, que segundo Mário de Andrade pode ser herança da música ameríndia, somado ao caráter melódico e variedade de assunto nos textos.

2.4.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 52

Indicação de andamento: Moderado (semínima=96)

Composta em 1966

Não traz dedicatória

Partitura – p. 567

Seção A (c. 1-13)

Desenvolvida em treze compassos, a seção A traz a melodia em Fá# maior sendo realizada em uma escrita a duas vozes, distribuídas para as duas linhas do piano, em intervalos de 10^{as}, que também podem ser chamados 3^{as} compostas. A principal característica dos gêneros de música caipira, como é o caso da *moda*, reside aí.



Figura 43 – compassos 1 a 15 – seção A

Observa-se nesta seção a estrutura métrica criada pelo compositor. Lacerda desenvolve a melodia em compasso binário 2/4, com intercalações de um compasso ternário 3/8 a cada quatro compassos do binário.

Seção B (c. 14-38)

A seção B possui uma harmonia transitória. Ela inicia com o centro tonal em Lá (c. 14), passando para Dó (c. 18) depois de quatro compassos. Mais adiante, no compasso 26, outra nota ocupa o centro tonal da seção, Mib, finalizando em Fá# dez compassos à frente.

Figure 44 shows measures 11 to 23 of Section B - Part I. The music is in 2/4 time. A red bracket labeled 'Lá' covers measures 11-13, and a green bracket labeled 'Dó' covers measures 14-16. A circled 'B' is above measure 13. Dynamics include *mp*, *a tempo*, *rall.*, and *p*. Tempo markings include *quasi* and *poco rit.* The score ends with a repeat sign.

Figura 44 – compassos 11 a 23 – seção B – Parte I

Figure 45 shows measures 24 to 37 of Section B - Part II. The music is in 2/4 time. A pink bracket labeled 'Mib' covers measures 24-26, and a blue bracket labeled 'Fá#' covers measures 27-29. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *f*. Tempo markings include *rall.*, *a tempo*, *poco rit.*, and *ritenuto*. The score ends with a repeat sign.

Figura 45 – compassos 24 a 37 – seção B – Parte II

Ao concluir essa análise, observa-se que os centros escolhidos pelo compositor para construir a seção B estão distantes entre si uma 3ª menor (Lá – Dó – Mib – Fá#), que é o intervalo mais característico em composições desse gênero. O último intervalo que se apresenta não é exatamente uma terça menor, mas uma segunda aumentada. Considerando a enarmonia, o Solb (possível nota que viria após o Mib) é substituído pelo Fá#, que já é a tonalidade da seção seguinte.

Outro detalhe que ocorre nesta seção também é a alternância de fórmulas de compasso. Lacerda transita entre compassos simples e compostos, provocando uma oscilação métrica que cria uma atmosfera de recitativo. A sequência de fórmulas de compasso utilizadas é:

$3/4 - 6/8 - 5/8 - 4/4 - 5/8 - 2/4 - 3/4 - 5/8 - 2/4 - 3/4 - 4/4 - 5/8 - 1/4 - 2/4 - 3/4 - 5/8 - 2/4 - 5/8 - 2/4$

Seção A₁ (c. 39-52)

A melodia apresentada em A é re-exposta nesta última seção na mesma tonalidade (Fá# maior), porém em intervalos de 3^{as} e não 10^{as} como na primeira seção. A escrita é dobrada, realizando a linha inferior do piano o mesmo que a linha superior, porém uma oitava abaixo. Outro detalhe que diferencia esta seção da seção A é que aqui Lacerda desenvolve a melodia em uma região mais aguda que a primeira. Tal fato pode estar relacionado ao canto em falsete, muito comum neste gênero musical.

Mais devagar (♩ = 76)

sonoro *ma f.* *dolce*

Bem lento (♩ = 48)

rall. *mp* *p* *longa*

p *rall.* *molto allarg.* *p*

Figura 46 – compassos 38 a 52 – seção A₁

2.4.4 – Coco

“O coco, como outras dansas (sic), aqui e ali pingadas de negro ou de índio ou de luso, veio desse choque, desse entrelaçamento racial, de que o negro deixou impressão mais forte”³⁰

2.4.4.1 – Histórico

O *coco* é uma dança característica do nordeste brasileiro. É mais encontrado nos estados de Alagoas, Pernambuco e Paraíba. Para Andrade (1989), seu surgimento advém do estado de Alagoas. Théó Brandão (*In* CAVALCANTI, 1996) também defende a possibilidade de que o Coco tenha surgido em Alagoas, mais propriamente no Quilombo dos Palmares em meados do século XVIII. Conta a tradição oral que a origem do Coco seria fruto do trabalho dos negros palmarinos ao quebrar as castanhas duras dos cocos com pedra, a fim de retirar a *coconha* (amêndoa do coco). “Essas batidas que produziam um grande barulho, passavam a se uniformizar para acompanhar o canto e o forte sapateado dos que se punham a dançar. Assim, a reunião para a quebra do coco terminava sempre em canto e em dança. Daí teria surgido o Coco.” (CAVALCANTI, 1996, p. 19)

Trata-se de um gênero poético-musical-coreográfico com sons combinados de pandeiro, ganzá e bumbo. O coco é dançado, tocado e cantado de diferentes formas em cada estado do Brasil. Assim também o é seu nome. Segundo Cavalcanti (1996, p. 19), o Coco pode ser encontrado como “Coco Praieiro na Paraíba; Babelô ou Coco de Zambê, no Rio Grande do Norte; Tará ou Coco de roda, em Pernambuco; Samba de Aboio e Samba de Coco, em Sergipe. Em Alagoas recebe o nome de Coco, Pagode ou Samba”.

Reis (2010) afirma que o gênero surgiu nos engenhos de açúcar e depois se disseminou até alcançar o litoral, onde é especialmente encontrado. Reis também descreve o coco como uma dança de roda, em que a umbigada e as batidas com os pés são elementos fundamentais. A roda pode ser construída com os dançarinos soltos, aos pares, enlaçados ou não. “Numa dessas versões, alternam-se na roda homens e mulheres, que se viram ora para

³⁰ Diegues Junior, folclorista, em um artigo à revista Flama, 1937.

o dançador da direita, ora para o da esquerda, dando uma *paradinha* simulando a umbigada.” (2010, p. 37). O chamado *tirador de coco* ou *coqueiro*, que também é o mestre, é a pessoa responsável pela canção.

Ainda sobre a dança, segundo Alvarenga (1982), enquanto os músicos tocam, utilizando-se principalmente pifes, percussão ou Cabaçal³¹, os dançarinos podem ou não cantar o refrão. Para a autora, a coreografia do Coco apresenta duas origens étnicas: a umbigada enquanto um movimento de origem africano e a roda em movimento ininterrupto, que é uma característica forte das danças portuguesas. Com relação à origem étnica da umbigada, confirma Vilela (1980, p. 18): “Depois, foi essa dança levada para as senzalas, que lhe acrescentaram a umbigada e o ritmo das pedras substituído pelas palmas e pelo ganzá dos cantadores.”

Andrade (1989) observa que nem sempre o Coco é dançado. Para ele, quando a dança é obrigatória, fala-se “cocos de zambê”, porque zambê é dança. Em momentos em que é um canto com viola, chama-se “coco de praia”. Há também o “coco de usina”, que foi desenvolvido dentro dos engenhos. Estes são comoventes e se referem ao trabalho. Na mesma linha, Ayala & Ayala (2000, p. 13) afirmam que os cocos assumem várias feições: canto acompanhado apenas por palmas e batidas de pés; canto com acompanhamento de pandeiro ou ganzá; somente texto escrito, integrando a literatura de folhetos; “dança acompanhada de versos cantados ao som de bumbos, ganzá e outros instrumentos de percussão; cantos integrados a cultos religiosos afro-brasileiros”.

A estrutura formal do coco é estrofe-refrão.

O refrão ou segue a estrofe ou se intercala nela. Poeticamente, apenas o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas. A estrofe solista, em principal nos chamados especialmente Cocos-de-embolada, revela com frequência o corte poético-musical da Embolada.

³¹ “Formação instrumental encontrada no Nordeste brasileiro; o mesmo que música cabaçal, como dois pífaros, um zabumba, uma caixa de guerra. É característica das festas populares da região.” (GROVE, 1994, p. 152)

Os Cocos obedecem em geral ao compasso 2/4 ou C. (ALVARENGA, 1982, p. 169)

Para Andrade (1989, p. 148), a influência portuguesa oferece para o coco maior liberdade de compassos. “Por outro lado, a dicção musical se manifesta de maneira tão livre, tão prosódica às vezes, outras tão fantasista, que os ritmos se libertam de qualquer peia de compassos”.

De acordo com Lindoso (2005) existem dois elementos não negros que compõem o coco: um elemento musical, representado pelo ritmo sincopado de provável origem indígena; e um elemento coreográfico, representado pelo passo lateral, ora à direita, ora à esquerda, e que procede da dança indígena chamada *tucanaíra*.

Assim, esse gênero musical pode ser visto como um gênero tipicamente brasileiro, originado da forte miscigenação cultural que ocorreu no país, recebendo influências tanto dos portugueses, quanto dos negros e dos índios.

2.4.4.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Estrofe-Refrão

Nº de compassos: 52

Indicação de andamento: Gracioso (semínima=108)

Composta em 1966

Não traz dedicatória

Partitura – p. 569

Estrofe (c. 1-23 e 35-44)

A harmonia da peça é tonal estruturada sobre a tonalidade de Lá maior. Lacerda desenvolveu a melodia na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior, onde se observa claramente o padrão rítmico bastante sincopado desse gênero musical.

Enquanto as Figuras 47 e 48 trazem respectivamente a “*clave*” e a *condução* do coco³², a Figura 49 traz o início da estrofe do coco desta *Brasiliiana*.



Figura 47 – “*clave*” do coco



Figura 48 – *condução* do coco

³² Cf. LINS, 2009, p. 41.

Gracioso (♩: 108)
EST.

palmas

mf

sem pedal

cantando

f

mf

clave

condução

Figura 49 – compassos 1 a 9 – início da estrofe

A *condução* (Figura 48) encontra-se simulada por entre as notas do acompanhamento e da melodia, cuja estrutura rítmica também possui semelhança com o desenho que as palmas realizam na variação do gênero “coco de roda”, ilustrado na figura a seguir:

(b) Palmas (coco de roda)

Figura 50 - estrutura rítmica das palmas no coco de roda³³

³³ Cf. se observa em ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. vol. 1. Acervo virtual. [on-line] [acesso em 30 de agosto de 2013]. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/36779062/Apostila-de-Percussao-Edgard-Rocca>.

Refrão (c. 24-34 e 45-52)

O refrão, construído sobre a tonalidade homônima Lá menor, faz alusão ao coco de embolada, onde os desafiadores cantam seus versos recheados de sílabas e poucas respirações, aqui representado por uma sequência de semicolcheias que culmina em um *glissando*³⁴ descendente com extensão de três oitavas. A mudança de fórmula de compasso no decorrer da seção pode ser entendida como uma adequação da música em torno da poesia.

A figura abaixo traz um trecho do refrão:

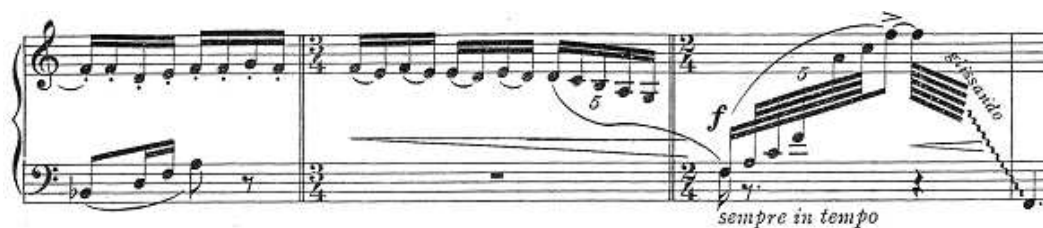


Figura 51 – compassos 29 a 32 – trecho do refrão

Para finalizar a peça, Lacerda evidencia um movimento cadencial tendo como notas de apoio Fá – Mi – Sib – Mib – Lá. Os três primeiros movimentos são descendentes e o último ascendente.



Figura 52 – compassos 47 a 52 – trecho conclusivo do coco

³⁴ “Um efeito deslizante; a palavra, pseudoitaliana, vem do francês *glisser*, ‘deslizar’. Aplicada ao piano e à harpa, refere-se ao efeito obtido através de um deslizamento rápido sobre as teclas ou cordas (de forma que cada nota seja articulada, não importando a rapidez do ‘deslizamento’).” (GROVE, 1994, p. 373)

BRASILIANA Nº. 3

I – CURURU

II – RANCHEIRA

III – ACALANTO

IV – QUADRILHA

2.5 – BRASILIANA Nº. 3

2.5.1 – Cururu

2.5.1.1 – Histórico

De origem tupi-guarani, a palavra *cururu* simboliza uma dança sagrada dos índios brasileiros. Mário de Andrade relatou que ela foi incorporada pelos jesuítas “para festejos religiosos do ciclo junino dentro ou fora dos templos” (*In* REIS, 2010, p. 45). Caracterizada como dança de roda, o musicólogo ainda afirma que “nos cururus de São João antes da dança principiar se reza pro santo e só depois vem uma moda especial que é um ‘pedido de licença para rodear’ o santo”. (ANDRADE, 1989, p. 168-169).

Essa *moda especial*, no estado de São Paulo, destacou-se como gênero de música caipira, caracterizada como uma espécie de *repente*. Presente em municípios do chamado médio Tietê como Porto Feliz, Tietê, Laranjal Paulista, Conchas, Piracicaba entre outras, *cururu* é um desafio entre dois cantadores “que se alternam entoando versos improvisados seguindo uma rima pré-determinada pelo primeiro cantor, chamada de ‘carreira’: do divino (terminando em ‘ino’), do sagrado (terminando ‘ado’), de São João (terminando em ‘ão’), etc.” (PINTO, 2008, p. 75-76).

No estado do Mato Grosso, o cururu é cantado e dançado em roda. A dança é caracterizada por possuir passos simples e curtos, onde os participantes batem palmas, sapateiam, entram e saem da roda com giros, além de reverenciar os cantores antes do início da dança. As letras dos cururus dessa região falam de animais, amores e plantas.

Para Renato Almeida (1942, p. 169), o cururu é “(...) uma espécie de samba, com trejeitos selvagens, que os caboclos dançam ao som de violas, pandeiros, adufes, reco-recos e cuícas, sempre em toadas monótonas, enquanto os cantores, cada qual por sua vez entoa modas em duetos ou canta ao desafio”.

O gênero assemelha-se ao desafio nordestino e ao repente gaúcho na medida em que representa uma disputa entre dois cantadores, onde as letras, a melodia e a música são feitas à base da improvisação.

Pela primeira vez em 1910, foi levado como espetáculo ao público urbano. O responsável pelo acontecido foi o etnógrafo da cultura caipira Cornélio Pires (1884-1958), que momentos depois também levou o gênero ao rádio.

Um dos grandes nomes do cururu paulista foi Antônio Cândido (1917-1973), conhecido como Parafuso, natural de Piracicaba. Foi homenageado em uma canção gravada pela dupla Tião Carreiro & Pardinho chamada *Negrinho Parafuso*, de autoria de Tião Carreiro (1934-1993) e Nhô Chico (1927-).

2.5.1.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Tema e variações

Nº de compassos: 84

Indicação de andamento: Moderado (semínima=100)

Composta em 1967

Dedicada a Eduardo Alberto Escalante

Partitura – p. 571

Tema (c. 1-10)

A peça foi escrita para ser executada com a mão esquerda. Apenas a última variação faz referência à utilização da mão direita, porém de maneira distinta, como se verá mais adiante.

O tema do *Cururu* é exposto em dez compassos e apresenta a melodia construída com intervalos de 3^{as}, que é a principal característica deste gênero musical. A tonalidade escolhida foi Ré maior, a métrica é binária e a estrutura harmônica, que pode ser subentendida, apresenta basicamente acordes de dominante e tônica.



Figura 53 – compassos 1 a 10 – tema do *Cururu*

Variação I (c. 11-26)

A primeira variação do tema se inicia com intervalos de trítomos subsequentes, seguido de um desenho cromático ascendente em direção à nota mais aguda da melodia. A ideia do desenho cromático é continuada na voz inferior, realizando uma espécie de contracanto com a melodia. A figura abaixo traz o início da Var. I:



Figura 54 – compassos 11 a 16 – início da Var. I

Variação II (c. 27-40)

Elaborada na tonalidade relativa, Si menor, a segunda variação sugere um andamento mais lento, trazendo a indicação *Devagar* (*semínima=63*) logo no seu início. A variação apresenta vários contracantos melódicos, fazendo referência ao final da primeira frase do tema (Figura 53, c. 3). A Figura 55 traz um trecho da variação II, com destaque para essa referência.



Figura 55 – compassos 28 a 45 – Var. II

Varição III (c. 41-50)

Desenvolvida em métrica ternária, essa variação, também na tonalidade relativa, Si menor, traz outra indicação de andamento sinalizado por *Rubato* (*semínima* ± 144). Além disso, o mesmo contracanto melódico desenvolvido com o final da primeira frase da melodia do Tema surge, porém de maneira um pouco diferenciada como mostra a próxima figura:



Figura 56 – compassos 40 a 45 – início da Var. III

Varição IV (c. 51-84)

A última variação é a que mais desenvolve o tema. No entanto, ela não apresenta cromatismos, mudanças de métrica, quiálteras, deixando apenas transparecer a simplicidade musical do cururu. De volta à tonalidade e métrica originais, traz a participação da mão direita na execução, percutindo a madeira do piano com um ou mais

nós de dedo como indica o próprio compositor na partitura. Esse acompanhamento possui um desenho rítmico que faz alusão ao ponteadado da viola, caracterizando ainda mais o gênero musical abordado. Abaixo estão as figuras para observação:

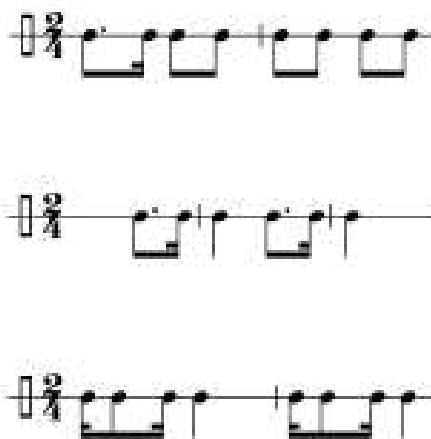


Figura 57 – Padrão rítmico do ponteadado da viola³⁵

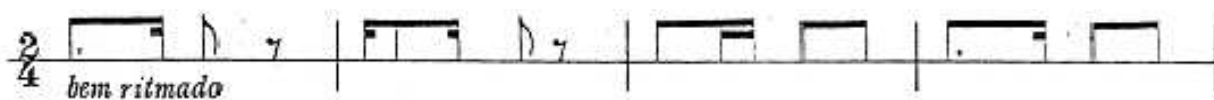


Figura 58 – compassos 51-54 – Var. IV – linha da mão direita

³⁵ Di Cavalcanti, 2006, p. 33.

2.5.2 – Rancheira

2.5.2.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*³⁶, *rancheira* é uma das modalidades do fandango do Rio Grande do Sul. O fandango é uma dança espanhola, proveniente da região da Castela e Andaluzia. De acordo com o *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 311), "de origem popular, entrou em voga no final do século XVIII e foi usado em música dramática". O gênero foi aproveitado por compositores eruditos como Gluck (1714-1787) em *Don Juan* (1761) e por Mozart (1756-1791) em *As bodas de Figaro* (1786). Outros compositores que se apropriaram do gênero foram Domenico Scarlatti (1685-1757), Luigi Boccherini (1743-1805), Rimsky-Korsakov (1844-1908), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946).

No Brasil, o fandango chegou durante o período colonial e se tornou o nome utilizado para várias danças de roda no estado de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, além de significar um tipo de baile popular onde se pratica o sapateado. A inserção do sapateado na dança já se fazia em Portugal, onde o fandango é acompanhado de acordeão e sapateado masculino. Com relação à descrição dessa dança, Reis (2010, p. 59) afirma que participam dela homens e mulheres. "O sapateado é feito pelos homens, que usam tamancos especiais, enquanto as mulheres dançam arrastando os pés". O autor ainda acrescenta ao acompanhamento da dança violas, rabeca e adufo (pandeiro).

Osvaldo Lacerda, por sua vez, afirma ser a rancheira uma dança derivada da mazurca. Com andamento rápido e compasso ternário, diferencia-se desta apenas na acentuação dos tempos no compasso. Enquanto a mazurca possui marcação no 2º tempo, a rancheira caracteriza-se por acentuar marcadamente o 1º tempo do compasso.

Diante da existência de duas linhas que tratam da provável origem da rancheira, para esta análise, levar-se-á em consideração a segunda, que a relaciona à mazurca e vai de acordo com as considerações do próprio compositor desta peça.

³⁶ Ver verbete *ranchera* (ANDRADE, 1989, p. 426)

2.5.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 51

Indicação de andamento: Movido (mínima pontuada=58; semínima=174)

Composta em 1967

Dedicada a Thomaz Verna

Partitura – p. 573

Seção A (c. 1-16)

A primeira seção da peça apresenta a melodia na tonalidade de Sib maior, desenvolvida na linha superior do piano. O acompanhamento, explícito na linha inferior, não afirma essa tonalidade, antes cria uma atmosfera dissonante, sugerindo em alguns momentos politonalidade, como se observa nos compassos 7 e 15:



Figura 59 – compasso 7 – Seção A



Figura 60 – compasso 15 – seção A

No compasso 7, a melodia “pede” o acorde de Fá maior com sétima (dominante) como acompanhamento para resolver na tônica (Sib maior), que está no compasso seguinte. No entanto, a linha inferior do piano, responsável pelo acompanhamento, executa o acorde de Solb maior com sétima. A dissonância que se ouve é de intervalo de 2ª menor. O compasso 15, por sua vez, traz o mesmo trecho melódico, porém agora com o acompanhamento de um acorde de Si maior, gerando uma dissonância de três tons entre eles.

Em termos de contracantos melódicos presentes no acompanhamento, Lacerda cria um jogo de repetição, soando como uma espécie de “eco” nos compassos 8, 9 e 10, como se observa a seguir:



Figura 61– compassos 8 a 10 – seção A – jogo de repetição

Seção B (c. 17-32)

Com a melodia também desenvolvida na linha superior do piano, a seção B se apresenta na tonalidade de Mi maior. O destaque desta seção acontece logo no início: uma mudança métrica sugerida pela articulação forma o que se chama de hemiola³⁷, como mostra a figura abaixo:

³⁷ “Na teoria da música antiga, a proporção 3:2. No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário.” (GROVE, 1994, p. 423)

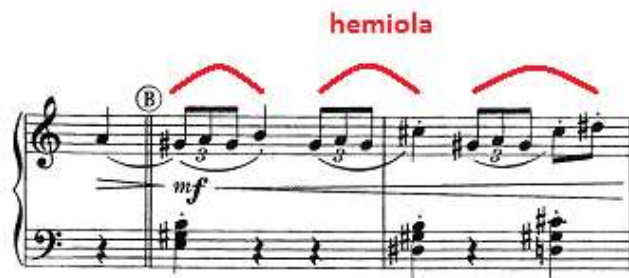


Figura 62 – compassos 17 a 18 – início da seção B

Seção A₁ (c. 33-51)

A última seção da peça traz a melodia inicialmente sendo apresentada na linha inferior do piano. A passagem para a linha superior se dá de maneira instigante: Lacerda desenvolve um desenho de colcheias articuladas de três em três notas, que resulta em um breve deslocamento métrico, onde as notas da melodia ora estão na linha inferior, ora na linha superior do piano. A figura abaixo se refere ao trecho:



Figura 63 – compassos 37 a 38 – seção A₁

A fim de comparação, o seguinte exemplo traz o trecho correspondente situado na seção A:



Figura 64 – compassos 5 a 6 – seção A

Nota-se que na *Rancheira*, assim como ocorreu na *Mazurca da Brasileira n.º 1*, por aquela dança ser proveniente desta, a articulação é o elemento mais marcante. Vale ressaltar que aqui, porém, as acentuações são mais discretas que na *Mazurca*, tendo o compositor se utilizado de *staccatos* no 2º tempo precedidos por *legatos* na escrita do acompanhamento, criando uma atmosfera de leveza, sugerindo consequentemente uma leve acentuação no 1º tempo do compasso.



Figura 65 – compassos 1 a 4 – articulação do acompanhamento

2.5.3 – Acalanto

*“A cantiga de berço, o suave embalo e aconchego nos braços das mães ou amas carinhosas, foi sempre, em todos os povos, o primeiro gesto de solidariedade ao recém-nascido.”*³⁸

2.5.3.1 – Histórico

De acordo com o *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 4), *acalanto* “corresponde à *berceuse*, *lullaby*, *Wiegenlied* e *canción de cuna* nas tradições europeias”. No âmbito folclórico, o gênero é encontrado em todos os países com representações na música vocal. No âmbito da música erudita, foi explorado amplamente por compositores dos séculos XIX e XX, especialmente em peças para piano. Destacam-se as *berceuses* de Chopin (1810-1849), Dvorák (1841-1904), Balakirev (1837-1910), Casella (1883-1947) e Moeran (1894-1950). Possui caráter tranquilo, suave e é escrito geralmente em compasso ternário.

Também conhecido como *cantiga de ninar*, *acalanto* é um gênero de música presente na cultura infantil. Muito comum no Brasil, tem o intuito de “afastar os bichos ou personagens estranhas que poderiam assustar ou levar o menino” de maneira a “protegê-lo ou ameaçá-lo” (BRITO, 2003, p. 97).

Dentre os mais conhecidos, destacam-se *Nana-nenê*, *Boi da cara preta* e *Tutu-marambá*, cujas letras e melodias foram aproveitadas por Francisco Buarque de Hollanda (1944-), compositor da MPB, na canção *A noiva da cidade* (1976).

2.5.3.2 – Análise

Idioma: Modal

Forma: A-B-A₁

³⁸ MELO, Veríssimo de. **Folclore Infantil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p. 23.

Nº de compassos: 65

Indicação de andamento: Tranquilo (semínima=63)

Composta em 1967

Dedicada a Luciano Pó

Partitura – p. 575

Introdução (c. 1-4)

A peça tem início com quatro compassos fazendo uma espécie de introdução, onde o compositor desenvolve um ostinato rítmico-melódico na linha inferior do piano que cria uma ambientação sonora de cantiga de ninar, justificada tanto pelo desenho rítmico sincopado, sugerindo um balanço, quanto pela escala modal (Lá eólio) e sequência de acordes escolhidos (Lá menor – Si menor com 5ª diminuta).



Figura 66 – compassos 1 a 4 – ostinato rítmico-melódico

Seção A (c. 5-18)

A seção A traz a melodia na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior realizando o ostinato rítmico-melódico iniciado nos quatro compassos iniciais da peça. A melodia repousa em vários momentos sobre a nota Fá, que é a 5ª diminuta do acorde de Si menor, que se alterna com o de Lá menor. A atmosfera que se cria é a de não resolução da dissonância formada pelo trítono Si-Fá, fundamental e 5ª do acorde citado.



Figura 67 – compassos 12 a 23 – final da seção A e início da seção B

Nota-se que nos três últimos compassos da seção A, a linha inferior do piano faz um contracanto melódico com colcheias articuladas de três em três notas, provocando uma leve alteração na métrica e caracterizando o trecho como de transição.

Seção B (c. 19-38)

Enquanto a seção A permanece com um sentido de monotonia, a seção B é elaborada com cromatismos que geram um pouco de tensão ao caráter da obra. O trecho culminante desta seção é construído sobre uma escala cromática que se inicia em Dó# (referente a três oitavas acima do Dó central do piano) e finaliza em Ré, uma sétima maior abaixo dele.



Figura 68 – compassos 24 a 35 – seção B - cromatismo

Seção A₁ (c. 39-65)

Outro elemento que se destaca na obra é a presença de apogiaturas em intervalos de trítonos, como se observa na figura a seguir:



Figura 69 – compassos 48 a 49 – apogiaturas em trítono

Os últimos cinco compassos da peça trazem o arpejo de um acorde construído com sobreposições de 4^{as}, ora justas, ora aumentadas, como se observa a seguir:



Figura 70 – compassos 59 a 65 – finalização da peça

Por fim, constata-se que o uso excessivo do pedal, somado à intensidade em torno do *p*, acaba por ilustrar ainda mais o gênero escolhido pelo compositor para esta peça.

2.5.4 – Quadrilha

2.5.4.1 – Histórico

A quadrilha é uma dança de salão de origem francesa (*quadrille*) trazida ao Brasil pela Corte portuguesa no início do século XIX. Tornou-se, ao lado da valsa e da polca, um dos gêneros mais representativos da época. Tida como dança de honra, iniciou os bailes oficiais do período monárquico até o início do republicano e, logo após, “caiu nas graças do nosso povo festeiro, que a transformou numa grande festa sertaneja, com marcação bem brasileira, à moda da roça” (REIS, 2010, p. 89). Sobre sua origem, também observou Renato Almeida (1942, p. 188):

Apareceu no começo do século XIX e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança franceses, como Milliet e Cavalier, que tocavam as músicas de Musard – o pai das quadrilhas – e Tolbecque. Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro.

Segundo Zamith (2011, p. 41), “foram muitos os compositores brasileiros e estrangeiros que se dedicaram à composição de quadrilhas”. Destacam-se: o francês Phillippe Musard (1793-1859); o austríaco Johann Strauss Filho (1825-1899), que, apesar de ser considerado “O Rei da Valsa”, também compôs inúmeras quadrilhas; os brasileiros Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), conhecido como “O Rei das Quadrilhas”, com destaque para *Sete de Setembro*, quadrilha composta em homenagem às comemorações da Independência do Brasil; Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), com a quadrilha *Adelaide*; Carlos Gomes (1836-1896), dentre outros. Este último compôs várias quadrilhas para piano formando suítes, como *Caxoeira*, *Santa Maria*, *Morro Alto*, *Saltinho* e *Mogy-Guassu*. Merecem destaque ainda as quadrilhas *A flor dos meus sonhos*, *Onze de Maio* e *Julietta* de Ernesto Nazareth (1863-1934), e *Arcádia* e *Quadrilha de Jandyra* de Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Villa-Lobos (1887-1959) também foi um compositor com bastante presença de quadrilhas em seu acervo.

O gênero foi espalhado pelo Brasil e originou seus derivados como registrou Renato Almeida, em sua *História da Música Brasileira* (1942, p.188):

A quadrilha não só se popularizou, como dela apareceram várias derivadas no interior. Assim a Quadrilha caipira, no interior paulista, o baile sifilítico na Bahia e em Goiás, a Saruê (deturpação de *soirée*) no Brasil central e, porventura a mais interessante dentre todas elas, a Mana Chica e suas variantes em Campos. Várias danças do fandango usam-se com marcação de quadrilha, da mesma forma que o *Pericón* e outros bailes guascas da campanha do Rio Grande do Sul.

As composições de quadrilhas trazem instrumentações variadas, dentre elas quarteto (cordas e sopros), violão, orquestra, banda de música, flauta e piano. Zamith (2011) ao catalogar as partituras de quadrilhas do século XIX, observou um contraste grande entre o número de quadrilhas compostas para piano e o número de quadrilhas compostas para outros instrumentos. A autora justifica a grande quantidade de obras compostas para aquele instrumento com o fato de que “no mobiliário das residências das famílias abastadas era questão essencial na sala de visitas a presença do piano, que começa a ser comercializado na década de 1810.” (ZAMITH, 2011, p. 53)

De acordo com Reis (2010), é dançada aos pares, executada por quatro, seis ou oito casais, em duas filas, sendo uma de cavalheiros e outra de damas. Com vestuário caipira, durante a dança, ocorre uma dramatização de um casamento na roça, comandada por uma pessoa que recebe o nome de *marcador* ou *puxador* de quadrilha. Essa figura ordena o andamento e as movimentações da dança.

O casamento caipira é uma representação dentro da quadrilha que tem sempre o mesmo enredo, em que a noiva aparece grávida antes do casamento. O pai da noiva obriga o noivo a ir para o altar e ele se recusa, tentando fugir. Mas, no final, é obrigado a casar com a noiva em companhia de um padre, do delegado, dos padrinhos e do juiz. Após a cerimônia tumultuada, acontece o grande baile com quadrilha para comemorar o casamento e homenagear o homem do campo. (REIS, 2010, p. 89)

Embora restrita, atualmente, às festividades do ciclo junino, a quadrilha conserva, ainda hoje, alguns dos movimentos coreográficos praticados nos bailes oitocentistas. Tais movimentos foram destacados por Zamith (2007, p.121): “*réverence* – cumprimento, *promenade* – passeio, *escargot* – caracol, *lignes* – filas paralelas; *chaîne* –

corrente, *moulinet* – moinho, *chemin au bois* – caminho da roça, *changer* – trocar, *en avant* – para frente, *en arrière* – para trás, etc.”

Segundo o Dicionário Grove (1994, p. 753), “a música, geralmente adaptada de melodias populares, era em seções de oito ou 16 compassos e em compasso binário”. Mário de Andrade³⁹ assinala a sanfona como sendo o acompanhamento tradicional das quadrilhas. Outros instrumentos musicais também característicos deste gênero são o pandeiro, o violão e o cavaquinho. De acordo com Reis (2010, p. 89), “é marcada e dançada para homenagear Santo Antônio, São João e São Pedro, com intuito de agradecer a boa colheita e preservar as antigas tradições vindas do lendário fogo de São João.”

2.5.4.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Rondó (A-B-A₁-C-A₂)

Nº de compassos: 75

Indicação de andamento: Alegre (semínima=120)

Composta em 1967

Dedicada a Silvio Cirillo

Partitura – p. 577

Introdução (c. 1-4)

A *Quadrilha* tem início com uma introdução de quatro compassos, onde as duas linhas do piano realizam inicialmente um desenho melódico com intervalo de trítone entre si, seguido de um desenho cromático em movimento contrário que culmina nas notas do acorde de Lá maior, que é a dominante da tonalidade da peça, Ré maior (Figura 71).

³⁹ Ver verbete *quadrilha* (ANDRADE, 1989, p. 414).

Seção A (c. 5-12)

A seção A traz o tema que será exposto em vários momentos, já que se trata de uma forma rondó, onde a melodia está escrita na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior. O acompanhamento, construído sobre uma sequência de colcheias, caracteriza o ritmo de *marcha*.



Figura 71 – compassos 1 a 12 – introdução e seção A

Seção B (c. 13-29)

A melodia da seção B está construída com o centro em Sol. No entanto, a tonalidade está dissimulada, pois a estrutura harmônica criada pelo compositor não a confirma de uma maneira convencional, pois sua progressão não é previsível, antes se compõe de acordes que não fazem parte do campo harmônico de Sol maior. A ambiguidade da linguagem composicional do compositor se destaca mais uma vez pelo emprego de semitons com funções de sensíveis que valorizam notas importantes da estrutura. Nesta peça, especificamente, eles agem como apogiaturas ora melódicas, ora harmônicas, como se observa na próxima figura (destaque roxo): representando as apogiaturas melódicas, têm-se o Dó#, que resolve na nota Ré e o Fá# resolvendo em Sol, no final da seção.

Representando as apogiaturas harmônicas, têm-se o acorde de Mib, que conduz também para Ré e o acorde de Láb, que conduz para Sol.

A escrita da melodia na região grave do piano faz alusão ao que comumente ocorre nas marchas e dobrados, com instrumentos graves realizando a melodia da segunda seção. O acompanhamento, escrito na linha superior do piano, por sua vez, traz escritas no contratempo e contracantos melódicos também característicos destes gêneros musicais.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the bass line with a melodic line and a treble line with a rhythmic accompaniment. The second system continues the bass line and treble line, with a red box highlighting a section of the treble line. The third system shows the bass line and treble line, with a red box highlighting a section of the treble line. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. Annotations include green circles around specific chords in the bass line, purple triangles connecting notes between the bass and treble lines, and a red box highlighting a section of the treble line where the melody is imitated from the bass line.

Figura 72 – compassos – 13 a 30 – seção B

O contracanto melódico pode ser observado na figura no destaque em vermelho, onde a linha superior do piano faz uma imitação da melodia da linha inferior, iniciando um compasso à frente.

Seção A₁ (c. 30-38)

Esta seção diferencia-se da seção A apenas no compasso de transição para a seção seguinte. Em A, a linha inferior do piano realiza um desenho diatônico descendente em grau conjunto em direção à nota Sol, tônica da seção B, enquanto que em A₁, o desenho é em saltos formando a tríade de Fá maior, dominante da tonalidade seguinte, Sib maior.



Figura 73 – compasso 12
transição para a seção B



Figura 74 – compasso 38
transição para a seção C

Seção C (c. 39-57)

A seção C, em Sib maior, traz a melodia na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior. A seção preserva as mesmas características das anteriores com relação ao acompanhamento característico de *marchas e dobrados*, com escritas em colcheias, fazendo a marcação do tempo e presença de contracantos melódicos, como se observa a seguir:



Figura 75 – compassos 46 a 50 – seção C – contracanto melódico

Seção A₂ (c. 58-64)

A seção A₂ mostra-se idêntica à seção A.

Coda (c. 65-75)

Para finalizar, Lacerda insere onze compassos que trazem elementos das seções anteriores e reafirmam a tonalidade principal da peça, Ré maior. Vale destacar aqui novamente o emprego de semitons como apogiaturas, como se observa na figura seguinte:



Figura 76 – compassos 62 a 75 - coda

BRASILIANA Nº. 4

I – DOBRADO

II – EMBOLADA

III – SERESTA

IV – CANDOMBLÉ

2.6 – BRASILIANA Nº. 4

2.6.1 – Dobrado

2.6.1.1 – Histórico

Ver item 2.3.1.1, página 63.

2.6.1.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 46

Indicação de andamento: Tempo de marcha (semínima=126)

Composta em 1968

Não traz dedicatória

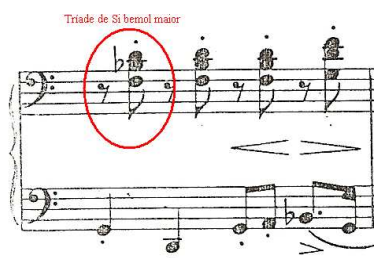
Partitura – p. 580

A forma é ternária, contendo as seções A, B e A₁. A harmonia deste dobrado é tonal, porém não tão simples quanto a da *Brasiliiana nº. 1*. Aqui se encontram acordes dissonantes e progressões harmônicas não previsíveis, como é o caso de um Mi maior com sétima que resolve em Fá maior no sexto compasso da seção B, e de um Lá maior com sétima no último compasso dessa mesma seção, que dá a sensação de retorno ao mesmo tema, que está em Mi menor, e, no entanto, segue à seção A₁, em Si bemol maior.

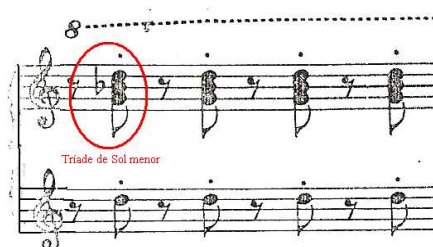
Seção A (c. 1-17)

O tema da seção A é construído em oito compassos seguido de mais oito para o desenvolvimento do mesmo. A melodia encontra-se inteiramente no primeiro piano, ficando o segundo responsável pelo acompanhamento. A tonalidade desta seção é Si bemol maior. Em alguns momentos, pela inserção de notas acrescentadas ao acorde, como a 9ª ou

a 6ª, o tipo de acorde utilizado não é claro. Por exemplo, quando o acorde de Si bemol maior traz a 6ª acrescentada, tem-se a impressão de se ouvir um Sol menor com 7ª. É o que acontece já no segundo compasso da peça. O baixo do segundo piano vai para a nota sol, enquanto o acompanhamento da linha superior realiza a tríade de Si bemol maior, e o primeiro piano chega à nota Sib, iniciando de fato a melodia. Na seção A₁, quando este tema é repetido, fica claro neste mesmo momento que a tríade é a de Sol menor, pois tanto o baixo, quanto o acompanhamento do primeiro piano, dá ênfase a esta tríade. O exemplo abaixo traz o acompanhamento referente a estes dois momentos:

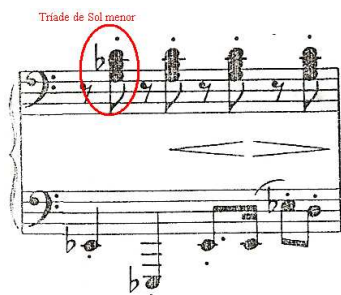


**Figura 77 – compasso 4 – seção A
acompanhamento**



**Figura 78 – compasso 33 – seção A₁
acompanhamento**

Outro trecho que não esclarece a harmonia está três compassos a frente do exemplo anterior. Na seção A, o acompanhamento traz a tríade de Sol menor, porém o baixo enfatiza um Mib. No trecho correspondente na seção A₁, o acompanhamento realiza a tríade de Mi bemol maior, como pode ser observado nas figuras abaixo:



**Figura 79 – compasso 7 – seção A
acompanhamento**



**Figura 80 – compasso 36 – seção A₁
acompanhamento**

O acompanhamento, neste dobrado, torna-se bastante rico, visto que a escrita é para piano a quatro mãos, permitindo, assim, fácil alusão a um grupo com uma orquestração mais completa, que é o caso da banda.

Na seção A, o acompanhamento fica com o segundo piano, sendo que a linha inferior faz um desenho melódico próprio de um instrumento grave que conduz a melodia com contracantos, e marcam precisamente o ritmo de marcha, caracterizando o gênero. A linha superior deste acompanhamento pode simbolizar o conjunto de metais em contratempo e com articulação em *staccato*. Os acordes com três notas permitem a distribuição da harmonia para os mais variados instrumentos desta família. O exemplo abaixo traz um trecho do acompanhamento na seção A:

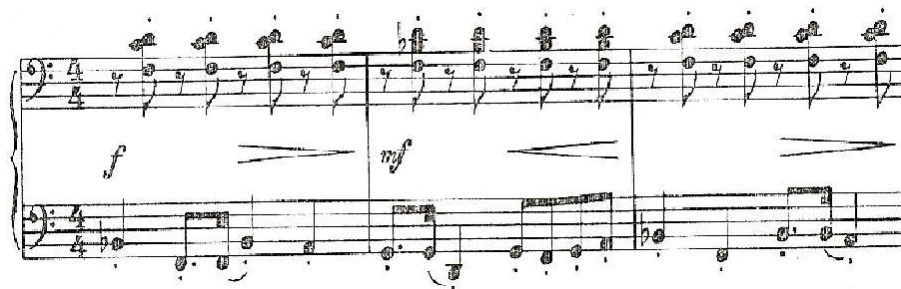


Figura 81 – compassos 1 a 3 – seção A – segundo piano

O ritmo, assim como na *Brasiliiana n.º 1*, apresenta muita síncopa e acentuações nos tempos fracos do compasso e o desenho melódico do primeiro piano traz, em alguns momentos, certo cromatismo que faz alusão a instrumentos de banda, como a clarineta, por exemplo.

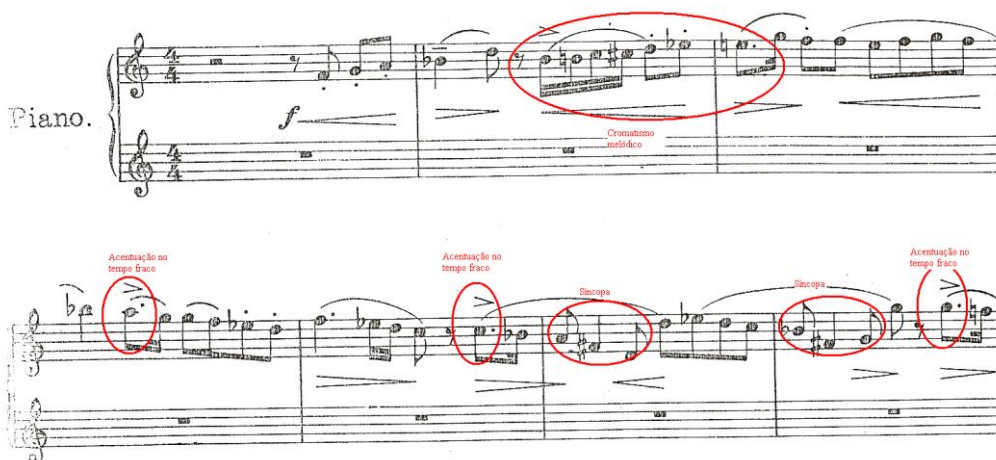


Figura 82 – compassos 1 a 7 – seção A – primeiro piano

Seção B (c. 18-30)

A seção B traz um novo tema no segundo piano e o acompanhamento no primeiro. É exposto em quatro compassos, seguido de um desenvolvimento de sete compassos e mais dois de transição para a seção A₁. A articulação escrita por Lacerda no tema desta seção evidencia a alusão a um instrumento grave como o bombardino. O tenuto colocado sobre as notas da melodia indica os acentos e caracteriza o sopro do instrumento. A escrita traz o tema dobrado, que é muito característico num arranjo para banda, onde dois instrumentos executam a mesma melodia em oitavas diferentes. Pode-se relacionar a oitava mais grave a um instrumento mais grave que o bombardino, como a tuba.



Figura 83 – compassos 20 e 21 – seção B - tema dobrado

Nesta seção, o acompanhamento é realizado pelo primeiro piano, trazendo figurações rítmicas e melódicas próprias deste gênero musical, como escritas no contratempo e arpejos em tercinas, que podem ser observados no exemplo abaixo:

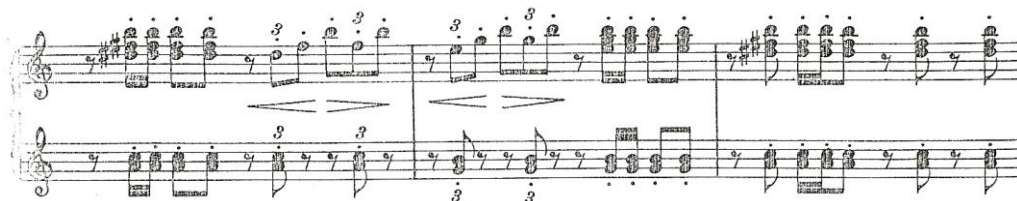
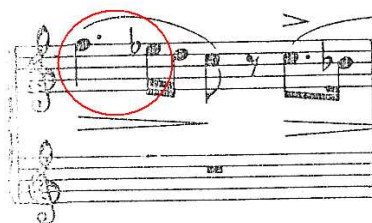


Figura 84 – compassos 19 a 21 – seção B – primeiro piano

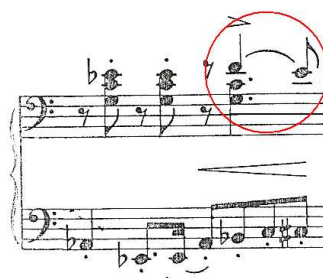
Seção A₁ (c. 31-46)

Na seção A₁, como o tema é exposto no segundo piano, o primeiro realiza o acompanhamento com o mesmo desenho da seção A. Esta última seção difere-se da primeira apenas no fato do tema ser apresentado agora uma oitava abaixo no segundo piano. No entanto, o desenvolvimento do mesmo se dá no primeiro piano como na seção A.

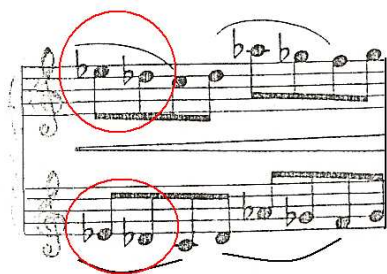
O contraponto, ou contracanto, que é o elemento mais característico do gênero, apresenta-se como uma resposta do acompanhamento a um desenho da melodia. As figuras abaixo exemplificam esse contracanto:



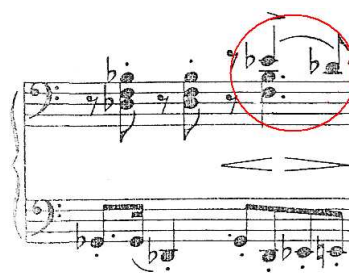
**Figura 85 – compasso 5 – primeiro piano
contracanto**



**Figura 86 – compasso 5 – segundo piano
contracanto**



**Figura 87 – compasso 15 – primeiro piano
contracanto**



**Figura 88 – compasso 15 – segundo piano
contracanto**

Outro contracanto muito interessante acontece nos compassos 35 e 36. O primeiro piano realiza uma imitação do desenho melódico do segundo piano, porém iniciando dois tempos depois que este, formando uma espécie de cânone. A figura abaixo exemplifica a questão:



Figura 89 – compassos 34 a 36 – segundo piano – desenho melódico



Figura 90 – compassos 34 a 36 – primeiro piano – contracanto de imitação

2.6.2 – Embolada

2.6.2.1 – Histórico

Embolada é o processo poético-musical que está presente na zona litorânea e sertão de todo o Brasil, especialmente na região nordestina, que é rica em cantadores popularmente chamados de *emboladores*. Alvarenga (1982) afirma que esse processo integra várias danças, dentre elas o *coco*, que recebe o nome de *coco-de-embolada*. Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*⁴⁰, destaca-a como o processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos. Para ele, o termo *embolada* vem de “bola”, “palavra muito confusa na terminologia do cantador nordestino, e cujo sentido mais perceptível é: jeito poético-musical de cantar”. (1989, p. 199).

As principais características da embolada estão destacadas na *Enciclopédia da Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular* (1998, p. 250): “melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo numa sucessão lúdica de palavras, associadas pelo seu valor sonoro”. Alvarenga (1982, p. 322), por sua vez, complementa que em ambos os casos, melodia ou texto, o texto é “frequentemente cheio de aliteraões e onomatopeias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta”.

Quanto à forma do texto, Andrade destaca que a embolada possui “três redondilhas maiores precedidas de um semiverso de quatro sílabas. Às vezes a embolada poética é duplicada. Então acrescenta mais quatro versos exatamente construídos como essa quadra, ou então com o semiverso também completado nas suas sete sílabas”.

O compasso mais comum encontrado na embolada é o binário simples (2/4). Possui andamento rápido, com desenhos de notas repetidas e escritas em semicolcheias.

⁴⁰ Ver verbete *embolada* (ANDRADE, 1989, p. 199-200).

2.6.2.2 – Análise

Idioma: Tonal/Modal

Forma: Não apresenta forma definida

Nº de compassos: 57

Indicação de andamento: Vivo, mas não rápido (semínima=92)

Composta em 1968

Não traz dedicatória

Partitura – p. 586

Nesta peça, Lacerda representou a disputa das duas figuras de emboladores, primeiramente pela opção de escrita para piano a quatro mãos. Assim, o segundo e o primeiro piano representam, cada um, uma das figuras. Observando a harmonia utilizada, tem-se a sensação de estar ouvindo dois emboladores num ato de desafio, próprio deste gênero, quando se observa que, enquanto o segundo piano desenvolve seus elementos melódicos e harmônicos tendo o Ré bemol como centro, o primeiro piano se apoia em Sol. Características tonais e modais podem ser observadas na melodia. O primeiro piano apresenta sua melodia construída com base na escala de Sol, no entanto, observa-se que o fá é natural, o que caracteriza o modo mixolídio da escala. Porém, na terceira intervenção melódica, a partir do compasso 18, o fá torna-se sustenido, enfatizando então o modo jônio ou modo maior (tonalidade), já que segue a partir daí uma sequência harmônica apoiada nos graus I, V e VI da escala maior. Nota-se que a harmonia não está escrita. Embora só haja escrita melódica, a harmonia pode ser subentendida.

Os exemplos abaixo trazem o trecho melódico inicial com características modais e o trecho com características tonais, respectivamente, do primeiro piano:

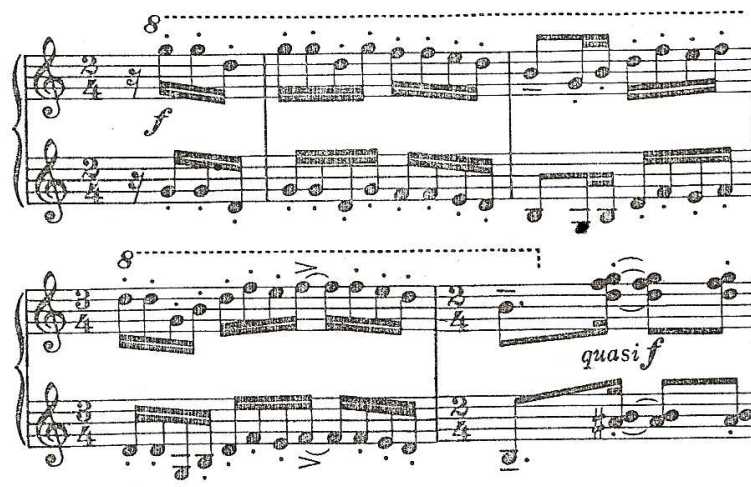


Figura 91 – compassos 1 a 4 – trecho com características modais

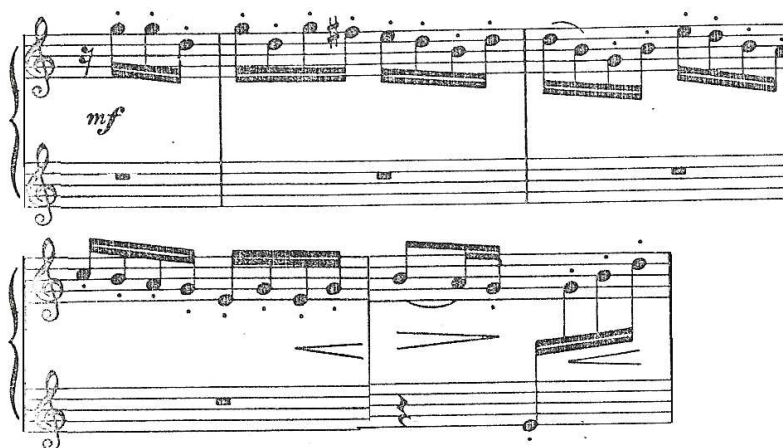


Figura 92 – compassos 18 a 21 – trecho com características tonais

O segundo piano apresenta apenas um motivo melódico com características modais (Réb mixolídio), que se repete por momentos intercalados com silêncio e um trecho longo exclusivamente de acompanhamento. Lacerda constroi esse acompanhamento sobre uma estrutura acordal, quando enfatiza a tônica, e uma estrutura de arpejo, quando apresenta a dominante. No entanto, essa estrutura de arpejo não deixa tão evidente a harmonia. Ele elabora um pequeno motivo melódico que traz as notas do acorde de dominante antecipadas por suas sensíveis. A figura abaixo exemplifica a questão:

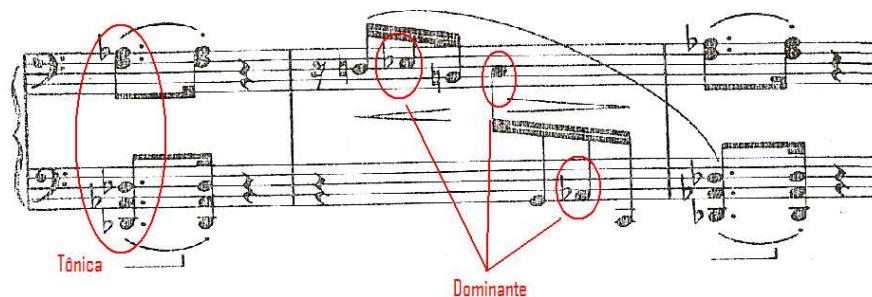


Figura 93 – compassos 18 a 20 – estrutura acordal e de arpejo – segundo piano

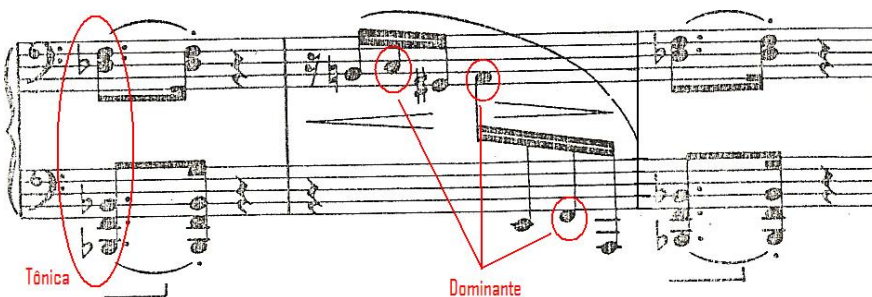


Figura 94 – compassos 27 a 29 – estrutura acordal e de arpejo – segundo piano

A tabela abaixo mostra os compassos onde a melodia é apresentada e como ela passa de um piano para outro evidenciando o jogo de pergunta e resposta, que é o elemento mais característico e representativo do gênero.

Tabela 2 – exposição da melodia

PRIMEIRO PIANO	SEGUNDO PIANO
c. 1 – 4	c. 4 – 6
c. 6 – 11	c. 11 – 17
c. 18 – 36	c. 37 – 38
c. 39 – 41	c. 40 – 44
c. 44 – 47	c. 48 – 57
c. 51 – 57	

Durante toda a peça, o elemento melódico é diferenciado nos dois pianos. O primeiro piano com dois motivos melódicos diferentes, um em sol mixolídio e outro em sol maior, como foi mencionado, e o segundo piano apenas com um motivo, em ré bemol maior.

Nos compassos finais da peça, surge um fato interessante: o discurso que, durante toda a peça, foi utilizado pelo segundo piano, com o centro em Ré bemol, agora aparece no primeiro piano e o discurso utilizado pelo primeiro piano, com centro em Sol, encontra-se agora no segundo piano. Representativamente, é como se cada um dos dois emboladores, ao final do desafio, convencessem o outro do seu ponto de vista. Essa transferência de discursos é preparada no segundo piano quando, nos compassos 42, 43 e 44, ele vai se apropriando do motivo melódico do primeiro piano, ainda em Ré bemol maior.

Na prática popular deste gênero musical, o ritmo está em função do texto, que, embora queira manter uma regularidade métrica, permitem-se algumas liberdades no intuito de expressar totalmente a ideia. Assim, na peça em questão, observa-se uma frequente mudança de fórmula de compasso e articulações que sugerem sensação de mudança métrica, devido à presença de contratempos e síncopas.

As fórmulas de compasso escolhidas por Lacerda seguem essa ordem:

$$2/4 - 3/4 - 2/4 - 9/16 - 3/8 - 1/4 - 7/16 - 2/4 - 1/4 - 3/8 - 1/4 - 2/4 - 3/16 - 2/4 - 1/4 - \\ 2/4 - 3/4 - 2/4$$

Como não há indicação de mudança de andamento, subentende-se que as figuras mantenham a mesma duração durante toda a peça. Assim, a única mudança efetiva que ocorre é a do acento métrico. Lacerda escreve o mesmo motivo melódico em estruturas métricas diferenciadas. As figuras abaixo mostram dois momentos como exemplo:

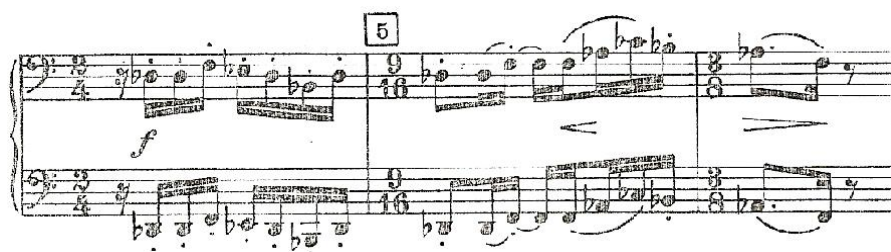


Figura 95 – compassos 4 a 6 – segundo piano

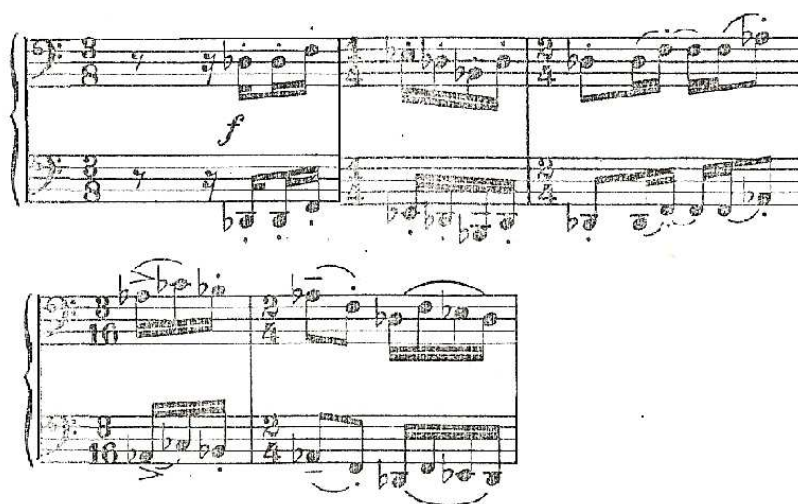


Figura 96 – compassos 11 a 15 – segundo piano

Neste segundo exemplo, a melodia traz um início rítmico com anacruse, com as mudanças de fórmula de compasso bem caracterizadas pela articulação. Já no primeiro exemplo, a melodia apresenta um início rítmico denominado acéfalo. É escrita em compasso binário simples (2/4), seguido de um compasso ternário composto (9/16) e de um ternário simples (3/8). No entanto, o segundo compasso em questão não apresenta as características de um compasso ternário, com os três tempos marcados, e o primeiro trazendo uma ênfase um pouco maior que os outros. Além dos sinais que grafam a articulação, como ligaduras e staccatos, o modo como o compositor agrupou as figuras rítmicas também contribui para enfatizar a mudança métrica que descaracterizará o compasso ternário.

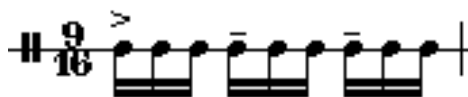


Figura 97 – agrupamento normal de figuras rítmicas e acentuação dentro de um compasso 9/16

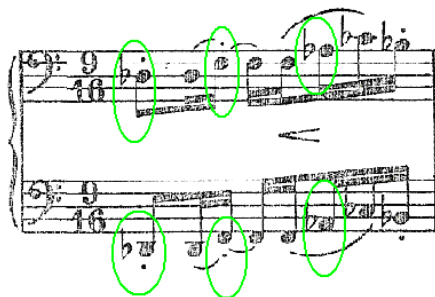


Figura 98 – compasso 5 - segundo piano – notas que deveriam ser valorizadas de acordo com a fórmula de compasso

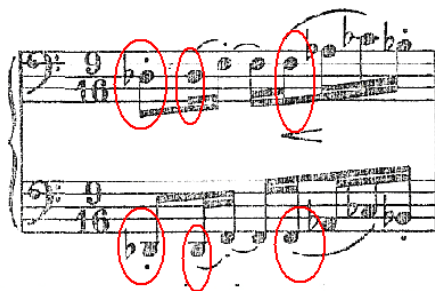


Figura 99 – compasso 5 – segundo piano – articulação sugerida pelo compositor com as notas que serão acentuadas em destaque

Enquanto o segundo piano executa este motivo melódico em 9/16, o primeiro piano apenas realiza um acorde escrito no contratempo, que favorece uma mudança métrica diferente da do segundo piano. A figura abaixo traz as linhas dos dois pianos sobrepostas:

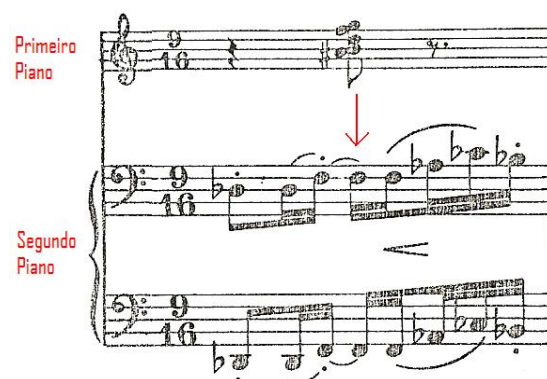


Figura 100 – compasso 5 – mudança métrica

Outro trecho onde Lacerda traz o mesmo motivo melódico escrito em fórmulas de compassos distintas encontra-se no compasso 41 do primeiro piano. O trecho está escrito em 3/4 e é idêntico ao dos compassos 24-25 e 46-47, ambos escritos em 2/4. Caberia a junção de um compasso 2/4 com um 1/4 ao invés de um 3/4. As figuras abaixo trazem os exemplos:

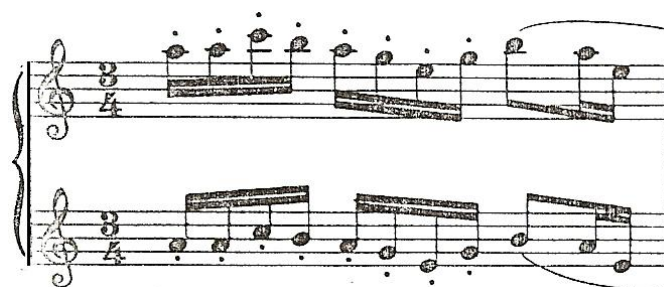


Figura 101 – compasso 41 – primeiro piano

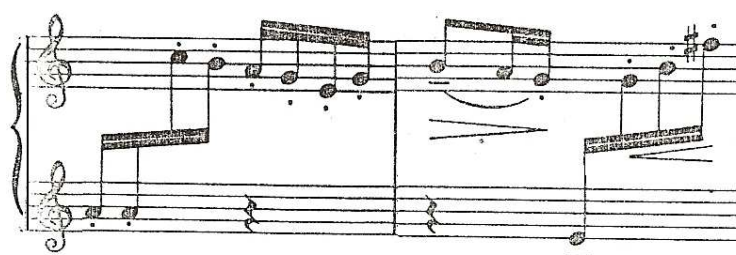


Figura 102 – compassos 24 e 25 – primeiro piano

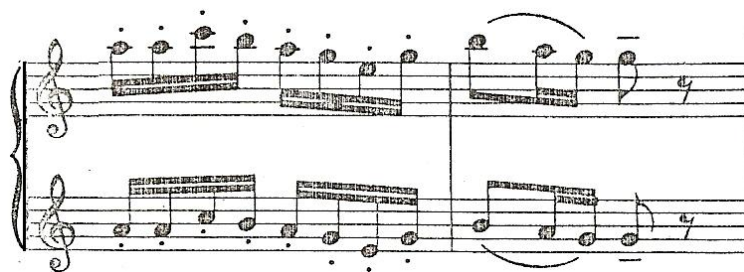


Figura 103 – compassos 46 e 47 – primeiro piano

A prática popular deste gênero musical traz como acompanhamento rítmico o pandeiro, que é um instrumento de percussão, com desenhos que seguem a acentuação abaixo:

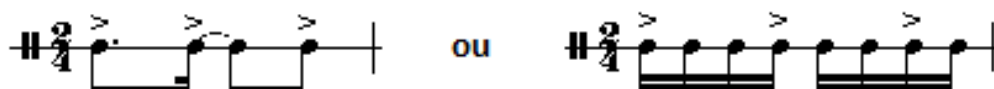


Figura 104 – padrão rítmico do pandeiro na *embolada*

Tal acentuação pode ser vista no segundo piano de forma bastante clara a partir do compasso 17, e no primeiro piano, de forma não tão clara em três momentos, que se repetem, exemplificados nas figuras abaixo:

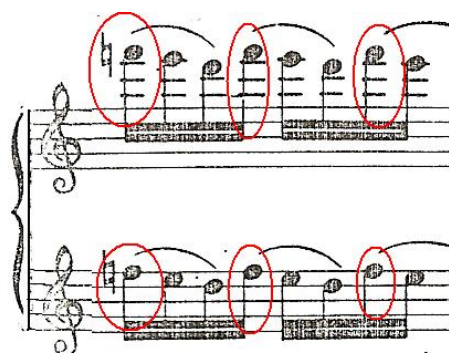


Figura 105 – compasso 39 – primeiro piano

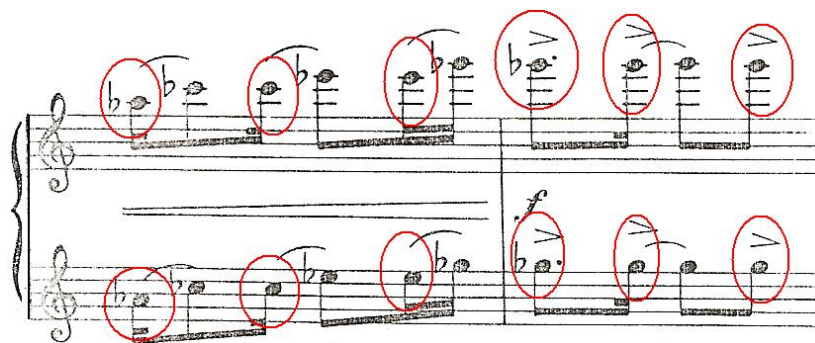


Figura 106 – compassos 53 e 54 – primeiro piano

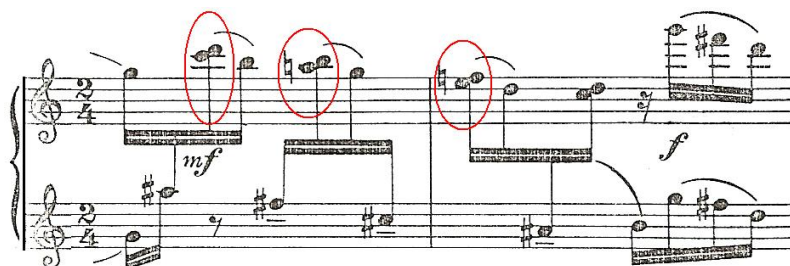


Figura 107 – compassos 42 e 43 – primeiro piano

Neste último exemplo, nota-se que Lacerda fez um deslocamento da estrutura rítmica, iniciando-a na metade do 1º tempo, o que ocasionou a ultrapassagem da barra de compasso para a conclusão do motivo rítmico.

2.6.3 – Seresta

*“No silêncio da noite as coplas enternecidas
voavam nos acordes soluçantes dos violões. As
melancolias e saudades estendiam-se no
aveludado dos bordões em tom menor.”*⁴¹

2.6.3.1 – Histórico

De acordo com Mário de Andrade (1989), *seresta* é o mesmo que *serenata*. Em sentido amplo, “o termo é usado para uma canção cantada à noite, com acompanhamento instrumental, por um galanteador sob a janela da amada” (GROVE, 1994, p. 854).

Cascudo (2001, p. 707) afirma que a serenata sempre esteve presente em todos os povos e períodos históricos. Na Europa, foi amplamente cultivado em Veneza, Viena, Munique, Dresden e por famílias aristocráticas na Espanha e em Portugal.

Inicialmente destacou-se como um gênero vocal, sendo bastante explorado pelo compositor Alessandro Scarlatti (1660-1725), e com o tempo assumiu a forma instrumental, tendo como representantes Mozart (1756-1791), Dvorák (1841-1904), Tchaikovsky (1840-1893), Brahms (1833-1897), Elgar (1857-1934), dentre outros.

Quanto ao registro mais antigo sobre sua presença no Brasil, há o relato de um viajante francês na cidade de Salvador em 1717 descrito por Cascudo (2001, p.707): “(...) à noite só se ouviam os triste acordes das violas, tocadas por portugueses (espadas escondidas sob os camisolões) a passear debaixo dos balcões de suas amadas, cantando, de instrumento em punho, com voz ridicularmente terna (...)”.

Segundo Santoro (2003, p. 17), a seresta é uma atitude musical, “uma maneira de fazer música, uma dialética entre o ouvinte e o intérprete, ou melhor, entre o compositor e o poeta, o ouvinte e o intérprete”. Para o pesquisador, “ela carrega em sua história, os antecedentes que a moldam e configuram: a modinha romântica, o canto popular e o choro” (2003, p. 22). Luciano Gallet (*In* ANDRADE, 1989, p. 471), por sua vez, afirma que “a

⁴¹ MARQUES, F. **O feiticeiro**, 1922, p. 121, *apud* ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 471.

‘seresta’ (serenata) é o choro, com a mesma formação instrumental, ou diversa, - acompanhando um cantor solista popular”.

Os instrumentos musicais presentes neste gênero musical são violões, cavaquinhos, bandolins e flautas. Vários cantores populares tornaram-se seresteiros consagrados como Vicente Celestino (1894-1968), Francisco Alves (1898-1952) e Silvío Caldas (1908-1998).

Dentre as produções de serestas na música erudita, destacam-se o quarto número da *Suíte Popular* (1929) de Luciano Gallet (1893-1931) e as *Serestas* (1926) de Villa-Lobos (1887-1959), que é uma série de 14 peças para canto e piano e classifica-se como a mais importante contribuição do compositor ao gênero.

Para finalizar, observa-se a definição do gênero por Tárík de Souza (1946-), jornalista e crítico musical brasileiro:

Mais do que um simples gênero ou tendência, a seresta é uma espécie de estado de espírito da música brasileira. Ela assume o formato da música brasileira da época. Por exemplo, na época das valsas de salão, lá estava a seresta. Na época do choro, dos violões plangentes, lá estava a seresta. Há sempre um seresteiro no Brasil, há sempre um formato seresteiro dentro da música brasileira, seja ele de violões ou de cavaquinho. Esteja esse seresteiro na Zona Sul, sofisticada, ou na Zona Norte, com o brega, sempre tem alguma coisa de seresteiro nesse tipo de cantor, porque a seresta faz parte da alma da música brasileira. E a alma, como se sabe, é imortal... (In SANTORO, 2003, p. 17)

2.6.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-A₁-A₂

Nº de compassos: 50

Indicação de andamento: Moderado (semínima=80)

Composta em 1968

Não traz dedicatória

Partitura – p. 592

A peça possui três seções denominadas pelo compositor de A, A₁ e A₂ seguidas de uma coda. Semelhante à forma *Tema com variações*, a seção A apresenta o tema no segundo piano, que passa para o primeiro piano na seção A₁, com algumas modificações, e retorna ao segundo piano, também com modificações, em A₂.

Seção A (c. 1-13)

O tema é exposto então, na seção A, em 13 compassos e em tonalidade menor, característica deste gênero musical. A linha superior do segundo piano é a utilizada para fazer essa exposição, enquanto a linha inferior realiza o acompanhamento harmônico, fazendo alusão ao violão, que é o instrumento encontrado com muita frequência na prática deste gênero. Essa alusão é representada ora pelos acordes, que por conterem notas distantes acabam soando arpejados na execução, ora por passagens melódicas que realizam contracantos com a melodia. A figura abaixo exemplifica:



Figura 108 – compassos 1 a 8 – segundo piano

Seção A₁ (c. 14-26)

O tema na seção A₁, agora apresentado no primeiro piano, inicia-se com uma imitação da linha superior que realiza o mesmo motivo melódico da linha inferior, uma oitava acima e com um tempo de atraso, como mostra a figura abaixo:

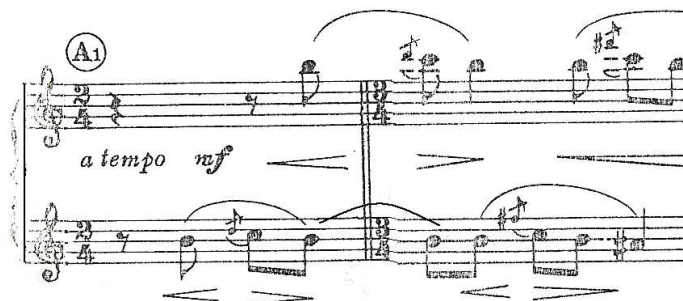


Figura 109 – compassos 14 e 15 – primeiro piano

O acompanhamento nesta seção fica por conta do segundo piano, que apresenta uma estrutura harmônica simples, com exceção do primeiro acorde, com as notas Sol-Dó-Fá#, resolvendo em Mi menor, tonalidade do tema. O acorde em questão, embora não se trate do acorde de Si maior, dominante de Mi menor, funciona como tal, pois traz a resolução de um trítono, neste caso Dó-Fá#, nas notas Si-Sol, presentes em Mi menor, como pode ser observado abaixo:



Figura 110 – compassos 14 e 15 – segundo piano

Seção A₂ (c. 27-50)

A terceira seção da peça, A₂, traz a melodia novamente na linha superior do segundo piano e o acompanhamento na linha inferior. O primeiro piano também realiza o acompanhamento harmônico, com os acordes sendo colocados na mesma disposição no compasso que os acordes da linha inferior do segundo piano. A melodia, por sua vez, aparece mais sintetizada nesta seção, trazendo apenas as notas que alicerçam a estrutura melódica. A figura abaixo contém um trecho da seção A₂:

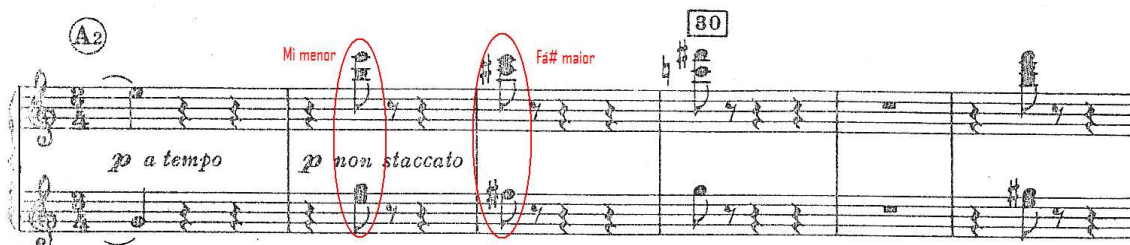


Figura 111 – compassos 27 a 32 – primeiro piano

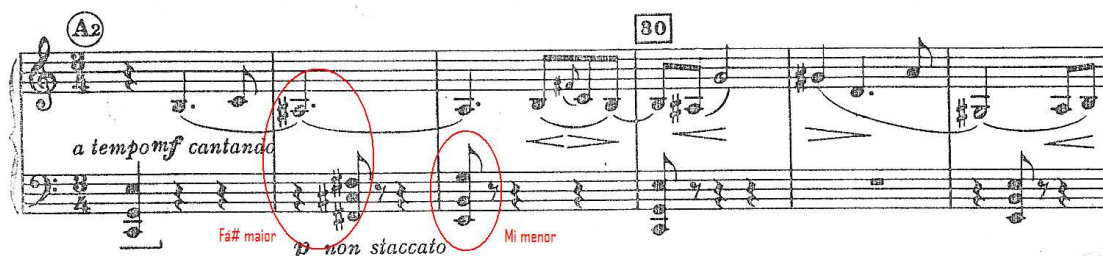


Figura 112 – compassos 27 a 32 – segundo piano

Importante notar que, no segundo e terceiro compasso do exemplo acima, a harmonia é trocada nos dois pianos: enquanto o segundo piano executa o acorde de Fá# maior seguido do acorde de Mi menor, o primeiro piano faz exatamente o contrário – primeiro o acorde de Mi menor, depois o de Fá# maior. Outro momento onde ocorre divergência na harmonia pode ser observado no compasso 39, onde o segundo piano traz o

acorde de Si maior, enquanto o primeiro piano traz o acorde de Mi menor, como pode ser observado na figura abaixo:

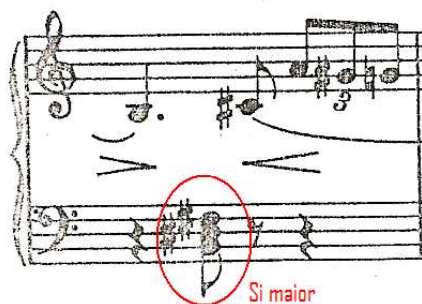


Figura 113 – compasso 39 – segundo piano



Figura 114 – compasso 39 –primeiro piano

Embora haja modificações no motivo melódico apresentado nas três seções, é possível destacar as notas que são comuns a elas e funcionam como alicerce da melodia. As tabelas abaixo apresentam essas notas que alicerçam a melodia em cada compasso e em cada seção (vide partitura no Anexo III):

Tabela 3 – notas que alicerçam a melodia e respectivos compassos – Parte I

A	c. 1	2	3	4	5-6		7
(2º piano)	si	lá#	si	dó	sol#		ré
A₁	c. 14-15	16	17	18	19	20	21
(1º piano)	si	lá#	si	lá#	sol#	lá	fá#
A₂	c. 27	28	29	30	31-32	33	34-36
(2º piano)	si	lá#	si	lá#-sol	sol#	dó	fá#

Tabela 4 – notas que alicerçam a melodia e respectivos compassos – Parte II

A	c. 8	9	10	11	12-13		
(2º piano)	Si	fá#	si	fá#	si		
A₁	c. 22		23	24	25	26	27
(1º piano)	Si		fá#	sol	fá	ré#	mi
A₂	c. 37	38	39	41	42	43	44
(2º piano)	Si	lá#	si	mi	fá	ré#	mi

2.6.4 – Candomblé

2.6.4.1 – Histórico

Câmara Cascudo (2001) atribuiu ao *candomblé* duas definições: 1) festa religiosa dos negros jeje-nagôs e bantos da Bahia; 2) lugar onde essa festa se realiza. Trata-se de um ritual africano introduzido no Brasil pelos negros de Angola, Moçambique e Sudão na época da escravidão e mantido por seus descendentes e mestiços. Recebe várias denominações de acordo com o lugar onde é praticado: no Rio de Janeiro é conhecido como *macumba*; em Alagoas e Pernambuco, *xangô*; no Maranhão e Pará, *mina do tambor*; e no Rio Grande do Sul, *batuque*.

Mário de Andrade, em seu livro *Música de feitiçaria no Brasil* (1963, p. 27), descreve a versão do antropólogo brasileiro Nina Rodrigues (1862-1906) sobre a origem do termo: “os africanos do Brasil, reunidos em agrupamento religioso, unificados mais ainda pelo culto que praticavam do que pela tribo de que vinham, davam genericamente o nome de candomblé a todas as suas festas musicais, quer profanas, quer religiosas”.

Os cultos são realizados em espaços denominados “terreiros” e se baseiam no *transe*, que é o estado alterado da consciência, onde ocorre a interação entre homens e espíritos, conhecidos como *entidades* ou *orixás*. Cada entidade é invocada por cantos, toques e danças próprias. Atualmente existem em torno de 15 orixás no candomblé.

Na época da escravidão, em virtude da imposição da religião e cultura por parte dos senhores sobre os escravos, estes utilizaram uma estratégia para preservar sua religião e culto: deram nomes de santos católicos as suas divindades, criando um sincretismo religioso existente até hoje no Brasil. Alguns exemplos: *Nossa Senhora* representando *Iemanjá*; *Jesus Cristo* representando *Oxalá*; *São Jorge* representando *Ogum*; *São Benedito* representando *Ossain*; *Diabo* representando *Exu*.

Segundo o *Dicionário Grove de Música*⁴², o candomblé é constituído de uma variedade de ritmos, cânticos e danças próprios. Tem como instrumento característico o atabaque, que é um instrumento de percussão sem altura determinada. Na prática, são

⁴² Ver verbete *candomblé* (GROVE, 1994, p. 162).

utilizados no mínimo três deles: o maior e de tessitura grave denominado “rum”; o de tamanho intermediário e tessitura média chamado “rumpi”; e o menor e de tessitura aguda chamado “lé”.

2.6.4.2 – Análise

Idioma: Pentatônico

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 86

Indicação de andamento: Movido (semínima pontuada=126)

Composta em 1968

Não traz dedicatória

Partitura – p. 596

Seção A

Na seção A, a melodia encontra-se no primeiro piano e o acompanhamento no segundo piano. Tal acompanhamento é elaborado com um ostinato melódico e rítmico, baseado nas três primeiras notas do ostinato, onde a linha superior realiza seis colcheias por compasso e tem as notas construídas com intervalos pré-determinados entre si, que estão listados abaixo e seguem essa ordem:

4J (asc.) – trítone (asc.) – 2m (asc.) – trítone (desc.) – 4J (desc.) – 2m (desc.)



Figura 115 – compassos 1 a 3 – segundo piano - acompanhamento

A linha inferior deste acompanhamento, como pode ser observada, segue um padrão rítmico de três compassos e é construída com intervalos de trítono e quarta justa descendente.



Figura 116 – ostinato rítmico do acompanhamento

Segundo Ari Colares, o ostinato rítmico elaborado por Lacerda nesta peça assemelha-se bastante com a “clave” e com a *marcação* do Barravento, que é um toque encontrado nos candomblés bantos da nação de Angola. A “clave” identificando-se com a linha inferior do piano e a *marcação* com a linha superior. As figuras abaixo trazem esses dois elementos da polifonia rítmica do Barravento:

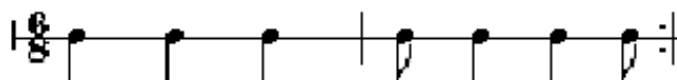


Figura 117 – “clave” do Barravento

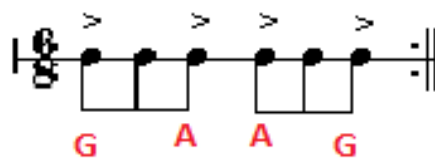


Figura 118 – *marcação do Barravento*⁴³

A melodia, encontrada no primeiro piano, é elaborada sobre uma escala pentatônica⁴⁴ e pela escrita recheada de quiálteras tem-se a sensação de estar ouvindo-a escrita no compasso correspondente simples, 2/4.



Figura 119 – escala pentatônica em que se apoia a melodia

Seção B

A seção B continua trazendo a melodia no primeiro piano e o acompanhamento no segundo. Este acompanhamento apresenta agora uma estrutura acordal e não mais o ostinato melódico e rítmico de A. No entanto, os intervalos presentes nesta estrutura continuam sendo os mesmos da primeira seção: quartas justas e trítonos.



Figura 120 – estrutura acordal – segundo piano

⁴³ As letras G e A correspondem respectivamente à sonoridade Grave e Aguda do tambor.

⁴⁴ Escala pentatônica (ou pentatônica) é a escala que se baseia em cinco alturas distintas dentro de uma oitava.

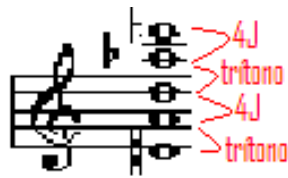


Figura 121 – estrutura acordal – primeiro piano

A figura acima mostra a estrutura acordal presente na linha melódica do primeiro piano, onde se observa a presença dos mesmos intervalos da estrutura acordal presente no segundo piano, porém com outras notas. Somando-se todas estas notas têm-se um grande cluster (Dó-Réb-Ré-Ré#-Fá#-Sol-Láb-Lá).

A seção B inicia-se no primeiro piano, como uma continuidade do acompanhamento do segundo piano da seção A, e traz um motivo melódico construído com intervalos de trítano, quarta justa, segunda maior e segunda menor. Um contracanto melódico ocorre nos compassos 38 e 39 do segundo piano, passando para o primeiro piano no compasso 40, como pode ser observado na figura abaixo:



Figura 122 – compassos 38 e 39 – segundo piano

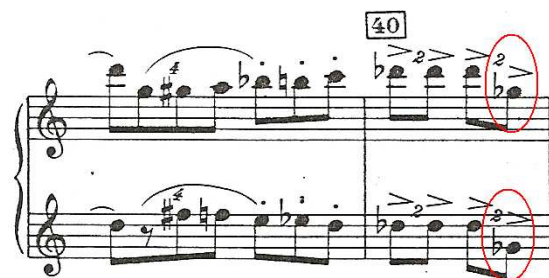


Figura 123 – compassos 39 e 40 – primeiro piano

Nota-se a presença de enarmonia no trecho exemplificado acima, onde o segundo piano trabalha com a nota Fá# e o primeiro piano com a nota Solb.

A transição da seção B para a seção A₁ dá-se em um trecho onde ocorre uma mudança na fórmula de compasso, de 6/8 para 2/4, com a indicação de unidades de tempo com mesma duração, e através de uma escala cromática ascendente que finaliza na nota que inicia o acompanhamento da seção A₁, agora no primeiro piano.



Figura 124 – compassos 42 a 47

Esse acompanhamento, em A₁, é semelhante ao apresentado no segundo piano em A, com uma diferença apenas na linha inferior: em A, os intervalos presentes são trítono e quarta justa, em A₁, trítono e segunda menor.

Seção A₁

A melodia, nesta última seção, é a mesma da seção A e apresenta-se agora no segundo piano, oitavada e com pequenas variações rítmicas no início, como mostram as figuras a seguir:

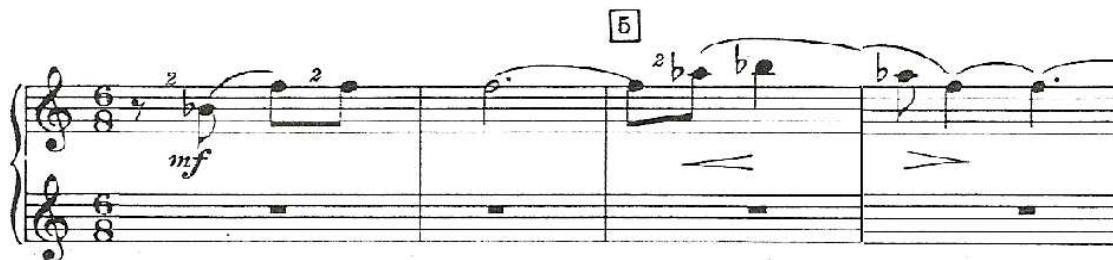


Figura 125 – compassos 3 a 6 – primeiro piano – Seção A

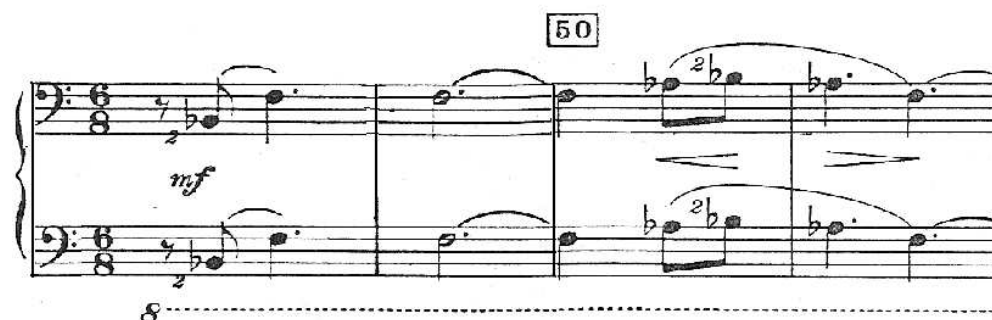


Figura 126 – compassos 48 a 51 – segundo piano – seção A₁

Lacerda acrescenta ainda às seções uma coda com 14 compassos, onde se observa o segundo piano realizando um ostinato melódico com três notas da escala pentatônica (Sib-Réb-Mib). A estrutura rítmica desta coda é composta de quiálteras – duínas de colcheias especificamente – com articulações de três em três notas, o que contribui para a mudança de acento métrico do compasso, como pode ser visto no exemplo abaixo:

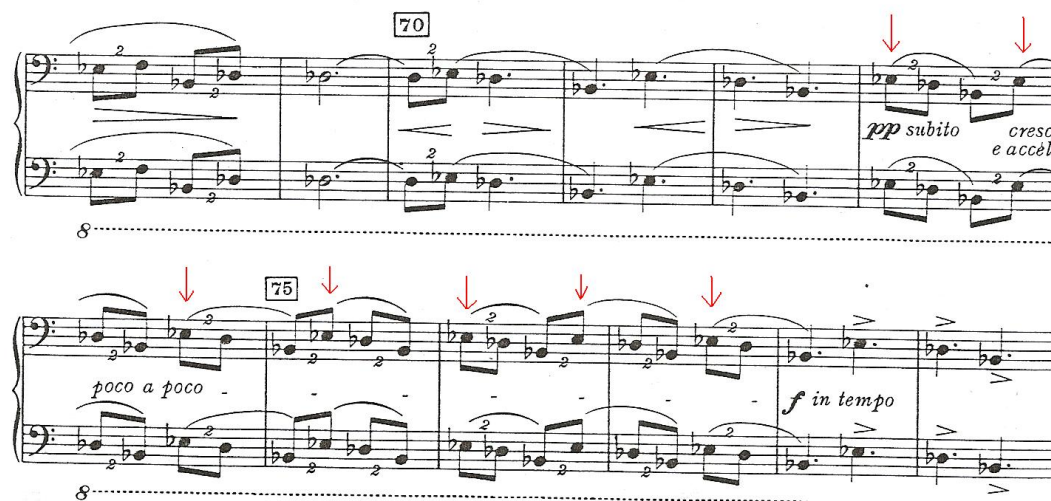


Figura 127 – compassos 68 a 79 – segundo piano

Ainda no segundo piano, no compasso 83, o compositor mudou a fórmula de compasso de 6/8 para 9/8, ou seja, o compasso passou a ser ternário, e, assim, com um tempo a mais, facilita a execução do *glissando* descendente, de quatro oitavas, proposto na partitura.

O primeiro piano realiza, nessa coda, o acompanhamento com a seguinte estrutura acordal:

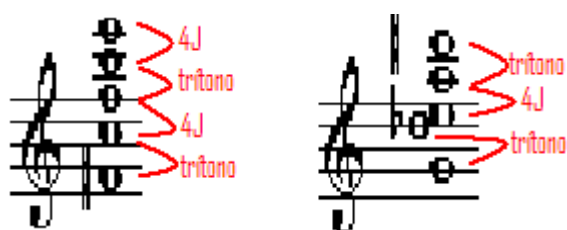


Figura 128 – estrutura acordal – primeiro piano

Os dois últimos acordes da peça enfatizam, em estruturas de acordes, os intervalos mais trabalhados pelo compositor, que são trítono e quarta e quinta justas.



Figura 129 – últimos acordes – compassos 84 a 86 – primeiro piano



Figura 130 – compassos 84 a 86 – segundo piano

BRASILIANA Nº. 5

I – DESAFIO

II – VALSA

III – LUNDU

IV – CANA VERDE

2.7 – BRASILIANA Nº. 5

2.7.1 – Desafio

“Em meio às diferentes manifestações musicais desenvolvidas no Brasil encontramos algumas práticas musicais nas quais a improvisação é executada através do canto. Talvez uma das mais conhecidas seja a cantoria de viola nordestina, também chamada de ‘repente’ ou ‘desafio’”⁴⁵

2.7.1.1 – Histórico

Segundo Alvarenga (1982, p. 297-298), o desafio é um gênero poético-musical puro que, embora esteja presente em algumas danças, é independente de coreografia. Trata-se de uma disputa poética entre dois cantadores que “medem os seus talentos de improvisação”. Para a autora, a música é tida como um acessório, enquanto a poesia é a responsável pela importância do gênero para o povo.

Andrade (1989, p. 186) relata haver indícios de existência desse gênero no Brasil no século XVI. Segundo o musicólogo, “um cronista do século XVI afirma que os Tamoios do Rio de Janeiro eram ‘grandes compositores de cânticos de improviso’”.

O instrumento musical característico do desafio é a viola. No entanto, algumas localidades apresentam outros instrumentos em sua prática, como é o caso da região Nordeste com a rabeca⁴⁶ e o Rio Grande do Sul com a sanfona.

De herança portuguesa, o desafio é praticado em todo o Brasil, tendo o Nordeste como sua zona mais importante. É muito comum encontrar nessa região cantadores acompanhados de suas violas caipiras em feiras e quermesses. Com voz caracteristicamente “fanhosa e estridente, o cantador descreve feitos heróicos ou narrativas imaginosas, em que a parte do texto supera amplamente em importância o contexto propriamente musical” (GROVE, 1994, p. 163).

⁴⁵ Barreto (2012, p. 36).

⁴⁶ Instrumento de corda tocado com arco semelhante ao violino.

Um processo especial de desafio praticado pelos cantadores nordestinos é conhecido como “martelo”. Constitui-se de redondilhas maiores e versos decassílabos. O pequeno interlúdio instrumental que há entre um verso e outro recebe o nome de *baião* ou *rojão*. De andamento mais rápido que o do canto, os cantadores utilizam-no para preparar suas respostas.

As melodias em geral possuem estruturas simples e o ritmo é adequado ao texto que tem caráter declamatório. Para Andrade (1989) a principal característica do gênero “é o esporte de injúria entre os desafiadores nordestinos sistematizado muitas vezes como tema único”.

2.7.1.2 – Análise

Idioma: Atonal

Forma: Fuga a duas vozes

Nº de compassos: 48

Indicação de andamento: Não muito rápido (semínima=100)

Composta em 1969

Dedicada à Mãe do compositor

Partitura – p. 603

O *Desafio da Brasileira n.º 5* é uma peça bastante ilustrativa. Observa-se nela a disputa evidente entre a linha superior e a linha inferior do piano, em espécie de alusão a dois cantadores na disputa poética.

O tema é exposto em quatro compassos e apresenta as seguintes características: notas repetidas; trítono; e desenho cromático descendente, como pode ser observado na figura abaixo:

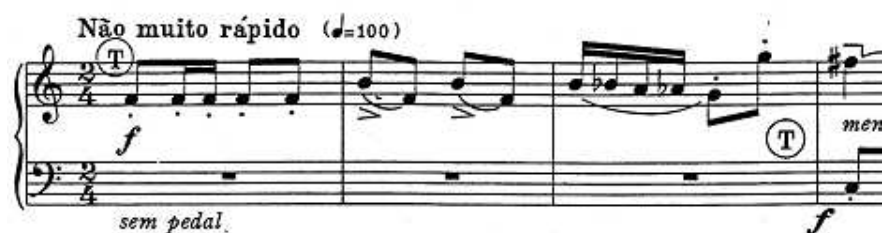


Figura 131 – compassos 1 a 4 – Tema

A forma escolhida pelo compositor, “fuga a duas vozes”, é vista claramente quando o tema passa de uma linha a outra do piano. Durante toda a peça, há oito exposições do tema, indicadas na partitura pela letra T. A estrutura rítmica, melódica e intervalar observada na primeira exposição é mantida em todas as outras, variando-se a nota inicial, como se verá a seguir.

A primeira exposição traz o tema sozinho na linha superior do piano com início na nota Fá, enquanto na linha inferior só há presença de pausas.

Na segunda exposição, o tema é transferido para a linha inferior do piano, iniciando-se agora na nota Dó, enquanto na linha superior surge um contracanto melódico que se inicia um compasso após o início do tema em oposição a este. A nota inicial desse contracanto é Fá#, que está a um trítone de distância da nota inicial do tema. Essa distância entre as notas iniciais também se manterá até o fim da peça.

A terceira exposição, ainda na linha inferior do piano, tem início na nota Lá e o contracanto, na linha superior, na nota Ré#.

A figura abaixo traz as três primeiras exposições do tema:

PIANO

Não muito rápido (♩=100)

Tema - 1ª exp.

Tema - 2ª exp.

sem pedal

contracanto melódico

contracanto melódico

Tema - 3ª exp.

Figura 132 – compassos 1 a 14 – Tema – 1ª, 2ª e 3ª exposições

Na quarta exposição, o tema volta para a linha superior do piano, deixando o contracanto para a linha inferior. As notas iniciais são Mi e Sib, para o tema e o contracanto respectivamente.

O contracanto melódico não aparece na quinta exposição do tema, que é feita na linha superior do piano. Em oposição a ela, a linha inferior desenvolve uma sequência de notas repetidas dando uma ideia de cânone, principalmente por iniciar com a mesma nota que o tema, Sol.

Figura 133 – compassos 15 a 26 – Tema – 4ª e 5ª exposições

De volta à linha inferior do piano, na sexta exposição, o tema com início na nota Ré é contraposto a um contracanto na linha superior que inicia em Sol#. Essa exposição é a mais longa de todas e caracteriza-se como o momento máximo do desafio. Após a exposição do contracanto, a linha superior inicia um desenho melódico cromático que vai subindo até atingir a região aguda do piano para depois, em saltos, descer e se fixar em uma nota pedal. Observa-se que neste trecho, depois de expor o tema, a linha inferior realiza um desenho melódico em saltos de terças menores descendentes, cujas notas são pontos de referência e apoio no desenho cromático da linha de cima. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Figura 134 – compassos 25 a 38 – Tema – 6ª exposição

A sétima e a oitava exposições do tema são sobrepostas, de forma que o contracanto melódico que apareceu nas outras exposições aqui não aparece. Observa-se que na sétima exposição, o tema traz as figuras rítmicas com duração dobrada em relação ao que ocorre nas outras exposições e traz também uma modificação na articulação do desenho cromático que o finaliza. Enquanto nas outras exposições é sugerido *legato* para esse desenho cromático, aqui o compositor sugere *staccato*.

The image displays three staves of musical notation, likely for piano, covering measures 34 to 48. The first staff is labeled 'Tema - 7ª exp.' and features a circled 'T' and the dynamic marking 'mp'. The second staff is labeled 'Tema - 8ª exp.' and includes a circled 'T', 'mf subito', and 'dim.'. The third staff shows 'trítono' markings, 'mov. contrário', and 'rizza rall.'. Green boxes highlight 'legato' and 'staccato' passages.

Figura 135 – compassos 34 a 48 – Tema – 7ª e 8ª exposições

Embora a peça possua muita presença de cromatismos e trítonos que acabam dissolvendo a ideia de tonalidade, os pilares tonais são confirmados pelas relações intervalares existentes nos grupos de entrada de cada exposição do tema: 1º conjunto de entradas – sujeito em Fá e resposta em Dó (intervalo de 4J descendente); 2º conjunto de entradas – sujeito em Lá e resposta em Mi (intervalo de 5J ascendente); 3º conjunto de entradas – sujeito em Sol e resposta em Ré (intervalo de 4J descendente); 4º conjunto de entradas – sujeito em Fá e resposta em Si (4aum ascendente). Este último conjunto antecede a cadência final da peça, onde se pode observar a dissolução da tonalidade mencionada anteriormente. A cadência em questão traz as duas linhas do piano realizando em movimento contrário uma escala cromática e, logo após, saltos de trítono (Figura 135).

2.7.2 – Valsa

2.7.2.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário de Música Zahar* (1985), a valsa se originou na Alemanha e na Áustria, em finais do século XVIII, com base no *Ländler*, antiga dança folclórica austríaca. Inicialmente, não fazia parte dos salões, por ser dança de par enlaçado, como está descrita no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2002), e, em geral, muito movimentada. Somente popularizou-se nos salões de dança no século XIX e, então, atraiu a atenção dos maiores compositores deste século e do começo do século XX. Teve como principais expoentes Lanner e a família Strauss. Foi a forma de dança que mais exerceu influência na História da Música, ao lado do minueto.

Escrita em compasso ternário e andamento rápido, moderado ou lento, a valsa possui melodia fluente, com nítida acentuação no 1º tempo. Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Brahms (1833-1897) e Chopin (1810-1849) também escreveram valsas. Porém, nem sempre elas se destinavam aos salões de baile. As *14 Valsas para piano* de Chopin são um exemplo característico disto.

No Brasil, ela chegou com a família real portuguesa e aos poucos foi invadindo o ritmo da modinha, que era tão comum no tempo do Brasil colônia, fazendo com que ela passasse a ter também um ritmo ternário. Sigismundo Neukomm (1778-1858), discípulo de Haydn (1732-1809), que veio para o Brasil, em 1816, para dar aulas de harmonia e composição para o futuro Imperador D. Pedro I e sua esposa D. Leopoldina, incluiu, em um catálogo de suas composições, duas anotações que constituíram as mais antigas referências sobre a valsa no Brasil (ALBIN, 2002): “6.11.1816 – Fantasia a grande orquestra sobre uma pequena valsa se Sua Alteza Real, o Príncipe Real D. Pedro. 16.11.1816 – 6 valsas compostas por Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro e arrançadas para orquestra com trio”.

Embora a valsa brasileira tenha tido origem europeia, ela nada tem em comum com o protótipo vienense. De acordo com Nicolas Sloninsky (*apud* GERLING, 2000), “é langorosa, entremeada de notas ornamentais, apojeturas e cromatismos”. Ela foi bastante difundida no Sul, e em outras regiões, sob nomes diversos como mazurca, terol, ranchera e outros. Foi aceita em todas as camadas sociais, nas diversas formas musicais de

composição e nos diversos níveis artísticos da música: erudito, popular e folclórico. No início do século, era o gênero brasileiro mais avançado, ao lado do choro. “Através dos conjuntos de choro, tornou-se gênero seresteiro, mas também brilhava nos salões em composições pianísticas que chegariam a elevado nível artístico com Ernesto Nazareth.” (ZAHAR, 1985).

Mesmo, no gênero erudito, a valsa brasileira possui reminiscências do caráter popular e folclórico, no sentido de valorização da cultura nacional. Nessa linhagem, o compositor Osvaldo Lacerda referiu-se a um processo harmônico muito comum encontrado nos diversos gêneros do populário brasileiro (*apud* ALBUQUERQUE, 2005, p. 74):

Refiro-me à modulação à subdominante, muito encontrada em nossa música urbana de origem carioca, quando escrita no modo menor. Muitas modinhas, choros, valsas, maxixes e dobrados apresentam, com efeito, uma modulação à subdominante, quase sempre seguida de uma imediata volta à tônica, que me parece bem característica desses gêneros de música.

Outras duas características presentes na nossa valsa são a presença do baixo melódico do violão e do contraponto flautístico.

O processo do baixo melódico violonístico não se limita ao baixo da harmonia. É também utilizado, e com grande aceitação, nas vozes intermediárias e até mesmo na linha melódica principal. Sobre a importância deste recurso composicional, Lacerda esclarece (*apud* ALBUQUERQUE, 2005, p. 82):

Basta ouvir uma modinha, uma seresta, um choro ou uma valsa, executados por um conjunto regional genuíno e de boa qualidade, para a gente ter uma ideia da importância do papel que esse baixo melódico desempenha na arquitetura da música popular. Esse processo é não só essencialmente polifônico, como constitui também uma das constâncias mais características, mais tipicamente nacionais do nosso populário. Tal fato não escapou à observação dos nossos compositores eruditos e, por isso, todos o utilizaram, com maior ou menor frequência, em sua obra.

E sobre o contraponto flautístico, diz (*apud* ALBUQUERQUE, 2005, p. 84):

Os nossos flautistas populares, que, em talento e inventiva, nada ficam devendo aos violonistas, desenvolveram processos também muito característicos de variar melodias e adicionar contrapontos à melodia principal, em diversos gêneros da música popular. A culminância desse fenômeno musical encontra-se também na música urbana de origem carioca e novamente menciono, como exemplo, as belíssimas linhas melódicas que a flauta executa em diversos choros, valsas, maxixes, polcas, sambas, serestas etc. O processo também foi utilizado, com maior ou menor êxito, pelos compositores eruditos.

A valsa influenciou muitos compositores eruditos brasileiros, sobretudo Francisco Mignone, que foi chamado por Manuel Bandeira como “o rei da valsa”. Dentre os seus mais significativos exemplos composicionais deste gênero encontra-se as *24 Valsas Brasileiras*, as *12 Valsas-Choros* e as *12 Valsas de Esquina*, que são consideradas a melhor contribuição de Mignone para o repertório pianístico brasileiro⁴⁷.

2.7.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 51

Indicação de andamento: Dançante (mínima pontuada=76)

Composta em 1969

Não traz dedicatória

Partitura – p. 605

Seção A (c. 1-25)

A primeira seção da *Valsa* apresenta-se na tonalidade de Ré menor. Em compasso ternário, traz um acompanhamento típico de valsa na linha inferior enfatizando

⁴⁷ Para um aprofundamento no assunto, consultar Nascimento (2007).

no primeiro tempo uma nota grave e nos dois tempos seguintes duas notas agudas que se repetem. Tal acompanhamento traz reminiscências da escrita para instrumentos de corda dedilhada como o violão.



Figura 136 – compassos 1 a 5 – início da seção A

A modulação para a subdominante que, segundo o próprio compositor, é uma característica das valsas populares brasileiras não se evidencia nesta peça.

Seção B (c. 26-51)

A seção B apresenta-se na tonalidade de Sib maior, que é anti-relativa de Ré menor. Nesta seção, observa-se o diálogo existente entre as duas linhas do piano, onde a linha inferior faz alusão ao baixo melódico violonístico que é característico das valsas brasileiras. O contraponto flautístico também se faz presente nesta seção, como se observa na figura abaixo:

1. **B**

mf

Baixo melódico violonístico

mp

contraponto flautístico

contraponto flautístico

Baixo melódico violonístico

Figura 137 – compassos 25 a 41 – seção B

Seção A₁ (c. 1-24)

As seções A e A₁ são as mesmas.

2.7.3 – Lundu

2.7.3.1 – Histórico

O *lundu* surge inicialmente como uma forma de dança no século XVIII, que se apresentava como “uma adaptação da coreografia do fandango ao batuque dos negros, realizado por brancos” (KIEFER, 1977, p. 33). Os elementos da dança ibérica encontrados no lundu eram: estalidos dos dedos semelhantes ao uso da castanhola; alternância das mãos nos quadris e na testa; e o caminhar na ponta dos dedos dos pés. Os elementos de origem negra, por sua vez, fixaram-se no ritmo, no rebolado e nas umbigadas. Essas umbigadas na dança e o frequente uso de sínkopas no ritmo aproximam o gênero ao samba e ao batuque.

A palavra “lundu” apresenta algumas variantes como *lundum*, *londu*, *londum*, *landu*, *landum*. Levado juntamente com a modinha a Portugal na década de 1770, pelo músico Domingos Caldas Barbosa, o lundu fez “furor nos salões nobres e burgueses de Lisboa com as suas doçuras mestiças” (ALVARENGA, 1982, p. 172).

Originalmente dança, tornou-se canção com a introdução do acompanhamento de viola e foi integrado às peças de teatro para aproveitamento de seus textos cômicos, satíricos e de duplo sentido. Além de possuir andamento mais vivo, as características de seus textos mostram-se como um diferencial entre o gênero e a modinha. Enquanto esta tematiza o amor ideal, os desejos, a saudade, o lundu possui caráter jocoso e sensual. “Ao tematizar o amor, recorre aos trocadilhos com duplo sentido e sugestões sensuais; algumas vezes, seu texto traz conteúdo crítico, enfatizando tanto a realidade política, quanto os costumes da época” (LIMA, 2006, p. 105).

O lundu retornou ao Brasil na segunda metade do século XIX, mais precisamente entre os anos de 1870 e 1880, apontado por Franceschi (2002, p. 71) como um símbolo de “uma volta ao passado durante a campanha pela libertação da escravidão”.

Quanto à ascensão social do lundu, destacou Mozart de Araújo (1963, p. 12):

O lundu, de início simples batuque negro, galgava, sorrateiro e malicioso, as escadas dos palácios, penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa. E em vez da percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhá-moças, ao som do cravo e do piano.

De acordo com Franceschi (2002, p. 71), essa ascensão foi tão significativa que “no final do século XIX, o lundu chegou a ser confundido com as canções francesas, então em voga nos teatros de revista.” Foi amplamente executado e durante as primeiras décadas do século XX, teve suas formas registradas através de gravações em disco pela Casa Edison.

Segundo Alvarenga (1982, p. 172), “o lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu a nossa música algumas características importantes dela, como a sistematização da síncopa e o emprego da sétima abaixada”. Quanto ao uso contínuo de síncopa, Lima (2006) afirma que inicialmente estava ligado apenas à melodia e a partir do século XIX passou a integrar os padrões de acompanhamento do gênero. Há um predomínio de formas binárias ou ternárias, com ou sem refrão; frequência de notas rebatidas na melodia, tonalidade maior e compasso 2/4.

Dentre os compositores eruditos e populares que escreveram para o gênero, destacam-se: Henrique Alves de Mesquita (1838-1906) – *Os Beijos de Frade*; Francisco Manuel da Silva (1795-1865) – *A Marrequinha*; Francisco de Sá Noronha (1820-1881) – *Conselho às moças*; Elias Álvares Lobo (1834-1901) – *Chá Preto, Sinhá?*; Xisto Bahia (1841-1894) – *A mulata, Iaiá e Você quer morrer?*; Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880) – *Lundu Característico*; Francisco Braga (1868-1945) – *Os Lundus da Marquesa* para piano; Dinorá de Carvalho (1905-1980) – *Lundu* para canto e piano; Francisco Mignone (1897-1986) – *Lundu em forma de rondó* para piano; Camargo Guarnieri (1907-1993) – *Lundu* para piano.

2.7.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 49

Indicação de andamento: Sem pressa (semínima=84)

Composta em 1969

Não traz dedicatória

Partitura – p. 607

Seção A (c. 1-16)

A primeira seção da peça, escrita na tonalidade de Sib maior, apresenta uma escrita polifônica a três vozes. Em compasso binário (2/4), a melodia se inicia na linha superior do piano, passando para a linha inferior no seu desenvolvimento.

As características do gênero musical que se destacam nesta peça são: métrica e figurações rítmicas com presença de síncopas.

The musical score for Section A (measures 1-16) is presented in three systems. The first system shows measures 1-4, with the tempo marking 'Sem pressa (♩=84)' and dynamics 'mf' and 'com pedal'. The second system shows measures 5-8, with a 'mf' dynamic. The third system shows measures 9-16, with a 'poco rall. mf a tempo' marking. The score is written for piano in 2/4 time, featuring a three-voice polyphonic texture. The melody starts on the upper staff and moves to the lower staff. The piece includes various rhythmic figures and syncopations.

Figura 138 – compassos 1 a 16 – seção A

Seção B (c. 17-32)

A segunda seção da peça apresenta-se na tonalidade de Solb maior. A estrutura rítmica e melódica é bastante semelhante à da primeira seção. No entanto, ao invés da melodia passar para a linha inferior do piano no seu desenvolvimento, ela permanece na linha superior e a inferior é enriquecida por contracantos, como sinaliza a partitura:

The image shows a musical score for Section B, measures 17 to 31. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a treble and bass staff. The melody remains in the upper voice, while the lower voice provides counterpoint. Red boxes highlight specific musical features: a box labeled 'salientando m. esq.' points to a measure in the lower voice, and another box highlights a measure in the lower voice.

Figura 139 – compassos 17 a 31 – seção B

Seção A1 (c. 33-49)

A seção A₁ é praticamente idêntica à seção A, com exceção da melodia inicial acontecer na região aguda do piano e não na média, como em A.

Finaliza afirmando a tonalidade de Sib maior.

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/4.

- System 1 (Measures 33-36):** Measure 33 starts with a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 34 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 35 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 36 has a half rest in the bass and a half note in the treble. The section is marked *poco rall.* and *mf*.
- System 2 (Measures 37-42):** Measure 37 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 38 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 39 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 40 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 41 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 42 has a half rest in the bass and a half note in the treble. The section is marked *a tempo* and *mf*.
- System 3 (Measures 43-49):** Measure 43 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 44 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 45 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 46 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 47 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 48 has a half rest in the bass and a half note in the treble. Measure 49 has a half rest in the bass and a half note in the treble. The section is marked *rall.*

Figura 140 – compassos 33 a 49 – seção A₁

2.7.4 – Cana-verde

2.7.4.1 – Histórico

As melodias de *cana-verde* são originárias de Portugal. Também conhecida por *caninha-verde*, é considerada “o tipo predominante da dança popular portuguesa” (ALVARENGA, 1982, p. 204). Muito populares em Portugal, a dança e a melodia atingiram diversas regiões do Brasil e se configuram também de formas diferentes a depender da região. Embora, não se saiba exatamente quando a cana-verde se tornou popular em algumas regiões do país, sabe-se que hoje ela é encontrada principalmente nas regiões Centro e Sul do país e também no estado do Ceará, quando foi introduzida durante o ciclo da cana-de-açúcar.

No Ceará, de acordo com Reis (2010), a dança se diferencia bastante da original portuguesa e é praticada principalmente em comunidades de pescadores.

No centro-sul do Brasil, ela também é encontrada em estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul. Cada estado desenvolveu suas próprias variações da cana-verde. Em sua análise, Reis afirma que nessas regiões do país, a dança faz parte do fandango, um tipo de baile que se parece com a quadrilha e que acontece também durante o mês de junho.

No Rio de Janeiro, especialmente em Paraty, ela é marcada por um violeiro que ordena as coreografias que os dançarinos executam em roda. Luciano Gallet, *apud* Andrade (1989), complementa descrição da dança e afirma haver também mudança de lugares entre os pares durante o canto.

Já no estado de Minas Gerais, a dança é bastante presente na cidade de Vassouras, onde há três variações principais, segundo o *Dicionário do Folclore Brasileiro*⁴⁸. São elas: a cana-verde, em que os pares seguem o ritmo produzido pelo som da sanfona, do pandeiro e de um tambor; a cana-verde valsada, em que os pares enlaçados seguem o ritmo da música; e a cana-verde marcada, que começa com os pares enlaçados e

⁴⁸ Ver verbete *cana-verde* (CASCUDO, 2001, p. 102)

termina quando todos os dançarinos estão unidos em um grande círculo, sob o comando do violeiro-marcador.

Segundo Reis (2010, p. 29), a dança em São Paulo acontece da seguinte forma:

Formam-se os pares em roda. A dança é semelhante ao caminho da roça da quadrilha: todos de mãos dadas e com os braços entrecruzados, criando uma grande corrente. Fazem-se figurações coreográficas como meia-volta, volta inteira, oito, túnel, zigue-zague, podendo fechar e abrir a roda.

Neste estado, a prática dessa dança pode ser encontrada nas cidades de Piracicaba, Franca e São Roque. Em Piracicaba ela é dançada apenas por homens. Em Franca, segundo Cascudo (2001, p. 102), ela é dançada por homens e mulheres, ao mesmo tempo em que entoam os versos abaixo:

*A minha caninha-verde,
a minha verde caninha
quebra morena
minha verde caninha
eu não vou na tua casa
pra você não ir na minha.*

*Eu plantei caninha-verde
sete palmos de fundura
quando não levou nem sete dias
a cana-verde estava madura.*

*Eu comprei um alambique
pra fazer minha caninha,
e depois de tudo pronto,
vou beber minha pinguinha.*

Já em São Roque, de acordo com o *Dicionário Musical Brasileiro*⁴⁹, consiste em uma grande roda, na qual homens e mulheres se dispõem de forma alternada, que vai girando enquanto os dançarinos se viram também alternadamente para ambos os lados.

A dança se apresenta diferente nos estados da Região Sul. No Paraná, homens e mulheres dançam a cana-verde dispostos em pares em duas fileiras. Ao longo da música, as configurações vão se alternando até formarem pequenos círculos que fecham e abrem a roda. No Rio Grande do Sul apresenta-se como uma das danças populares mais antigas.

De acordo com Alvarenga (1982), as principais características musicais do gênero são: movimento melódico pouco amplo; ritmo de colcheias com ausência de síncopas; escritas em compasso 2/4.

2.7.4.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 51

Indicação de andamento: Gracioso (semínima=120)

Composta em 1969

Não traz dedicatória

Partitura – p. 609

Seção A (c. 1-18)

Durante toda a peça, a melodia é encontrada na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior. Na seção A, Lacerda desenvolve a melodia em oito compassos na tonalidade de Fá maior. O acompanhamento, no entanto, não acompanha a tonalidade, gerando uma possível confusão idiomática na obra. Ele é composto de dois

⁴⁹ Ver verbete *cana-verde* (ANDRADE, 1989, p. 86)

tricordes formados pelas notas Dó-Fá-Si e Réb-Solb-Dó, distantes entre si um intervalo de segunda menor, que não caracterizam tonalidade nenhuma. Analisando a melodia, é possível dizer que eles substituem respectivamente os acordes de Fá maior (tônica) e Dó maior (dominante), que representam as funções básicas do sistema tonal. O trecho abaixo traz o tema da seção A:

Figura 141 – compassos 1 a 9 – seção A – exposição do tema

A métrica binária associada a uma escrita de colcheias sem síncopas, como dito anteriormente, caracteriza a Cana-verde. Além das colcheias, o desenho rítmico formado também por semicolcheias, faz alusão ao trote da cavalaria das marchas militares e ao desenho rítmico executado pela caixa em outros tipos de marcha, o que permite classificar esta peça dentro deste gênero. A articulação em *staccato* vem reforçar essa menção.

Seção B (c. 19-32)

Com a melodia em Fá menor, o compositor muda um pouco o caráter da peça, passando de um espírito alegre, “*gracioso*”, para “*um tanto triste*”, conforme indicação na

partitura, na seção B. A articulação em legato contribui para o novo caráter. O acompanhamento nesta seção, embora tenha o mesmo princípio de construção em colcheias e articulação em *staccato*, traz traços de tonalismo ao utilizar notas que estão dentro do contexto harmônico de Fá menor, como mostra a figura seguinte:

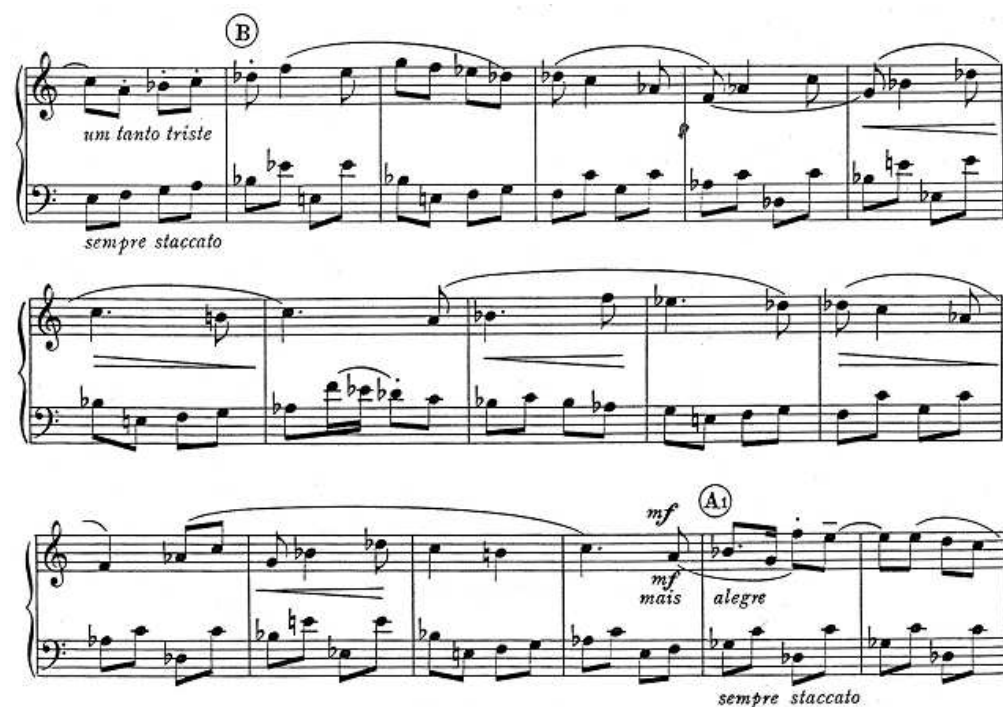


Figura 142 – compassos 18 a 34 – seção B

Seção A₁ (c. 33-51)

A seção A₁ inicia-se já com o tema da seção A em desenvolvimento, em uma espécie de refrão e não estrofe, indo rapidamente para o trecho culminante da melodia, como mostra a próxima figura:



Figura 143 – compassos 32 a 37 – início da seção A₁

Para finalizar, o compositor insere um desenho cromático descendente na linha inferior do piano que termina na nota Fá, afirmando assim a tonalidade.



Figura 144 – compassos 46 a 51 – desenho cromático descendente

BRASILIANA Nº. 6

I – RODA

II – PONTO

III – TONDA

IV – BAIXO

2.8 – BRASILIANA Nº. 6

2.8.1 – Roda

*“Brincar de roda, ciranda, pular corda, amarelinha etc. são maneiras de estabelecer contato consigo próprio e com o outro, de se sentir único e, ao mesmo tempo, parte de um grupo, e de trabalhar com as estruturas e formas musicais que se apresentam em cada canção e em cada brinquedo.”*⁵⁰

2.8.1.1 – Histórico

Segundo Mário de Andrade (1989, p. 441), *roda* é “canto e dança em círculo, geralmente em compasso binário, que servem como jogo infantil”. O autor, em outra publicação (1972, p. 82), afirma ainda que as rodas infantis praticadas no Brasil apresentam “processos de variação, deformação e transformação de elementos musicais e literários das canções portuguesas”.

Na cultura infantil, a música se faz presente nos *acalantos*, que são cantigas de ninar; nos *brincos* e *parlendas*, que são brincadeiras rítmico-musicais; e nos *brinquedos de roda*, que são brincadeiras envolvendo canções e danças com coreografia. Também chamados de *rondas*, estes últimos integram poesia, música e dança.

O *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil* (1998, p. 71) afirma que, além da portuguesa, os brinquedos de roda também receberam influências da cultura africana, ameríndia, espanhola e francesa. De acordo com o documento governamental que rege a Educação Infantil nas escolas brasileiras, ao envolver gesto, movimento, canto, dança e faz-de-conta, esses brinquedos tornam-se “legítimas expressões da infância”.

O compositor que registrou grande parte das cantigas de roda brasileiras foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Podem ser conferidas, dentre outras composições, nas

⁵⁰ RCNEI, vol. 3, 1998, p. 71.

dezesseis *Cirandas* (1926); nas doze *Cirandinhas* (1925); e no *Guia Prático* (1932-1949), que é uma coletânea de arranjos para a música folclórica brasileira.

2.8.1.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: Tema e variações

Nº de compassos: 124

Indicação de andamento: Ingênuo (semínima=88) – Tema; Quase marcha (semínima=126) – Var. I; Moderado (semínima=104) – Var. II; Vivo (semínima pontuada=132) – Var. III

Composta em 1971

Dedicada à Eda Fiore

Partitura – p. 611

Tema (c. 1-13)

O tema escolhido para esta composição é a tradicional cantiga de roda brasileira *Ciranda, cirandinha*. Na tonalidade de Dó maior, é exposto na linha superior do piano e na região aguda do instrumento. O acompanhamento, escrito na linha inferior do piano, é composto de notas que sugerem a tonalidade de Si maior, causando uma dissonância com a melodia pela distância de 2ª menor existente entre as notas. Composto de duas frases com quatro compassos de extensão cada uma, Lacerda repete a segunda frase na exposição do tema. A figura abaixo exemplifica:



Figura 145 – compassos 1 a 12 – exposição do Tema

Variação I (c. 14-51)

A primeira variação do tema inicia-se em Dó maior e na repetição da segunda frase da melodia, muda para Lá maior, voltando para Dó maior para finalizar a seção.

O acompanhamento, elaborado em caráter de marcha conforme indicação do próprio compositor na partitura, realiza um contracanto com a melodia na ocasião da sua segunda frase, como indica o exemplo abaixo:



Figura 146 – compassos 24 a 28 – contracanto melódico

Lacerda faz uso do acorde de Ré maior, que age como substituto do quinto grau de Dó, na cadência conclusiva do trecho, como pode ser observado na próxima figura:



Figura 147 – compassos 48 a 51 – final da var. I

Varição II (c. 52-76)

A segunda variação da peça é desenvolvida no idioma atonal. Embora existam repousos sobre alguns acordes, a seção não apresenta vestígios de tonalidade. Esses repousos firmam-se sobre os acordes de Ré maior com sétima, ora apresentando a quinta justa, ora diminuta, e o acorde de Réb maior com sétima.

Antes de apresentar a melodia nesta variação, o compositor inseriu seis compassos desenvolvendo uma espécie de introdução com notas que se farão presentes durante toda a seção na linha do acompanhamento (Figura 150).

Varição III (c. 77-124)

A última variação da peça está escrita em compasso binário composto (6/8). Assemelha-se harmonicamente as outras variações, em trechos construídos em torno de Lá♭. Os exemplos abaixo trazem os trechos representativos de cada seção:



Figura 148 – compassos 7 a 8 – Tema



Figura 149 – compassos 13 a 18 – Var. I

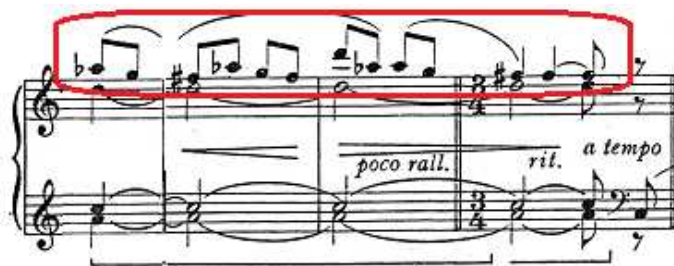


Figura 150 – compassos 55 a 57 – Var. II



Figura 151 – compassos 101 a 103 – Var. III

2.8.2 – Ponto

“Os cantos de feitiçaria constituem uma parte muito rica e muito bela da música folclórica brasileira.”⁵¹

2.8.2.1 – Histórico

No Brasil, existem várias modalidades de cultos religiosos de caráter mágico, conhecidos como feitiçaria. Embora possuam mesma estrutura, recebem denominações distintas de um estado para outro, como por exemplo, *Macumba* no Rio de Janeiro; *Candomblé* na Bahia; *Xangô* em Alagoas, Paraíba e Pernambuco; *Tambor-de-Mina* no Maranhão, dentre outras. Podem ser divididas em dois grupos: um implantado pelo negro, que possui estrutura mais nítida, e outro considerado de criação nacional, onde se veem elementos da feitiçaria afro-brasileira e reminiscências de costumes ameríndios. A característica comum a esses dois grupos é o culto a entidades sobrenaturais ou divindades chamadas *orixás* ou *santos* no primeiro grupo, e *mestres* no segundo.

Em todos os cultos religiosos, independentemente da orientação que segue, a música desempenha um importante papel. No caso das religiões de origem africana, nota-se que ela não está sozinha, mas quase sempre acompanhada da dança. De acordo com Alvarenga (1982, p. 246):

A música e a dança são os principais fatores dos fenômenos de possessão que se observam nestes cultos mágicos. O ritmo violento dos tambores e a repetição interminável dos cantos, produzindo fadiga da atenção e amortecimento consequente da consciência, levam iniciados e crentes a um verdadeiro estado de hipnose.

A esses cantos, que são próprios dos orixás e mestres nas cerimônias, dá-se o nome de *pontos* ou *linhas*. Tem como principal característica a utilização de escalas

⁵¹ ALVARENGA, 1982, p. 246.

pentafônicas e hexacordais⁵². O acompanhamento fica a cargo dos instrumentos de percussão, preponderantemente tambores nos rituais afro-brasileiros e maracá, nos outros.

2.8.2.2 – Análise

Idioma: Pentatônico

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 89

Indicação de andamento: Movido (semínima pontuada=80)

Composta em 1971

Dedicada à Nellie Braga

Partitura – p. 615

Seção A (c. 1-25)

A seção A desta peça traz a melodia na linha superior do piano escrita sobre uma escala pentatônica (Figura 152) e o acompanhamento na linha inferior realizando acordes que sugerem um apoio em Sib menor.



Figura 152 – escala pentatônica em que se apoia a melodia

⁵² Hexacorde “é uma série ascendente de seis notas que se desloca por tons inteiros, exceto entre a terceira e a quarta notas, que são separadas por um semitom. O hexacorde foi descrito pela primeira vez por Guido d’Arezzo, no início do século XI, e tornou-se a base do mais antigo sistema padrão de notação para música polifônica, sendo utilizado como auxílio para o canto e como base para a composição.” (GROVE, 1994, p. 428)

Seção B (c. 26-47)

A segunda seção da peça, além de manter a melodia estruturada na escala pentatônica exposta na primeira seção, traz o acompanhamento agora elaborado não por acordes, mas por contracantos melódicos, sugerindo um apoio em Réb maior. O emprego de intervalo de sétima na melodia cria em alguns momentos uma atmosfera modal, quando a sétima é menor, e tonal, quando ela é maior.

A figura abaixo destaca o emprego desses intervallos em alguns trechos:



Figura 153 – compassos 33 a 37 – atmosfera modal



Figura 154 – compassos 45 a 47 – atmosfera tonal

Seção A₁ (c. 48-89)

A seção A₁ apresenta-se idêntica à seção A, diferenciando apenas por trazer a melodia inicialmente na linha inferior do piano e depois de oito compassos passa-a para a linha superior.

2.8.3 – Toada

*“Ai cumpadre/ Tinha vontade de ouvir uma
música mole/ que se estirasse por dentro do
sangue// Música com gosto de lua/ e do corpo
da filha da rainha Luiza// Que me fizesse ouvir
de novo/ aquelas vozes escondidas surradas de
ai ai ai.”⁵³*

2.8.3.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove de Música*⁵⁴, o termo *toada* possui três conotações: 1) cantiga geralmente melancólica ou arrastada; 2) “entonação”; 3) “linha melódica”. No mesmo sentido, Andrade (1989) afirma que se trata de uma cantiga sem forma fixa, muito encontradiça na música caipira, podendo ser sinônimo também de “afinação”. Com relação à terceira conotação, o musicólogo classifica-a como melodias acompanhadas de viola e pandeiro.

A toada apresenta em geral textos curtos, de caráter amoroso, lírico ou ainda cômico, que fogem à forma de romance, sendo formalmente construída de estrofe e refrão. Por estar presente praticamente em todo o Brasil, apresenta características musicais variadas de acordo com a região onde é cultuada. Segundo Oneyda Alvarenga, as toadas do Centro e Sul “se irmanam pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente que corre por quase todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça.” (1982, p. 319)

A seguir, encontra-se uma toada colhida em São Paulo, disponível no livro *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade (1972, p. 79), onde se podem observar as características citadas por Alvarenga:

⁵³ BOPP, Raul. Cobra Norato, 1931, p. 23. In ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 518.

⁵⁴ Ver verbete *toada* (GROVE, 1994, p. 950).



Figura 155 – exemplo de *toada*

2.8.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 40

Indicação de andamento: Amoroso (mínima=50)

Composta em 1971

Dedicada à Zulmira Elias José

Partitura – p. 619

Seção A (c. 1-12)

Semelhantemente à *Moda* e ao *Cururu*, a *Toada* apresenta a melodia em terças paralelas, muito comum nos gêneros de música caipira. A tonalidade escolhida para o desenvolvimento dessa peça foi Fá maior. A progressão harmônica é simples, com acordes pertencentes ao campo harmônico principal, em sua maioria dominante e tônica. Como a escrita é polifônica (a quatro vozes), a identificação dessa harmonia é decorrente da junção das vozes.

O acompanhamento, realizado na linha inferior do piano, traz figurações rítmicas com uso frequente de síncopas. O baixo sustenta o tempo todo a nota Dó, fazendo alusão à nota mais grave da viola na ocasião do acompanhamento.

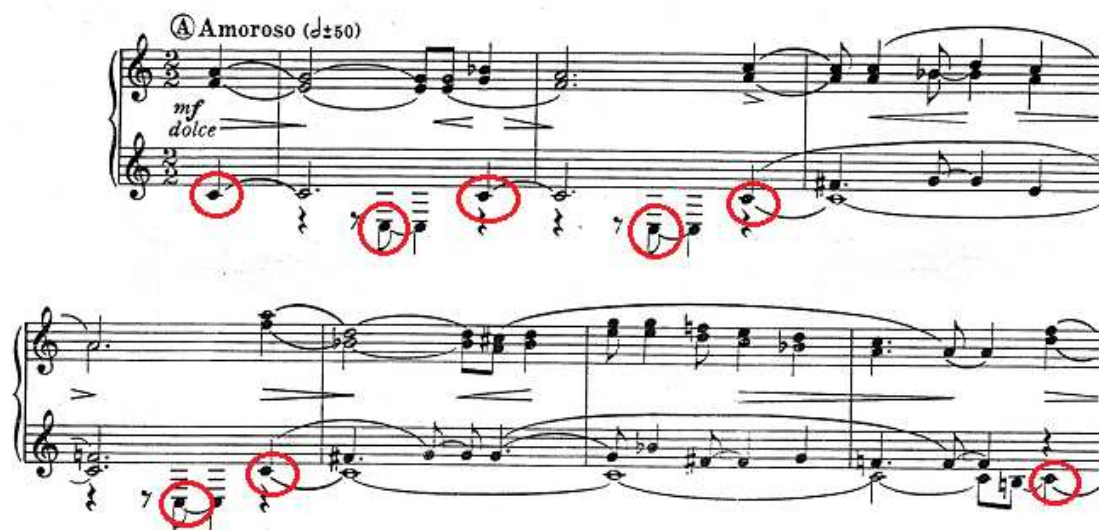


Figura 156 – compassos 1 a 7 – início da seção A

Seção B (c. 13-24)

A segunda seção da peça está na tonalidade homônima, Fá menor. Diferentemente da primeira seção, o pedal em Dó não é mais exclusivo e ela não mantém a estrutura melódica criada por terças paralelas. Tal fato pode fazer referência à estrofe da canção, onde geralmente um dos cantores faz sozinho a melodia.



Figura 157 – compassos 12 a 19 – início da seção B

Seção A₁ (c. 25-40)

A última seção traz a estrutura harmônica idêntica à da seção A. Um elemento novo que surge aqui está relacionado à nota pedal (Dó) utilizada na primeira seção. Nesta, Lacerda cria uma preparação para chegar a ela através de um intervalo de 2m ascendente. Além disso, é possível observar que essa preparação é imitada na voz superior, ainda na linha inferior do piano, como mostra a figura seguinte:

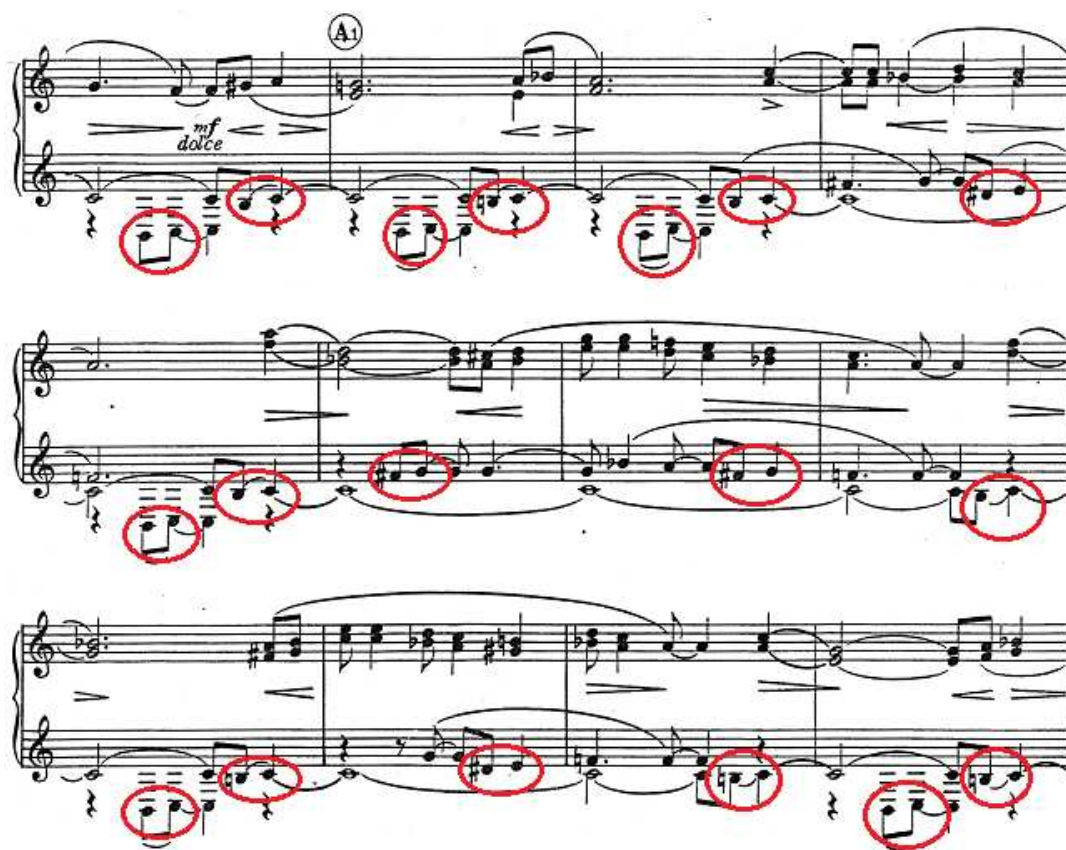


Figura 158 – compassos 24 a 35 – seção A₁

2.8.4 – Baião

*“O baião ia cerrado, mas ele já não ouvia o
sapateado que enchendo a sala levantava nuvem
de pó”⁵⁵*

2.8.4.1 – Histórico

Segundo Quadros Jr (2009), “o Baião teve sua origem no século XIX, no nordeste do país, mas não há mais exatidão sobre seu surgimento, e sua popularização se deu a partir da década de 1940, com as músicas de Luiz Gonzaga”. De acordo com o *Dicionário Grove de Música*⁵⁶, trata-se de um gênero de dança e música “marcado pela síncope característica da música popular brasileira.”

A vinda do compositor, cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989) para o Rio de Janeiro na década de 1940, fez com que o baião fosse cada vez mais difundido. Sua música *Asa Branca* (1947), composta em parceria com Humberto Teixeira (1915-1979), destaca-se como o principal clássico deste gênero musical. Constituinte do *forró*⁵⁷, ele tem um ritmo binário que provavelmente deriva do lundu africano. “O lundu africano foi levado ao Nordeste com o nome de baiano, e teria sofrido uma ‘colisão homonímica’ com o verbo bailar, de onde teria saído o termo baião” (TRINDADE, 2004, *apud* QUADROS JR, 2005, p. 129). Para Barreto (2012, p. 175), “desde o seu advento, ele tem sido um dos mais fortes representantes da chamada ‘sonoridade nordestina’, assim como um gênero expressivo dentro do que se convencionou denominar como música ‘regional’.”

Com relação aos aspectos formais, rítmicos e melódicos, destacam-se como principais características: estrutura formal semelhante ao frevo (AA BB A), com quem compartilha “o emprego dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e

⁵⁵ BATISTA, Chagas. Cangaceiros do Nordeste, 1929, p. 104. In ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 36.

⁵⁶ Ver verbete *baião*. (GROVE, 1994, p. 64)

⁵⁷ Um estudo mais detalhado do gênero *forró* pode ser visto no item 2.11.4 deste trabalho (vide página 327).

do compasso acéfalo.” (BARRETO, 2012, p. 70); grande utilização dos modos mixolídio e dórico; presença abundante de arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio; melodias construídas em intervalos de terça ou sextas, com o uso de notas repetidas; e condução rítmica feita pela zabumba e triângulo. Esses dois instrumentos, juntamente com a sanfona, se tornaram o conjunto típico do baião.

Dentre os artistas que gravaram e contribuíram para a difusão do gênero juntamente com Luiz Gonzaga estão: Carmen Miranda (1909-1955), Ivan Curi (1928-1995), João do Vale (1934-1996), Emilinha Borba (1923-2005) e Dominginhos (1941-2013).

Para finalizar, um depoimento do “Rei do Baião”, Luiz Gonzaga, sobre a origem do baião:

Quando toquei o baião para ele (Humberto Teixeira), saiu a ideia de um novo gênero. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano, outros que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do Nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: "Dá um baião aí..." Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração.⁵⁸

2.8.4.2 – Análise

Idioma: Modal/Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 63

Indicação de andamento: Moderadamente movido (semínima=92)

⁵⁸ Depoimento de Luiz Gonzaga dado à Revista Veja, em 15 de março de 1972. Disponível em <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/prosartes/prosartes011.php>. Acesso em 28 de outubro de 2013.

Composta em 1971

Dedicada à Nair Tabet

Partitura – p. 621

Seção A (c. 1-29)

Lacerda expõe o tema da seção A em doze compassos, seguidos de dezessete para seu desenvolvimento. A melodia encontra-se inteiramente na linha superior do piano, enquanto a linha inferior realiza o acompanhamento.

Duas características importantes deste gênero musical estão presentes já nesta primeira seção: a utilização da 7ª abaixada, ou seja, do modo mixolídio (neste caso um Dó mixolídio); e o padrão rítmico de acompanhamento do baião. As figuras abaixo exemplificam:



Figura 159 – padrão rítmico de acompanhamento do baião⁵⁹

⁵⁹ Cf. se observa em ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. vol. 1. Acervo virtual. [on-line] [acesso em 30 de agosto de 2013]. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/36779062/Apostila-de-Percussao-Edgard-Rocca>.

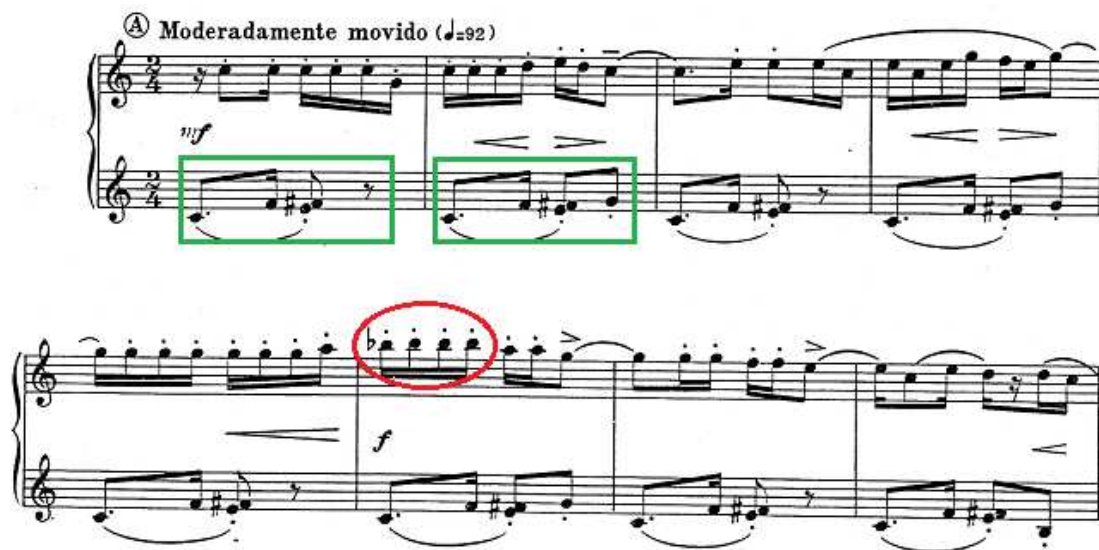


Figura 160 – compassos 1 a 8 – início da seção A

Lacerda construiu esse padrão alternando dois compassos, onde o primeiro traz uma colcheia e uma pausa no segundo tempo e o segundo traz duas colcheias.

Seção B (c. 30-47)

A seção B do *Baião* desenvolve um novo tema em nove compassos, seguido de mais nove para desenvolvimento, que na verdade é uma repetição do próprio. Com características tonais (Dó menor), a progressão harmônica apresenta alteração em dois acordes na ocasião da repetição do tema: o acorde de Fá menor (c. 32) é substituído pelo acorde de Réb maior (c. 40); e o acorde de Dó menor (c. 34) é substituído pelo acorde de Mib maior (c. 42). A substituição não interfere na função dos acordes, pois se tratam de acordes substitutos dos primeiros, sendo o Réb maior anti-relativo de Fá menor e Mib maior, relativo de Dó menor.

O padrão de acompanhamento apresentado na seção A é mantido nesta seção. Observa-se que, embora o que se evidencia mais nele sejam as dissonâncias e cromatismo, é possível destacar as notas do acorde de Dó maior (Dó-Mi-Sol) sob esses elementos.

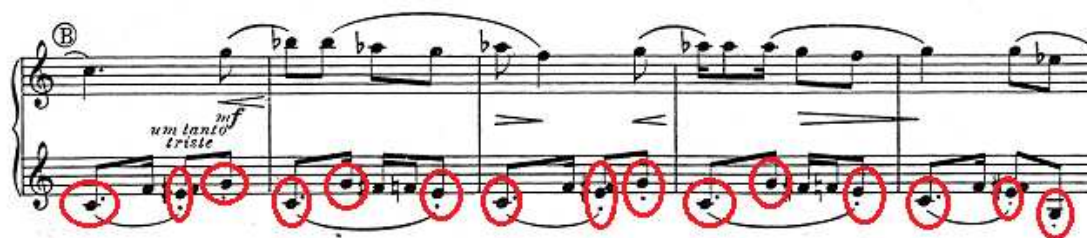


Figura 161 – compassos 30 a 34 – início da seção B

Seção A₁ (c. 48-63)

A seção A₁ possui estrutura harmônica idêntica à seção A. Difere apenas na sequência melódica. Nesta seção, o compositor simplificou a melodia, dando ênfase apenas às notas principais, evitando o uso contínuo de repetições.

Outro detalhe que se observa é que esta seção traz a estrutura rítmica do acompanhamento invertida, ou seja, primeiramente o compasso que tem as duas colcheias no segundo tempo e depois o compasso que traz uma colcheia e uma pausa.



Figura 162 – compassos 44 a 53 – início da seção A₁

Os cinco últimos compassos da peça se caracterizam como uma coda, onde a linha superior enfatiza o Dó e a linha inferior inicia estabelecendo uma dissonância com a linha superior, na medida em que apresenta o acorde de Réb maior, que está distante de Dó um intervalo de 2m. Embora a dissonância tenha sido previsível pelo compositor, a presença deste acorde se justifica por se tratar de uma continuidade à progressão harmônica anterior que trazia um arpejo do acorde de Láb maior, dominante de Réb. Ao resolver a tensão causada pelo acorde de dominante, Lacerda acabou criando outra gerada pela dissonância com relação ao modo principal.



Figura 163 – compassos 54 a 63 – final da seção A₁

BRASILIANA Nº. 7

I – SAMBA

II – VALSA

III – REGGÃO

IV – ARRASTA-PÉ

2.9 – BRASILIANA Nº. 7

2.9.1 – Samba

2.9.1.1 – Histórico

“Dança afro-brasileira e, no Brasil, forma de música popular. A palavra designava, originalmente, algumas danças de roda trazidas de Angola e do Congo para a América do Sul.” (GROVE, 1994, p. 817). Para Andrade (1989, p. 453), o samba pode ser caracterizado de três maneiras: (1) por “qualquer bailarico popular”; (2) por uma dança de salão, dançada aos pares, “com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado”; (3) por dança de roda, africana, que, de acordo com Mozart Araújo, citado pelo próprio Andrade, pode ter sido derivada de *Semba*, que significa umbigada. Para Araújo, nas palavras de Andrade, a dança seria uma espécie de evolução do batuque, jongo e lundu, também danças africanas.

No final do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro passava por muitas mudanças. Movimentos como o processo de urbanização, a libertação dos escravos e a forte crise da cafeicultura no Vale do Paraíba contribuíram para a chegada de muitos migrantes, principalmente trabalhadores negros, na capital, segundo Barreto (2012). Como muitos desses escravos eram originários da Bahia, fica evidente o aumento da influência da cultura afro-baiana sobre os cariocas.

O samba também sofreu com esse processo de urbanização, mas, segundo o *Dicionário Grove* (1994, p. 817) manteve seus traços característicos: “marcação binária e um ritmo fortemente sincopado”. Barreto (2012) afirma que, chegado o século XX, os baianos eram o maior grupo de imigrados no Rio de Janeiro, mas se misturavam a outros vindos, principalmente de Pernambuco, Sergipe e Alagoas, além do interior do próprio Rio de Janeiro. Foi desse convívio e através da mistura cultural bastante eclética que, segundo Zan (1997), nasceram aí dois movimentos populares: o carnaval de rua e o samba em sua definição mais moderna.

Já Franceschi (2002, p. 266) explica que o samba foi “no início, o resultado de uma série de temas urbanos e sertanejos, arrançados como obra coletiva de vários

compositores, baianos e cariocas, ligados ao maxixe. Na realidade, uma colcha de retalhos de estribilhos folclóricos”. A canção *Roceiro* é o resultado dessa miscigenação cultural e foi registrada na Biblioteca Nacional em 1916 por Ernesto dos Santos (1890-1974), o Donga, e, no ano seguinte, gravada três vezes pela Casa Edison, quando teve seu nome alterado para *Pelo Telefone* e classificada como samba, “gênero musical destinado a suavizar e a nivelar diferenças existentes nas diversas concentrações do carnaval.” (FRANCESCHI, 2002, p. 266). *Pelo Telefone* seria o primeiro samba composto como tal, de acordo com o *Dicionário Grove*⁶⁰.

Franceschi ressalta que, durante a década de 1920, o samba foi se fortalecendo enquanto gênero musical, ao mesmo tempo em que as gravadoras, rádios e salas de espera dos cinemas, detentoras dos meios de divulgação, controlavam cada vez mais sua distribuição. A partir de então, de acordo com Sandroni (2001, p. 35),

[...] na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica de flauta, trombone etc. Assim, hoje os dois campos se encontram muito mais misturados que no início do século XX.

Além do *samba urbano* carioca, dessa junção de gêneros, surgiu o *samba-choro*, que junto com o *samba-canção*, é chamado de “forma híbrida” pelo *Dicionário Grove*. Outras formas mais específicas do gênero descritas pelo dicionário são *samba de breque*, *samba de partido alto* e *samba-enredo*, que ganhou muito destaque através da sua utilização pelas escolas de samba.

Além da dança e de características rítmicas musicais africanas, como o uso contínuo de semicolcheias e síncopas, observa-se também no samba o aproveitamento de instrumentos musicais de mesma origem, como destaca Lopes (*In* NASCIMENTO, 2013, p. 7):

⁶⁰ Ver verbete *samba* (GROVE, 1994, p. 817-818).

[...] a cuíca ou puíta, o berimbau, o ganzá e o reco-reco, bem como toda criação da maior parte dos folguedos de rua até hoje brincados nas Américas e no Caribe, foram certamente africanos do grande grupo etnolinguístico banto que legaram à música brasileira as bases do samba e a grande variedade de manifestações que lhe são afins.

Nascimento (2013) complementa que a introdução do pandeiro se deu no século XIX e Franceschi (2002), por sua vez, ainda inclui o tamborim, o cavaquinho e o violão no rol de instrumentos musicais típicos do gênero.

Dentre os principais representantes estão José Barbosa da Silva (1888-1930), mais conhecido como Sinhô, José Luiz de Moraes (1883-1961), popularmente chamado de Caninha, Noel Rosa (1910-1937), Cartola (1908-1980), Lamartine Babo (1904-1963), Ataulfo Alves (1909-1969), Assis Valente (1911-1958), Ari Barroso (1903-1964) e Dorival Caymmi (1914-2008).

2.9.1.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 53

Indicação de andamento: Bem ritmado (semínima=116)

Composta em 1976

Não traz dedicatória

Partitura – p. 625

Seção A (c. 1-16)

A melodia na seção A, construída na tonalidade de Fá maior, está localizada na linha superior do piano e é acompanhada por acordes e contracantos melódicos localizados na linha inferior. Esses contracantos tão frequentes ora se apresentam simultaneamente à

melodia em movimento contrário a mesma, ora em forma de pergunta e resposta. As figuras abaixo exemplificam a questão:



Figura 164 – compassos 5 a 8 – contracanto em movimento contrário à melodia



Figura 165 – compassos 9 a 12 – contracanto em forma de pergunta e resposta

Para finalizar a seção, Lacerda insere uma cadência perfeita, porém com uma pequena alteração no acorde de dominante: ele substitui a 5ª justa pela 5ª diminuta, gerando ainda mais tensão ao trecho, que finaliza logo após na tônica. Assim, o acorde de dominante acaba possuindo duas sensíveis tonais⁶¹ ao invés de uma apenas. A nota Mi, que é a 3ª do acorde de Dó maior, naturalmente resolve na nota Fá, fundamental do acorde de Fá maior, sendo então classificada como sensível tonal da escala de Fá, pois define o tom, enquanto a nota Sib, que é a 7ª do acorde de Dó maior, resolve na nota Lá, terça do acorde de Fá maior, sendo então classificada como sensível modal da escala de Fá, pois define o modo em que a escala está (maior/menor). Com a alteração feita pelo compositor no acorde

⁶¹ É chamada de sensível tonal, o sétimo grau da escala, por definir e afirmar a tonalidade.

de dominante, a nota Solb, que é a 5ª diminuta do acorde de Dó maior, resolve na nota Fá, tônica da escala de Fá maior, podendo ser classificado também como sensível tonal da escala. O exemplo abaixo traz a cadência:



Figura 166 – compassos 15 e 16 – cadência da seção A

Seção B (c. 17-33)

Diferentemente da seção A, na seção B a melodia, em Sib maior, é apresentada na linha inferior do piano e o acompanhamento por acordes e contracantos na linha superior. Da mesma forma como ocorreu em A, nesta seção os contracantos são elaborados em movimento contrário à melodia ou em forma de pergunta e resposta, como pode ser observado abaixo:



Figura 167 – compassos 24 a 26 – contracanto em forma de pergunta e resposta



Contracanto em movimento contrário à melodia

Figura 168 – compassos 31 a 33 – transição para a seção A₁

Com relação à figura anterior, nota-se, no último compasso, a transição para a seção A₁, onde o compositor faz um pequeno desenho melódico em movimento cromático ascendente em direção à dominante de Fá maior.

Seção A₁ (c. 34-53)

A seção A₁ é idêntica à seção A, diferenciando-se apenas na finalização. Para concluir a peça, Lacerda repete a última frase melódica três oitavas abaixo do que foi escrito, como mostra a próxima figura:



Figura 169 – compassos 44 a 53 – finalização da peça

2.9.2 – Valsa

2.9.2.1 – Histórico

Ver item 2.7.2.1, página 197.

2.9.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 80

Indicação de andamento: Tempo de Valsa rápida (mínima pontuada=69)

Composta em 1976

Não traz dedicatória

Partitura – p. 627

Seção A (c. 1-37)

A seção A traz a melodia na linha superior do piano e o acompanhamento na linha inferior com acordes inteiros e arpejados. Desenvolvida sobre a tonalidade de Dó maior, esta seção apresenta uma escrita que traz reminiscência da escrita para sopro (flauta exclusivamente), devido à articulação e às figurações rítmicas com sequência de colcheias em andamento rápido. A presença de cromatismo também caracteriza o gênero saudosista, bastante similar ao *choro*.

Tempo de Valsa rápida (♩ = 69)

PIANO

mf

sem pedal

A

A₁

Figura 170 – compassos 1 a 14 – início da seção A

Seção B (c. 38-71)

A segunda seção da peça é construída na tonalidade de Lá maior. A preparação para esta nova tonalidade se dá em três compassos com a presença do acorde arpejado de Lá maior com sétima seguido de um desenho cromático ascendente em direção à terça do acorde de Lá maior (Dó#).

O tema da seção B, em Lá maior, é exposto na linha inferior do piano, fazendo alusão ao baixo melódico violonístico e recebe alguns contracantos melódicos da linha superior do piano, que faz alusão à flauta e resulta no que se denomina “contraponto flautístico”.

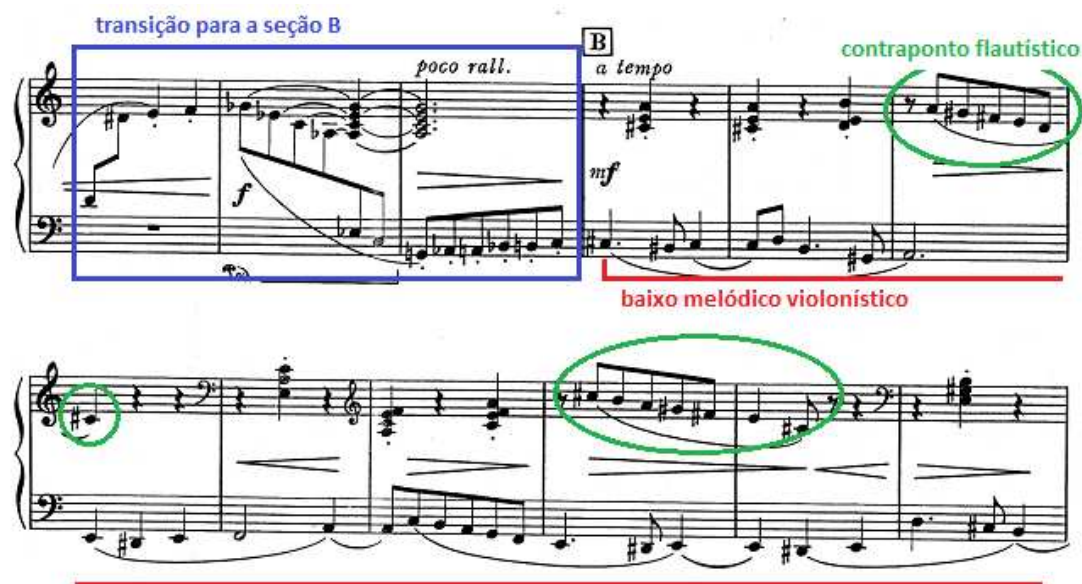


Figura 171 – compassos 35 a 46 – seção B

Seção A₁ (c. 2-32)

A seção A₁ é idêntica à seção A, diferenciando apenas no desenho inicial da melodia. Em A, esse desenho é construído sobre uma escala diatônica, enquanto em A₁ ele é construído sobre uma escala cromática.



Figura 172 – compassos 1 a 2 – início da seção A



Figura 173 – compassos 70 a 71 – transição para A₁

Coda (c. 72-80)

Os nove últimos compassos da peça levam a denominação de *coda*. É construída com elementos melódicos presentes nas seções A e A₁, além dos cromatismos explorados até o momento. Apresenta uma cadência harmônica que se destaca: ao invés de preparar o acorde final com o acorde de dominante, o compositor faz uso de um acorde que o substitui, Réb maior, resolvendo cromaticamente em Dó maior.

Figura 174 – compassos 72 a 80 - coda

2.9.3 – Pregão

2.9.3.1 – Histórico

Pregão é um gênero musical considerado *canto de trabalho*. Possui uma melodia própria, embora pequena, cujo fim é basicamente comercial, ou seja, divulgar o que está se vendendo e concretizar a compra.

Descobriu-se, por meio de um material inédito, um manuscrito do ano de 1773, cujo tema é o conjunto de deveres que orientam as ações dos fiéis durante as festas em comemoração ao ano judaico, que a palavra pregão era comumente empregada como sinônimo de oração, segundo Andrade (1989).

Em sua análise, Andrade divide o pregão em duas categorias: os individuais e os genéricos. Nos pregões individuais, os vendedores, mais autônomos, decidem como querem apregoar e muitas vezes, optam por utilizar outras melodias, já muito conhecidas, como as modinhas, os maxixes, os sambas e as emboladas. Já na categoria genéricos, encontram-se os pregões tradicionais, já conhecidos, e que são utilizados por todos os vendedores de um mesmo produto.

Para Guerra-Peixe (2007), o pregão pode ser encontrado em cidades como Rio de Janeiro, através de vendedores de vassouras e laranjas e compradores de garrafas vazias, por exemplo, e de uma forma de certo modo corriqueira também os vendedores de refrigerantes. As praias preferidas são Copacabana, Leblon e Ipanema. “Se determinados pregões desaparecem em virtude das transformações sociais e econômicas, outros surgem aqui e ali, enriquecendo de música o cotidiano da população.” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 175). O autor acredita que seja o pregão a principal influência, e por que não, a base da criação dos jingles, pequenas canções publicitárias tão conhecidas pelos consumidores, principalmente através da televisão e do rádio. Exemplo de pregão dado por Guerra-Peixe – *Vendedor de batatas* (2007, p. 175):



Figura 175 – exemplo de pregão dado por Guerra-Peixe

O compositor afirma ainda existirem pregões sem a presença do canto, ou seja, apenas de forma instrumental:

É fácil concluir que o pregão – pelo menos o autenticamente popular, inventado pelo próprio ambulante – é, afinal, um símbolo sonoro. E, como tal, poderá ser feito sem palavra alguma, como é o caso de instrumentos percutidos que, por si, bastam para atender aos fins. (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 179)

2.9.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: “Pot-pourri” de três melodias

Nº de compassos: 71

Indicação de andamento: Sem pressa (semínima=72) – Melodia I; Lento (semínima=69) – Melodia II; Moderado (semínima=92) – Melodia III

Composta em 1976

Não traz dedicatória

Partitura – p. 631

Melodia I (c. 1-27)

A primeira melodia exposta se trata de um pregão individual de rua chamado *Fita, renda e botão* (São Paulo). Escrito em Fá maior, tem sua melodia apresentada duas vezes: inicialmente na região média do piano e depois uma oitava acima. É iniciado com as duas linhas do piano realizando a melodia com distância de uma 8ª justa entre si. Na sequência, a linha inferior passa a executar notas que, juntamente com as da melodia, formam a escrita vertical, ou seja, o conteúdo harmônico, como mostra a figura abaixo:



Figura 176 – compassos 1 a 8 – exposição da primeira melodia

Na repetição do pregão, uma oitava acima, o acompanhamento é elaborado sobre uma escala cromática em *staccato*, como pode ser observado na figura a seguir:



Figura 177 – compassos 11 a 14 – escala cromática

Para finalizar a primeira seção da peça, Lacerda repete duas vezes a última frase da melodia, descendo sempre uma oitava em cada repetição.

Curioso observar a transição para a Melodia II: embora o acompanhamento não defina nenhuma tonalidade, já que se trata de escala cromática, a melodia está em Fá maior. Na ocasião da última repetição do trecho final do pregão, o compositor sugere um Mib maior como acompanhamento, que depois chega em Réb maior, tonalidade do pregão que será exposto na seção seguinte. Assim, ele faz um movimento por tons inteiros, saindo de Fá, passando por Mib e finalmente chegando em Réb. A figura abaixo exemplifica o trecho:

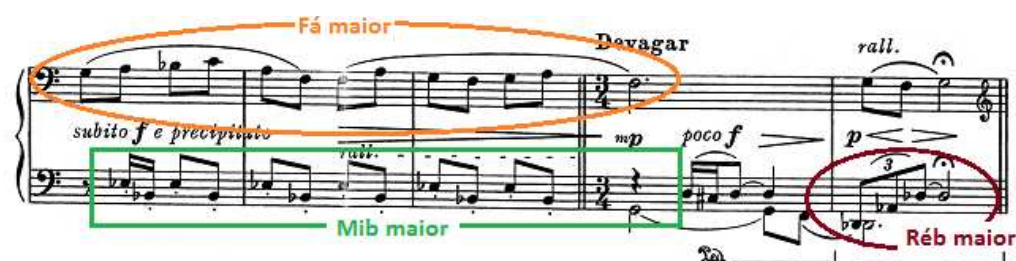


Figura 178 – compassos 23 a 27 – finalização da melodia I

Melodia II (c. 28-46)

O segundo pregão exposto por Lacerda se trata também de um pregão individual de rua chamado *Cocada* (Rio de Janeiro). A melodia original foi registrada por Mário de Andrade:



Figura 179 – exemplo do pregão *Cocada* (ANDRADE, 1972, p. 92)

Nota-se que o exemplo acima tem a melodia escrita em Dó maior. Lacerda utilizou-se da tonalidade de Réb maior para escrever a sua versão do pregão, como se observa na figura seguinte:



Figura 180 – compassos 30 a 33 – exposição da segunda melodia

Assim como na primeira seção da peça, nesta segunda seção, a melodia é exposta duas vezes. O acompanhamento, a princípio, apresenta-se apenas na linha inferior do piano, sendo complementado por contracantos na linha superior, a partir da segunda exposição da melodia. Tanto o acompanhamento quanto os contracantos melódicos são formados por arpejos com escrita rítmica de tercinas, como mostra a Figura 181.



Figura 181 – compassos 35 a 39 – acompanhamento e contracantos em tercinas

Com relação à figura anterior, é possível ainda observar que o compositor se utilizou de notas enarmônicas em algumas passagens para favorecer a harmonia, que traz uma sequência de acordes em intervalos de meio tom descendente entre si.

Melodia III (c. 47-71)

O terceiro pregão exposto por Lacerda, assim como os outros dois, se trata de um pregão individual de rua chamado *Laranja pera* (São Paulo). Agora escrito em Dó

maior, traz a melodia também exposta na linha superior do piano, enquanto a inferior realiza o acompanhamento. Na primeira exposição da melodia, o acompanhamento é feito essencialmente de acordes (Figura 182). Já na segunda exposição, ele é elaborado sobre uma escala cromática, como na seção I, porém com indicação de articulação *legato* e não *staccato* como na primeira seção (Figura 183).

Moderado (♩ = 92)

III O-lhaa la-ran-ja pe-ra, co-mo es-ta não há ou-tra não, é i-gual au-ma mo-re-na, que é u-ma flor ain-da em bo-tão.

sem pedal

rall.

Figura 182 – compassos 47 a 54 – exposição da terceira melodia

a tempo

poco rall.

rall.

Figura 183 – compassos 59 a 63 – escala cromática

Outra semelhança com a primeira seção está na mudança de altura na ocasião da repetição da melodia. No entanto, aqui, a alteração é invertida: vai da região aguda para a região grave.

Para finalizar a peça, o compositor escreve dois compassos com o acorde de Réb maior com sétima sendo executado em forma arpejo antes de afirmar a tonalidade deste último pregão. O acorde em questão substitui a dominante de Dó maior (Sol maior), por apresentar o mesmo trítono, causador de tensão, que ela. No acorde de Sol maior com sétima, tem-se o trítono Si-Fá, enquanto no acorde de Réb maior com sétima, tem-se o trítono Fá-Dób. Considerando a enarmonia Si-Dób, conclui-se que o trítono é o mesmo, podendo, portanto, o acorde de Réb substituir o de Sol e levar consigo a função de dominante da tonalidade principal: Dó maior. A figura abaixo traz o trecho conclusivo da peça:

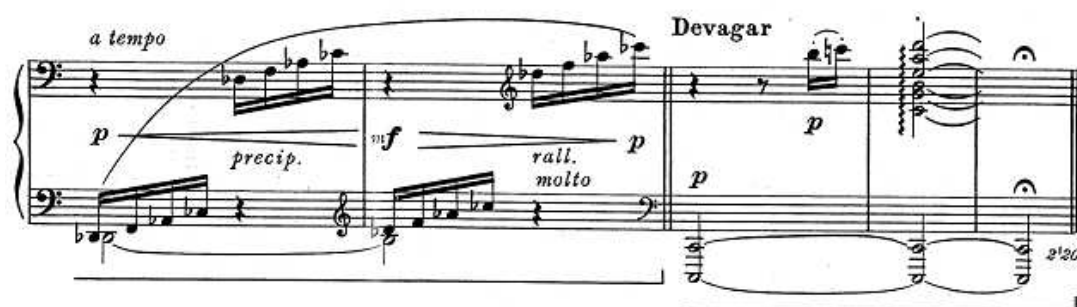


Figura 184 – compassos 67 a 71 – trecho conclusivo da peça

2.9.4 – Arrasta-Pé

*“Na ponta das ruas vai animado o chinfrim, o forrobodó; a propósito de tudo uma festa de arrasta-pés, regada a aluá.”*⁶²

2.9.4.1 – Histórico

Para o musicólogo Mário de Andrade (1989, p. 26), *arrasta-pé* é “o mesmo que baile”. Sinônimo do gênero *forró*⁶³, o título tem significado literal, remetendo-se a todo tipo de dança onde se “arrasta o pé”. Compreende marchas, chotes e outras.

Em compasso binário e modo maior, é bastante comum na zona caipira dos estados de São Paulo e Minas Gerais.

2.9.4.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 66

Indicação de andamento: Gingando (semínima=126)

Composta em 1976

Não traz dedicatória

Partitura – p. 635

Seção A (c. 1-21)

Este *Arrasta-pé* é uma peça bastante ilustrativa. Traz o acompanhamento na linha inferior do piano, fazendo desenhos rítmicos comuns às marchas e dobrados. Para favorecer sua análise, foi importante “dividi-lo” em duas partes como se fosse uma escrita a

⁶² CARVALHO, J. Cancioneiro do Norte. 1928, p. 63. In ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 26.

⁶³ Ver item 2.11.4 deste trabalho, intitulado “Forró”, p. 327.

duas vozes intercaladas. Assim, as “cabeças” de tempo simbolizam os instrumentos graves como a tuba ou bombardino, por exemplo, que dá o andamento da peça, enquanto as figuras no contratempo simbolizam os contracantos realizados por instrumentos como o trompete ou clarineta.

A estrutura intervalar desse acompanhamento pode ser observada na figura abaixo:

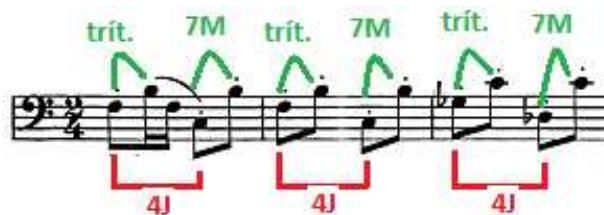


Figura 185 – padrão rítmico e intervalar do acompanhamento

Observa-se que a melodia possui o centro em Fá, porém não se identifica tonalidade, devido à presença de muito cromatismo na peça. A nota Si natural, geradora do trítone com a nota Fá, faz menção a uma característica modal ao se pensar em modo Lídio sobre a nota Fá.

Seção B (c. 22-37)

A seção B traz a melodia escrita em intervalos de terça, lembrando a zona caipira com as modas de viola, que são ambientes onde se cultua esse gênero.

A tonalidade aqui é identificada (Fá maior) e o acompanhamento é semelhante ao da seção A.



Figura 186 – compassos 17 a 29 – seção B

Seção A₁ (c. 38-66)

A melodia na seção A₁ tem início na linha inferior do piano e finalização na linha superior.

Em relação à seção A, esta seção traz uma pequena variação na melodia inicial e para finalizar insere um desenho melódico que se repete em movimento ascendente, ora de semitom em semitom, ora de tom em tom, até culminar em um acorde formado por trítonos intercalados, como se observa na figura abaixo:



Figura 187 – compassos 51 a 61 – seção A₁

BRASILIANA Nº. 8

I – CANTO DE TRABALHO

II – FREVO

III – ABOIO

IV – TERNO DE ZABUMBA

2.10 – BRASILIANA Nº. 8

2.10.1 – Canto de Trabalho

2.10.1.1 – Histórico

Canto de Trabalho é uma cantiga que acompanha um trabalho, coordenando e estimulando os movimentos do corpo. Pode ser entoada individualmente por um trabalhador, ou coletivamente por um grupo de trabalhadores. Sobre sua origem e definição, traz a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 150):

Há no Brasil grande variedade de cantos de trabalho, remontando a maioria ao período colonial, quando a mão-de-obra escrava foi amplamente empregada na lavoura, na mineração, e na cidade. Hoje, parte considerável desses cantos se encontra extinta, dado o processo de modernização. Em geral, trata-se de expressões musicais primárias e simples, constituídas por onomatopéias como *ei!*, *ai!*, *ó!*, *hum!* – interjeições de estímulo e reforço.

Os pregões, anúncios musicais feitos pelos vendedores de rua, os acalantos, ou cantigas de ninar, os cantos de pedintes ou cantigas de mendigos e o aboio podem ser considerados como tipos de canto de trabalho. No entanto, os mais comuns são os cantos de colheita de arroz e cacau, cantos de socar pilão e peneirar café, cantos de engenho, e o canto dos carregadores de piano, bastante encontrado no Recife, Pernambuco, no século XIX. Sobre este último, Mário Sette, em seu livro *Maxambombas e maracatus* (1938, p. 92), comenta:

Outrora, vinham oito homens práticos no serviço. Contratados de antemão e com cuidado. Chegavam com as suas toalhinhas, formavam de quatro em quatro, e com o piano nas cabeças marchavam de rua afora, de passos militares harmonizados, em cadência impecável, cantando: // Yayá me diga adeus / Olha que eu vou embarcá / O vapô entrou na barra, / O telégra deu siná... // Um tirava os versos e os outros respondiam em coro: / Zomba, minha negra, / Zomba, meu sinhô. / Quem quisé se embarcá / O trem de ferro já chegô...

François Biard, viajante francês em uma das visitas ao Brasil no século XIX, também comentou sobre o canto dos carregadores de piano (1862, p. 45):

Num dos primeiros dias de minha estada [no Rio de Janeiro] movido pela curiosidade fui forçado a deixar minhas atividades. É que ouvira certos sons estranhos, repetidos de um a outro extremo de uma rua: tratava-se simplesmente de uma mudança. Cada negro levava um móvel, pequeno ou grande, conforme sua escolha ou conveniência; todos corriam juntos, repetindo uma ou duas sílabas, acompanhadas de sons guturais. [...] Na esteira da longa fila [formada de 50 negros] vinha, gravemente conduzido por seis homens, um piano de cauda; à frente, um deles fazendo de chefe de orquestra, empunhava uma cabaça cheia de pedrinhas; com esse instrumento, o negro marcava, alegremente, o compasso. O piano era levado nas cabeças, sem qualquer auxílio das mãos, hábito generalizado entre os pretos.

Folcloristas e estudiosos da música brasileira observaram que, além de coordenar e estimular os movimentos do corpo, os cantos de trabalho estimulavam a disposição dos trabalhadores. Durante o emparedamento do canal Salto do Itu, Mário de Andrade observou um canto de trabalho criado pelos carregadores de pedra, os quais repetiam em coro o refrão “ôi”, no exato momento em que faziam esforço para a tração da pedra. O texto da cantiga pode ser encontrado no artigo *Velhos Cantos de Trabalho*, de Guilherme Santos Neves, publicado no site *Estação Capixaba* ⁶⁴:

Ai pedrinha vai ...

– ôi!

Vai devagarinho ...

– ôi!

Vai bem de mansinho ...

– ôi!

Lá pro lugarzinho,

– ôi!

⁶⁴ Artigo publicado no site www.estacaocapixaba.com.br.

Em outro canto de trabalho, colhido em Pernambuco por Mário de Andrade, observa-se a mesma temática dos carregadores de pedra, porém, com outra interjeição para representar a força exigida na tração da pedra (ANDRADE, 1972, p. 86):

Êh, companheiro, hum!
Êh, levanta pedra, hum!
Êh, lá vem ela, hum!
Êh, tá pesada, hum!
Êh, bota força, hum!
Êh, lá vem ela acolá, hum!
Êh, companheiro, hum!
Eh, puxa pedra, hum!

No final da década de 30, Mário de Andrade realizou uma expedição pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil, com o intuito de registrar as manifestações culturais do povo brasileiro. Em 2002, uma nova expedição, dirigida e guiada pelo pesquisador Carlos Vogt, do *Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo*, da Universidade Estadual de Campinas, observa que, de todas as manifestações registradas por Mário de Andrade, a única que não pôde ser revista foi a de cantos de trabalho. Segundo o pesquisador, a mecanização do trabalho, fruto do desenvolvimento industrial, deve ter acabado com esta forma de expressão cultural.

2.10.1.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: Tema com variações

Nº de compassos: 195

Indicação de andamento: Moderado (semínima=104) – Tema; Menos movido do que o tema (semínima=92) – Var. I; Ainda semínima=92 – Var. II; Movido, mas não demais (semínima=116) – Var. III; Ainda semínima=116 – Var. IV; Veloz (mínima

pontuada=mínima=92) – Var. V; Com animação (semínima=126) – Var. VI; Sem pressa, Saudoso (semínima=72).

Composta em 1978

Dedicada a José Kaplan e Gerardo Parente

Partitura – p. 638

O canto de trabalho desta *Brasiliiana*, sobre o qual Osvaldo Lacerda teceu uma série de variações, é de origem folclórica, tendo sido extraído do livro “Abecê do Folclore”, de Rossini Tavares de Lima. Trata-se de um canto de trabalhadores de roça, colhido, em 1949, em São João da Boa Vista (Estado de São Paulo). O texto da cantiga é o seguinte:

*Pega a enxada e leva o pito, vamo ino Sebastião,
Vamo capiná o arrôis, na bêra do ribeirão,
Na bêra do ribeirão.
Ói que o mato tá matano, o miará do grotão,
No roçado da baxada, já deu cabo do feirão,
Já deu cabo do feirão.*

A peça foi composta para piano a quatro mãos e apresenta a forma *Tema com Variações*. Possui sete variações, um episódio, localizado entre a sexta e a sétima variação, e uma coda ao final. Na cultura popular, o gênero musical “*Canto de Trabalho*” era executado sem nenhum tipo de acompanhamento instrumental, não deixando, assim, clara sua harmonia. Dessa forma, tanto se pode prever uma harmonia tonal para as melodias, quanto atonal. Lacerda, nesta *Brasiliiana*, utilizou-se, ao apresentar o tema, de contextos tonais que se desenvolveram e alcançaram o atonalismo explícito em algumas variações.

Tema (c. 1-27)

A peça inicia-se com o tema apresentado no segundo piano, tendo a melodia na linha superior e a harmonia na linha inferior. O primeiro compasso já provoca uma surpresa no intérprete: observando o trecho da melodia que deu origem a este canto de trabalho, a tonalidade aparente é a de Lá maior, pois a melodia é construída inicialmente com o arpejo de Lá maior, e finaliza com o arpejo de Mi maior, antecedendo a última nota que é o Lá. Porém, na peça desta *Brasileira*, o acorde inicial, que acompanha a melodia é o da relativa menor de Lá maior, Fá# menor. O tema é apresentado em dez compassos, e ao final destes, o autor mais uma vez surpreende com a harmonia: ele acaba com um acorde de Fá maior com sétima maior. Nesse momento, o primeiro piano inicia sua apresentação do tema, que agora aparece com a melodia oitavada, deixando a harmonia por conta do segundo piano. As figuras abaixo trazem respectivamente, a melodia que deu origem ao *Canto de Trabalho* e o tema exposto no segundo piano:

Pe_ga a en_xa_da e le_vo pi_to, va_mo
ma_to tá ma_ta_no o mi_

i_no, Se_bas_tião, va_mo ca_pi_ná o ar_rôis, na bê_
a_rá do gro_tão, no ro_ça_do da ba_xa_da já deu

_ra do ri_bei_rão, na bê_ra do ri_bei_rão. **Tônica** Ói que o
ca_bo do fe_jão, já deu ca_bo do fe_jão.

Figura 188 – Melodia que deu origem ao Canto de Trabalho desta Brasileira

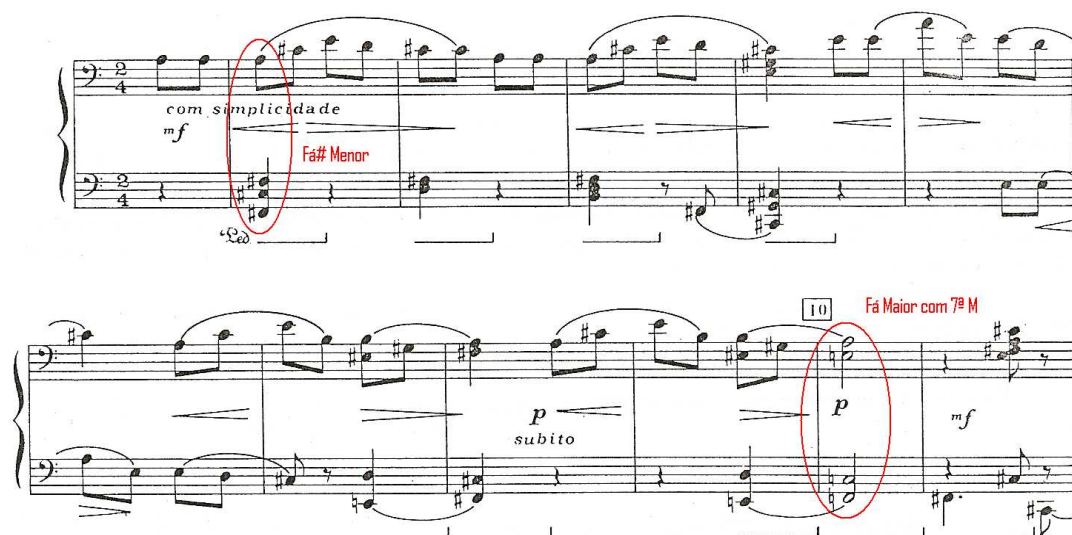
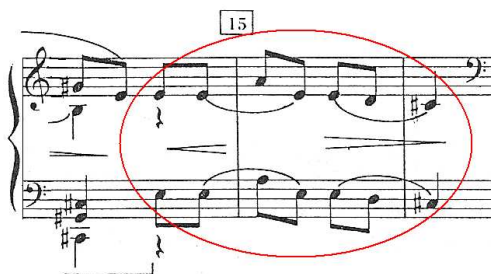
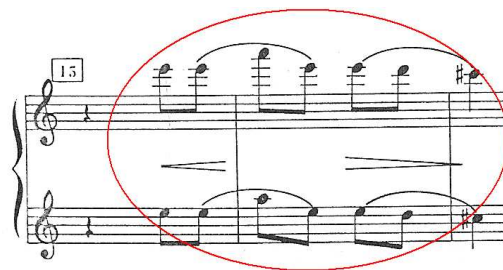


Figura 189 – compassos 1 a 11 – Tema apresentado no segundo piano

Em dois momentos, enquanto o primeiro piano está realizando a exposição do tema, o segundo piano cria, com fragmentos do tema, uma espécie de contracanto, ora antecipando a ideia melódica do primeiro piano criando uma espécie de cânone, como ocorre nos compassos 15 e 16, ora complementando a ideia estabelecendo um jogo de pergunta e resposta. As figuras abaixo exemplificam os trechos:



**Figura 190 – compassos 14 a 16
segundo piano**



**Figura 191 – compassos 15 a 17
primeiro piano**

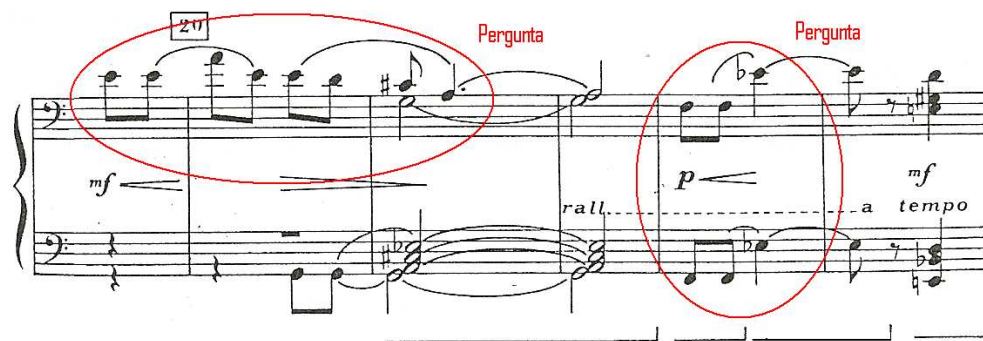


Figura 192 – compassos 20 a 24 – segundo piano

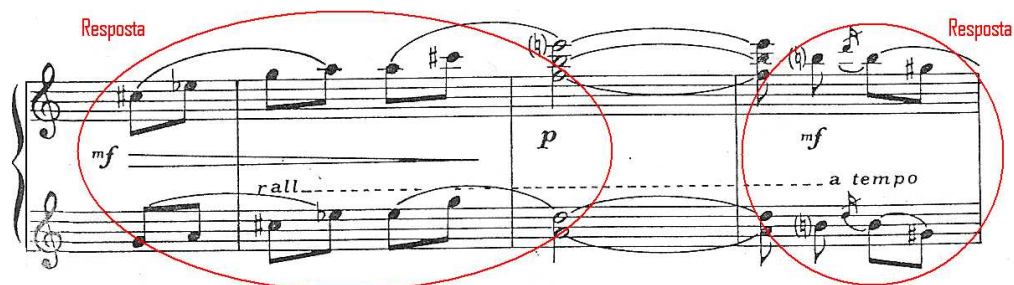


Figura 193 – compassos 22 a 24 – primeiro piano

Varição I (c. 28-38)

A primeira variação traz a melodia do tema passando do segundo para o primeiro piano e vice-versa numa espécie de jogo, como pode ser observado nas figuras abaixo:



Figura 194 – compassos 25 a 30 – primeiro piano



Figura 195 – compassos 25 a 30 – segundo piano



Figura 196 – compassos 31 a 36 – primeiro piano

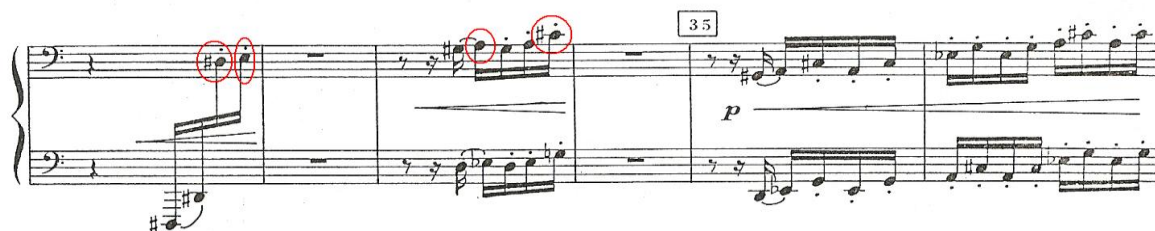


Figura 197 – compassos 31 a 36 – segundo piano

A harmonia apresenta acordes com trítomos e sétimas maiores, que devido ao seu tratamento na estrutura harmônica – sem preparação, sem condução e/ou resolução, afasta-se de um contexto tonal. O trecho abaixo exemplifica:

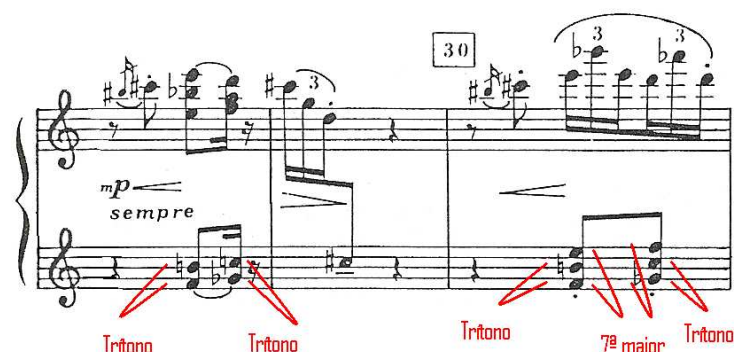


Figura 198 – compassos 28 a 30 – primeiro piano

Da primeira para a segunda variação, Lacerda cria uma transição, no segundo piano, com intervalos de trítono entre a linha superior e a linha inferior, como registra a figura abaixo:



Figura 199 – compassos 35 e 36 – segundo piano

Varição II (c. 39-53)

A segunda variação, assim como a primeira, traz o tema nos dois pianos, porém não intercalado como na primeira, mas deixando para o segundo piano a primeira metade dele e para o primeiro piano a segunda metade, como pode ser observado nos próximos exemplos:

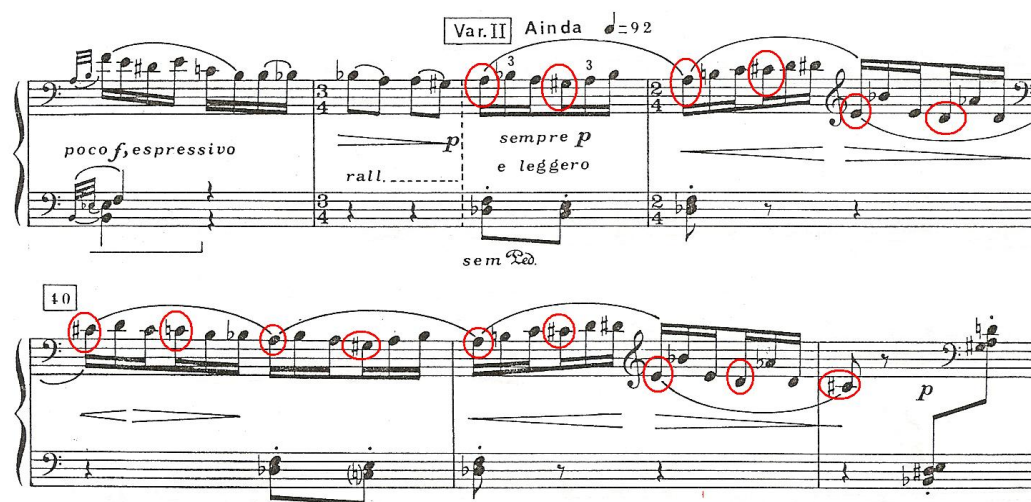


Figura 200 – compassos 37 a 42 – segundo piano

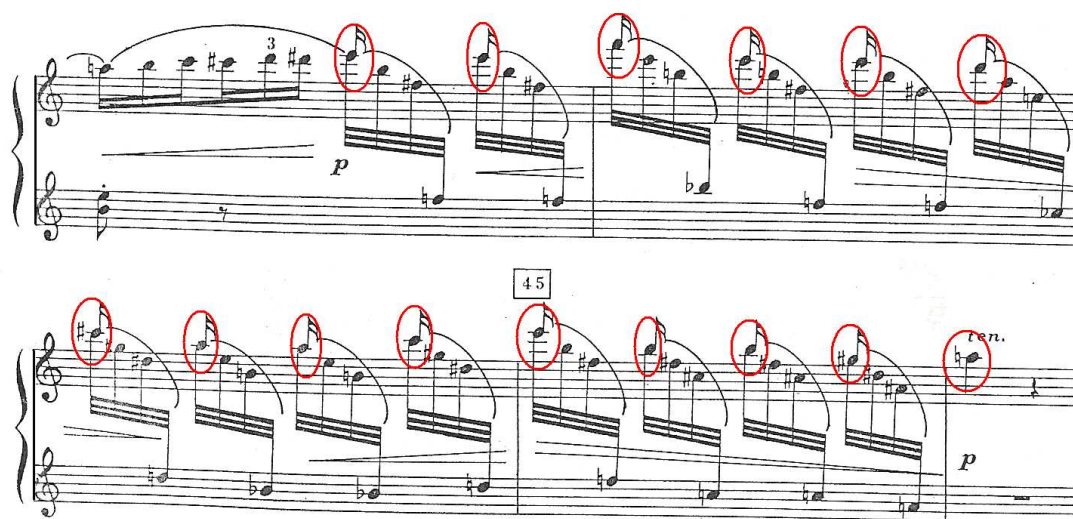


Figura 201 – compassos 42 a 46 – primeiro piano

A harmonia continua apresentando trítonos, no entanto, dessa vez, eles aparecerem de forma camuflada, intercalados entre as notas dos acordes, como registra a figura seguinte:

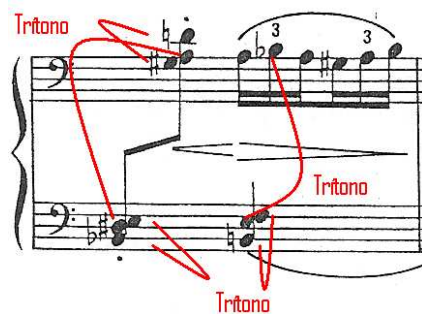


Figura 202 – compasso 43 – segundo piano

Confirmando mais uma vez o distanciamento do sistema tonal, o compositor tece um trecho cromático com um acompanhamento de terças ascendentes e descendentes formadas a partir de uma escala hexafônica construída em tons inteiros. Tomando a nota mais grave e a mais aguda, têm-se a seguinte escala: Ré-Mi- Solb (Fá#)- Láb (Sol#)-Sib-Dó-Ré, como registra o próximo exemplo:

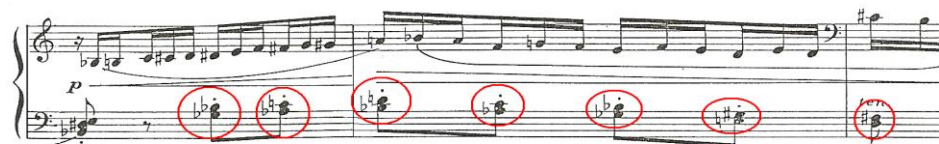


Figura 203 – compassos 46 a 48 – segundo piano

Varição III (c. 54-61)

A terceira variação traz o tema no segundo piano com um ritmo sincopado, como pode ser observado na figura abaixo:

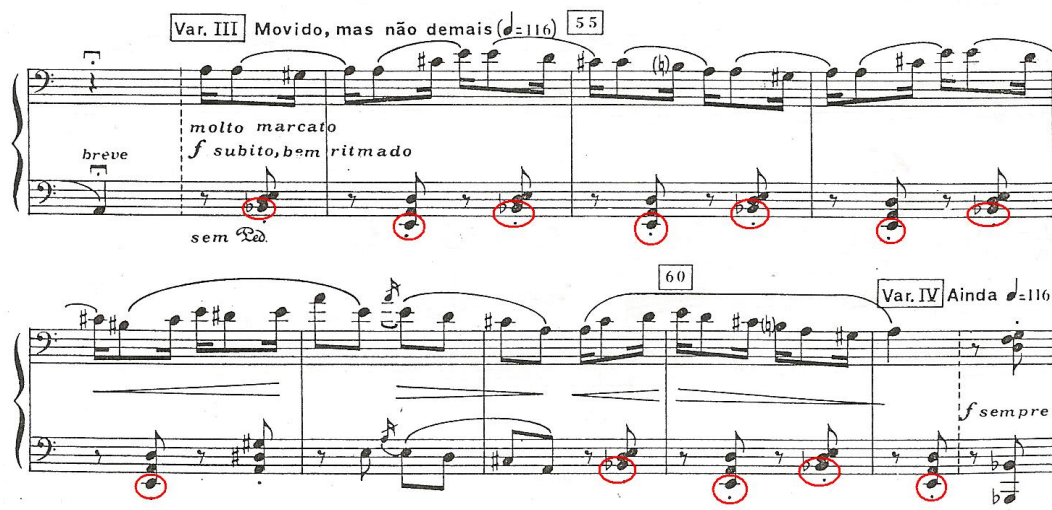


Figura 204 – compassos 53 a 61 – segundo piano

Com relação à figura acima, ainda pode-se observar o desenho melódico do baixo trazendo uma alternância entre duas quintas, que simboliza um acompanhamento comum. No entanto, essas quintas são diminutas, diferenciando-se, assim, de uma harmonia trivial com alternância de quintas justas.

O acompanhamento, nesta terceira variação, encontra-se na linha inferior do segundo piano e no primeiro piano, com desenhos rítmicos no contratempo. Lacerda desenvolve este acompanhamento apenas com dois acordes, que auditivamente apresentam-se como um apenas, já que, enquanto o segundo piano realiza um deles, o primeiro piano realiza o outro.

Um breve desenho melódico surge no primeiro piano, trazendo a ideia de imitação da melodia, lembrando um cânone, semelhante aos compassos 15 e 16 da exposição do tema. As figuras abaixo exemplificam o trecho:



Figura 205 – compassos 58 e 59
segundo piano

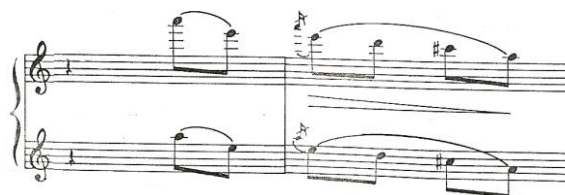


Figura 206 – compassos 58 e 59
primeiro piano

Varição IV (c. 62-76)

A quarta variação traz a melodia no primeiro piano, ficando o segundo piano responsável pelo acompanhamento que é semelhante ao da terceira variação. Aqui, pode-se observar novamente a alternância de quintas diminutas e os desenhos rítmicos no contratempo, como mostra a figura seguinte:



Figura 207 – compassos 62 a 64 – segundo piano

Um desenho melódico formado com trítonos intercala a melodia, apresentando-se como duas escalas cromáticas ascendentes intercaladas, no segundo piano, e descendentes no primeiro piano.

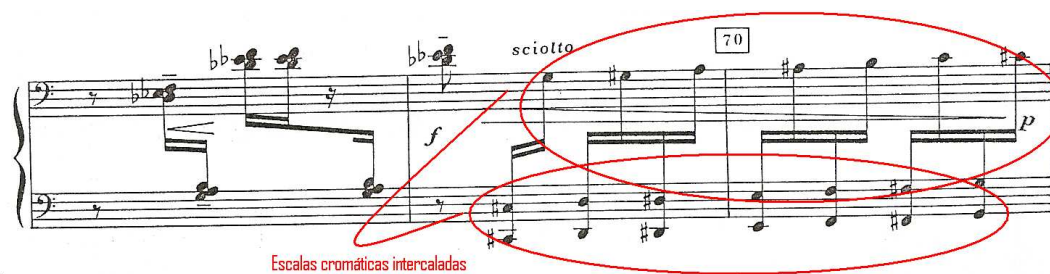


Figura 208 – compassos 68 a 70 – segundo piano



Figura 209 – compassos 69 e 70 – primeiro piano

Variação V (c. 77-115)

A quinta variação é escrita na fórmula de compasso composto seis por oito, que se trata do compasso correspondente ao dois por quatro utilizado até este momento. A melodia está inteiramente no primeiro piano e o acompanhamento, escrito no segundo piano, apresenta desenhos melódicos cromáticos, o que dificulta a identificação da harmonia.



Figura 210 – compassos 77 a 83 – segundo piano

Varição VI (c. 116-147)

A sexta variação, que antecede o episódio, assemelha-se com um novo episódio, já que traz lembranças muito vagas do tema original. O intervalo de três tons continua sendo bastante explorado e surge então uma ideia de bitonalidade. Tanto no segundo como no primeiro piano, as linhas superiores e inferiores apresentam desenhos melódicos construídos intercaladamente sobre os pentacordes de Lá menor e Mib menor (ou Ré# menor). A figura abaixo ilustra a passagem:

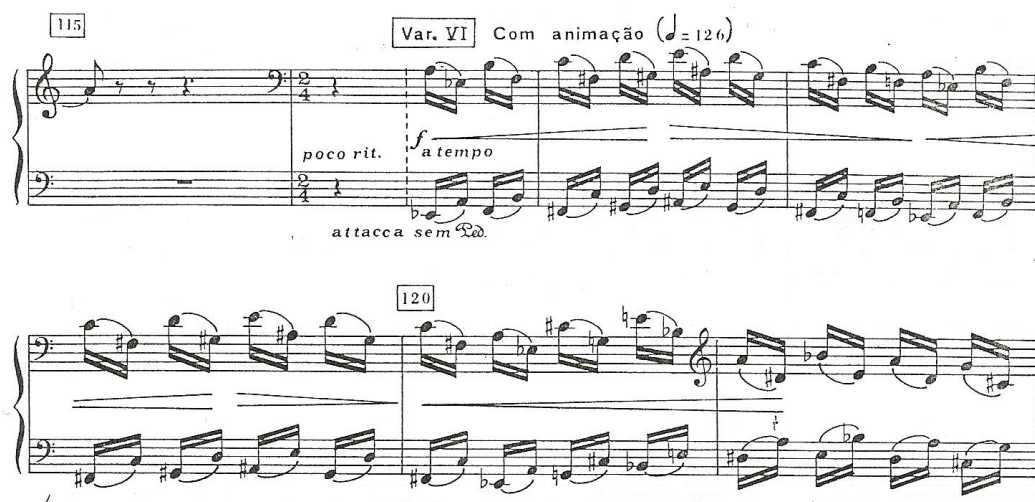


Figura 211 – compassos 115 a 121 – segundo piano

Episódio (c. 148-166)

O episódio, assim como a sexta variação, também sugere uma ideia de bitonalidade, porém, não com tonalidades distantes de um trítone entre si, mas de uma 9ª maior, no segundo piano, e de uma 2ª menor no primeiro piano, como pode ser observado no desenho cromático abaixo:



Figura 212 – compassos 155 e 156 – segundo piano



Figura 213 – compassos 155 e 156 – primeiro piano

O segundo piano, neste episódio, apresenta alguns fragmentos do tema na tonalidade de Mib maior, com um acompanhamento em Réb maior, como pode ser observado na figura abaixo:

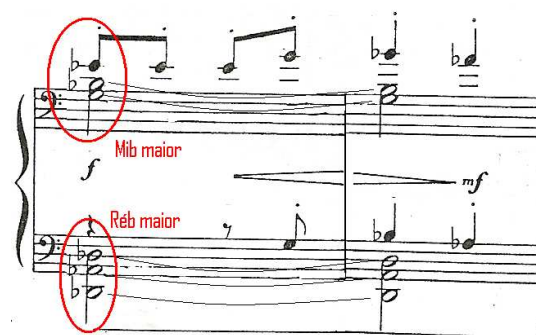


Figura 214 – compassos 160 e 161 – segundo piano

Varição VII (c. 167-181)

A sétima e última variação deste Canto de Trabalho, também chamada pelo compositor de *Final*, mantém, no segundo piano, a ideia de duas tonalidades simultâneas (Mib maior na linha superior e Réb maior na linha inferior), e traz fragmentos do tema no primeiro piano em Mib maior.

Coda (c. 182-195)

A coda retoma, no segundo piano, a ideia do Lá maior observado no Canto de Trabalho recolhido em São João da Boa Vista. Já o primeiro piano reforça a tonalidade de Mib maior apresentada na sétima variação, criando, então, com o segundo piano, o intervalo mais recorrente na peça: o trítono.

2.10.2 – Frevo

*“A primeira coisa que caracteriza o frevo é ser, não uma dança coletiva, de um grupo, um cordão, um cortejo, mas da multidão mesma, a que aderem todos que o ouvem, como se por todos passasse uma corrente eletrizante.”*⁶⁵

2.10.2.1 – Histórico

O *frevo* se caracteriza como dança de rua e de salão bastante presente no Carnaval pernambucano. É uma “marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético.” (CASCUDO, 2001, p. 251)

Surgiu por volta de 1909 em Recife/PE, proveniente da polca militar ou polca-marcha, da qual herdou a orquestração rica em instrumentos de metais. De acordo com o *Dicionário Grove de Música*⁶⁶, a banda de frevos, também chamada de fanfarra, no início era constituída de requinta, clarinetas, saxofones, trompetes, trombones, tubas e percussão. A partir da década de 1950, acrescentou-se a essa formação piano, baixo e bateria, aproximando o gênero das *big bands*⁶⁷ norte-americanas.

Tem evidência a coreografia que, de tão elaborada, atribui maior importância à dança do que à música. O termo *frevo* se originou de “frevura”, “frever”, palavras pronunciadas pelo povo ao dançar, remetendo à ideia de fervura, agitação.

O gênero possui andamento semelhante ao da marchinha carioca, porém com execução mais enérgica e estridente, característico de fanfarra. Enquanto na marchinha há predominância melódica, no frevo há predominância rítmica.

Possui estrutura formal semelhante ao baião (AA BB A), além do emprego de “recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo.” (BARRETO, 2012, p. 70). Outras características são os fraseados de perguntas e respostas

⁶⁵ CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore**. São Paulo: Editora Global, 2001, p. 251.

⁶⁶ Ver verbete *frevo*. (GROVE, 1994, p. 344)

⁶⁷ Grupo instrumental relacionado ao jazz.

entre os naipes e a seção rítmica, composta de surdo, caixa-clara e pandeiro, marcando os padrões e principais acentos de frases.

Com relação à importância cultural do frevo, Saldanha (2008, p. 33) aponta:

[...] Síntese da transformação e associação de várias culturas, sinônimo do ideário liberal republicano, do direito de ir e vir, reivindicar e se aglomerar publicamente. Resumo da efervescência vivida no Recife nesses primeiros tempos de República, o frevo passou de manifestação condenável e atrasada a símbolo de identidade cultural.

Dos autores pernambucanos mais consagrados do gênero destacam-se: Levino Ferreira (1890-1970), Nelson Ferreira (1902-1976) e José Menezes (1923-).

2.10.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 138

Indicação de andamento: Tempo de marcha viva (semínima=138)

Composta em 1978

Dedicada a José Kaplan e Gerardo Parente

Partitura – p. 658

Seção A (c. 1-48)

A seção A traz a melodia no primeiro piano e o acompanhamento no segundo piano. O acompanhamento apresenta acentuações nos tempos fracos do compasso representadas pelos sinais de dinâmica referentes à linha inferior e pelas escritas em contratempos da linha superior, como pode ser observado no exemplo abaixo:



Figura 215 – compassos 1 a 9 – segundo piano

A melodia do primeiro piano inicia-se com a indicação de andamento *scherzoso*, que pode ser representado pelo uso constante de apojeturas, como se observa na figura abaixo:

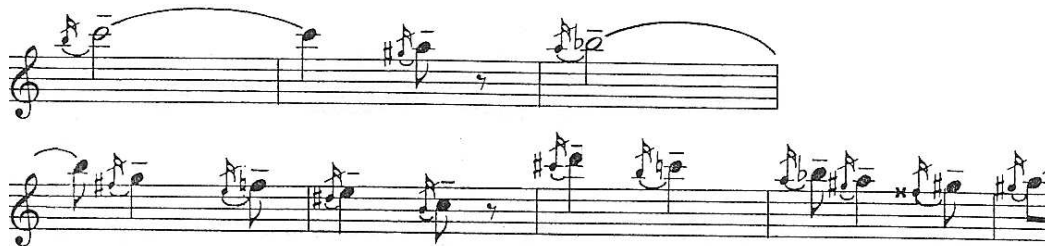


Figura 216 – compassos 7 a 14 – primeiro piano

Em alguns trechos, observa-se ambiguidade harmônica entre as linhas do primeiro e segundo piano. No compasso 28, o segundo piano realiza o acorde de Sib maior com sétima maior (Sib-Ré-Fá-Lá), enquanto o primeiro piano realiza o arpejo descendente de Ré menor (Ré-Fá-Lá). Pela ênfase que o segundo piano dá na nota Sib, pode-se imaginar que, no primeiro piano, o acorde é o mesmo, porém sem a nota fundamental. No entanto, ao observar o compasso anterior a este, nota-se o acorde de Lá maior, que pode ser visto como uma dominante resolvendo em Ré menor. As próximas figuras exemplificam a questão:

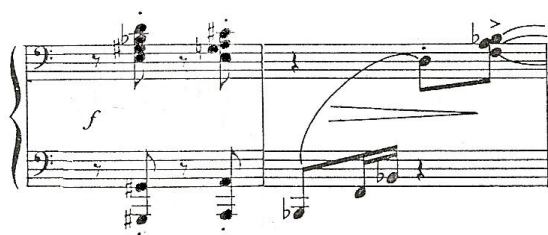


Figura 217 – compassos 27 e 28
segundo piano

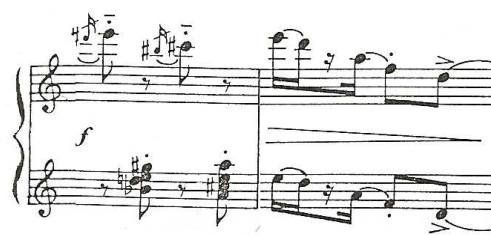


Figura 218 – compassos 27 e 28
primeiro piano

Outro momento semelhante a este pode ser observado no compasso 32. Enquanto o segundo piano realiza o arpejo ascendente da téttrade de Mib maior com sétima maior (Mib-Sol-Sib-Ré), o primeiro piano realiza o arpejo descendente de Sol menor (Sol-Sib-Ré). Pode-se pensar que no primeiro piano, o compositor excluiu a nota fundamental do acorde de Mib maior, já que o segundo piano afirma essa mesma nota em sua execução. Porém, o fato de ter aparecido um compasso antes, no primeiro piano, o acorde de Ré maior com sétima, deixa dúvidas quanto ao real acorde. Pode-se entender que Ré maior agiu como uma dominante que resolveu em Sol menor. As figuras abaixo exemplificam:

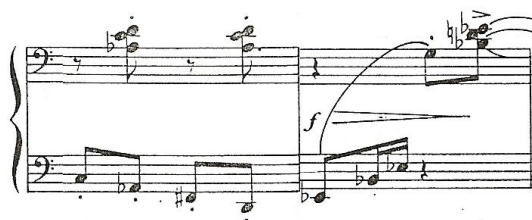


Figura 219 – compassos 31 e 32
segundo piano

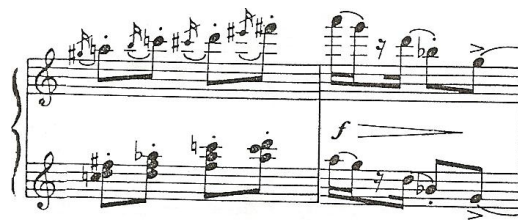


Figura 220 – compassos 31 e 32
primeiro piano

Seção B (c. 49-91)

A seção B traz a melodia oitavada no segundo piano e o acompanhamento no primeiro. A tonalidade predominante é a de Sib maior.

A harmonia é tonal, apresentando pouca dificuldade em ser reconhecida, como no compasso 69, que se assemelha ao 32, ilustrado na figura acima, e no compasso 83, onde

Lacerda utiliza-se de dois acordes diferentes simultaneamente: Fá maior com sétima e Si maior com sétima. Esses dois acordes podem ser traduzidos como um único acorde e com função de dominante que resolve na tonalidade principal de Sib maior. O que permite essa afirmação é a presença do mesmo intervalo de três tons existentes nos dois acordes. Em Fá maior com sétima observa-se o trítano entre a terça do acorde, Lá, e a sétima, Mib. Em Si maior com sétima, o trítano encontra-se entre os mesmos graus, terceiro e sétimo, representados pelas notas Ré#, enarmônica de Mib, e Lá, respectivamente.



Figura 221 – compasso 83 – primeiro piano

Os compassos de transição entre as seções B e A₁ trazem um movimento cromático nos dois pianos, sendo descendente no segundo e ascendente, e formando intervalos de trítanos entre a linha superior e inferior, no primeiro.

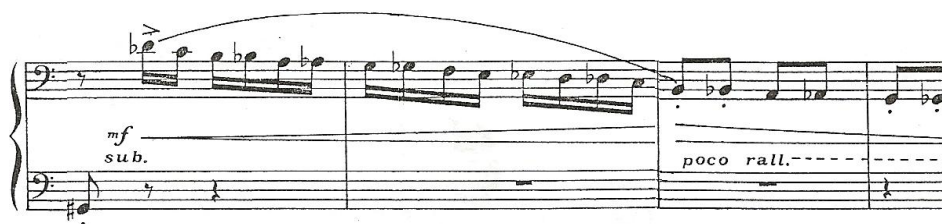


Figura 222 – compassos 88 a 91 – segundo piano



Figura 223 – compassos 88 a 91 – primeiro piano

Seção A₁ (c. 92-138)

A seção A₁ é semelhante à A nos dois pianos. No segundo, observam-se fragmentos do tema apresentado no primeiro piano em A com um acompanhamento rítmico em forma de *ostinato*, igual ao apresentado no segundo piano na primeira seção. Já no primeiro, alguns ornamentos surgem em volta da melodia para diferenciá-la da apresentada na seção A. Embora o primeiro piano aqui esteja com a melodia, ele inicia esta seção com um *ostinato* rítmico semelhante ao apresentado na linha superior do segundo piano na seção A, como pode ser observado abaixo:

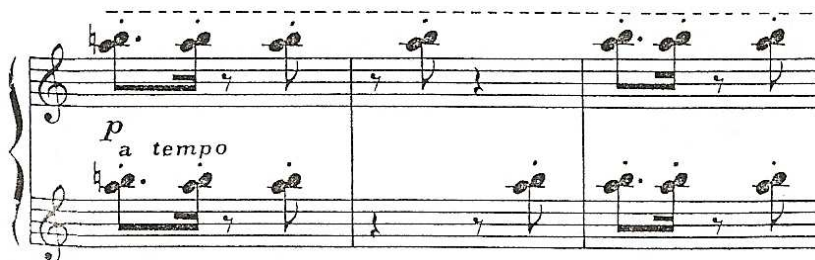


Figura 224 – compassos 92 a 94 – primeiro piano

2.10.3 – Aboio

“Aí eu me levantei,
Saí até choteando,
Porque eu tava peiado,
Eles ficaram mangando,
Quando foi daí a pouco,
Andava tudo aboiando.”⁶⁸

2.10.3.1 – Histórico

Aboio é uma espécie de canto de trabalho que provém do verbo “aboiar”, ou seja, o ato de reunir o gado a fim de mantê-lo manso e ordenar a boiada. Trata-se de uma espécie de *canto de trabalho* feito “pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo, ainda, para embelezar o aboiar.” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 125)

De acordo com o *Dicionário Grove de Música*⁶⁹, caracteriza-se por liberdade rítmica, emprego sistemático de fermatas e de sons agudos. Quanto a sua origem, Cascudo (2001) atribui aos mouros, da tribo dos berberes do norte da África, fixados em Portugal. No Brasil, é encontrado principalmente na zona da mata e no agreste pernambucanos.

Com características musicais semelhantes às músicas ibéricas de pastores, possui o canto limitado à sílaba “ei” e melodia razoavelmente desenvolvida.

Para Andrade (1989, p.1), trata-se de uma toada monótona, compassada e plangente, “geralmente livre de forma estrófica, destituída de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão quando por palavras interjectivas, ‘boi’, ‘êh boi!’, ‘boiato’, etc.”. Guerra-Peixe (2007, p. 126) afirma que quando há texto, são pequenos e muitas vezes repetidos, como pode ser observado no exemplo abaixo:

⁶⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores: Folclore Poético do Sertão Pernambucano**. Porto Alegre: Globo, 1939.

⁶⁹ Ver verbete *aboio*. (GROVE, 1994, p. 3)



Figura 225 – exemplo de aboio recolhido em Pernambuco por Guerra-Peixe (2007, p. 126)

2.10.3.2 – Análise

Idioma: Modal/Tonal/Atonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 75

Indicação de andamento: Sem pressa, um pouco rubato (semínima=72)

Composta em 1978

Dedicada a José Kaplan e Gerardo Parente

Partitura – p. 670

Seção A (c. 1-22)

Lacerda se utilizou da escrita para piano a quatro mãos para escrever o aboio desta *Brasiliiana*. Possui uma harmonia bastante imprevisível, com sequências de acordes com sétima sem resolução. Na seção A, o segundo piano realiza o acompanhamento, enquanto o primeiro piano apresenta uma melodia construída sobre o modo mixolídio. Logo nos primeiros compassos, mais especificamente nos compassos 8 e 9, há um afastamento harmônico entre os dois pianos, quando o primeiro realiza uma alternância de arpejos de Sol maior e Sol diminuto, e o segundo piano realiza uma alternância de acordes de Dó menor com sétima e Lá menor com sétima e nona, como pode ser observado nos exemplos abaixo:



Figura 226 – primeiro piano – compassos 7 a 10

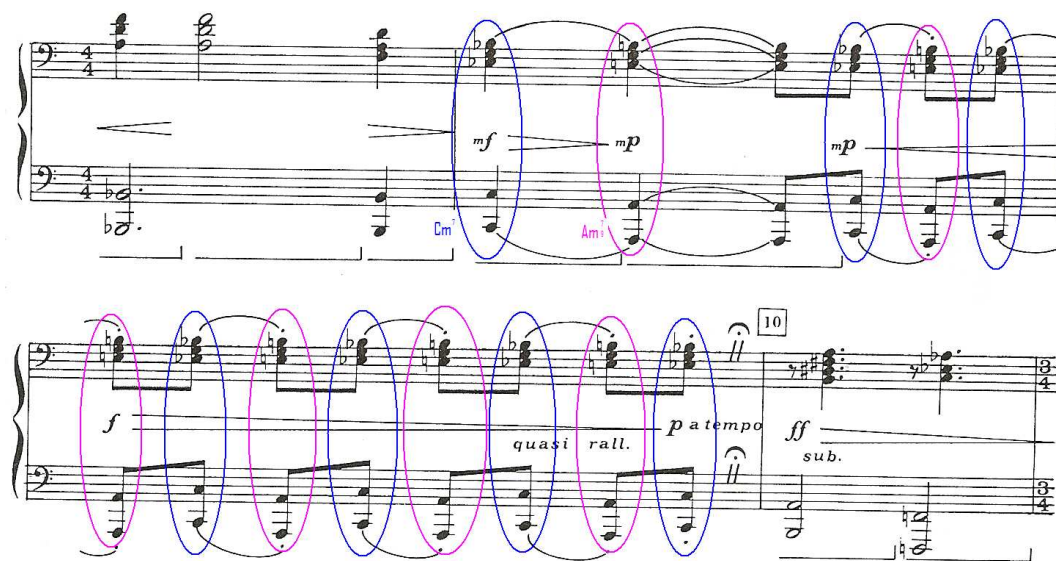


Figura 227 – segundo piano – compassos 7 a 10

Na sequência, observa-se que o primeiro piano passa por uma alternância de centros que vai de Mi bemol a Sol, com características ora do modo maior, ora menor e ora mixolídio, concluindo a seção com o centro em Fá. Nota-se que a harmonia realizada pelo

segundo piano enfatiza estes centros melódicos do primeiro piano, através de enarmonias, como é o caso dos compassos 10, 11 e 12, onde o acompanhamento realiza os acordes de Si maior com sétima e Fá menor com sétima, enquanto o motivo melódico está com o centro em Mi bemol. Em Si maior, tem-se a nota Ré# (3ª do acorde), que é enarmônica de Mib (7ª do acorde de Fá menor e centro do motivo melódico do primeiro piano).

Um contracanto surge, nos compassos 15 e 16, quando o segundo piano traz uma espécie de imitação do motivo melódico do primeiro piano, dois tempos depois deste ser apresentado, soando como uma espécie de cânone. A figura abaixo exemplifica:

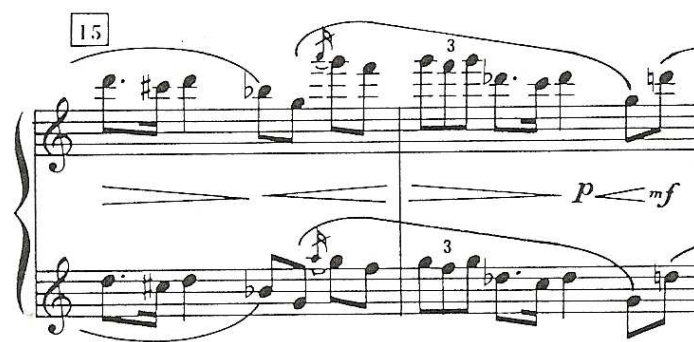


Figura 228 – primeiro piano – compassos 15 e 16



Figura 229 – segundo piano – compassos 15 e 16

Seção B (c. 23-39)

O início da seção B traz o primeiro piano realizando um movimento cromático ascendente e descendente na linha inferior e o centro dividido em Dó# e Fá# na linha

superior, enquanto o segundo piano realiza também um movimento cromático ascendente e descendente em estrutura de acordes, como mostram as figuras abaixo:



Figura 230 – primeiro piano – compassos 23 e 24



Figura 231 – segundo piano – compassos 23 e 24

Nos dois compassos seguintes, o primeiro piano apresenta um desenho melódico cromático descendente com formação de trítonos entre as duas linhas, que culmina num trecho construído com a linha superior apoiada no trítono Sib-Mi e a linha inferior no trítono Ré-Sol#. Somando-se as notas das duas linhas, tem-se uma escala de tons inteiros: Ré – Mi – Fá# – Sol# – Sib (Lá#). No mesmo trecho, o segundo piano realiza o acompanhamento com acordes recheados de trítonos simples e compostos entre suas notas, como pode ser observado na figura abaixo:

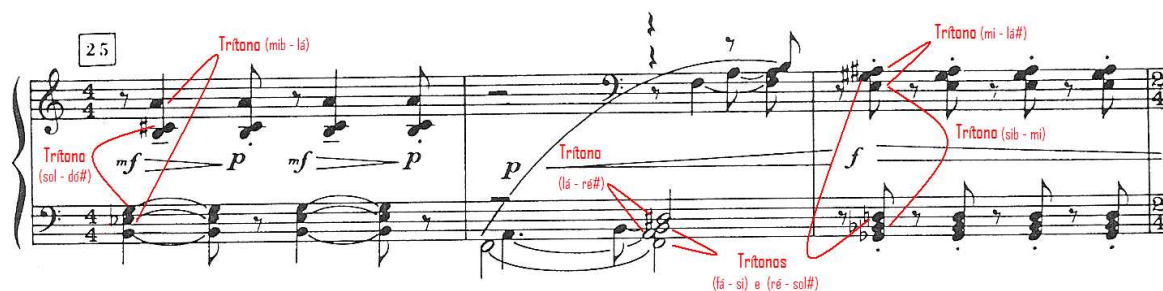


Figura 232 – segundo piano – compassos 25 a 27

Nos compassos 29, 30 e 31, têm-se os dois pianos realizando em suas linhas superiores a mesma melodia em Láb mixolídio e o acompanhamento com os mesmos acordes nas linhas inferiores. No compasso 32, novamente a escala de tons inteiros, formada pelas notas Ré – Mi – Fá# – Sol# – Sib, aparece evidenciada pelo arpejo que realiza o segundo piano em figuras de quáleras, como mostra a figura abaixo:

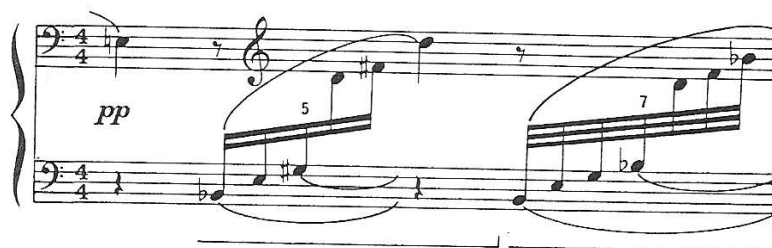


Figura 233 – segundo piano – compasso 32

Enquanto o segundo piano executa os arpejos com as notas da escala de tons inteiros, o primeiro piano utiliza-se da mesma escala para criar um acorde aumentado com as notas Ré – Fá# – Sib (Lá#) – Ré. Mais uma vez, Lacerda utiliza-se de enarmonias: no acorde aparece o Sib, enquanto que na linha superior, ele centraliza a melodia em Lá#.



Figura 235 – primeiro plano – compassos 35 a 39



Figura 236 – segundo piano – compassos 36 a 39

Seção A₁ (c. 40-75)

A seção A₁ traz a reexposição do tema da seção A, apresentado no primeiro piano, agora no segundo piano com algumas modificações na altura e no aspecto rítmico, a começar pelo início. Em A, a melodia inicia-se na quinta e sexta oitava do piano, no segundo tempo do compasso com ênfase na primeira nota. Em A₁, encontra-se na quarta oitava e a primeira nota é um anacruse para a outra nota que leva a indicação *marcato* sobre ela, como mostram as figuras abaixo:

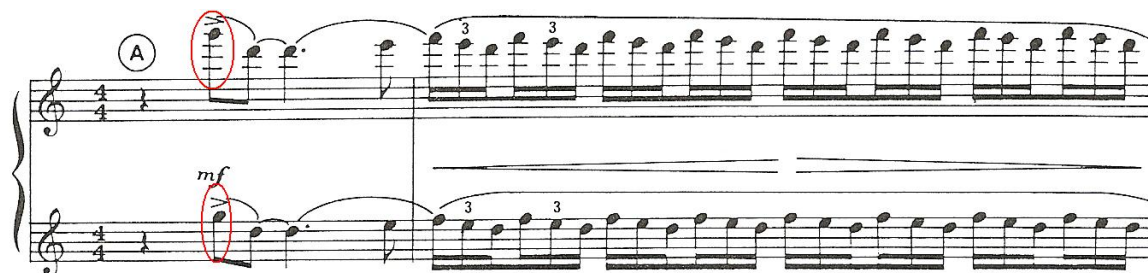


Figura 237 – primeiro piano – compassos 1 e 2



Figura 238 – segundo piano – compassos 40 e 41

A partir do compasso 54, segue-se uma coda até a conclusão da peça, onde se nota um motivo melódico, no primeiro piano, semelhante ao apresentado na seção B simultaneamente no primeiro e no segundo piano em Lá^b mixolídio. No entanto, em A₁, este motivo melódico apresenta-se em Sol dórico, como pode ser observado na figura abaixo:



Figura 239 – primeiro piano – compassos 54 a 56

Na sequência, observam-se novamente elementos do tema da seção A, em Sol mixolídio, que antecede a estrutura acordal final da peça que se compõe de notas pertencentes à escala hexafônica apresentada no segundo piano (Ré# – Fá – Sol – Lá – Si). As figuras trazem respectivamente a escala hexafônica e a estrutura acordal.

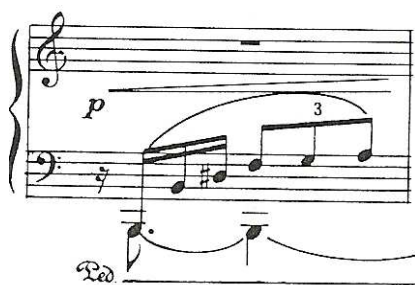


Figura 240 – segundo piano – compasso 71

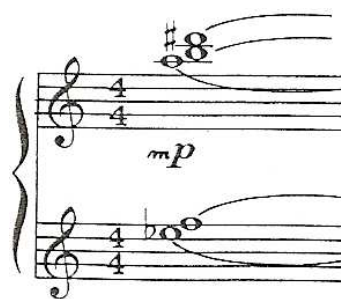


Figura 241 – primeiro piano – compasso 69

2.10.4 – Terno de Zabumba

2.10.4.1 – Histórico

Segundo Mário de Andrade (1989), a palavra “terno” significa divertimento popular. Difundiu-se pelo Nordeste brasileiro ainda durante o Segundo Império e hoje é o nome dado a uma “banda” típica desta região.

Para Guerra-Peixe (2007, p. 91), “o grupo consta de um quarteto constituído de: duas flautas de bambu, denominadas *pifes* (corruptela de pífanos ou pífaros); zabumba; e tarol ou *taró*.”. Recebe variadas nomenclaturas como *tabocal*, *banda-de-pife*, *esquentamulher*, *Cabaçal*, dentre outras.

Pode ser encontrado em novenas, procissões, batizados, casamentos e outras festividades pertencentes à vida social coletiva nordestina. Em seu repertório estão o dobrado, a marcha, o choro, a polca, a quadrilha, dentre outros gêneros.

Sendo constituído então como um agrupamento instrumental que realiza diferentes gêneros e ritmos musicais, a análise do *Terno de Zabumba* desta Brasileira buscou identificar também qual desses estava sendo abordado na composição. O gênero identificado, como se verá a seguir, foi a *marcha*.

2.10.4.2 – Análise

Idioma: Modal/Atonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 149

Indicação de andamento: Vivo e gracioso (semínima=144)

Composta em 1978

Dedicada a José Kaplan e Gerardo Parente

Partitura – p. 680

Esta peça é escrita na forma ternária e, assim como o *Dobrado*, é bastante ilustrativa. Já no início, pode-se perceber a representação dos quatro instrumentos

característicos deste conjunto musical: a zabumba, o tarol e os dois pifes. O segundo piano inicia-se com um ostinato rítmico que estará presente em toda a peça. O desenho deste ostinato é condizente com a escrita comumente encontrada para zabumba e tarol. Na década de 1950, Guerra-Peixe, compositor brasileiro, muito interessado no folclore musical, realizou uma pesquisa de campo, onde recolheu material sonoro de diferentes manifestações musicais brasileiras. Para o conjunto musical *Terno de Zabumba*, o desenho rítmico mais comum que ele encontrou para a zabumba e o tarol está representado na figura abaixo (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 98):

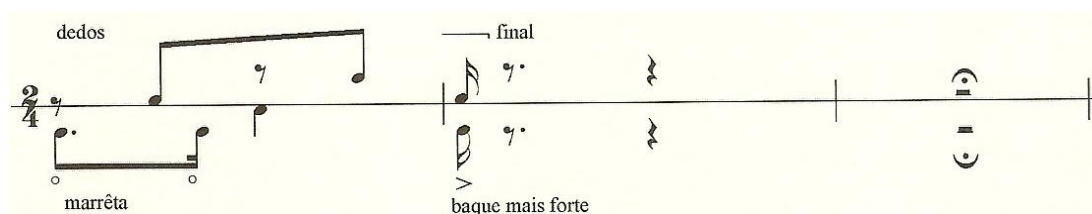


Figura 242 – escrita para zabumba e tarol de Guerra-Peixe

Observando a escrita do segundo piano, na primeira seção, pode-se perceber a semelhança com o material recolhido por Guerra-Peixe em suas pesquisas:



Figura 243 – compassos 1 a 4 – segundo piano

Esta escrita, que representa o acompanhamento da melodia, como se verá a seguir, condiz com a escrita rítmica dos acompanhamentos encontrados em *marchas*: escrita em compasso binário, linhas de acompanhamento fazendo a marcação do tempo forte do compasso, linhas de acompanhamento em contratempo etc. Como o gênero abordado aqui está mais relacionado ao agrupamento instrumental e não a gênero musical

propriamente dito, já que, como agrupamento, executa diversos tipos de gêneros, identifica-se que o gênero aproveitado nesta composição por Lacerda foi a *marcha*.

Seção A (c. 1-46)

O primeiro piano, nesta primeira seção, é responsável pela melodia. Logo no início, o próprio compositor deixa registrada a alusão a que o trecho faz. Com a expressão *como flautas*, Lacerda deixa representada a lembrança dos pifes, que é confirmada quando começa a melodia a duas vozes tendo o intervalo de sextas entre si. Guerra-Peixe também pôde constatar o quanto é comum as duas flautas executarem simultaneamente o mesmo trecho em intervalos de sexta.

The musical score for the first piano part, measures 1 to 13, is presented in three systems. The first system shows measures 1 to 6, with a red circle highlighting the first six measures. The second system shows measures 7 to 10, with a red circle highlighting measures 7 to 8. The third system shows measures 11 to 13. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and the instruction *como flautas*. A red circle highlights the first six measures, where the melody is played in sixths. A red circle also highlights measures 7 to 8, where the melody is played in sixths. A box with the number 10 is located above measure 10.

Figura 244 – compassos 1 a 13 – primeiro piano

Outra alusão que surge na peça é em relação a um modo muito comum encontrado em melodias nordestinas: o mixolídio. Lacerda constroi um trecho fundamentado na escala de Lá, porém no modo mixolídio, como pode ser observado na figura abaixo:



Figura 245 – compassos 27 a 30 – primeiro piano

Ainda na seção A, um contracanto surge entre os dois pianos, com o segundo piano imitando a ideia melódica do primeiro piano. As figuras abaixo exemplificam o trecho:



Figura 246 – compassos 42 a 44 – segundo piano

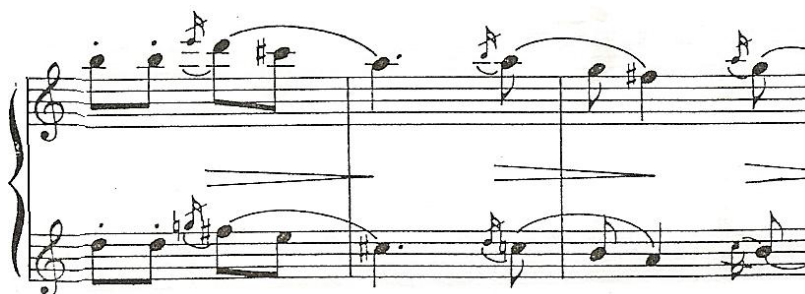


Figura 247 – compassos 42 a 44 – primeiro piano

Seção B (c. 47-90)

A seção B, assim como a seção A, traz o acompanhamento no segundo piano, com uma escrita semelhante à apresentada em A, porém com o baixo em Sib e não mais em Mib:



Figura 248 – compassos 47 a 49 – segundo piano

Outra forma de contracanto surge na seção B, onde os dois pianos executam simultaneamente uma mesma melodia, distantes uma sexta entre si, fazendo novamente alusão aos dois pifes comuns neste conjunto musical. As figuras abaixo exemplificam:

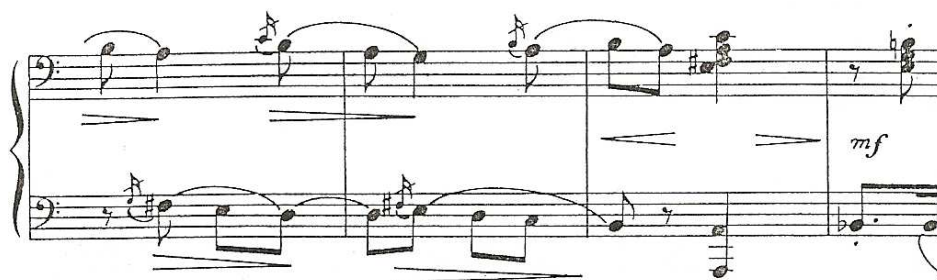


Figura 249 – compassos 70 a 73 – segundo piano



Figura 250 – compassos 70 a 73 – primeiro piano

O trecho que traz a transição da seção B para a seção A₁ apresenta, no primeiro piano, uma escala cromática ascendente formando um intervalo de segunda maior entre a linha superior e a inferior, e, no segundo piano, acordes com três notas formando entre si os intervalos de segunda maior e trítono. As figuras abaixo ilustram o trecho:



Figura 251 – compassos 88 a 90 – primeiro piano



Figura 252 – compassos 88 a 90 – segundo piano

Seção A₁ (c. 91-149)

A seção A₁ inicia com o primeiro piano antecipando a ideia do acompanhamento do segundo piano no trecho denominado *presto*, a partir do compasso 135. Essa antecipação também se remete a ideia da alusão aos pifes, registrado em A. A figura abaixo traz o início da seção A₁:



Figura 253 – compassos 91 a 94 – primeiro piano

O segundo piano, nesta mesma seção, executa uma variação do ostinato rítmico apresentado nas seções A e B, como pode ser observado abaixo:



Figura 254 – compassos 91 a 94 – segundo piano

Um desenho melódico surge, no segundo piano, construído sobre o intervalo de trítono, como se observa abaixo:



Figura 255 – compassos 122 a 125 – segundo piano

Finalmente, no trecho conclusivo da peça, Lacerda acelera o andamento indicando *presto* e utilizando-se de clusters na linha superior e desenhos cromáticos descendentes e ascendentes na linha inferior, como ilustra a próxima figura:

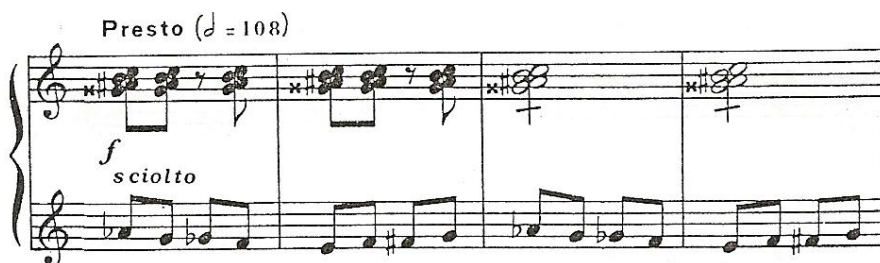


Figura 256 – compassos 135 a 138 – segundo piano

BRASILIANA Nº. 9

I – PONTEIO

II – POLÇA

III – BENDITO

IV – FORRÓ

2.11 – BRASILIANA Nº. 9

2.11.1 – Ponteio

“*Pontear é tanger a viola na parte cantante*”⁷⁰

2.11.1.1 – Histórico

Mário de Andrade (1989) define *ponteio* como sendo o toque de viola de quem está a pontear, também conhecido como *ponteador*. Trata-se da execução de um trecho musical, no violão ou na viola, como espécie de prelúdio sem forma definida antes de se iniciar a obra.

O *Dicionário Grove de Música*⁷¹ afirma que a prática de pontear, comum entre os violeiros das *modas-de-viola* e *cururu*, é encontrada em todo o Brasil, com destaque para a área rural.

Na área da música erudita, *ponteio* se consagrou como gênero de peça da escola nacionalista brasileira, que teve como principais representantes Lorenzo Fernandez (1897-1948) com seu *Ponteio* da 2ª *Suíte Brasileira*, Villa-Lobos (1887-1959) com o *Ponteio* das *Bachianas Brasileiras n.º 7* e Camargo Guarnieri (1907-1993) com a coletânea dos 50 *Ponteios*, caracterizada como a melhor contribuição do compositor e do gênero para a literatura pianística brasileira.

2.11.1.2 – Análise

Idioma: Pentatônico/Modal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 50

Indicação de andamento: Lento (semínima=66)

⁷⁰ Definição de Valdomiro Silveira (In ANDRADE, 1989, p. 406)

⁷¹ Ver verbete *ponteio* (GROVE, 1994, p. 735).

Composta em 1984

Não traz dedicatória

Partitura – p. 693

Seção A (c. 1-18)

A melodia da primeira seção da peça pode ser observada ao se destacar as notas superiores dos acordes escritos na linha inferior do piano (Figura 259). A escala na qual o compositor se baseou para escrevê-la foi a pentatônica formada pelas notas Fá-Sol-Lá-Dó-Ré.



Figura 257 – compassos 1 a 8 – início da seção A

A seção pode ser dividida em duas partes, onde na primeira há acordes sendo executados simultaneamente pelas duas linhas do piano, gerando uma série de *clusters*, e na segunda tem-se a linha inferior sofrendo um deslocamento métrico, ou melhor, um adiantamento do início dos acordes, estabelecendo o emprego abundante de síncopas. Nesta segunda parte da seção, a linha superior intercala o emprego de acordes, porém com menos

notas que os da primeira parte, com arpejos descendentes que fazem alusão ao dedilhar no violão, como mostra a figura abaixo:



Figura 258 – compassos 9 a 14 – segunda parte da seção A

Seção B (c. 19-30)

A seção B apresenta textura monofônica bastante ilustrativa ao fazer alusão à execução do violão: as notas mais graves, representadas na linha inferior do piano assemelham-se às linhas melódicas do baixo violonístico, enquanto a linha superior aplica uma série de apogiaturas triplas, que faz menção ao rápido movimento do dedilhar sobre as cordas do violão.

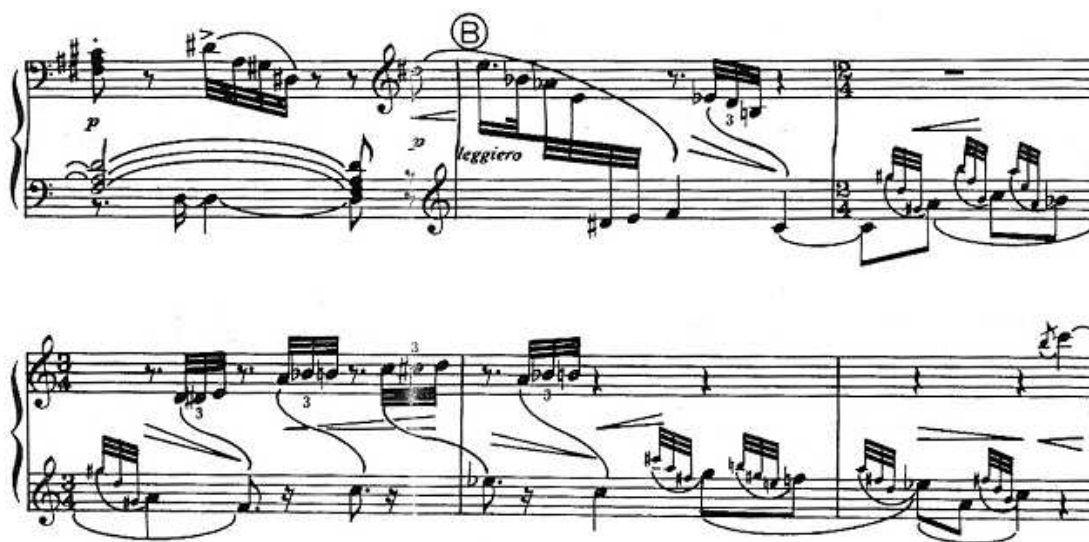


Figura 259 – compassos 18 a 23 – início da seção B

Nesta seção, a melodia cria uma ambiência modal (Fá mixolídio).

Seção A₁ (c. 31-50)

Na última seção da peça, a melodia volta a se basear na escala pentatônica. A linha superior do piano traz variações rítmicas com emprego de quiálteras e repetição de colcheias.

A progressão harmônica se mantém e o *cluster*, bastante explorado na primeira seção, é reafirmado ao final da seção.

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 39-41) features a right-hand melody with triplets and dynamic markings *f*, *p*, and *f*, while the left hand plays sustained chords. The second system (measures 42-44) includes markings for *a tempo*, *quasi rall.*, and *a tempo*, with the right hand playing more active figures. The third system (measures 45-50) begins with *molto rall.* and ends with a *brusco* (sudden) change to *tempo*. A red box highlights measures 48-50, labeled 'cluster', where dense vertical sonorities are created. The piece concludes with a final chord marked *2'15*.

Figura 260 – compassos 39 a 50 – final da seção A₁

2.11.2 – Polca

*Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas.*

*Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Que até discute ou memora
Coisas velhas e intrincadas.*⁷²

2.11.2.1 – Histórico

Originada na Boêmia no início do século XIX, a *polca* fez sucesso na França e de lá se espalhou pelo mundo todo. Quanto a sua vinda para o Brasil, Baptista Siqueira (*In* KIEFER, 1983, p. 16) relata: “a polca chega à metrópole brasileira precisamente em outubro de 1844”. Depois de ser amplamente aceita no Rio de Janeiro, sua propagação se deu de maneira muito rápida pelo país.

Trata-se de um gênero de dança e música escrita em andamento rápido, compasso binário 2/4 e forma ternária com emprego de ritmos enfatizando a terceira colcheia do compasso. De acordo com o *Dicionário Grove de Música*⁷³, tornou-se uma das danças de salão mais populares do século XIX.

De acordo com Kiefer (1983, p. 21), a polca europeia sofreu no Brasil “um processo de transformação e confluência com outros ritmos” e se destaca como uma das raízes da música popular brasileira do final do século XIX e começo do século XX, ao lado da modinha e do lundu. Dessa confluência originaram-se alguns gêneros híbridos denominados *polca-habanera*, *polca-lundu*, *polca-schottisch*, *polca-marcha*, *polca-mazurca*, *polca-militar* e ainda a *polca-sertaneja*, que se verá mais adiante neste trabalho.

No âmbito da música erudita, o gênero foi explorado por importantes compositores como Joseph Strauss (1827-1870), Smetana (1824-1884), Stravinsky (1882-

⁷² ASSIS, Machado de. Obras Completas: **Crônicas**. Vol. IV. São Paulo: Jackson Inc., 1957, p. 325.

⁷³ Ver verbete *polca* (GROVE, 1994, p. 732)

1971) e Gottschalk (1829-1869) dentre os estrangeiros, e Carlos Gomes (1836-1896), Luciano Gallet (1893-1931) e Ernesto Nazareth (1863-1934) dentre os brasileiros. No âmbito da música popular, merecem destaque Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935).

2.11.2.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: Rondó (A-B-A₁-C-A₂)

Nº de compassos: 50

Indicação de andamento: Com Elegância (semínima=84)

Composta em 1984

Não traz dedicatória

Partitura – p. 697

Seções A (c. 1-9), A₁ (c. 19-27), A₂ (c. 36-43)

Não só a seção A, mas toda a peça traz um acompanhamento característico de marcha, com colcheias, compasso binário (2/4) e andamento rápido.

A primeira seção desenvolve a melodia na linha superior do piano e na tonalidade de Sol maior. O acompanhamento, por sua vez, não afirma essa tonalidade, antes é composto de uma série de acordes dissonantes como mostra a figura abaixo:



Figura 261 – compassos 1 a 8 – início da seção A

As seções A₁ e A₂ trazem pequenas variações na melodia. Na A₁, por exemplo, ela tem início na linha inferior do piano e passa para a superior no decorrer da seção. O acompanhamento se mantém idêntico à primeira seção.

Seção B (c. 10-18)

A segunda seção da peça dá continuidade à ideia melódica da primeira seção, caracterizando-se como um desenvolvimento do tema exposto inicialmente.



Figura 262 – compassos 9 a 16 – início da seção B

Seção C (c. 28-35)

A seção C está desenvolvida no idioma atonal. Possui a linha do acompanhamento elaborada também com colcheias, como nas outras seções, as quais assumem aqui distâncias de trítonos entre si. Essa distância intervalar também é notada entre a linha superior e a inferior no início da seção. A figura abaixo exemplifica o trecho:

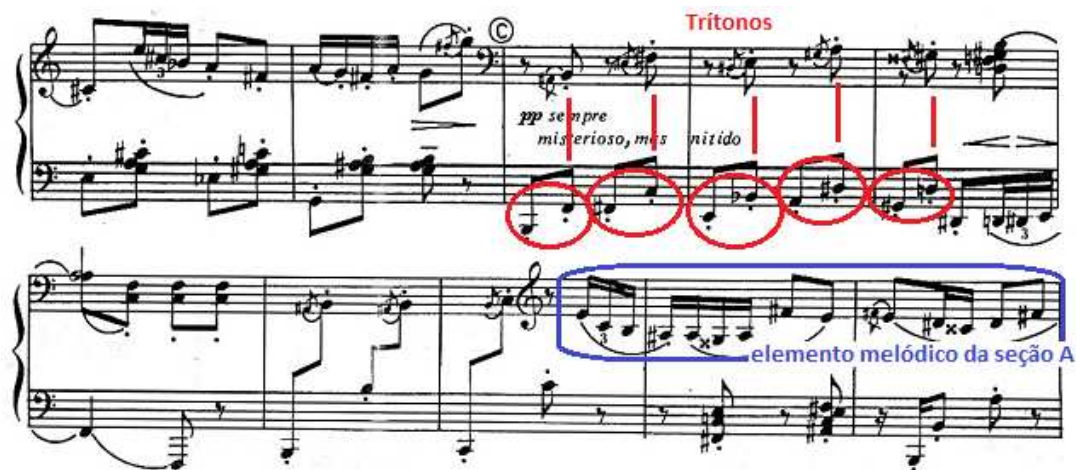


Figura 263 – compassos 26 a 35 – início da seção C

Com relação à figura anterior, nota-se ainda que o trecho final apresenta um desenho melódico com elementos do tema da primeira seção.

Coda (c. 44-50)

Os sete últimos compassos da *Polca*, também chamados pelo compositor de coda, trazem a finalização da peça desenvolvida sobre as cinco últimas notas da melodia da seção A, A₁ e A₂. No acompanhamento, Lacerda evidencia um desenho diatônico descendente, formado pelas primeiras colcheias de cada grupo de duas, que termina em Sol, afirmando a tonalidade da peça.

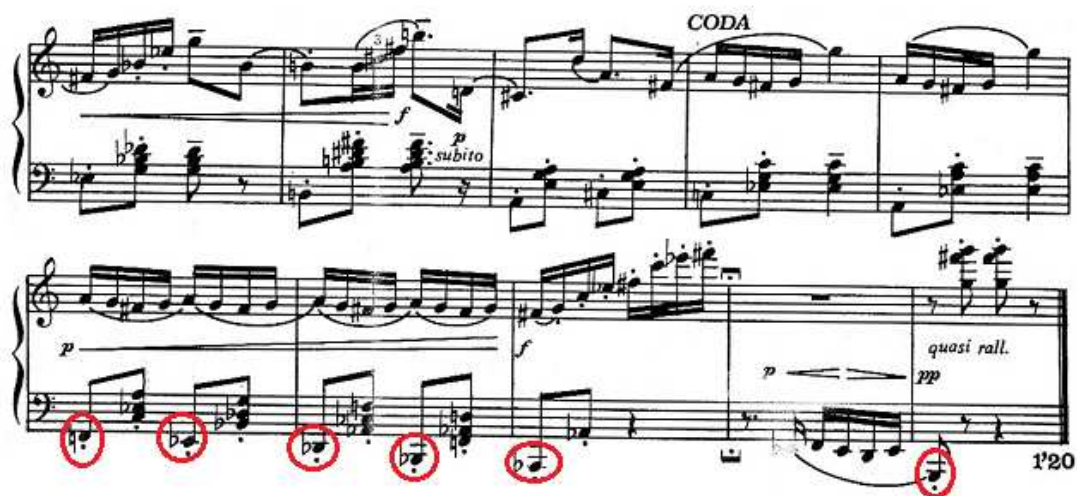


Figura 264 – compassos 41 a 50 - coda

2.11.3 – Bendito

*Eu vou cantar um bendito/ agora que me
lembrou:/
A mãe de padinho Cícero/ ela se chama
Quinô!//
Ela se chama Quinô,/ Maria da Conceição!/
O filho dela chama/ Padinho Cicho Romão!//*⁷⁴

2.11.3.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 93), *bendito* é um “canto de origem religiosa, à maneira de uma ladainha, entoado num estilo responsorial de solo e coro popular”. Cascudo (2001) acrescenta que é praticado com finalidade de acompanhar procissões, novenas e terços.

Frei Chico (2013), em seu artigo *Benditos*, atribui a origem dos benditos a Portugal no século XVIII. No Brasil, fazem parte da tradição popular oral e são cultuados, sobretudo pelo trabalhador rural.

Por ser ainda uma espécie de oração cantada em uníssono ou oitavas paralelas, observa-se a presença das palavras “Bendito e louvado seja” no início dos cantos.

2.11.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Tema e variações

Nº de compassos: 79

Indicação de andamento: Moderado

Composta em 1984

Não traz dedicatória

Partitura – p. 699

⁷⁴ Bendito de padre Cícero Romão Batista, encontrado no artigo *Benditos* do Frei Chico (disponível em <http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/benditos.htm>).

Tema (c. 1-8)

Em compasso ternário simples e início rítmico anacrústico, o tema, exposto em oito compassos, traz, acima da melodia, a letra que o inspirou:

“Levantei de madrugada, fui varrer meu barracão,
encontrei Nossa Senhora, com seu raminho na mão.”

Com andamento *moderato* e intensidade *mf*, o compositor ainda sugere que o tema seja executado de maneira *dolce* e *com devoção*, o que exprime o caráter religioso da peça. A primeira frase (c. 1-4) traz uma escrita horizontal, com a melodia sendo executada pelas duas linhas do piano em intervalo de oitava. A tonalidade é possível de ser identificada devido ao contorno melódico que sugere um apoio em Lá bemol maior. Apenas na segunda frase do tema (a partir do compasso 5) é que aparece uma escrita vertical, possibilitando assim a decodificação da estrutura harmônica, como pode ser observado no exemplo abaixo:

Tema Moderato (♩ = 88)

LE-VAN-TEI DE MA-DRU-GA-DA, FUI VAR-RER MEU BAR-RA-CÃO, EN-CON-

mf, dolce
com devoção

-TREI NOS-SA SE-NHO-RA, COM SEU RA-MI-NHONA MÃO.

pichiss. rall.
p
a tempo

Figura 265 – compassos 1 a 8 - exposição do tema

A tonalidade de Lá bemol maior pode ser afirmada por dois motivos: primeiramente pela nota Lá^b ser preparada pela nota Mi^b, que representa o quinto grau de sua escala e, portanto, tem a função de *dominante*, que é a preparação mais tradicional das músicas compostas no idioma tonal. Em segundo lugar, toda a sequência harmônica está dentro do campo harmônico de Lá^b maior, com exceção do último compasso, que traz um acorde de Dó maior com sétima e quinta aumentada, realizando uma espécie de preparação para a próxima seção.

Varição I (c. 9-17)

A variação I, embora contenha o mesmo andamento e a mesma melodia apresentada no Tema, traz um acompanhamento harmonicamente diferente, começando pela tonalidade, que agora é Fá menor e não mais Lá bemol maior. A substituição da tonalidade é aceita pelo fato das duas tonalidades serem consideradas relativas. Interessante observar a sequência harmônica criada pelo compositor para o trecho. Quatro acordes trazem o mesmo princípio de construção: intervalos de trítonos intercalados por intervalos de terça maior. O primeiro deles, encontrado no c. 10 e formado pelas notas Sib-Mi-Sib-Ré-Lá^b (Trít-Trít-3M-Trít), caracteriza o acorde de Si bemol maior com sétima e décima primeira aumentada, com função de dominante do acorde seguinte, Mi bemol menor. Nos compassos 13 e 14, podem ser observados respectivamente os acordes compostos pelas notas Lá-Mi^b-Sol-Ré^b (Trít-3M-Trít) e Mi^b-Lá-Dó[#]-Sol (Trít-3M-Trít). Considerando as enarmonias, reconhece-se que se trata do mesmo acorde (Lá maior com sétima e décima primeira aumentada), cuja função também é a de dominante, que se resolve, porém, apenas na linha inferior do piano logo no início da próxima seção. O quarto acorde, localizado no c. 17 e composto pelas notas Dó-Fá[#]-Dó-Mi-Sib (Trit-Trit-3M-Trit), caracteriza o acorde de Dó maior com sétima e décima primeira aumentada, com função de dominante resolvendo em forma de cadência de engano na tonalidade relativa: ao invés de voltar para o Fá menor, tonalidade central dessa variação, vai para Lá bemol maior como no *Tema*.

O exemplo abaixo traz os compassos em questão:

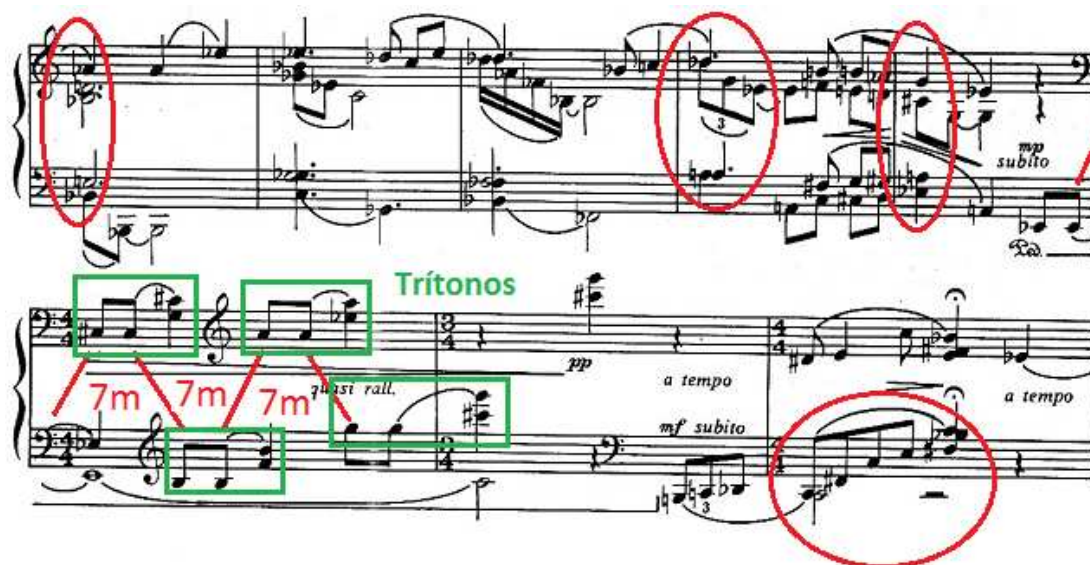


Figura 266 – compassos 10 a 17 – variação II

Com relação à figura anterior, observa-se ainda que existe uma espécie de ponte, dois compassos antes do último dessa seção. Lacerda constrói uma passagem melódica à base de trítonos intercalados por intervalos de sétimas menores ascendentes.

Variação II (c. 18-31)

A variação II apresenta bitonalidade: enquanto a linha superior do piano desenvolve a melodia em Lá bemol maior, a linha inferior faz um contracanto melódico de acompanhamento em Ré maior. O compositor mostra essa bitonalidade através das armaduras de clave colocadas no início dessa seção. Nota-se que o intervalo existente entre essas duas notas – Láb e Ré – é exatamente um trítono, que é o intervalo mais recorrente na peça até o momento.

O andamento é *Movido* e a intensidade mais suave. O tema, inicialmente desenvolvido em compasso ternário (3/4), apresenta-se agora em compasso quaternário simples (4/4).

Varição III (c. 32-49)

Essa variação foi escrita com andamento *Moderado* e intensidade *f* chegando à *estridente*. A métrica escolhida foi a quaternária, com exceção de dois compassos em espécie de transição construídos em compasso ternário (c. 43-44). No referido trecho, a linha inferior do piano executa um movimento cromático descendente, enquanto a linha superior executa pequenos desenhos melódicos em movimento cromático ascendente. O resultado da superposição dessas duas linhas é uma sequência de trítonos sobre os tempos dos compassos, como mostra a figura abaixo:



Figura 267 – compassos 43-44 – variação III

Varição IV (c. 50-65)

Lacerda coloca a indicação de andamento *Sem pressa* para esta variação. A intensidade explorada varia de *pp* a *mp*. A métrica é alternada entre ternária e binária.

Nota-se claramente a melodia na linha inferior do piano, enquanto a superior realiza um acompanhamento com ostinato rítmico em tercinas de colcheias. Assim como na terceira variação, nesta a tonalidade não é clara, causando a sensação de atonalismo. A melodia apoia-se em Fá,

A passagem melódica da variação I, construída à base de trítonos intercalados por intervalos de sétimas menores ascendente, exposto na Figura 268, é relembrada nesta variação nos compassos 62 e 63, como mostra o exemplo abaixo:

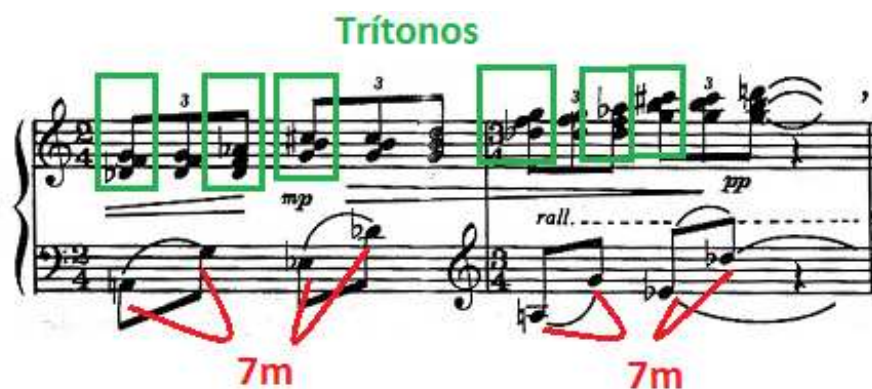


Figura 268 – compassos 62 a 63 – variação IV

Variação V (c. 66-79)

A última variação é escrita em andamento *Lento* e intensidade que vai do *pp* ao *pppp*. Com o intuito de explorar as regiões do piano, Lacerda escreve o sistema com três pautas, onde a linha inferior, na clave de Fá, executa os inícios de frases e mantém um grande pedal em Lá bemol maior. As outras duas linhas, intermediária e superior, em clave de Sol, completam a melodia oitavando-a na tonalidade de Ré maior. Comparando esta variação com a variação II, que também apresenta bitonalidade, é observada uma inversão entre as tonalidades e as respectivas linhas do piano. Na variação II, a melodia encontrava-se inteiramente na linha superior que estava em Láb maior, enquanto o acompanhamento encontrava-se na linha inferior em Ré maior. Na quinta variação, Lacerda desenvolve o tema em todas as linhas e inverte as tonalidades, deixando a linha inferior com a tonalidade de Láb maior e as duas linhas superiores, que dobram a melodia, com a tonalidade de Ré maior. Tal inversão é possível, devido ao fato do intervalo existente entre essas duas notas, que são as bases das tonalidades, ser o trítono, que é o único intervalo que não se altera quando há uma inversão.

2.11.4 – Forró

*“Forró é simplicidade, é poeira, sanfona, zabumba, triângulo... uma seqüência de ritmos nordestinos: xaxado, coco de roda, marcha de roda, baião, xote... esses ritmos e outros ritmos que agora no momento eu não lembro... isso é que significa forró”.*⁷⁵

2.11.4.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário do Folclore Brasileiro*⁷⁶, o forró apareceu como parte de um longo processo que envolveu vários fenômenos culturais urbanos que continham a presença da música e da dança a serviço da diversão das camadas mais humildes da periferia dos grandes centros.

A origem da palavra ou do próprio gênero é meio difusa. Uma das explicações são os “bailes que os chamados ‘gringos’ radicados no Nordeste do país promoviam *for all*, ou seja, para todos, nos quais era permitida a presença da população local. De *for all* para *forró* teria sido uma passagem natural” (CASCUDO, 2001, p. 250).

Trata-se de um gênero musical que compõe uma diversidade de ritmos, dentre os quais xote, baião, xaxado, coco, sendo os dois primeiros os mais presentes.

As três categorias mais importantes que definem o forró hoje em dia são: Forró pé de serra, Forró universitário e Forró eletrônico. O primeiro, originado no Nordeste brasileiro na década de 1940, se inspira no ambiente rural do sertanejo. Tem como instrumentação típica zabumba, triângulo e sanfona. Dos artistas que contribuíram para a divulgação da categoria estão Luiz Gonzaga (1912-1989), Jackson do Pandeiro (1919-1982) e Dominginhos (1941-2013). O segundo é constituído por baião, xote e xaxado. Surgiu da mistura destes ritmos com o Rock’n Roll, Samba, Funk e Reggae nas décadas de 1990 a 2000. Ao trio instrumental característico da primeira categoria, adicionaram-se outros instrumentos como violão, contrabaixo e percussão/bateria, entre outros. Três bandas

⁷⁵ JACINTO (2001, faixa 4)

⁷⁶ Ver verbete “forró” (CASCUDO, 2001, p. 250).

destacam-se por cultivar essa modalidade do gênero: Falamansa, Rastapé e Forróçacana. Finalmente a terceira categoria, “Forró eletrônico”, assim como o Forró universitário, também surgiu na década de 1990 e “mostra uma linguagem estilizada e um visual chamativo, com grande destaque para os instrumentos eletrônicos (guitarra, contrabaixo e principalmente o órgão eletrônico, o qual substituiria a sanfona).” (QUADROS JR, 2005, p. 128). Dentre os artistas e bandas que executam o gênero estão: Frank Aguiar, Genival Lacerda, Mastruz com Leite e Calypso.

2.11.4.2 – Análise

Idioma: Tonal/Modal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 71

Indicação de andamento: Allegro

Composta em 1984

Não traz dedicatória

Partitura – p. 703

Seção A (c. 1-21)

Em compasso binário simples (2/4), a seção A apresenta a melodia na linha superior do piano enquanto a linha inferior realiza o acompanhamento com a estrutura rítmica típica do *baião*⁷⁷, que é o ritmo mais comum executado dentro do gênero musical *forró*, e que comumente é executado pela zabumba. O idioma varia entre o tonal – Ré maior (devido à presença das notas Fá# e Dó#), e o modal – Ré mixolídio (devido à presença do Fá# apenas), como pode ser observado nas duas primeiras pautas da peça:

⁷⁷ Ver item 2.8.4, p. 233



Figura 269 – compassos 1 a 8 – seção A

Ainda nesta seção, quatro compassos trazem um desenho rítmico um pouco diferenciado do que vinha sendo executado, ocasionando um leve deslocamento rítmico com um acento na segunda metade do segundo tempo do compasso. Tal acento é condizente com o próprio gênero, que traz instrumentos como o triângulo acentuando as partes fracas dos tempos. A figura abaixo traz o trecho em questão:



Figura 270 – compassos 13 a 17 – acentos nos contratempos

Seção B (c. 21-42)

A seção B afirma um sentido tonal, agora Ré menor, devido à presença das notas Dó# e Sib nos acordes de acompanhamento, como exemplifica a figura:



Figura 271 – compassos 21 a 23 – início da seção B

No entanto, alguns elementos de modalismo, como a 7^a menor característica do modo mixolídio, podem ser notados em alguns trechos, como no compasso 30, por exemplo, exposto abaixo, mantendo assim a ambiência típica da música nordestina.



Figura 272 – compasso 30 – seção B

Ritmicamente, esta seção não traz a célula básica do gênero, mas apresenta um desenho rítmico recheado de semicolcheias na melodia, fazendo alusão ao movimento rápido do fole da sanfona ao ser executada. As acentuações nos contratempos continuam a em alguns momentos, contribuindo assim com o caráter ilustrativo da seção.

Seção A₁ (c.43-71)

O mesmo princípio que ocorre na seção A, melodia na linha superior do piano e acompanhamento na linha inferior, ocorre na seção A₁ também. No entanto, Lacerda inverte as regiões do instrumento, colocando a melodia na região grave do piano e o

acompanhamento na região média. Para o intérprete, há a necessidade de um cruzamento de mãos para executar o que está escrito.

A célula rítmica característica aparece novamente aqui, porém acompanhada de uma escrita de acordes e não mais de contracantos melódicos condutores, como ocorre na seção A. A figura abaixo traz o início da seção A₁.



Figura 273 – compassos 40 a 48 – início da seção A₁

Assim, esta seção pode ser vista como uma variação da seção A e não sua reprodução idêntica, como o compositor costuma fazer em peças de forma semelhante.

BRASILIANA Nº. 10

I – CANTORIA

II – RECORTADO

III – CANTO DE CEGO

IV – MARCHINHA

2.12 – BRASILIANA Nº. 10

2.12.1 – Cantoria

*“Respondeu Manuel Raimundo:
Canto, pois não, sim senhor,
Sou novo na cantoria,
Mas não temo cantador,
Depois que me esquento o sangue,
Canto seja com quem for.”*⁷⁸

2.12.1.1 – Histórico

Tanto o *Dicionário Musical Brasileiro*⁷⁹ quanto o *Dicionário do Folclore Brasileiro*⁸⁰, definem *cantoria* como o desafio entre os cantadores da região nordeste do Brasil. Cascudo (2001) enfatiza ainda que se trata de uma disputa poética cantada. Andrade (1989), por sua vez, complementa que, durante o canto, não há acompanhamento instrumental.

Segue um trecho de uma cantoria denominada *Peleja de Serra-Azul com Azulão*, que traz em seu texto a representação da definição acima exposta:

*Umas trezentas pessoas
Em pouco tempo “afluía”
Cada qual mais desejosa
De assistir à cantoria:
Cada um interrogava
Qual dos dois apanharia?”*⁸¹

⁷⁸ (CASCUDO, 2001, p. 109-110).

⁷⁹ Ver verbete *cantoria* (ANDRADE, 1989, p. 107).

⁸⁰ Ver verbete *cantoria*

⁸¹ CASCUDO (2001, p. 110).

Para uma melhor compreensão do gênero, ver item 2.7.1 deste trabalho, intitulado “Desafio”, página 189.

2.12.1.2 – Análise

Idioma: Modal

Forma: A-B-A₁-B₁-A₂

Nº de compassos: 59

Indicação de andamento: Moderado (semínima=104)

Composta em 1987

Dedicada à Eudóxia de Barros

Partitura – p. 707

Seção A (c. 3-14), A₁ (c. 25-37), A₂ (c. 48-52)

A *Cantoria da Brasileira n.º 10* é uma peça bastante ilustrativa. Assim como o *Desafio da Brasileira n.º 5*, ela também ilustra na partitura a disputa poético-musical de dois cantadores. Nesta peça, esta disputa está simbolizada pelas seções construídas pelo compositor. Assim, a seção A e consequentemente suas derivadas, A₁ e A₂, caracterizam um cantador, enquanto as seções B e B₁ caracterizam outro.

O cantador representado nesta seção desenvolve a melodia no registro agudo do piano, apoiada sobre a escala de Sol mixolídio, com intensidade *mf* e caráter *rude*, indicado pelo próprio Lacerda na partitura.

O acompanhamento figura o ritmo ao *tresillo* (3+3+2), comum ao gênero *baião*, típico do Nordeste brasileiro, onde a prática da cantoria é marcante.



Figura 274 – compassos 1 a 10 – início da seção A

As seções A₁ e A₂ trazem algumas variações no contorno melódico, estando dentre as mais significativas a finalização da seção A₁ indicando uma possível mudança de modo: os bemois nas notas Mi e Si caracterizam o modo eólio.



Figura 275 – compassos 26 a 35 – seção A₁

Seção B (c. 15-24) e B₁ (38-47)

Representando a figura do outro cantador, as seções B e B₁ são desenvolvidas em uma região mais grave que a seção A, com intensidade *p* e indicação de caráter *mais suave*. As características melódicas são semelhantes à seção A no que se refere ao modo inicial e final da seção (mixolídio e eólio, respectivamente).

Um diferencial nesta seção é a linha do acompanhamento escrita com acordes que fazem alusão ao acompanhamento de viola, instrumento característico do gênero musical.



Figura 276 – compassos 11 a 20 – início da seção B

Coda (c. 53-59)

O trecho final da peça denominado *coda* traz um acompanhamento rítmico lembrando o ponteadado da viola na linha superior do piano, enquanto que a inferior realiza um arpejo do acorde de Sol maior com a sétima abaixada (característica do modo mixolídio) e a quarta aumentada. Esse arpejo se inicia na região grave e, cruzando a voz da linha superior, alcança a região aguda para finalizar.

The musical score for measures 51 to 59 is a Coda. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *poco rall.* (slightly slowing down) instruction. The tempo then returns to *a tempo*. The score includes fortissimo (*ff*) and fortissimo subitissimo (*ff sub.*) dynamics. A *m. esq.* (middle section) marking is present. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) marking and a final chord.

Figura 277 – compassos 51 a 59 - coda

2.12.2 – Recortado

2.12.2.1 – Histórico

Recortado é uma dança que está intimamente ligada ao *Cateretê*⁸², por fazer parte da fase conclusiva deste gênero ou suceder-se imediatamente a ele na prática popular. Um diferencial entre os dois está relacionado ao andamento e à dança propriamente dita: o recortado possui maior vivacidade e movimentação do que o cateretê.

Enquanto dança, aparece em fileiras opostas ou em roda, podendo-se unir as duas formas. À movimentação em filas e rodas, juntam-se as palmas e o sapateado. A coreografia pode se desenvolver com o canto ou em seus intervalos, dependendo da região onde a dança é praticada.

Com relação aos textos, apresentam-se por vezes alegres e cômicos ou também líricos. Há um predomínio de estrofes de seis e mais versos, e de quatro, cinco e seis sílabas.

Segundo Alvarenga (1982), as melodias do recortado possuem um pouco da atmosfera da música caipira em geral e lembram bastante a música portuguesa.

No Brasil, ele é cultuado em diversos estados como Goiás, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. O instrumento musical típico deste gênero é a viola.

2.12.2.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 69

Indicação de andamento: Movido, mas não demais (semínima=104)

Composta em 1987

Não traz dedicatória

Partitura – p. 709

⁸² Ver item 2.14.1 deste trabalho, intitulado “Cateretê”, página 385.

Seção A (c. 1-20)

Escrita na tonalidade de Lá maior, a melodia da seção A está construída em intervalos de 3^{as} paralelas, elemento presente no *recortado*, que faz parte do gênero *cateretê*. Outra característica que se observa é o acompanhamento rítmico lembrando o ponteadado da viola, indicado na figura abaixo:



Figura 278 – padrão rítmico do ponteadado da viola



Figura 279 – compassos 1 a 8 – início da seção A

Seção B (c. 21-43)

Na segunda seção da peça, o elemento rítmico é mais evidente que o melódico. Ilustra o sapateado da dança, com acentuações nos contratempos e intensidade *f*.



Figura 280 – compassos 29 a 36 – seção B

Seção A₁ (c. 44-60)

A seção A₁ diferencia-se de A apenas no começo, onde a melodia está escrita a uma voz apenas e não em 3^{as} paralelas. A figura abaixo exemplifica o trecho:



Figura 281 – compassos 45 a 52 – seção A₁

Coda (c. 61-69)

No trecho final, a linha superior sustenta duas notas formando um intervalo de 3M (Lá-Dó#) que reafirma a tonalidade da peça, enquanto a linha inferior mantém o ostinato rítmico-melódico do início.

The musical score for the Coda (measures 61-69) is presented in two systems. The first system (measures 61-64) is marked "CODA" and "poco rall.". The upper staff features a sustained interval of a major third (G4-D5) in the right hand, while the left hand plays a rhythmic-melodic pattern. The second system (measures 65-69) is marked "rall.", "poco lento", and "lunga". The upper staff continues the sustained interval, and the left hand continues the pattern, ending with a final chord marked "pp" and "lunga".

Figura 282 – compassos 61 a 69 - coda

2.12.3 – Canto de Cego

2.12.3.1 – Histórico

O gênero *canto de cego* é bastante encontrado na região nordeste do país, principalmente nas feiras, de acordo com Cascudo (2001). Enquanto caminha pelas ruas das cidades, o cego, sempre acompanhado de um condutor, canta suas canções e faz seus peditórios, “num canto plangente e de pouco recurso melódico” (p. 107). Após receber a esmola, o cego segue cantando em agradecimento. Exemplo de um canto, apresentado também na página 107:

*Meu irmão que vai passando
com saúde e alegria
ajudai um pobre cego
que não vê a luz do dia.*

Sinfrônio Pedro Martins, Jacó Alves Passarinho e Aderaldo Ferreira de Araújo, conhecido como “Cego Aderardo”, foram cegos cearenses que ficaram famosos pelas performances. Segundo Mota (1962), o primeiro foi um ótimo improvisador, o segundo cantava muito bem, enquanto Aderardo é bastante lembrado na literatura de cordel, pois era conhecido como cantador de desafios.

Lima (1972, *apud* CASCUDO, 2001, p. 107) descreve um cantador cego em Vitória/ES, entre 1942 e 1945, que entoava seu canto utilizando também um chocalho. Seu tema:

*Uma esmolinha prô cego,
Peço por favô me dá,
Eu não vejo a luz do dia
Quero nas trevas sonhá.*

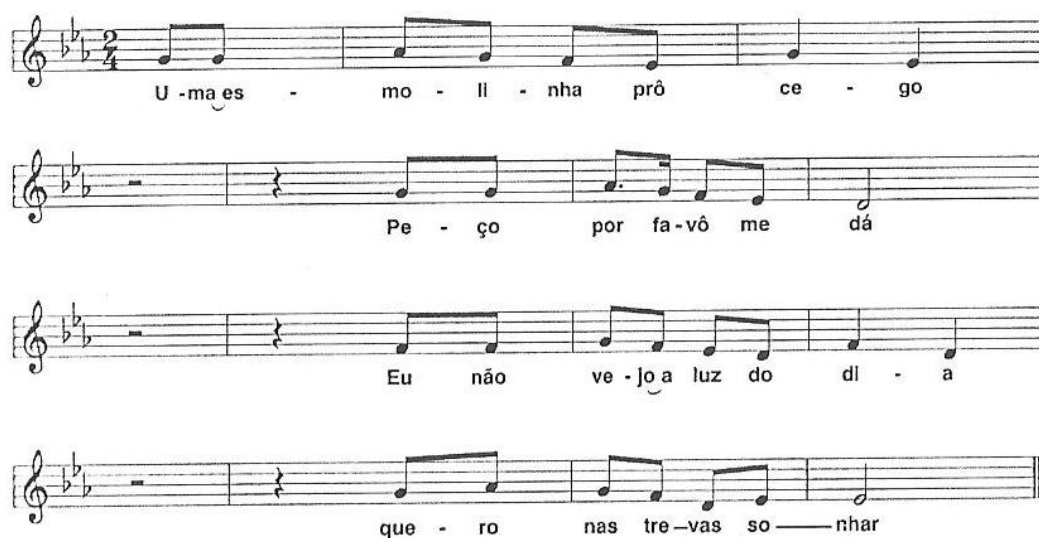


Figura 283 – exemplo de *canto de cego*

2.12.3.2 – Análise

Idioma: Tonal/Modal

Forma: A-B-A₁-C-A₂

Nº de compassos: 49

Indicação de andamento: Triste (semínima=80)

Composta em 1987

Não traz dedicatória

Partitura – p. 713

Seção A (c. 1-8), A₁ (c. 20-27), A₂ (c. 35-43)

O canto é apresentado com a melodia oitavada nas duas linhas do piano, sem acompanhamento, trazendo um contorno melódico sugerindo a tonalidade de Réb maior.

TRISTE (♩=80)

(A)

mp, cantando tristemente

com pedal

mp p

p

rall.

p, a tempo

sem pedal

(B)

Figura 284 – compassos 1 a 8 – seção A

Na seção A₁, a melodia inicia na linha inferior do piano e no final passa para a linha superior. Observa-se o emprego de enarmonia e mudança de modo, quando o compositor finaliza com o acorde de Dó# menor ao invés de Réb maior.

Dó# menor

rall.

(C)

a tempo

mp sub.

p

pp

lamentoso, um pouco rubato

com pedal

sem pedal

Figura 285 – compassos 21 a 28 – seção A₁

Na terceira exposição do canto, seção A₂, a melodia inicia na linha superior do piano, passando para a linha inferior e voltando no final para a linha superior. O acompanhamento se dá com acordes, ora arpejados ora inteiros.

The musical score for Figure 286, measures 33 to 43, section A₂, is presented in three systems. The top system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line starts in the upper register, moves to the lower register, and returns to the upper register. The piano accompaniment consists of chords, some arpeggiated and some whole. The score includes dynamic markings such as 'poco precip.', 'f', 'p sempre', 'com pedale', 'poco rall.', and 'mf sub.'. There are also markings for 'lunga' and 'A2'. Blue circles highlight specific chords and arpeggios in the piano part, and red lines indicate phrasing in the vocal line.

Figura 286 – compassos 33 a 43 – seção A₂

Seção B (c. 9-19)

A seção B possui melodia sem acompanhamento, com presença de trítomos, apogiaturas, além do caráter melancólico, “lamentoso”, como indica o próprio compositor.



Figura 287 – compassos 9 a 16 – seção B

Seção C (c. 28-34)

A seção C tem o caráter semelhante à seção B, trazendo melodia sem acompanhamento com presença de trítonos e apogiaturas.

POCO MENO MOSSO (♩ = 72)

CODA

p

f sub. non stacc

pp sub.

sem pedal

mp rall. *p*

Ped.

Figura 289 – compassos 44 a 49 - coda

2.12.4 – Marchinha

2.12.4.1 – Histórico

A *marchinha* é um gênero musical bastante característico do Rio de Janeiro, principalmente da classe média, de acordo com Franceschi (2002, p. 269). Segundo o autor, “Reuniu, em boa parte, o sentimentalismo da modinha brasileira, a alegria dos ritmos americanos do charleston⁸³ e do one-step⁸⁴ e muito das marchas das revistas portuguesas.” Tais influências datam aproximadamente do final da Primeira Guerra Mundial e o autor afirma que a junção desses ritmos foi responsável pelo nascimento da marchinha.

A partir de então, começaram a nascer as marchinhas de carnaval genuinamente brasileiras, desenvolvidas por compositores cariocas, que antes, anônimos, compunham ranchos e cordões. Franceschi (2002) ainda complementa dizendo que a sociedade e a política sempre foram temas centrais e de muito interesse dos compositores.

Para Kiefer (1983, p. 59), a marcha carnavalesca, “pela sua extrema esquematização rítmica permanece praticamente inalterada, até hoje”. Tinhorão (2012) ressalta que, diferentemente do que aconteceu com o samba, a marchinha não chegou a se inspirar nas tradições populares brasileiras.

De acordo com Andrade (1989, p. 307), o gênero, no Brasil, acabou ficando conhecido nos blocos carnavalescos (como já citado por outro autor) como “marcha-rancho” e “marcha de salão” e que ele segue a fórmula: “introdução instrumental e estrofe-refrão.”

Possui compasso binário ou raramente o quaternário, onde o primeiro tempo é fortemente acentuado.

⁸³ “Dança social muito animada dos anos 20, que se diz ter tido origem em Charleston, Carolina do Sul; era rápida, com um ritmo sincopado característico.” (GROVE, 1994, p. 187)

⁸⁴ “Dança rápida de salão que se tornou popular c. 1910; era dançada com música em 2/4 ou 6/8, a c. 60 compassos por minuto.” (GROVE, 1994, p. 672)

TEMPO DE MARCHA (♩ = 132)

sempre *p* e bem ritmado

p

8.ª bassa - sem pedal

8.ª bassa

8.ª bassa

Figura 291 – compassos 1 a 15 – seções A e A₁

Seção B (c. 25-52)

A textura da seção B não se caracteriza como homofônica, como na seção A, mas apresenta duas linhas contrapondo-se melodicamente, estabelecendo um diálogo entre si. A melodia, em Lá menor, é transferida de uma linha a outra no decorrer da seção.



Figura 292 – compassos 27 a 44 – seção B

Coda (c. 53-64)

O trecho final da peça é desenvolvido sobre uma escala de tons inteiros formada pelas notas Lá-Si-Dó#-Mib-Fá-Sol, formando o acorde inicial apresentado na linha do acompanhamento (Lá maior com sétima e quinta diminuta).

A cadência final traz um desenho em movimento contrário, onde a linha superior realiza a escala de tons inteiros citada em movimento descendente e a linha inferior realiza uma escala cromática em movimento ascendente, afirmando então o Sol, tonalidade da melodia principal.



Figura 293 – compassos 55 a 64 – trecho final da peça

BRASILIANA NO. 11

I – TANGO

II – MAXIXE

III – CHORO

IV – POLÇA SERTANEJA

2.13 – BRASILIANA Nº. 11

2.13.1 – Tango

2.13.1.1 – Histórico

Canção e gênero de dança latino-americana, caracterizada pelo ritmo 4/8, o *tango* chegou ao Brasil por volta de 1860 e aqui adquiriu características próprias. De acordo com Andrade (1989), três danças contribuíram para sua fixação no país: o *tango* espanhol, a *habanera* cubana e a *milonga* argentina. Dessas três, Kiefer (1983) afirma ser a *habanera* a mais influente, a ponto de considerá-la como uma das raízes do tango brasileiro. Observa-se ainda forte influência do lundu, através das síncopas presentes nas linhas melódicas (além do ritmo de acompanhamento) e também da polca, devido ao andamento rápido de execução.

Conta-nos Franceschi (2002) que a composição “Ali-Babá” (1871) de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) foi considerada o primeiro tango brasileiro. O autor afirma se tratar de uma *habanera* adaptada ao gosto carioca. O gênero teve duração limitada no país, não atingindo um século. Por volta de 1930 ele já não era mais propagado. No entanto, seu período áureo residiu nas últimas décadas do século XIX e início do século XX.

O tango brasileiro foi bastante explorado por compositores como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934). A primeira possui uma produção numerosa de tangos, o que fez com que Mariza Lira (1939, p. 42), folclorista e sua primeira biógrafa, afirmasse que o gênero em questão era o preferido da compositora. E sobre a produção e aceitação de suas obras, completou: “Os tangos da querida compositora, e tantos são eles, foram apreciadíssimos.”. Os tangos de Nazareth, por sua vez, “não foram destinados aos salões de danças. São, na verdade, danças estilizadas” (KIEFER, 1983, p. 42), que exigiam do intérprete mais virtuosidade.

Outros autores do gênero destacaram-se no Brasil: Eduardo Souto (1882-1942); Zequinha de Abreu (1880-1935); Alexandre Levy (1864-1892); Villa-Lobos (1887-1959); Frutuoso Viana (1896-1976); Francisco Mignone (1897-1986); e Camargo Guarnieri (1907-2003).

2.13.1.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 48

Indicação de andamento: Sem Pressa (semínima=60)

Composta em 1989

Dedicada à Eudóxia de Barros

Partitura – p. 719

Lacerda inicia a peça com uma espécie de introdução de dois compassos, criando uma preparação para o início da seção A com um ostinato rítmico que caracteriza o gênero *tango*, semelhante ao encontrado na *habanera*, e que percorrerá toda a primeira seção. Esse ostinato pode ser observado na figura seguinte:

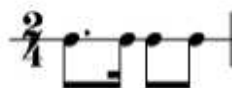


Figura 294 – Ostinato rítmico

Pode-se afirmar que o ostinato também é melódico no âmbito da distância intervalar entre as notas. Os intervalos apresentam a seguinte sequência:

Trítono (asc) – 2m (asc) – 9m (desc) – Trítono (asc)

O último intervalo é a distância da última para a primeira nota do ostinato. Ele ocorre no movimento de repetição do desenho.

Seção A (c. 3-27)

O desenho rítmico/melódico que o compositor apresenta nos dois primeiros compassos é escrito na linha inferior do piano e firma-se como uma espécie de acompanhamento. Enquanto esse acompanhamento não sugere tonalidade, caracterizado pela sequência de intervalos dissonantes e presença de cromatismos, a linha superior do piano traz, em um idioma tonal, uma escrita tanto vertical quanto horizontal. O tema, desenvolvido por ela, pode ser identificado, destacando-se as notas superiores dos acordes. A tonalidade, Mi bemol menor, porém, não é simples de ser identificada, pois o desenvolvimento harmônico elaborado pelo compositor traz acordes que fogem do campo harmônico da tonalidade principal, dificultando sua identificação. Ela se confirma basicamente no final da seção, quando Lacerda insere uma escrita acordal na linha inferior do piano com os acordes de Sib maior e Mib menor sendo apresentados em sequência, caracterizando assim a cadência perfeita V-I, clássica do sistema tonal. A figura abaixo traz o final da seção A:



Figura 295 – compassos 21- 22, 26- 27 – término da seção A

Seção B (c. 28-48)

Da seção A para a seção B, nota-se uma mudança de tonalidade: de Mib maior para Ré maior. Lacerda não cria uma transição para essa mudança. Utilizando-se da

enarmonia, ele substitui o Solb (terça de Mib), por Fá# (terça de Ré). O desenvolvimento do tema desta seção é feito através de uma escrita contrapontística a quatro vozes, sendo as duas superiores responsáveis por fazer a melodia com contracantos entre si e as duas inferiores por fazer o acompanhamento com arpejos de acordes. A figura abaixo ilustra essas questões:

Figura 296 – compassos 27 a 31 – início da seção B

O diálogo entre as linhas do piano existente aqui permite dizer que esta seção tem características mais fortemente tonais do que a primeira seção, que cria ambiguidade com relação ao idioma da peça.

Seção A₁ (c. 3-25)

A seção A₁ é a mesma que a seção A, diferenciando-se apenas nos últimos três compassos, onde o compositor insere um desenho cromático descendente para chegar à tônica. Outros desenhos semelhantes a este apareceram nas seções anteriores, como se nota nas figuras abaixo:



Figura 297 – compasso 9 – seção A



Figura 298 – compasso 44 – seção B



Figura 299 – compassos 23 e 24 – seção A₁

2.13.2 – Maxixe

*“O maxixe é o enlace
impudico de dois corpos”*⁸⁵

2.13.2.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove de Música*⁸⁶, *maxixe* é uma dança urbana carioca surgida por volta de 1875. Inicialmente, não era gênero musical, mas sim uma forma de dança estruturada por quase trinta anos, segundo Franceschi (2002), em locais de divertimento popular. De acordo com o mesmo autor, transformou-se em gênero musical na virada do século XIX para o XX, assumindo rapidamente a posição de manifestação musical popular urbana mais importante do Rio de Janeiro.

Considerado como antecessor do samba, o maxixe foi muito difundido no âmbito da música popular, tendo como intérpretes mais qualificados os músicos improvisadores, também chamados de “músicos de ouvido”. Para Nascimento (2013, p. 9), “os veículos de divulgação da nova dança foram os bailes das sociedades carnavalescas e o teatro de revista, além do que o maxixe também era dançado nos mais afamados cabarés da cidade.”

Assim como o tango, recebeu influências de outros gêneros como a *habanera*, o *tango espanhol*, a *polca* e o *lundu*, sendo que a influência destes dois últimos foi mais significativa, refletida no andamento de caráter vivo e na utilização da síncopa afro-brasileira. Nessa linhagem, destacou Alvarenga (1982, p. 335-336):

O maxixe é o primeiro tipo de dança urbana criada no Brasil. Como todas as criações desse nosso misturadíssimo povo, o maxixe se formou musical e coreograficamente pela fusão e adaptação de elementos provenientes de várias fontes. (...) A polca europeia lhe forneceu o movimento, a habanera cubana lhe deu a rítmica, a música popular afro-brasileira concorreu com a nossa sincopação característica, e o brasileiro em geral lhe deu a essência da sua originalidade: o jeitinho de cantar e de tocar que o singulariza.

⁸⁵ FRANCESCHI (2002, p. 152).

⁸⁶ Ver verbete *maxixe* (GROVE, 1994, p. 587).

Segundo Guerra-Peixe (2007), possui estrutura musical complexa, destacando-se: melodia contrapontada pela baixaria dos violões do choro; passagens melódicas à guisa de contraponto ou variações; plano de construção enquadrado na forma rondó (A-B-A-C-A), podendo ser reduzido à ternária (A-B-A), dentre outros.

Nome representativo no rol dos compositores de maxixes é Marcelo Tupinambá (1889-1953). Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-2003), mesmo que por um pequeno momento, também voltaram a atenção para o gênero.

2.13.2.2 – Análise

Idioma: Atonal

Forma: A-B-A₁-C-A₂

Nº de compassos: 57

Indicação de andamento: Gingando (semínima=96)

Composta em 1989

Não traz dedicatória

Partitura – p. 721

Seção A (c. 1-12), A₁ (c. 26-35), A₂ (c. 46-57)

A atonalidade se faz presente na peça devido à utilização de cromatismos e progressões harmônicas que estão fora de um campo tonal específico. Mesmo não havendo linha de acompanhamento, já que se trata de uma peça de textura monofônica, as notas nas quais se apoia a melodia é possível de serem identificadas, remetendo as seções A, A₁ e A₂ a um centro em Mib com referência para o modo maior. No entanto, o contexto melódico em geral não afirma essa tonalidade.

As características próprias do *maxixe* que se veem presentes na peça são compasso binário (2/4), andamento rápido e o uso contínuo de síncopas.

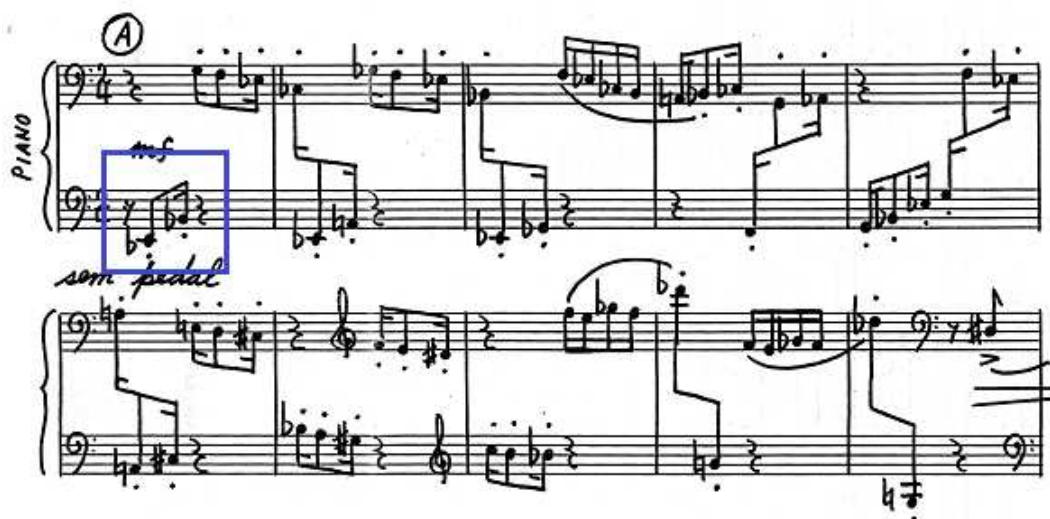


Figura 300 – compassos 1 a 10 – seção A

Observa-se que a região escolhida para essas seções foi a região grave do piano.

As seções A₁ e A₂ apresentam-se como variantes da seção A. As mudanças mais significativas estão relacionadas ao início rítmico e à métrica. Em A, o início rítmico é acéfalo (Figura 302), enquanto que em A₁ e A₂ é anacrústico.



Figura 301 – compassos 21 a 30 – início da seção A₁



Figura 302 – compassos 41 a 49 – início da seção A₂

Com relação à métrica, nota-se que em A₂, o compositor se utilizou de mudanças de fórmula de compasso, alterando periodicamente a métrica da música.

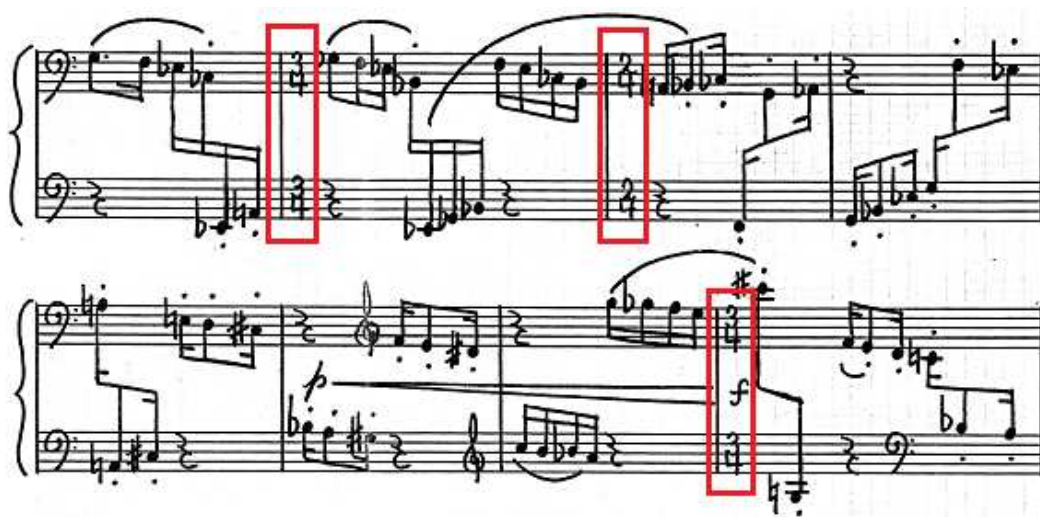


Figura 303 – compassos 46 a 53 – seção A₂

Seção B (c. 13-25), C (c. 36-45)

Diferentemente da seção A e suas derivadas, A₁ e A₂, as seções B e C estão escritas na região aguda do piano. As características do gênero musical que se fizeram presentes em A, permanecem nestas também. Na seção B, o centro está em Dó, com algumas referências para Dó menor, enquanto que na seção C, ele se encontra em Sol, também com algumas referências para o modo menor.

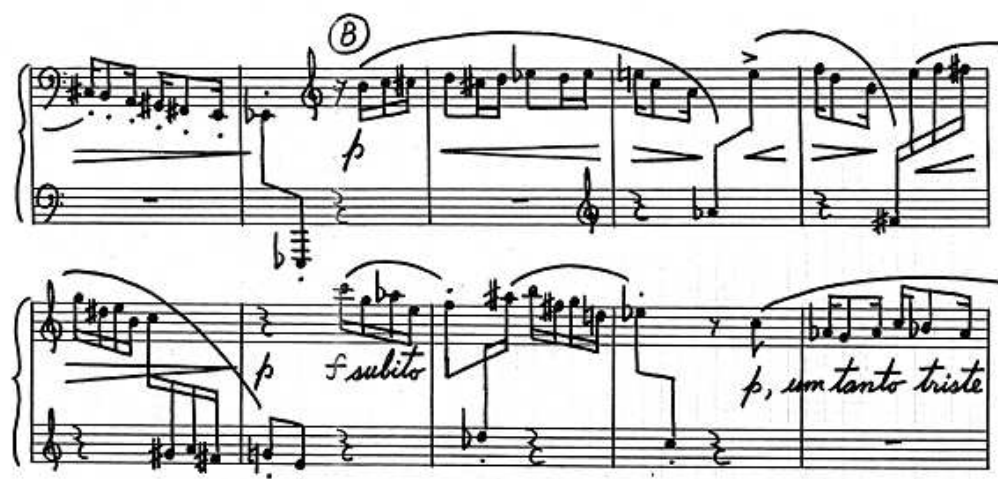


Figura 304 – compassos 11 a 20 – início da seção B

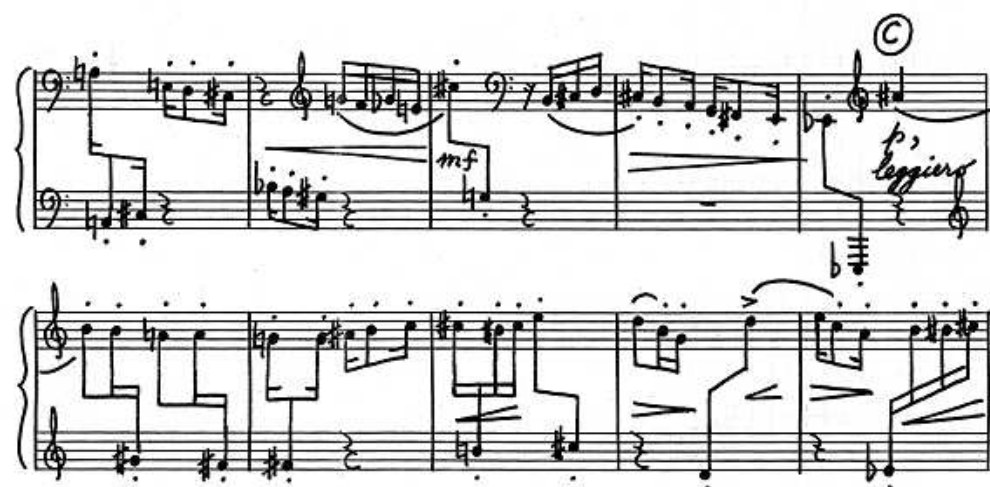


Figura 305 – compassos 31 a 40 – início da seção C

2.13.3 – Choro

2.13.3.1 – Histórico

Segundo o *Dicionário Grove de Música*⁸⁷, *choro* é gênero da música popular urbana do Rio de Janeiro relacionada aos chorões⁸⁸. Mário de Andrade (1989, p. 137) definiu-o como o “inspirar” do instrumento. Para o musicólogo, trata-se de “um conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico-harmônico.”

Com relação ao repertório desenvolvido por esse conjunto, apontou Barreto (2012, p. 52):

Ao longo do século XX o repertório do choro passa a englobar tanto as danças europeias como polcas, schottisches e valsas, quanto os maxixes, tangos brasileiros, sambas (através do samba-choro) e mais tarde, por volta das décadas de 40 e 50, mesmo que em menor número, o frevo e o baião.

O choro se tornou o primeiro gênero instrumental urbano a ganhar notoriedade e título de música nacional. Algumas características musicais que ele apresenta foram destacadas por Barreto (2012): frequente uso de arpejos maiores e menores, escalas diatônicas maiores e menores, escalas cromáticas, ornamentações melódicas – dentre os elementos melódicos; leve acentuação nas primeiras e acento mais forte nas últimas semicolcheias de cada grupo de quatro, emprego dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo, utilização de hemiola e quiálteras – dentre os aspectos rítmicos.

Com relação à interpretação do gênero musical, declarou Carrilho (2009, p. 42):

⁸⁷ Ver verbete *choro* (GROVE, 1994, p. 194).

⁸⁸ “Músicos populares do Rio de Janeiro do final do séc. XIX e começo do séc. XX. Oriundos normalmente da pequena classe média, eram contratados para tocar em festas, usando gêneros de dança vindos da Europa que, pouco a pouco, adaptaram à atmosfera local.” (GROVE, 1994, p. 194)

[...] A coisa mais importante no choro, que são essas sutilezas que foram passadas de geração para geração. E que não são possíveis de serem colocadas em partituras, não dá para escrever isso, não dá para codificar. São coisas que você só pega convivendo, tocando junto, prestando atenção.

Para Franceschi (2002), os instrumentos típicos deste agrupamento instrumental que surgiu na década de 1870 eram flauta, cavaquinho e dois violões. Com o tempo, foram sendo incorporados instrumentos de sopro como oficleide, clarineta, bombardino e trombone. Virtuosismo e apurado grau de improvisação sempre foram exigidos de cada instrumentista.

Dentre os compositores populares do gênero destacam-se Sátiro Bilhar (1869-1927), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) e Pixinguinha (1897-1973). No âmbito da música erudita, o nome mais lembrado é o de Villa-Lobos (1887-1959).

2.13.3.2 – Análise

Idioma: Atonal

Forma: A-A₁

Nº de compassos: 57

Indicação de andamento: Cômodo (semínima=72)

Composta em 1989

Não traz dedicatória

Partitura – p. 723

Seção A (c. 1-36), A₁ (c. 37-57)

A textura utilizada na peça é contrapontística. É possível observar claramente na partitura o diálogo existente entre a linha inferior e a superior do piano. Esse diálogo faz

alusão à prática popular do gênero *choro*, onde se tem comumente dois ou mais instrumentos (geralmente a flauta e o violão) “conversando” entre si.

O centro tonal da melodia ambienta-se em Dó menor. No entanto, a presença abundante de cromatismo impede a afirmação da tonalidade.

Lacerda utiliza em determinado trecho uma escala de tons inteiros. Gráficamente, tem-se a impressão de que se trata do arpejo descendente de uma tríade, pois as notas estão a intervalos de 3^{as} de distância entre si. No entanto, ao observar mais claramente, percebe-se que se trata de componentes de uma escala hexafônica.

Sol – (Lá) – Si – Réb (=Dó#) – (Mib) – Fá



Figura 306 – compassos 47 a 48 – escala hexafônica

O padrão rítmico característico deste gênero musical pode ser representado pela figura abaixo:



Figura 307 – estrutura rítmica de samba canção e choro lento (ROCCA, p. 44)

Ao analisar a partitura, encontrou-se semelhança entre o padrão acima exposto e o desenho rítmico da peça.

CÔMODO (♩ = 72)

(A)

PIANO

mf

sem pedal

Figura 308 – compassos 1 a 10 – início da seção A

2.13.4 – Polca Sertaneja

*“Não só o Brasil todo dançou polca por muitos anos, como ainda lhe demos uma feição nova e nossa e criamos também a polca sertaneja...”*⁸⁹

2.13.4.1 – Histórico

Polca Sertaneja é o nome dado ao gênero folclórico no qual se transformou a polca⁹⁰. De andamento mais rápido que esta, é bastante presente na área rural brasileira e possui características comuns a outros gêneros musicais praticados neste ambiente, dentre as quais: linhas melódicas escritas em terças paralelas e acompanhamento de violas e sanfona.

2.13.4.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 59

Indicação de andamento: Movido (semínima=126)

Composta em 1989

Não traz dedicatória

Partitura – p. 727

Seção A (c. 1-20)

Assim como a *Polca da Brasileira n.º 9*, a *Polca Sertaneja* também apresenta acompanhamento característico de marcha, com colcheias, compasso binário (2/4) e

⁸⁹ ALMEIDA (1942, p. 187)

⁹⁰ Ver item 2.11.2 deste trabalho, intitulado “Polca”, página 315.

andamento rápido. Esse acompanhamento apresenta inicialmente uma sequência intervalar formada por intervalos de Trítono e 7M.

A melodia, embora recheada de cromatismos em forma de ornamentos, apresenta características da tonalidade de Dó maior. Ritmicamente, é semelhante ao desenho do acompanhamento, complementado com algumas quiálteras.



Figura 309 – compassos 1 a 10 – início da seção A

Seção B (c. 21-37)

A seção B é elaborada na tonalidade de Fá# maior. O cromatismo aqui é também muito presente. A melodia é exposta na linha superior do piano e pode ser observada ao se destacar a primeira e a terceira semicolcheias de cada grupo de quatro. A linha do acompanhamento faz a marcação do tempo e alguns contracantos com a melodia como traz a próxima figura:



Figura 310 – compassos 21 a 30 – início da seção B

Seção A₁ (c. 38-59)

A seção A₁ traz pequenas variações melódicas em relação à seção A e quatro compassos realizando uma espécie de interlúdio entre a seção e a cadência final. Observa-se que o trecho foi desenvolvido com uma sequência de intervalos de trítono.



Figura 311 – compassos 53 a 56 – interlúdio entre a seção A₁ e a cadência final

BRASILIANA Nº. 12

I – CATERETÊ

II – CANTO DE BEBIDA

III – CANÇÃO

IV – MARACATU

2.14 – BRASILIANA Nº. 12

2.14.1 – Cateretê

*“Afinei minha viola
Para cantar na catira
Nossa dança brasileira
Que nosso povo admira”⁹¹*

2.14.1.1 – Histórico

Segundo Reis (2010), *catira* ou *cateretê* é uma dança de origem ao mesmo tempo ibérica e indígena, encontrada nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Andrade (1989, p. 120) afirma que, no primeiro século da colonização, a dança foi aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas como meio para catequizar os índios. Nas palavras do musicólogo, “a bugrada dançava e cantava com textos cristãos escritos em tupi”.

A dança se executa em duas fileiras, onde homens e mulheres põem-se de frente um para o outro (pode ser dançada apenas por homens). De acordo com Alvarenga (1982), os violeiros são os responsáveis por cantar as canções e dirigir a coreografia, que se destaca por incluir sapateado e palmas nos intervalos do canto. Assim como outros gêneros que fazem parte da cultura tradicional caipira, o *cateretê* também utiliza canto em terças paralelas, além de trazer como acompanhamento instrumental a viola (geralmente duas). Com relação à coreografia, Andrade (1989) atribuiu semelhança à dos cocos nordestinos, em cuja região o *cateretê* pouco se difundiu. Sobre as melodias e letras do *cateretê*, Reis (2010) comenta que eram utilizadas para agradecer a colheita e, no contexto das festas religiosas, alguns santos como São Gonçalo, Santa Cruz, Divino Espírito Santo, São João e Nossa Senhora da Conceição.

⁹¹ *Viola na Catira* – Grupo Os Favoritos da Catira – Guarulhos/SP – Tradição Oral (REIS, 2010, p. 26).

2.14.1.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: Forma livre

Nº de compassos: 73

Indicação de andamento: Allegretto (semínima=100)

Composta em 1993

Dedicada a José Antonio Resende de Almeida Prado

Partitura – p. 730

A peça se inicia com uma introdução realizada pelo segundo piano em dez compassos. Nela, observa-se uma linha melódica construída em intervalos de terças na linha superior e um padrão rítmico de acompanhamento, semelhante aos gêneros *coco* e *baião*, na linha inferior.

O primeiro piano tem início apenas no compasso 12, com a melodia principal desenvolvida na tonalidade de Ré maior. Sua escrita traz também melodias em terças paralelas na linha superior e na inferior, desenhos melódicos realizando contracantos.



Figura 312 – compassos 1 a 8 – segundo piano – introdução



Figura 313 – compassos 9 a 20 – primeiro piano – melodia

O tema da introdução aparece no primeiro piano da peça entre os compassos 21 e 25, como um interlúdio entre a melodia principal. Quando esta retorna, ela é apresentada nos dois pianos, mais especificamente na linha superior do segundo piano e na linha inferior do primeiro piano em intervalos de 10^{as}.

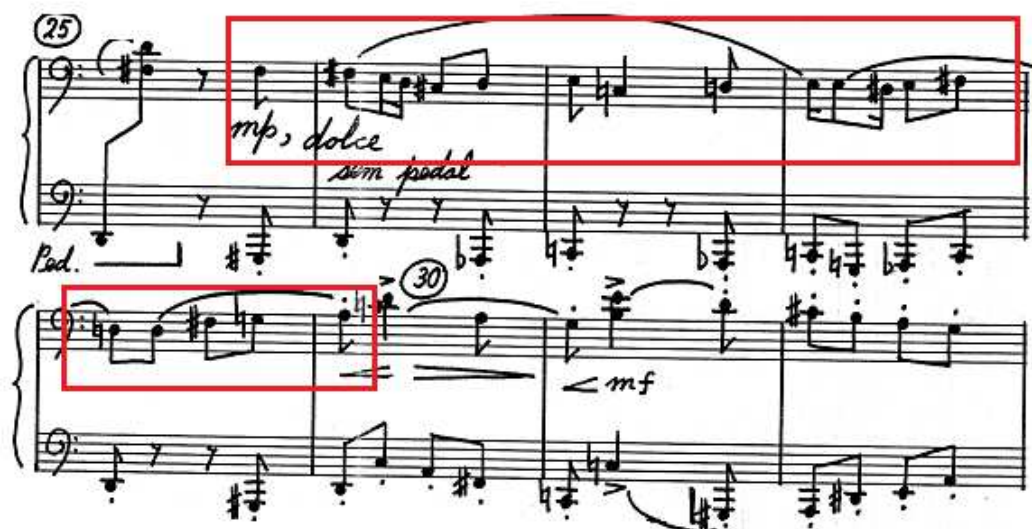


Figura 314 – compassos 25 a 32 – segundo piano

Figure 315 shows the musical notation for the first piano part, measures 25 to 32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 25-29 are marked 'mp, dolce'. Measures 30-32 are marked 'mf'. Red boxes highlight the melodic lines in measures 25-29 and 30-32.

Figura 315 – compassos 25 a 32 – primeiro piano

Mais adiante na peça, é exposto um trecho que faz alusão ao sapateado e ao palmeado, elementos presentes na dança do *cateretê*. O trecho apresenta apenas um acorde formado por cinco notas distantes um tom entre si. É mais rítmico que melódico.

Handwritten musical score for piano, measures 33 to 44. The score is written on three systems of grand staves. The first system (measures 33-35) includes the instruction *mf* and *ten. sem pedal*. A green box highlights the instruction *f sempre, rude (como se fosse sapateado)* starting at measure 35. The second system (measures 36-40) includes the instruction *segue simile (sempre o mesmo acorde)* starting at measure 40. The third system (measures 41-44) continues the musical notation without additional text.

Figura 316 – compassos 33 a 44 – segundo piano – alusão ao sapateado

Handwritten musical score for piano, measures 33 to 44. The score is written on three systems of grand staves. The first system (measures 33-34) has a green box around the notes in measure 34 with the handwritten text "f sempre, rude (como se fosse palmeado)". The second system (measures 35-38) has measure 35 circled with the number 35 and measure 38 circled with the number 40. The third system (measures 39-42) has the handwritten text "segue simila (sempre o mesmo acorde)" in measure 39. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Figura 317 – compassos 33 a 44 – primeiro piano – alusão ao palmeado

Em geral, na peça inteira se observa a intercalação entre os temas da melodia e da introdução, variando a região do piano onde são apresentadas, ora no segundo ora no primeiro.

2.14.2 – Canto de Bebida

2.14.2.1 – Histórico

Em sua análise sobre o gênero *canto de bebida*, Alvarenga (1982, p. 289) afirma que no Brasil não existe “legítimos cantos de bebida folclóricos”. Argumenta que a grande maioria dos brasileiros não tem o hábito de transformar o ato de beber em uma reunião coletiva, uma ação coletiva divertida; que no Brasil, bebe-se sem alegria. Por isso, o que existe aqui é uma quantidade grande de canções que exaltam os amores pela cachaça e por outras bebidas parecidas.

Isto é, entre os hábitos musicais do homem do povo brasileiro não existe praticamente o das liberações feitas em grupos alegres e acompanhadas de cantigas que de certa maneira as ritualizam. O que existe entre o povo são apenas cantigas com que bebedores cantadores celebram individualmente os seis pifões ou as virtudes do álcool. (ALVARENGA, 1982, p. 290)

Abaixo, um exemplo de cantiga colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha/MG, em 1935. (p. 291)

*Sô padre, sô frade,
Com suas coroa,
Quando vai na venda
Bebe só da boa.*

*Lá na venda,
Lá na venda,
Lá na venda,
Lá na vendinha.*

*Cachaça boa
É do Pau-do-Áio:
Aqui mêmo eu bebo,*

Aqui mêmo eu cáio.

Lá na venda etc.

Entre a burguesia os cantos de bebida foram muito utilizados em festas e jantares, principalmente no momento do brinde. Mas, já na década de 1980, o costume não era mais tão encontrado. Em sua utilização tradicional, ou seja, de caráter coletivo, pode ainda ser encontrado na cidade de Diamantina/MG, lugar em que é conhecido como *Coreto*, como registrou Alvarenga (1982, p. 292-293): “Os Coretos de Diamantina apresentam uma característica rara na música popular brasileira: entoam-se sistematicamente a várias vozes, numa interessantíssima polifonia instintiva, segundo me informou o prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo”.

Embora o canto de bebida seja pouco encontrado, a autora se refere a outros tipos de canto de mesa que possam ser utilizados no Brasil. Alvarenga aponta, ainda, o relato de Melo Moraes Filho (1843-1919), poeta, cronista e folclorista baiano, que no século XIX, fez alusão à prática de se improvisarem cantigas durante o corte dos assados durante banquetes.

A característica principal desse gênero musical reside no seu caráter vivo e saltitante. Para escrever o *Canto de Bebida da Brasileira n.º 12*, Lacerda se inspirou em dois tradicionais cantos de bebida mineiros: *Tim Tim ô lá lá* e *Peixe Vivo*, como se verá mais adiante.

2.14.2.2 – Análise

Idioma: Tonal/Atonal

Forma: Forma livre

Nº de compassos: 124

Indicação de andamento: Allegro Scherzoso (semínima pontuada=76) – Melodia I; Allegretto Amabile (semínima=100) – Melodia II; Allegro Moderato (semínima pontuada=69) – Melodia I; Andantino (semínima=92) – Melodia II

Composta em 1993

Não traz dedicatória

Partitura – p. 738

Esta peça foi elaborada sobre dois cantos de bebida encontrados no estado de Minas Gerais: *Tim Tim ô lá lá* e *Peixe Vivo*.

O primeiro deles é apresentado primeiramente nos compassos 1 a 60 e depois, com um andamento um pouco mais lento, nos compassos 87 a 97. Escrito em compasso ternário (3/8) e na tonalidade de Fá maior, o tema é apresentado no primeiro piano, seguido de uma cadência repetitiva realizada pelo segundo piano com um ostinato rítmico-melódico na linha superior e um movimento cromático na linha inferior, como se nota nas figuras abaixo:



Figura 318 – compassos 17 a 21 – segundo piano

O segundo canto de bebida, *Peixe Vivo*, é apresentado nos compassos 61 a 86 e 98 a 124, onde nestes últimos possui andamento um pouco mais lento que nos primeiros. Está escrito em compasso binário (2/4) na primeira vez e ternário (3/4) na segunda. A tonalidade escolhida para seu desenvolvimento foi Sib maior.

A melodia, que hoje faz parte do cancionero folclórico infantil brasileiro, é preparada por uma espécie de introdução realizada pelo segundo piano com elementos melódicos que serão destacados mais adiante. Pode ser dividida em três partes, organizadas aqui da seguinte maneira: 1) o primeiro piano expõe a primeira parte da melodia; 2) na segunda parte, ela é oitavada, sendo executada nas linhas inferiores dos dois pianos; 3) finalmente na terceira ela é desenvolvida na região aguda do instrumento, sendo oitavada entre as linhas inferiores e superiores do primeiro piano.



Figura 319 – compassos 61 a 65 – segundo piano – introdução à melodia



Figura 320 – compassos 66 a 75 – segundo piano



Figura 321 – compassos 66 a 80 – primeiro piano

A segunda exposição do canto *Peixe Vivo* é bastante ilustrativa e Lacerda fez questão de aludir à figura de um bêbado cantando e se lastimando. A ausência de tonalidade fixa e intervalos dissonantes contribuíram para essa alusão.

ANDANTINO ($\text{♩} \pm 92$), UN POCO RUBATO (100)

p (como se fosse um bebedor cantando)

Breve

p *mp* *p* *mf*

(105) *p* *f. sub.* *zangado* *pp, laggiero* *pp* lastimando-se

Figura 322 – compassos 96 a 108 – primeiro piano

Tanto um canto quanto outro são considerados tonais ao se olhar para as melodias pelas quais foram baseadas e ao ouvir a primeira exposição de cada uma delas. A partir da segunda exposição, traços de atonalidade puderam ser detectados, devido ao emprego contínuo de cromatismos, intervalos dissonantes e outros.

2.14.3 – Canção

2.14.3.1 – Histórico

De acordo com o *Dicionário Grove de Música*⁹², *canção* é peça musical curta para uma ou mais vozes, acompanhada de instrumento ou não, com representação tanto na música sacra como secular. Recebeu variadas denominações no decorrer da História da Música, das quais se destacam: *chanson*, *madrigal*, *ária*, *cantata*, *serenata*, *romance*, *melodie*, *sprechgesang*, dentre outras.

Segundo Grout & Palisca (2007), o gênero atribui tanto ao texto quanto à música caráter intimista.

Dos compositores que se dedicaram a escrever canções destacam-se: Alessandro Scarlatti (1660-1755), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Robert Schumann (1810-1856), Gabriel Fauré (1845-1924) e Arnold Schoenberg (1874-1951).

No Brasil, canção é gênero urbano que se fixou sob o título de modinha e lundu no século XVIII. Compositores eruditos também se apropriaram do gênero, com destaque para Alberto Nepomuceno (1864-1920).

2.14.3.2 – Análise

Idioma: Tonal

Forma: A-B-A₁

Nº de compassos: 76

Indicação de andamento: Andantino con moto (semínima=96)

Composta em 1993

Não traz dedicatória

Partitura – p. 748

⁹² Ver verbete *canção* (GROVE, 1994, p. 160-161).

Seção A (c. 1-21), A₁ (c. 46-63)

Escrita em tonalidade menor (Mi menor), esta seção traz o constante diálogo entre o segundo e o primeiro piano. A tonalidade menor imprime caráter dolente à peça, onde o melodismo é bastante explorado.

Uma distinção que se nota entre as seções A e A₁ está relacionada à distribuição da melodia entre os dois pianos. Em A, a melodia começa no segundo piano, enquanto que em A₁, ela começa no primeiro. As figuras abaixo exemplificam:

The image shows a musical score for the beginning of Section A, measures 1 to 6, for the second piano. The tempo is marked "ANDANTINO CON MOTO" with a quarter note equal to 96 beats (♩=96). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is written for two staves. The first staff (treble clef) contains measures 1 to 6, with a circled "A" above the first measure. The second staff (bass clef) contains measures 1 to 6, with a circled "5" above the fifth measure. The first staff has a "PIANO" marking and a "com pedal" marking. The second staff has a "p." marking and a "Ped." marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 323 – compassos 1 a 6 – segundo piano – início da seção A

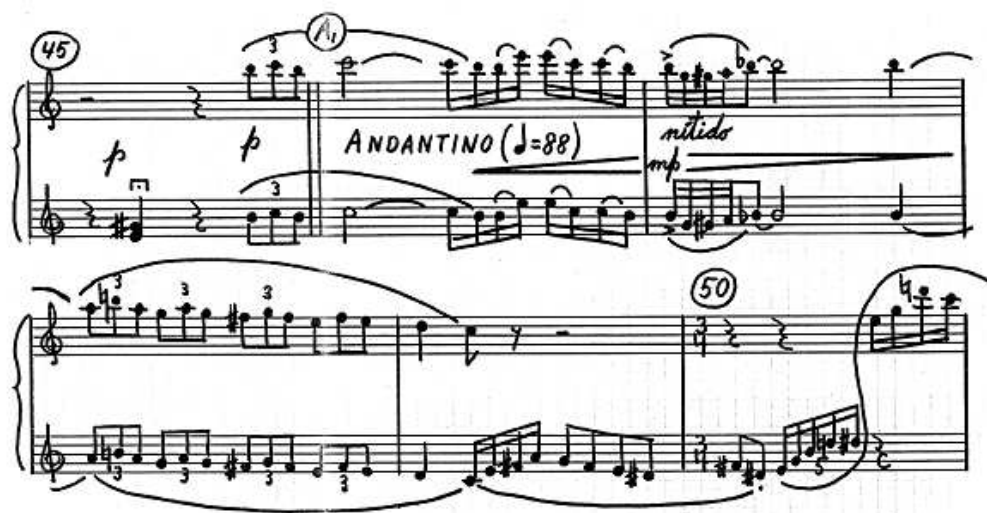


Figura 324 – compassos 45 a 50 – primeiro piano – início da seção A₁

Seção B (c. 22-45)

A segunda seção da peça está escrita na tonalidade homônima da primeira, ou seja, Mi maior. Embora a melodia esteja apresentada no primeiro piano, é o segundo que se destaca nesta seção. Os contracantos melódicos existentes criam uma atmosfera lânguida, saudosista, que faz alusão ao baixo melódico violonístico muito encontrado em diversos gêneros populares brasileiros, dos quais a *canção* se originou.



Figura 325 – compassos 28 a 36 – segundo piano

Coda (c. 64-76)

A última seção da peça apresenta elementos melódicos da seção A que são passados de um piano a outro.

Handwritten musical score for piano, measures 62 to 70. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 62-64) includes markings for *f*, *poco rall.*, *breve*, and **CODA**. The second system (measures 65-67) includes *p sempre* and *com pad.*. The third system (measures 68-70) includes *8ª bassa*, *rall.*, and *som pedal*. A tempo change *POCO PIÙ LENTO, TRAN-QUILLO (♩=80)* is indicated at the beginning of the third system. Red lines are drawn under certain measures in the second and third systems.

Figura 326– compassos 62 a 70 – segundo piano

Handwritten musical score for the first piano, measures 63 to 71. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It includes dynamic markings such as *f*, *poco rall.*, *p*, and *molto*, as well as tempo instructions like "Poco più lento, Tranquillo (♩=80)". A "CODA" section is marked with a red box. Measure numbers 65 and 70 are circled. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 327 – compassos 63 a 71 – primeiro piano

2.14.4 – Maracatu

2.14.4.1 – Histórico

Segundo Guerra-Peixe (1980), o termo *maracatu* surgiu por volta de 1867, pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna para designar os grupos que preservaram parte dos cânticos das primitivas nações de Recife/PE, provenientes dos cortejos dos autos dos Congos. No início, integravam festas religiosas, cívicas ou populares, limitando-se atualmente apenas ao carnaval. “Não possuindo parte representada, constituem em essência um cortejo real, meio religioso meio profano, possivelmente idêntico à forma primitiva dos Congos e Congadas.” (ALVARENGA, 1982, p. 118)

Cascudo (2001, p. 362) afirma que o maracatu sempre foi composto de negros em sua maioria. Para o folclorista, “é uma sobrevivência dos desfiles processionais africanos”. Trazendo a denominação de “nação”, que é sinônimo de grande grupo popular homogêneo, os grupos praticantes do gênero musical no Recife atualmente são inúmeros. Dos mais conhecidos estão: Nação de Porto Rico, Nação de Cambinda Velha, Nação do Elefante e Nação do Leão Coroado.

Assemelhando-se muito ao carnaval, o maracatu possui figuras como Rei, Rainha, Príncipes, Damas de Honra, Embaixador, Dama-do-Passo, Baliza e Baianas, que são as dançarinas. A principal figura do cortejo é a Dama-do-Passo. Possui um símbolo religioso denominado “Calunga”, também chamado de “Catita”, representado por uma boneca de pano preto, vestida de branco e às vezes com um manto azul.

Segundo Alvarenga (1982), o Mestre, também chamado de tirador de loas, é o responsável por tirar as cantigas, auxiliado por dois coristas, enquanto as Baianas respondem em coro e os demais figurantes apenas desfilam. De acordo com o *Dicionário Grove de Música*⁹³, os cantos que acompanham o cortejo possuem ritmo próprio e observa-se um diálogo entre coro e solista. Os instrumentos, todos de percussão, que compõem a orquestra de maracatus são: tambores de variados tamanhos, tarol, cuíca, surdo, zabumba, ganzá, gonguê.

⁹³ Ver verbete *maracatu* (GROVE, 1994, p. 573).

Guerra-Peixe, em *Maracatus do Recife* (1980), fez um levantamento e estudo de todos os grupos de maracatus em atividade na cidade, destacando características particulares do gênero em si e de cada nação individualmente. Ele definiu como “toque”, a execução individual, coletiva e a festa musical do maracatu. Assim, surgiram algumas modalidades associadas ao número de instrumentos integrantes, sendo explicadas pelo compositor:

“Toque virado”, “baque virado”, “toque dobrado” e “baque dobrado” são expressões que indicam a música de percussão dos conjuntos em que participam mais de um zabumba. Contrapõe-se ao “toque solto”, “baque solto” dos Maracatus-de-orquestra, que é executado com um só zabumba. (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 79)

2.14.4.2 – Análise

Idioma: Atonal/Modal

Forma: Passacalha (Tema e 17 Variações) e Dança

Nº de compassos: 183

Indicação de andamento: Andante (semínima=72-76)

Composta em 1993

Não traz dedicatória

Partitura – p. 756

A forma escolhida para desenvolver este *Maracatu* foi Tema e variações. Trata-se de uma Passacalha⁹⁴ seguida de Dança.

Os quatro primeiros compassos da peça fazem uma espécie de introdução ao tema. Caracteriza o ostinato rítmico-melódico da peça que está presente em ambos os

⁹⁴ O termo original é *passacaglia*, que é “um tipo padrão de ritornello para uma determinada categoria de canção espanhola, francesa ou italiana do século XVII.” (GROVE, 1994, p. 703).

pianos. O desenho rítmico se assemelha ao padrão utilizado pelo gonguê, que é um instrumento típico do maracatu, e pode ser comparado olhando as duas figuras seguintes.



Figura 328 – passos 1 a 4 – primeiro piano



Figura 329 – estrutura rítmica do maracatu de baque virado – ROCCA, p. 47

O tema, com centro em Si, é apresentado em quatro compassos pelo segundo piano e depois se seguem as 17 variações. Da primeira até a nona, não há modificações no tema, que permanece na linha inferior do piano, sendo acrescentada na linha superior apenas uma escrita de acompanhamento, com características contrapontísticas. O primeiro

piano, a partir da Var. V, deixa de realizar o ostinato rítmico-melódico e começa a executar desenhos melódicos recheados de cromatismos (Figura 332).



Figura 330– compassos 5 a 8 – segundo piano – Tema

Figura 331 – compassos 25 a 32 – primeiro piano

Nas variações que seguem, o compositor sempre cria alguma coisa nova. Todas possuem a mesma extensão de compassos que o tema, ou seja, quatro compassos. A décima variação, por exemplo, sugere uma espécie de cânone entre os dois pianos. Da variação XIII em diante, o tema é passado para o primeiro piano e executado de maneira oitavada em quase todas elas.



Figura 332 – compassos 57 a 60 – primeiro piano

Entre a passacalha e a dança, Lacerda cria um episódio, com elementos da estrutura melódica do tema.

Figura 333 – compassos 77 a 88 – segundo piano.

A dança se apresenta na estrutura formal A-B-A₁. Para a seção A, a melodia se encontra no primeiro piano em Fá dórico, enquanto o segundo piano volta a realizar o

ostinato rítmico-melódico inicial da peça. A segunda seção, por sua vez, apresenta a melodia em Mi eólio e para finalizar, uma coda retoma o centro anterior na nota Si.

Em geral, a escrita bastante densa contribui para tornar a peça ilustrativa, na medida em que preserva alguns padrões rítmicos e melódicos do gênero musical em questão.

2.15 – Síntese das Análises

Com o estudo analítico das obras, foi possível detectar a presença das constâncias musicais brasileiras, em âmbito melódico e rítmico, nos variados gêneros e ritmos abordados por Osvaldo Lacerda. No âmbito harmônico, a análise auxiliou na compreensão da estética e linguagem do autor, destacando a utilização de policordes, acorde quartal e quintal, utilização concomitante de mais de um idioma, considerando o tonal, o modal e o atonal, além de outras características próprias das composições do século XX.

Ao analisar as *Brasilianas*, foi possível detectar a presença significativa de notas de passagem, bordaduras, apojaturas e antecipações, que caracterizam a ornamentação melódica das composições e definem uma característica técnico-composicional que pode contribuir à definição da linguagem nacionalista do compositor. Tal conclusão encontra justificativa na afirmação de Barreto (2012, p. 13), que classifica gêneros autenticamente brasileiros como sendo “aqueles que guardam a estrutura harmônico-melódica predominantemente triádica”, cujas “tensões disponíveis (‘dissonâncias’) na maioria dos casos não são parte dos acordes, e sim, notas auxiliares”. Tais elementos podem caracterizar a nacionalidade por serem muito repetitivos na música brasileira.

Outro elemento de cunho melódico bastante presente nas obras refere-se ao idioma modal utilizado por Lacerda, em geral, nos gêneros característicos da região Nordeste do Brasil. Como apontado anteriormente por José Maria Neves (1981, p. 143), a análise das *Brasilianas* mostrou um compositor “sensível aos modalismos nordestinos”. O modo mixolídio foi o mais explorado pelo compositor na tentativa de preservar as constâncias melódicas de ritmos e gêneros como o baião e o forró, por exemplo.

Com relação ao padrão rítmico mais comumente encontrado entre os ritmos brasileiros e que foi amplamente explorado nas *Brasilianas*, afirma Sandroni (2001, p. 28):

O padrão rítmico 3+3+2 (denominado por musicólogos cubanos como *tresillo*⁹⁵) pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante.

Nem sempre este padrão se mostrou de forma clara nas peças analisadas, mas como resultante da soma dos elementos que compõem a polifonia rítmica.

As semelhanças estruturais que se observam em vários gêneros justificam-se pela origem comum deles, conforme sinaliza Machado (2007, p. 108):

[...] Durante o processo de adaptação das danças europeias no Novo Mundo, principalmente a contradança e a polca, ocorreu um processo de deslocamento rítmico comum que resultou na criação de novos gêneros musicais: o ragtime na América do Norte, o dánzon na América Central, e o maxixe e os tangos brasileiro e argentino no Cone Sul, para não ir muito longe nas variações dos novos gêneros americanos. Todos, aliás, sob o signo da síncopa, embora em diferentes modalidades.

Ainda segundo o autor, por volta da década de 1930, a síncopa ganhou algumas nomenclaturas como “brasileirinho”, “teleco’teco”, “zirigdum”, ou seja, nomes por vezes onomatopaicos dando ideia de molejo ou requebro. O exemplo mais característico de síncopa encontrado nas *Brasilianas* foi o agrupamento semicolcheia-colcheia-semicolcheia, popularmente conhecido por “garfinho”⁹⁶.

Após a realização das 48 análises aqui apresentadas, a pesquisadora observou que os gêneros musicais brasileiros abordados por Lacerda dialogam amplamente entre si, permitindo inúmeras associações e agrupamentos capazes de destacar suas principais características e contextualizá-los culturalmente.

Dessa observação surgiu a tabela que se segue:

⁹⁵ Padrão rítmico de oito unidades de tempo organizado em 3 + 3 + 2, presente em várias danças como no tango e na habanera e também no baião nordestino.

⁹⁶ De acordo com Campos (2006) o termo “garfinho” foi criado pelo músico e compositor Hermeto Pascoal, fazendo alusão ao formato semelhante a um garfo de três pontas que a figura possui.

Tabela 5 – Grupos Rítmicos

	Marcha	Caipira	Matriz africana	RJ urbano	Matriz europeia	Coco	Forró	Canção	Desafio	Religioso
Marcha	Dobrado Marcha de rancho Frevo Marchinha Terno de Zabumba Polca Sertaneja				Polca Cana Verde		Quadrilha Arrasta-pé			
Caipira		Recortado Toada Ponteio Cateretê*			Moda				Cururu*	
Matriz africana			Maracatu	Samba Lundu						Candomblé
RJ urbano			Samba Lundu	Choro		Maxixe Tango				
Matriz europeia	Polca Cana Verde	Moda			Mazurca Valsa Rancheira			Romance Seresta		
Coco				Maxixe Tango		Coco	Baião Forró			
Forró	Quadrilha Arrasta-pé					Baião Forró	Chote			
Canção					Romance Seresta			Modinha Canção Roda Acalanto Pregão Canto de Trabalho Canto de Cego Canto de Bebida Aboio		
Desafio		Cururu*							Embolada Desafio Cantoria	
Religioso			Candomblé							Ponto Bendito

* Nomes de origem indígena

A leitura da tabela pode ser feita tanto de maneira horizontal quanto vertical. Sua organização se deu através da busca por elementos integradores entre as obras com o intuito de destacar similaridades existentes entre elas. Em entrevista, Lacerda relatou à pesquisadora que a escolha pelos gêneros em cada *Brasileira* não foi feita de maneira aleatória, antes foi planejada e estruturada, com o intuito de haver um equilíbrio entre as peças, como ocorre entre os movimentos de uma sonata. Os movimentos diferenciam-se entre si, a princípio pelo andamento, podendo ter modificações na estrutura métrica e na tonalidade também.

Assim, dez agrupamentos surgiram. É importante frisar que muitos outros agrupamentos podem surgir a partir de combinações diferentes das que foram contempladas aqui. Ivan Vilela (*In* FERNANDES, 2010) afirma que as matrizes musicais brasileiras são inesgotáveis, o que faz com que possam ser sempre recriadas de maneiras diversas. Assim, uma pequena modificação na composição de um gênero é o suficiente para alterná-lo de grupo. Nessa linha, Lacerda acaba sendo responsável por apontar um novo caminho referente à apropriação de elementos da cultura popular.

Analisando a tabela acima, observa-se que o grupo que reuniu o maior número de gêneros foi “Canção”. Dentro dele encontra-se o *Romance*, a *Seresta*, a *Modinha*, a *Canção*, a *Roda*, o *Acalanto*, o *Pregão*, o *Canto de Trabalho*, o *Canto de Cego*, o *Canto de Bebida* e o *Aboio*, totalizando onze gêneros. A característica que os une nesse agrupamento é a preponderância da melodia sobre os outros elementos musicais. O título “Canção” foi pensado por se tratar do gênero que por si só já se justifica.

Em segundo lugar, aparece o grupo Marcha, com dez gêneros reunidos: o *Dobrado*, a *Marcha de Rancho*, o *Frevo*, a *Marchinha*, o *Terno de Zabumba*, a *Polca Sertaneja*, a *Polca*, a *Cana-verde*, a *Quadrilha* e o *Arrasta-pé*. Trazem, ora de maneira autêntica, ora variada, o padrão rítmico de acompanhamento de marchas (Figura 334).

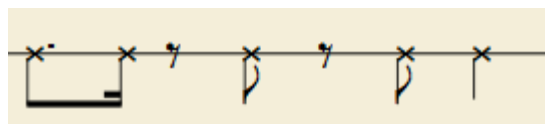


Figura 334 – padrão rítmico de acompanhamento de marchas

O agrupamento denominado “Matriz Europeia” traz os gêneros que vieram de países da Europa Ocidental e que, mesmo se nacionalizando e adquirindo características próprias, não deixaram de propagar fortemente a matriz de origem. São eles: *Polca*, *Cana-verde*, *Moda*, *Mazurca*, *Valsa*, *Rancheira*, *Romance* e *Seresta*.

Poderia ter-se formado um agrupamento onde a instrumentação típica dos gêneros fosse o elemento comum mais característico, como é o caso do *Cururu*, *Cateretê*, *Moda*, *Quadrilha* e *Cana-verde*, que têm a viola como instrumento obrigatório. No entanto, com exceção das *Brasilianas* n.º 3 e n.º 12, que abordam o cururu e o cateretê respectivamente, as *Brasilianas* que abordam os outros gêneros não destacaram em primeiro plano esse elemento, que pode ser representado através de uma figuração rítmica que lembra o ponteadado do instrumento, como pode ser observado claramente na linha superior do piano no *cururu* de Osvaldo Lacerda:

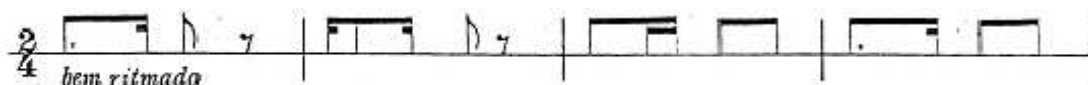


Figura 335 – compassos 51-54 – Var. IV – Cururu

O agrupamento que reuniu a maior parte destes gêneros citados, somando-se a eles o *Recortado*, a *Toada* e o *Ponteio* foi denominado aqui “Caipira”.

Pelo termo “Caipira”, entenda-se o agrupamento de gêneros que apresentam em suas características a melodia construída em intervalos de terça e o acompanhamento fazendo alusão ao ponteadado da viola.

“RJ Urbano” compreende os gêneros *Samba, Lundu, Choro, Maxixe e Tango*. Tratam-se de gêneros que estavam em voga no Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do século XX, e que, com o advento de gravadoras, foram amplamente difundidos pelo país.

Ao agrupamento que reuniu os gêneros que trazem marcadamente em si o padrão rítmico denominado *tresillo* foi dado o nome de “Coco”. Compreende o próprio *Coco*, ao lado do *Baião, Forró, Maxixe e Tango*.

O agrupamento denominado “Forró” reúne gêneros e ritmos pertencentes culturalmente a um mesmo contexto, chamado popularmente de “baile”. São eles: a *Quadrilha*, o *Arrasta-pé*, o *Baião*, o *Forró* e o *Chote*.

Dos ritmos que conservam e destacam em si acentuadamente a matriz africana estão: *Maracatu, Samba, Lundu e Candomblé*.

Vale ressaltar que seria possível criar um agrupamento em que a matriz indígena fosse o elemento integrador entre os gêneros, como seria o caso do *Cururu* e do *Cateretê* que possuem nomes de origem ameríndia. No entanto, tal característica não se mostrou suficientemente forte para a criação de um novo agrupamento, antes destacaram-se outras mais evidentes.

O agrupamento intitulado “Desafio” foi pensado para reunir os gêneros que têm em sua essência a improvisação através do canto. Destacam-se nas *Brasilianas* o *Cururu*, a *Embolada*, o *Desafio* e a *Cantoria*.

Por fim, o agrupamento que reuniu o menor número de gêneros, foi denominado “Religioso”, compreendendo o *Candomblé*, o *Ponto* e o *Bendito*.

Mais interessante nesta tabela do que observar os agrupamentos rítmicos e seus respectivos gêneros, é observar possíveis cruzamentos entre esses agrupamentos, na perspectiva de confirmar a pluralidade das matrizes musicais brasileiras.

Quatro gêneros dos cinco que compreendem o agrupamento “Forró”, por exemplo, pertencem simultaneamente a outros dois agrupamentos distintos, como é o caso

da *Quadrilha* e *Arrasta-pé* integrando o grupo “Marcha” e do *Baião* e *Forró* integrando o grupo “Coco”. Nota-se que o principal elemento integrador nestes dois grupos é a constância rítmica dos gêneros.

Outro cruzamento que se destaca é o do grupo “Matriz Africana” com o “RJ Urbano”. Tal cruzamento vai mais além do que uma simples classificação e encontra apoio nas palavras de Nascimento (2013, p. 4):

As influências africanas e afro-brasileiras se fazem sentir nesta musicalidade urbana que brotava no Rio de Janeiro do início do século XX. Se observarmos o panorama musical das primeiras décadas do século veremos que os principais cantores e compositores deste momento eram negros e mulatos, como por exemplo o grande compositor e músico Anacleto de Medeiros, responsável por criar diversas bandas; Catulo da Paixão Cearense como um grande letrista; ou o cantor Bahiano, responsável por gravar o primeiro disco no Brasil (Zon-O-Phone 10001 – Isto é Bom) e um dos mais populares cantores do início do século.

CAPÍTULO 3

APLICABILIDADE DIDÁTICA

CAPÍTULO 3 – APLICABILIDADE DIDÁTICA

“É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se como sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua produção ou a sua construção.”¹

Este capítulo discute a aplicabilidade didática das *Brasileiras* de Osvaldo Lacerda na formação de professores de música, através da vivência da autora deste trabalho como professora universitária na Universidade Metodista de Piracicaba – Unimep, onde leciona há mais de cinco anos. Traz o relato de uma experiência realizada com alunos do Curso de Música-Licenciatura na disciplina *Percepção: Improvisação e Arranjo*.

De acordo com o Projeto Pedagógico², um dos objetivos do Curso é promover a construção de conhecimentos musicais e pedagógicos, teóricos e práticos, que permitam o exercício da música em seus diversos espaços. Tais espaços são automaticamente voltados ao âmbito educacional ao se pensar que o curso abordado aqui é licenciatura e não bacharelado. Assim, é interessante destacar que este âmbito aborda duas grandes áreas: a Educação Formal e a Educação Não-Formal.

Entende-se por Educação Formal aquela que faz parte do sistema de educação oficialmente reconhecido por órgãos competentes, que preveem medidas de avaliação e reconhecem diplomas ou certificados. Engloba a Educação Básica³ e o Nível Superior. Nesta área, e com referência especificamente à Educação Básica, o professor é amparado

¹ FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 26.

² Disponível em http://www.unimep.br/gdc_cursos_g_conteudo.php?co=48&ct=2901.

³ A educação básica compreende a educação infantil, voltada para crianças de 0 a 5 anos, o ensino fundamental, para crianças e adolescentes de 6 a 14 anos, e o ensino médio, para adolescentes de 15 a 17 anos.

por um conjunto de documentos governamentais que orientam sua prática como o RCNEI⁴ e os PCN⁵. Estes documentos trazem orientações didáticas, conteúdos programáticos a serem seguidos, sugestões de trabalho interdisciplinar, além de uma contextualização com históricos e objetivos dos respectivos estágios educacionais. No entanto, embora o ensino da música esteja contemplado nestes documentos, até agosto de 2008, seu espaço dentro da escola não era garantido. A Lei 11.769/2008 trouxe novas expectativas para a implantação da música na Educação Básica numa perspectiva de desenvolvimento musical das crianças e jovens por professores com formação específica na área. Contudo, mesmo existindo uma lei assegurando o ensino de música nas escolas, nota-se ainda hoje, após mais de cinco anos de sua aprovação, incertezas sobre esse processo, no que diz respeito a sua regularização, a formação do professor/profissional responsável pela assunção dessa área de conhecimento e a estrutura física e recursos materiais para o desenvolvimento das aulas de música.

A Educação Não-Formal pode oferecer a aprendizagem dos mesmos conteúdos da educação formal, porém sem a necessidade de avaliar essa aprendizagem. Inclui entidades assistenciais, como ONGs⁶, APAEs⁷, igrejas e outras. Souza (*in* SIMSON, 2001) afirma que é toda atividade organizada e sistemática, realizada fora do quadro do sistema formal de educação para promover determinados tipos de aprendizagem. É uma maneira de trabalhar com a educação diferenciada da maneira adotada na escola e muitas vezes ela completa as lacunas deixadas pela educação escolar.

Outro ambiente muito importante e que está diretamente relacionado ao licenciado em música abarca as escolas de música e os conservatórios. Muitas destas instituições enquadram-se no campo da educação formal, por serem reconhecidas pelo governo e possuírem processos de avaliação de aprendizagem, e muitas não se enquadram,

⁴ Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil.

⁵ Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental e Ensino Médio.

⁶ Organizações Não-Governamentais.

⁷ Associações de Pais e Amigos dos Excepcionais. Vale ressaltar que nestas instituições também ocorre a educação formal.

tanto pela falta de reconhecimento quanto por possuírem cursos livres que não necessitam desses processos de avaliação.

A disciplina *Percepção: Improvisação e Arranjo*, oferecida no 5º semestre do Curso de Música-Licenciatura da Unimep, é obrigatória a todos os alunos e procura aprimorar os conhecimentos teórico-perceptivos musicais, capacitando o aluno a utilizar técnicas de arranjo e improvisação como ferramentas para a educação musical. Sua importância para a formação do professor de música pode ser justificada ao se observar os variados campos de atuação com o qual este profissional se depara ao concluir o curso universitário e ingressa no mercado de trabalho. Embora esse ingresso não dependa exclusivamente da conclusão do curso, visto que a maioria dos alunos já trabalha na área enquanto cursa a universidade, a espera por essa conclusão traz uma segurança ao aluno, que se sente mais bem preparado para atuar como educador, devido aos conteúdos e vivências que o conjunto das disciplinas do curso oferece. Ademais, a disciplina *Percepção: Improvisação e Arranjo* propicia o alcance do perfil esperado do Licenciado em Música formado pela Unimep que, entre outras coisas, traz como um dos aspectos primordiais de sua definição:

[...] o conhecimento das técnicas básicas de composição, harmonização e arranjo de obras musicais de modo a produzir material para a prática musical direcionada a pessoas com conhecimento musical, habilidades, idades, grupos sociais e interesses variados, visando o processo pedagógico e a qualidade final da produção musical.⁸

A escolha pela abordagem de obras do compositor Osvaldo Lacerda no contexto da disciplina fundamenta-se no crescente interesse, em âmbito acadêmico, em se trabalhar com a diversidade musical e o cotidiano. Queiroz (2011), em seu artigo *Diversidade Musical e Ensino de Música*, afirma existirem duas vertentes centrais para

⁸ **Projeto Pedagógico do Curso de Música-Licenciatura.** Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 2011, p. 4. Disponível em http://www.unimep.br/gdc_cursos_g_conteudo.php?co=48&ct=2901. Acesso em 30 de agosto de 2013.

lidar com a diversidade musical no ambiente escolar⁹. A primeira está relacionada à esfera de músicas trazidas pelos alunos à escola, presentes em seu cotidiano e com significados culturais para eles; enquanto que a segunda aborda a inserção de músicas de diferentes contextos culturais, em forma de adição ao universo sonoro-musical que eles já possuem. O autor encaixa dentro desta segunda vertente músicas locais, sem veiculação midiática, músicas de outros estados, regiões e países, com o intuito de “possibilitar que os alunos reconheçam vários ‘sotaques’, para que, assim, possam reconhecer melhor, inclusive, o seu próprio ‘sotaque’ e, a partir daí, a seu critério, (re) significá-lo, ampliá-lo e/ou transformá-lo.” (QUEIROZ, 2011, p. 20). Souza (2013, p. 19), por sua vez, ao desenvolver um estudo sobre educação musical, cotidiano e ensino superior, afirma que “um critério importante para que essas experiências (musicais) sejam significativas é sempre a proximidade com a vida, músicas que tenham sentido para os sujeitos que dela participam.” Assim, a experiência que será relatada a seguir se justifica por colocar os professores de música, que estão em processo de formação, em contato com gêneros musicais de significativa importância sociocultural brasileira e que nem sempre fazem parte do contexto sonoro-musical em que estão inseridos.

⁹ Embora este estudo se refira ao ambiente encontrado na Educação Básica, ele é possível de ser aplicado no Nível Superior, especialmente em cursos de Licenciatura em Música, visto que este formará profissionais para atuar naquele ambiente.

3.1 – RELATO DE EXPERIÊNCIA

A experiência se deu no primeiro semestre letivo de 2013 com 32 alunos que ingressaram no Curso de Música-Licenciatura da Unimep no ano de 2011. Enquadrados no 5º semestre do Curso e cursando, dentre outras, a disciplina *Percepção: Improvisação e Arranjo*, os alunos foram submetidos a uma experiência musical com as *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda. Os gêneros abordados foram: *dobrado*, *coco*, *cururu*, *baião* e *samba*.

Um dos exercícios propostos no âmbito da disciplina é a elaboração de arranjos, como treinamento para os futuros professores de música que, no ato da docência, encontrarão a necessidade de exercitar a técnica de arranjo para adaptar músicas para o público que atenderem.

As aulas tiveram início em 18 de fevereiro de 2013 e término em 29 de junho de 2013, de forma que as cinco peças foram apresentadas no decorrer do semestre, uma a cada mês. O roteiro de trabalho foi o mesmo com todas elas: inicialmente, explorou-se a apreciação musical dos alunos através de estímulos auditivos e visuais, por meio de gravações, no caso do *dobrado* e do *coco*, e performance da professora ao piano em sala de aula, no caso das outras peças. Na sequência, foi desenvolvido um trabalho de análise musical, para que se identificasse a estrutura harmônica e formal de cada obra. Os alunos também receberam uma breve explicação sobre cada gênero, incluindo origem histórica e características musicais mais significativas. Foram estimulados a realizar pesquisas extraclases e a ouvir mais exemplos musicais, além do âmbito erudito, com o intuito de obter outras referências sonoras que pudessem contribuir para a apropriação dos ritmos. Após este estudo teórico, passou-se para os exercícios práticos, onde foi solicitado aos alunos que formassem grupos para o desenvolvimento de arranjos com as obras. Seis grupos¹⁰ foram formados no total e estes grupos se mantiveram do início ao fim do semestre. A sugestão foi que cada grupo elaborasse um arranjo de cada gênero apresentado,

¹⁰ O número de integrantes dos grupos variou de quatro a sete.

pensando em uma instrumentação que fosse condizente com a própria formação do grupo. Ao final do semestre, cada grupo escolheu um dos arranjos elaborados para apresentar à classe. Como a instrumentação era adequada a cada grupo, todos os integrantes puderam participar da execução dos trabalhos.

Foram trinta arranjos produzidos ao final do semestre, sendo seis de cada gênero. Deste total, quinze foram selecionados para a análise neste trabalho, considerando as diferentes instrumentações e o desempenho de cada grupo no desenvolvimento dos arranjos.

Um questionário foi elaborado, entregue e respondido por todos os alunos, com o intuito de fazer um levantamento de algumas informações consideradas importantes pela pesquisadora para a compreensão e análise dos trabalhos.

As questões colocadas procuraram levantar as seguintes informações:

- ❖ Instrumento;
- ❖ Ramo de atividade musical: *popular – erudito*;
- ❖ Espaços de atuação musical: *igreja – festa – orquestra – educação musical*;
- ❖ Se já tiveram contato com os gêneros musicais abordados antes da disciplina *Percepção: Improvisação e Arranjo*;
- ❖ Qual foi a forma de contato com os gêneros musicais abordados, caso a resposta anterior fosse afirmativa: *executando – apreciando*.

Após a aplicação do questionário, foi realizada uma análise quantitativa e sistematização dos dados coletados, de forma que se obteve o seguinte resultado:

Instrumento



Gráfico 1 – Instrumento

Na primeira questão, os alunos foram indagados sobre quais instrumentos executam. Detectou-se a presença de 9,4% de instrumentistas de sopros, incluindo madeiras (flauta, clarineta, oboé, fagote e saxofone-alto) e metais (trompete, trombone e tuba); 9,4% de instrumentistas de teclas (piano, teclado); 12,5% de percussionistas; 15,6% de instrumentistas de cordas dedilhadas (violão, guitarra, contrabaixo); 21,9% de instrumentistas de cordas friccionadas com arco (violino e violoncelo); e 31,2% de cantores.

Ramos de atividade musical

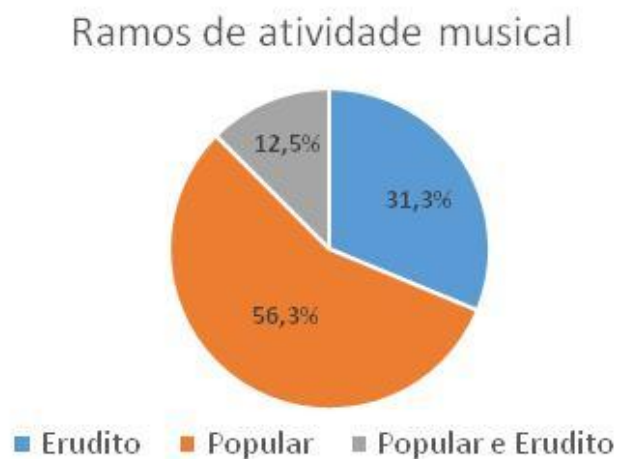


Gráfico 2 – Ramos de atividade musical

A segunda questão estava relacionada ao ramo de atividade musical a que pertencem os alunos. Após a coleta dos dados, verificou-se que mais da metade deles, 56,3%, domina a linguagem da música popular, enquanto que 31,3% trabalham com a linguagem da música erudita e ainda 12,5% dialogam com esses dois ramos.

Espaços de atuação musical

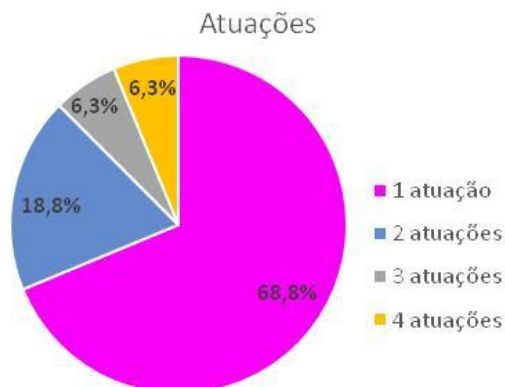


Gráfico 3 – Espaços de atuação musical

Complementando a questão anterior, os alunos foram indagados sobre quais espaços de atuação musical frequentam. Quatro opções foram dadas como alternativas para serem assinaladas: *Igreja, Festa, Orquestra e Educação Musical*.

Em cinco anos de trabalho na Unimep, a autora constatou que grande parte dos alunos que ingressam no curso de música provém de igrejas, na sua maioria evangélicas, onde recebem toda sua formação musical. A alternativa *festa* referiu-se a *bandas de baile* e outros tipos de agrupamento voltados a fins comerciais. Orquestra aqui engloba, além da orquestra erudita, as bandas sinfônicas e outros tipos de conjuntos musicais extensos. O último item foi pensado pelo fato da pesquisa ter sido desenvolvida em curso de Licenciatura em Música, onde parte dos alunos já atua como educadores musicais.

Assim, a sistematização dos dados aqui mostra a quantidade de atuações que ocorrem concomitantemente no dia-a-dia dos alunos: a maioria deles, 68,8%, possui apenas uma atuação dentre as quatro oferecidas como resposta; 18,8% possuem duas atuações; 6,3% possuem três atuações; e a mesma quantidade, 6,3% possui quatro atuações.

Contato com os gêneros

Os alunos foram questionados se já tinham tido contato com os gêneros musicais abordados antes da disciplina *Percepção: Improvisação e Arranjo*. A sistematização dos resultados está apontada na Tabela 6.

Tabela 6 – Contato com os gêneros musicais

Contato com o Gênero		
Gênero	SIM	NÃO
Dobrado	28,1%	71,9%
Coco	28,1%	71,9%
Cururu	34,4%	65,6%
Baião	81,3%	18,7%
Samba	87,5%	12,5%

Analisando a tabela acima, observa-se que o *dobrado* e o *coco* foram os gêneros mais desconhecidos pelos alunos. Quase 72% nunca tiveram nenhum tipo de contato com eles, seja executando ou apreciando. O primeiro caracteriza-se como a *marcha nacional brasileira* e está intimamente ligado às bandas marciais, de forma que tem contato com o gênero quem participa como músico destas instituições. O segundo, por sua vez, não é comumente vivenciado pelos jovens do estado de São Paulo, sendo conservado com mais ímpeto na região nordestina. Curioso foi observar que menos da metade dos alunos (cerca de 34%) tiveram contato com o *cururu* antes da disciplina. Trata-se de um gênero típico da cidade de Piracicaba e, por isso, a estimativa era de que a maioria dos alunos o conhecesse. A possível explicação por não ter sido concretizada essa estimativa reside no fato de grande parte dos alunos possuírem de 20 a 25 anos de idade. Faixa etária a que pertence uma geração influenciada culturalmente pela mídia. A mesma mídia que difundiu amplamente no Brasil o *baião*, ritmo nordestino, que teve Luiz Gonzaga como figura representativa. O vigor dessa influência pode ser notado ao se observar a porcentagem dos alunos que já

conheciam o *baião*, mais de 80%. O *samba* se mostrou ser o gênero mais popular entre os alunos, quase 90% já tinham tido contato com ele antes da disciplina. Maior do que a expectativa com relação ao *cururu*, que é um gênero típico da cidade de Piracicaba, foi a expectativa com relação ao *samba*, que é um gênero típico e característico do Brasil. Acredita-se que esses 12,5% de alunos que não tiveram o contato com o gênero sejam os mesmos que desenvolvem sua atuação musical em igrejas, em especial as evangélicas, que costumam ser resistentes à entrada de outros gêneros musicais em sua liturgia.

Forma de contato com os gêneros

A última pergunta do questionário devia ser respondida apenas se a resposta da pergunta anterior tivesse sido afirmativa. Assim, caso os alunos tivessem tido contato com os gêneros anteriormente à disciplina, eles deveriam sinalizar como foi esse contato, se executando o gênero – como instrumentista, cantor ou educador – ou apenas apreciando como ouvinte.

O resultado que se obteve pode ser verificado nos gráficos a seguir.

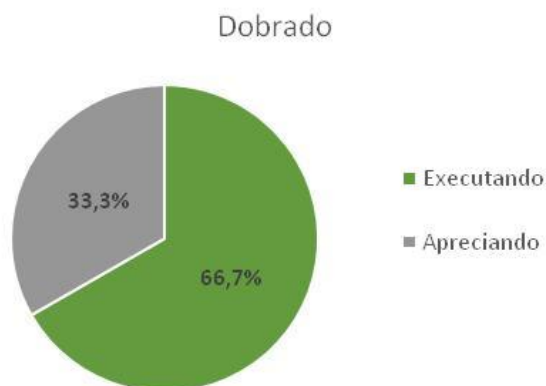


Gráfico 4 – contato com o Dobrado

Dos 28,1% que tiveram contato com o *dobrado* antes da disciplina, 66,7% tiveram esse contato executando gênero e 33,3% apenas apreciando. O que pôde ser observado é que os alunos que integram a porcentagem maior são instrumentistas de sopro e tiveram alguma experiência em agrupamentos musicais como bandas marciais ou fanfarras.

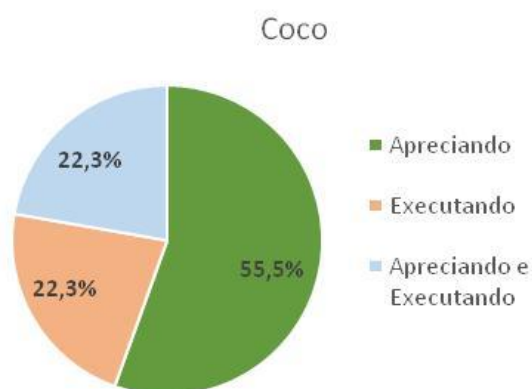


Gráfico 5 – contato com o Coco

Diferentemente do *dobrado*, no *coco*, a maioria dos alunos teve contato por meio da apreciação (55,5%) e não da execução (22,3%). Nota-se ainda, que os 22,3% restantes assinalaram as duas formas de contato, execução e apreciação. O instrumento mais recorrente entre os alunos que executaram o gênero é a percussão e, em especial a percussão corporal. Vale ressaltar que as *palmas* estão entre a forma típica de acompanhamento do gênero ao lado de instrumentos de percussão tradicionais como o pandeiro.

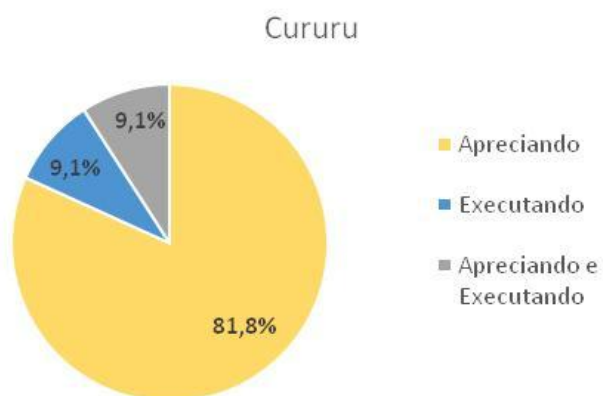


Gráfico 6 – contato com o Cururu

Analisando o Gráfico 6, observa-se que dentre os alunos que tiveram contato com o *cururu*, 81,8% foi por meio da apreciação, 9,1% por meio da execução e outros 9,1% por meio da execução e apreciação. A porcentagem baixa dos alunos que tiveram o contato por meio da execução pode ser entendida pelo fato do instrumento típico deste gênero musical ser a viola caipira, que é um instrumento que não faz parte do cotidiano de nenhum aluno da classe. Embora haja entre a turma alguns violonistas, que é o instrumento mais próximo da viola, observou-se que a forma de contato se deu através do canto, já que o instrumento principal dos que executaram o gênero é a voz.

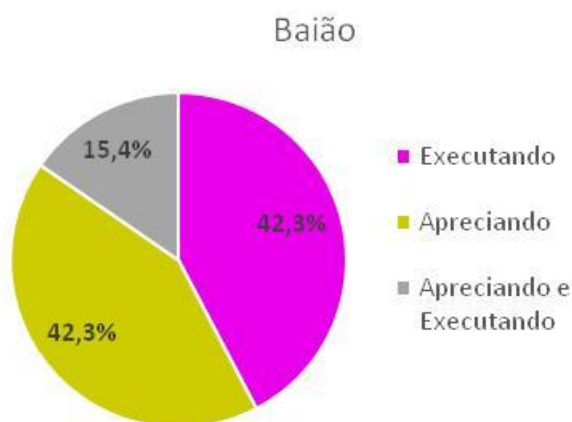


Gráfico 7 – contato com o Baião

No gênero *baião*, observou-se que a porcentagem dos alunos que tiveram contato por meio da execução foi idêntica à porcentagem dos que tiveram contato por meio da apreciação. Dentre os executantes destacaram-se dois percussionistas, dois violonistas, dois instrumentistas de sopro, cinco cantores, dois violinistas e três violoncelistas. Esses cinco últimos pertencem ao ramo erudito e a proximidade com o gênero em questão pode ser entendida pelo fato de existirem vários compositores eruditos brasileiros que se dedicaram à composição de *baião*.

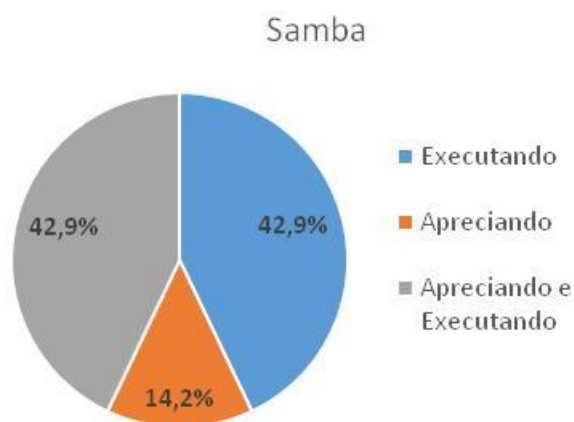


Gráfico 8 – contato com o Samba

O Gráfico 8 demonstra que maior foi a porcentagem dos alunos que executaram o gênero *samba* do que a porcentagem dos alunos que apenas o apreciaram. Dentre os que executaram, observou-se a presença de cantores, violonistas e percussionistas, todos ligados à área da música popular, que é onde este gênero musical se situa.

3.2 – ANÁLISE E RESULTADOS DOS EXERCÍCIOS

A seguir, será apresentada a análise dos arranjos elaborados pelos grupos. Foram selecionados três exemplos de cada gênero, que receberam aqui uma numeração sequencial para sua identificação. Os arranjos na íntegra podem ser examinados no Anexo II.

3.2.1 – Dobrado I

Obra de referência: *Brasileira n.º 1 - Dobrado*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 16

Instrumentação: Trompete e Violoncelo

Arranjo – p. 519

O grupo desenvolveu o arranjo do tema da seção A do *Dobrado* da *Brasileira n.º 1* de Osvaldo Lacerda na mesma quantidade de compasso que este.

Das características presentes nos dobrados, o arranjo explorou os contracantos melódicos entre os instrumentos. Analisando esse arranjo, foram encontrados alguns momentos onde isso ocorre, destacando-se dois que trazem o contracanto em movimento contrário, como Lacerda explorou no seu *Dobrado*.



Figura 336 – compasso 13 – contracanto em movimento contrário



Figura 337 – compasso 14 – contracanto em movimento contrário

A melodia foi passada de um instrumento a outro sugerindo uma espécie de diálogo entre eles. Observa-se, porém que a divisão das frases não foi feita de maneira matematicamente coerente. As quatro frases existentes na seção A da Brasileira são expostas a cada quatro compassos, totalizando, ao final, os 16 compassos da seção.

O arranjo inicia-se com a primeira frase sendo executada inteiramente pelo trompete. O violoncelo rapidamente dá continuidade com a segunda frase. No entanto, ele avança até o primeiro compasso da frase seguinte (a terceira), que já era para estar na linha do trompete. Este instrumento, por sua vez, acaba tomando a frase já iniciada e a complementa. A quarta e última frase está inteiramente na linha do violoncelo e tem o trecho final reafirmado simultaneamente pela linha do instrumento da família dos metais.

As figuras abaixo exemplificam a distribuição das frases pelos instrumentos:

1ª frase

Tempo de Marcha ♩ = 120

Trumpet in C

Violoncello

4

C Tpt.

Vc.

2ª frase

8

C Tpt.

Vc.

3ª frase (cont.)

3ª frase

Figura 338 – compasso 1 a 11 – *Dobrado I* – Parte I

12

C Tpt.

Vc.

4ª frase

14

C Tpt.

Vc.

Figura 339 – compasso 12 a 16 – *Dobrado I* – Parte II

3.2.2 – Dobrado II

Obra de referência: *Brasileira n.º 1 - Dobrado*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 17

Instrumentação: Flauta, Clarineta, Trompete e Trombone

Arranjo – p. 520

O *Dobrado II*, assim como o *Dobrado I*, também foi elaborado sobre o tema da seção A do *Dobrado* da *Brasileira n.º 1* de Osvaldo Lacerda. O número de compasso diferencia-se em uma unidade apenas pelo fato de, na edição do arranjo, o início rítmico escolhido ter sido o acéfalo ao invés do anacrústico.

Os quatro instrumentos executam em uníssono as três primeiras notas do arranjo. Na sequência, cada um parte para suas funções, que nas duas primeiras frases são: melodia para a flauta e acompanhamento para os outros instrumentos. Observa-se que no início da segunda frase, o trompete dobra a melodia com a flauta. A terceira frase fica sob responsabilidade do trombone, enquanto a quarta frase é realizada pela clarineta.

Fl. 6

Bb Cl.

Bb Tpt.

Trb.

Figura 340 – compasso 6 a 7 – *Dobrado II* – segunda frase

No exemplo acima, nota-se que a clarineta desenvolve um desenho em semicolcheias, com alguns cromatismos, passagens de escala e arpejos, caracterizando um trecho virtuosístico da peça, desenvolvido em um segundo plano, visto que ele contrapõe a melodia.

Ainda no âmbito de contracantos, destaca-se um desenho realizado simultaneamente pela flauta e pela clarineta na terceira frase da seção, em resposta à nota de apoio da melodia, conferindo ao arranjo um caráter de graciosidade, como se nota na figura abaixo:

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Bb Trumpet (Bb Tpt.), and Trombone (Trb.). The key signature has one sharp (F#). The Flute and Bb Clarinet parts are in the upper staves, while the Bb Trumpet and Trombone are in the lower staves. Red circles and arrows highlight specific contrapuntal passages. In the first measure, a red circle encloses the eighth-note runs in both the Flute and Bb Clarinet staves. A red arrow points from a circled eighth note in the Trombone staff to the corresponding notes in the woodwinds. In the second measure, another red circle encloses the eighth-note runs in the Flute and Bb Clarinet staves. A red arrow points from a circled eighth note in the Trombone staff to the corresponding notes in the woodwinds. The Bb Trumpet part consists of quarter notes, and the Trombone part consists of eighth and quarter notes.

Figura 341 – compasso 10 a 11 – *Dobrado II* – contracantos

Na quarta frase, quando a melodia se instala na linha da clarineta o desenho do contracanto exposto na figura acima, aparece apenas na linha da flauta, como se observa a seguir:



Figura 342 – compasso 14 a 15 – *Dobrado II* – contracantos

Na questão do acompanhamento rítmico comumente encontrado em marchas e dobrados, observa-se as linhas do trompete e do trombone realizando ora o acompanhamento em contratempos (comum nas bandas marciais entre as clarinetas e trompetes), ora enfatizando marcadamente com semínimas as “cabeças” de tempo do compasso. A figura abaixo exemplifica esse acompanhamento:



Figura 343 – compasso 8 a 14 – *Dobrado II* – acompanhamento

3.2.3 – Dobrado III

Obra de referência: *Brasileira n.º 1 - Dobrado*

Tema de referência: Seção B

N.º de compassos: 22

Instrumentação: Piano

Arranjo – p. 523

O grupo desenvolveu o arranjo do tema da seção B do *Dobrado da Brasileira n.º 1* de Osvaldo Lacerda em 22 compassos. No *Dobrado* de Lacerda, esta seção tem extensão de 21 compassos. O compasso que excede no arranjo é o compasso de finalização, onde o grupo afirmou sua tonalidade (Mi menor, como na Brasileira). Lacerda finaliza a seção B já iniciando a seção A₁, que está em outra tonalidade.

A linha inferior do piano encontra-se praticamente idêntica à peça original, tendo os alunos desenvolvido apenas a linha superior que realiza o acompanhamento.

Nota-se que optaram por um andamento mais lento que o original. Lacerda estabeleceu semínima=120, enquanto o grupo semínima=80, ou seja, deram preferência pelo andamento de uma marcha mais lenta.

As constâncias mais evidentes presentes no *Dobrado da Brasileira* foram mantidas e exploradas no arranjo em questão. São elas: padrão rítmico de marcha e contracanto melódico. Como o grupo desenvolveu um arranjo sobre o tema da seção B, que em um dobrado é onde surge o solo de um instrumento grave, o padrão rítmico de marcha pode ser identificado na linha superior do piano, onde aparecem escritas em contratempos, bastante característico das linhas de instrumentos como clarineta e trompete em bandas marciais. Essa constância, portanto foi mantida. Com relação ao contracanto melódico, o arranjo explora em vários momentos esse elemento como se observa nas figuras abaixo:



Figura 344 – compasso 6 – contracanto em movimento contrário



Figura 345 – compasso 15 – contracanto em movimento contrário



Figura 346 – compasso 17 a 18 – contracanto “pergunta e resposta”

Nota-se que o grupo tomou a liberdade para modificar harmonicamente a peça, utilizando-se, em algumas passagens, de acordes substitutos e, em outras, de notas acrescentadas ao acorde original, com o intuito de gerar alguma dissonância não existente.



Figura 347 – compasso 3 – *Dobrado III*

Observa-se que o acompanhamento na figura anterior é construído em cima do acorde do Sol maior, enquanto que no *Dobrado* de Lacerda, representado na figura abaixo, esse acompanhamento mantém-se em Mi menor.



Figura 348 – compasso 19 – *Dobrado – Brasileira n.º 1*

A comparação entre as duas figuras mostra que o arranjo optou por utilizar o acorde de tônica relativa, que é substituto do acorde original.

As duas figuras subsequentes mostram outra substituição de acorde, porém não tão previsível como no exemplo anterior. Enquanto na Brasileira Lacerda utiliza o acorde de Mi maior com sétima como uma preparação para o acorde seguinte, Lá menor (Figura 350), o arranjo traz essa preparação feita com o acorde de Si menor, que diminui a atmosfera de tensão no trecho (Figura 349). Para manter a função de dominante, o acorde deveria possuir ao menos o trítone causador de tensão (Sol#-Ré).



Figura 349 – compasso 5 a 6 – *Dobrado III*



Figura 350 – compasso 21 a 22 – *Dobrado – Brasileira n.º 1*

A modificação harmônica que se mostra na próxima figura está associada à adição de uma nota dissonante no acorde de Si maior: a 7ª maior – Lá#.



Figura 351 – compasso 12 – *Dobrado III*

Observa-se que no compasso correspondente na Brasileira de Lacerda, a nota Lá nem é mencionada.



Figura 352 – compasso 28 – *Dobrado – Brasileira n.º 1*

No final do arranjo, tem-se a impressão de ouvir uma cadência de engano, onde o acorde de Ré maior resolve no acorde de Mi menor, que é relativo de Sol maior, tonalidade da qual aquele acorde é dominante. Embora a melodia caminhe para a tonalidade de Sol maior, como acontece na Brasileira, neste arranjo ela se finaliza aqui e para afirmar a tonalidade da seção, que é Mi menor, e dar um sentido de conclusão, o grupo insere o acorde de tônica resolvendo o acorde anterior por movimento de grau conjunto descendente entre as notas.



Figura 353 – compasso 21 a 22 – *Dobrado III*

3.2.4 – Coco I

Obra de referência: *Brasiliiana n.º 2 - Coco*

Tema de referência: Estrofe

N.º de compassos: 24

Instrumentação: Flauta e Fagote

Arranjo – p. 524

O grupo desenvolveu o arranjo da estrofe do *Coco* da *Brasiliiana n.º 2* de Osvaldo Lacerda.

O arranjo traz a melodia inteiramente na linha da flauta, sem alterações significativas em relação à melodia do *Coco* de referência. Assim, para esta análise, a atenção foi concentrada sobre a linha do fagote.

Duas características importantes que caracterizam o gênero musical foram encontradas na análise: o padrão rítmico do coco e a presença de notas repetidas em andamento rápido, simbolizando o texto falado pelo cantador em aspecto improvisatório, como ocorre no *coco-de-embolada*.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Bassoon (Bsn.) in 2/4 time, spanning measures 1 to 24. The score is divided into four systems. Various rhythmic patterns are highlighted with colored boxes and circles: red boxes highlight specific notes in measures 1, 2, 3, 10, and 11; a blue circle highlights a note in measure 3; green boxes highlight rapid sixteenth-note passages in measures 4, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21; and purple boxes highlight notes in measures 10, 11, and 22. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective systems.

Figura 354 – compasso 1 a 24 – *Coco I*

Com relação à primeira característica apontada, “padrão rítmico do coco”, destacam-se as marcações vermelhas, azuis e roxas. As vermelhas referem-se à clave do coco (Figura 355); as azuis referem-se ao desenho rítmico que as palmas realizam no coco-de-roda (Figura 356); e as marcações roxas representam motivos do elemento *condução* (Figura 357).

Com relação à segunda característica, “presença de notas repetidas em andamento rápido”, destacam-se as marcações verdes.



Figura 355 – “clave” do coco



Figura 356 - estrutura rítmica das palmas no coco de roda



Figura 357 – condução do coco

3.2.5 – Coco II

Obra de referência: *Brasileira n.º 2 - Coco*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 14

Instrumentação: Agogô, Violão e Violino

Arranjo – p. 525

O *Coco II*, assim como o *Coco I*, também foi elaborado sobre a estrofe do *Coco* da *Brasileira n.º 2* de Osvaldo Lacerda.

A melodia está inteiramente exposta na linha do violino, enquanto o agogô realiza o desenho da “clave” do coco, como se observa a seguir:

The image shows a musical score for three instruments: Agogô, Acoustic Guitar, and Violin I, spanning measures 1 to 5. The time signature is 2/4. The Agogô part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a tempo marking of ♩ = 80. The Acoustic Guitar part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a tempo marking of ♩ = 80. The Violin I part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with eighth notes and rests, with a tempo marking of ♩ = 80.

Figura 358 – compasso 1 a 5 – *Coco II*

Para fins analíticos, a linha do violão foi dividida em duas vozes: a voz do bordão, refletida nas notas mais graves, e as notas de acompanhamento, refletidas nas notas mais agudas. Observa-se que o bordão foi construído com o intuito de realizar um contracanto com a melodia. Nele pode-se encontrar a primeira e a última nota do padrão rítmico *tresillo* (3+3+2), popularmente conhecido como padrão rítmico do coco. As notas

de acompanhamento, por sua vez, encarregam-se pela estrutura harmônica da peça, que se difere bastante da estrutura construída por Lacerda. O arranjo abordou *clusters*, dissonâncias por notas adicionadas aos acordes e progressões harmônicas não previsíveis. Para exemplificar, destacam-se os quatro últimos compassos do arranjo, que contém a cadência final composta pelos acordes: Mi maior com sétima e nona; Sib maior com sétima e quinta aumentada; e o acorde de Lá maior com sétima maior, nona e décima primeira, afirmando então a tonalidade de Lá maior. A cadência é formada pelas funções *dominante* – *substituto da dominante* – *tônica*. O acorde de Sib maior com sétima é considerado substituto da dominante (Mi maior com sétima) por apresentar o mesmo trítone que ela. Em Mi maior com sétima, ele é formado pelas notas Sol#-Ré, enquanto em Sib maior com sétima, pelas notas Ré-Láb. Considerando a enarmonia Sol#=Láb, pode-se afirmar que o trítone é o mesmo.

Figura 359 – compasso 10 a 14 – *cadência final*

Para finalizar, observa-se que as dissonâncias acrescentadas ao último acorde geram um *cluster* formado pelas notas Sol#-Lá-Si-Dó#-Ré. Ademais, o sinal que indica a maneira como se deve arpejar este último acorde, ou seja, da nota mais aguda para a nota mais grave, vai de encontro com a resolução do penúltimo acorde para o último que ocorre por grau conjunto descendente.

3.2.6 – Coco III

Obra de referência: *Brasileira n.º 2 - Coco*

Tema de referência: Estrofe

N.º de compassos: 24

Instrumentação: Saxofone-Alto e Tuba

Arranjo – p. 526

Assim como os dois cocos apresentados anteriormente, o *Coco III* também se espelhou na estrofe do *Coco* da *Brasileira n.º 2* de Osvaldo Lacerda. A melodia foi escrita na linha do saxofone-alto, enquanto a tuba ficou encarregada do acompanhamento.

Das características predominantes no gênero musical abordado, esse arranjo contemplou o padrão rítmico de acompanhamento. Observa-se a escrita rítmica sincopada, a presença de células fazendo menção à *condução rítmica* e o padrão do *tresillo*, destacados nas figuras seguintes:

Alto Saxophone

Tuba

Síncopa das palmas

6

Alto Sax.

Tba.

condução melódica

Figura 360 – compasso 1 a 11 – células rítmicas do acompanhamento

12

Alto Sax.

Tba.

3+3+2

18

Alto Sax.

Tba.

Figura 361 – compasso 12 a 120 – células rítmicas do acompanhamento

3.2.7 – Cururu I

Obra de referência: *Brasileira n.º 3 - Cururu*

Tema de referência: Tema e Variações I, II e III

N.º de compassos: 51

Instrumentação: Piano

Arranjo – p. 527

O grupo desenvolveu o arranjo do *Cururu* da *Brasileira n.º 3* de Osvaldo Lacerda. No geral, pouquíssimas coisas foram alteradas, a começar pelo instrumento a que se destina a peça: o piano.

Ao tema, foi criada uma linha simbolizando, talvez, o baixo da viola, responsável por conduzir harmonicamente a música.

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 14, titled 'Tema'. The score is in 2/4 time and features a treble and bass staff. A red bracket labeled 'Tema' spans measures 1 to 14. The bass line is marked 'com pedal'. The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Figura 362 – compassos 1 a 14 - Tema

Nas variações, houve acréscimos e também exclusão de notas em comparação com o original. O *Cururu* de Lacerda foi escrito apenas para a mão esquerda, como salientou o próprio compositor na partitura. Esse arranjo, por sua vez, escrito para as duas linhas do piano, explorou a passagem da melodia de uma linha a outra, como se observa a seguir:



Figura 363 – compassos 11 a 14 – Variação I (início)



Figura 364 – compassos 23 a 26 – Variação I (final)

Assim, observa-se que, mesmo não sendo criativo e uma vez que o arranjo traz as mesmas notas, estrutura rítmica e formal da melodia original, sua validade se justifica pela tentativa feita pelos alunos de harmonizar a peça que por vários momentos só possuiu textura monofônica.

3.2.8 – Cururu II

Obra de referência: *Brasileira n.º 3 - Cururu*

Tema de referência: Tema

N.º de compassos: 60

Instrumentação: Violino I, Violino II, Violino III e Violoncelo

Arranjo – p. 529

Com elementos do tema, o arranjo traz uma introdução em seis compassos para preparar a entrada do violoncelo que se destaca como primeiro solista do grupo. A partir disso, ele executa o tema inteiro, sendo acompanhado pelos outros três instrumentistas que realizam notas longas.

Moderato ♩ = 100

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Violin III, and Violoncello. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system starts with a measure number '7' above the first staff and contains measures 7 through 16. In measures 1-6, Violin I and II play a melodic theme, Violin III plays a simple accompaniment, and the Violoncello plays a more complex rhythmic accompaniment. In measures 7-16, the Violoncello continues its accompaniment while the violins continue the melodic theme.

Figura 365 – compassos 1 a 16 – exposição do tema – violoncelo

Na sequência, o tema é exposto pelos violinos I e II, enquanto que o violino III e violoncelo assumem a linha do acompanhamento.



Figura 366 – compassos 17 a 25 – segunda exposição do tema – violinos I e II.

A terceira exposição do tema ocorre entre as linhas dos violinos II e III. Antes da última exposição, surge um episódio diferenciado. Com base nos desenhos percussivos que o compositor criou em sua quarta variação, o grupo abordou a questão rítmica de maneira que o Violino III e o violoncelo, em *pizzicato*¹¹, ilustraram a passagem.

¹¹ “Instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento (geralmente de arco), beliscando-as com as pontas dos dedos.” (Grove, 1994, p. 729)

The image displays a musical score for measures 35 to 48. The score is written for four staves: two treble clefs (first and second staves) and two bass clefs (third and fourth staves). The key signature is one sharp (F#). Measures 35 to 42 are marked with a '35' at the beginning. Measures 43 to 48 are marked with a '43' at the beginning. A green rectangular box highlights a section of the score starting at measure 43, covering measures 43 through 48. This section is labeled 'pizz.' (pizzicato) above the first staff and below the third staff. The music in this section consists of a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, primarily in the bass clef staves, with some eighth notes in the treble clef staves. The pattern is repeated across the measures, with some variations in the treble clef staves.

Figura 367 – compassos 35 a 48 - episódio

Para finalizar, o arranjo traz mais uma vez a exposição do tema no primeiro e segundo violinos e segue para um desenho cadencial harmonicamente simples e concluinte.

3.2.9 – Cururu III

Obra de referência: *Brasileana n.º 3 - Cururu*

Tema de referência: Tema

N.º de compassos: 50

Instrumentação: Quarteto de Clarinetas (Clarineta soprano, duas clarinetas em Sib e Clarineta baixo)

Arranjo – p. 532

O arranjo possui sete compassos de introdução. As clarinetas, uma parte em uníssono, realizam-no e entregam o tema à clarineta soprano que faz sua primeira exposição. Acompanhada apenas da clarineta baixo, essa exposição apresenta-se com pequenas variações melódicas em relação ao tema original do Lacerda, como se pode observar nas figuras abaixo:



Figura 368 – Tema do *Cururu* – *Brasileana n.º 3*

Figura 369 – compassos 5 a 17 – primeira exposição do tema

Após essa primeira exposição, segue um interlúdio, onde as duas clarinetas em Sib fazem uma referência a uma melodia tradicional da cidade de Piracicaba/SP, denominada *Rio de Lágrimas*, mais conhecida como *O Rio de Piracicaba*, sucesso gravado pela dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho, cuja letra ficou imortalizada em todo o Brasil:

*O rio de Piracicaba vai jogar água pra fora
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.*

The image displays a musical score for measures 11 to 24. The score is written for four woodwinds: Soprano Clarinet (S. Cl.), two B-flat Clarinets (Bb Cl.), and Bass Clarinet (B. Cl.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 11-17 show the S. Cl. playing a melody while the other instruments provide accompaniment. Measures 18-24 show the Bb Cl. playing the melody while the other instruments provide accompaniment. Red boxes highlight the melodic lines in measures 17 and 18.

Figura 370 – compassos 11 a 24 – menção à melodia de *O Rio de Piracicaba*

Logo após esse interlúdio, o tema volta a ser exposto em uma das clarinetas em Sib, enquanto as outras realizam desenho de acompanhamento. A partir desse momento e até o final, o quarteto inteiro adere a uma estrutura rítmica que lembra o ponteadado da viola, instrumento característico desse gênero musical.

The image displays a musical score for measures 32 to 38. It consists of four staves, each labeled on the left: S. Cl. (Soprano Clarinet), Bb Cl. (B-flat Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), and B. Cl. (Bass Clarinet). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and ties, indicating a complex rhythmic structure. The first staff (S. Cl.) begins with a measure number '32' above the first note. The subsequent staves (Bb Cl., B. Cl., and B. Cl.) follow a similar rhythmic pattern, with the bottom staff (B. Cl.) showing a more active line with many slurs and ties.

Figura 371 – compassos 32 a 38 – estrutura rítmica fazendo alusão ao ponticado da viola

3.2.10 – Baião I

Obra de referência: *Brasileira n.º 6 - Baião*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 29

Instrumentação: Violino I e Violino II

Arranjo – p. 536

O arranjo intitulado *Baião I* diferencia-se de todos os arranjos expostos neste trabalho. O grupo que o desenvolveu não modificou nada da estrutura melódica, rítmica, nem tonalidade do tema do *Baião* do Osvaldo Lacerda, antes percebeu que seria possível reescrevê-lo em formato de cânone. E assim se fez: pensando em dois violinos como executantes da obra, as melodias se sobrepõem com uma distância de quatro compassos entre si.

A figura a seguir traz um trecho do arranjo:

♩ = 92

Violin I

Violin II

6

Vln. I

Vln. II

11

Vln. I

Vln. II

The musical score is written for Violin I and Violin II. It begins with a tempo marking of 92 beats per minute. The time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 to 5. The second system contains measures 6 to 10, with a measure rest at the beginning. The third system contains measures 11 to 15, also with a measure rest at the beginning. The Violin I part features a melodic line with various intervals and a final flourish. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment with sixteenth and thirty-second notes.

Figura 372 – compassos 1 a 15 – início do *Baião I*

3.2.11 – Baião II

Obra de referência: *Brasileira n.º 6 - Baião*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 56

Instrumentação: Flauta, Violino I, Violino II e Violoncelo

Arranjo – p. 538

O *Baião II* inicia-se com uma introdução de onze compassos, onde o modo mixolídio, bastante comum a esse gênero musical, aparece de maneira muito evidente.

The image displays a musical score for the introduction of 'Baião II', measures 1 through 10. The score is arranged for four instruments: Flute, Violins I, Violins II, and Cello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Red circles are drawn around specific notes in the score to highlight the Mixolydian mode, which is characterized by a lowered seventh scale degree. In measures 1-4, the Flute and Violins I play a melodic line with a B-flat, while Violins II and Cello provide a rhythmic accompaniment. In measures 5-10, all instruments play a more complex melodic line, with the Flute and Violins I continuing to feature the B-flat note, and Violins II and Cello featuring both B-flat and A notes.

Figura 373 – compassos 1 a 10 - introdução

A primeira frase do tema é apresentada no Violino I, enquanto os outros instrumentos realizam contracantos de acompanhamento a ele.

The image displays a musical score for measures 11 to 20. The score is arranged in two systems. The first system (measures 11-15) and the second system (measures 16-20) both feature a red box highlighting the Violino I part. The Violino I part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The other instruments (Flute, Violins 2, and Violoncello) provide accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 374 – compassos 11 a 20 – exposição do tema no Violino I

O Violoncelo é o segundo instrumento a expor o tema, após o Violino I. Segue-se então um trecho de exposição de duas das principais características do gênero musical: melodia construída sobre o modo mixolídio e padrão rítmico representativo do gênero.

39

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

Figura 375 – compassos 39 a 46 - interlúdio

Para finalizar, o Violino II expõe o tema e no decorrer dele recebe um dobramento por parte do Violino I, como se observa a seguir:

The image displays a musical score for measures 47 to 55. The score is arranged in two systems, each containing four staves: Flute (Fl.), Violin 1 (Vlns. 1), Violin 2 (Vlns. 2), and Viola (Vlc.).

System 1 (Measures 47-50):

- Fl.:** Measures 47-50. Measure 49 contains a whole note chord (Bb, D, F).
- Vlns. 1:** Measures 47-50. Measures 49-50 are enclosed in a green box, indicating a doubling of the theme.
- Vlns. 2:** Measures 47-50. Measures 47-50 are enclosed in a red box, indicating a doubling of the theme.
- Vlc.:** Measures 47-50. Measure 49 contains a whole note chord (Bb, D, F).

System 2 (Measures 51-55):

- Fl.:** Measures 51-55. Measure 51 contains a whole note chord (Bb, D, F).
- Vlns. 1:** Measures 51-55. Measures 51-54 are enclosed in a green box, indicating a doubling of the theme.
- Vlns. 2:** Measures 51-55. Measures 51-54 are enclosed in a red box, indicating a doubling of the theme.
- Vlc.:** Measures 51-55. Measure 51 contains a whole note chord (Bb, D, F).

Figura 376 – compassos 47 a 55 – dobramento do tema

3.2.12 – Baião III

Obra de referência: *Brasileira n.º 6 - Baião*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 40

Instrumentação: Trompete, Violoncelo I, Violoncelo II, Triângulo e Bumbo

Arranjo – p. 542

Dos três arranjos do gênero musical *baião* selecionados para a análise neste trabalho, este é o único que incluiu na instrumentação instrumentos de percussão. Esses instrumentos mantêm um ostinato rítmico condizente com o padrão comumente encontrado na prática do gênero.

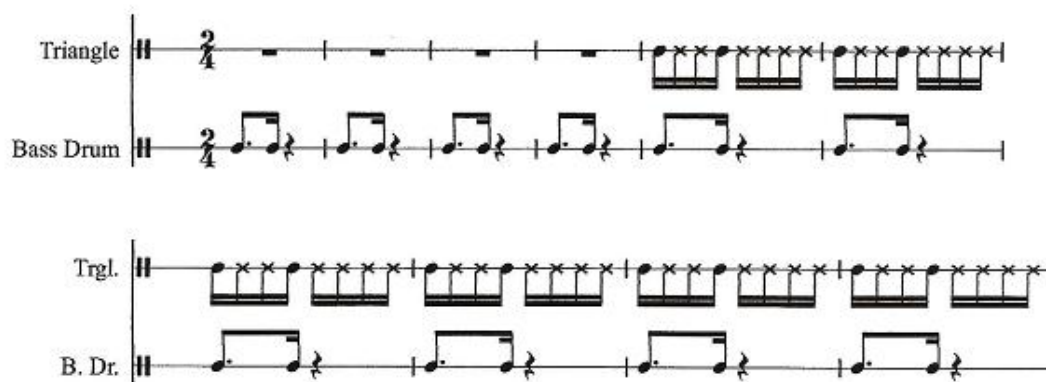


Figura 377 – compassos 1 a 10 – ostinato rítmico realizado pelos instrumentos de percussão

Após quinze compassos de introdução, o tema é exposto pelo trompete, passa para o violoncelo I e volta ao trompete para encerrar a exposição.

The image displays a musical score for measures 15 to 22, illustrating the exposition of a theme. The score is organized into two systems. The first system covers measures 15 to 18, and the second system covers measures 19 to 22. The instruments involved are C Tpt. (C Trumpet), Vlc. (Violoncello I and II), Trgl. (Trombone), and B. Dr. (Bass Drum). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Red boxes highlight the theme's exposition in measures 15-18 and 19-22.

Figura 378 – compassos 15 a 22 – exposição do tema

A última exposição do tema é uma variação do mesmo, feita pelo trompete e violoncelo I, enquanto que o violoncelo II dobra o ostinato rítmico com o bumbo.

The image displays a musical score for measures 27 to 37. The score is written for four staves: C Tpt. (C Trumpet), Vlc. (Violoncello), Trgl. (Triangle), and B. Dr. (Bass Drum). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system (measures 27-32) and the second system (measures 33-37) are both highlighted with green boxes. The C Tpt. part shows a melodic variation in the second system, starting with a half note G4 and a quarter note A4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Vlc. part provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The Trgl. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The B. Dr. part has a steady eighth-note pulse.

Figura 379 – compassos 27 a 37 – variação do tema

Além do padrão rítmico representativo do baião, esse arranjo também explorou bastante o uso do modo mixolídio, que é uma característica melódica do gênero, como pôde se ver nos exemplos dados.

3.2.13 – Samba I

Obra de referência: *Brasileira n.º 7 - Samba*

Tema de referência: obra completa

N.º de compassos: 50

Instrumentação: Oboé e Contrabaixo

Arranjo – p. 547

O arranjo intitulado *Samba I* não apresenta muitas variações com relação à estrutura melódica e rítmica da obra de referência. Analisando-o, percebe-se que o grupo distribuiu a melodia das linhas do piano aos dois instrumentos escolhidos para sua instrumentação, direcionando a linha superior ao oboé, que é um instrumento agudo, e a linha inferior ao contrabaixo, que é um instrumento grave.

A diferença com o *Samba* do Lacerda está no acompanhamento. Bastante simplificado, o arranjo preferiu manter notas consonantes à harmonia do trecho a arriscar uma modificação mais significativa.

$\text{♩} = 116$

Baritone Oboe

Contrabass

pizz.

f

6

B. Ob.

Cb.

12

B. Ob.

Cb.

pp

Figura 380 – compassos 1 a 17 – seção A

3.2.14 – Samba II

Obra de referência: *Brasileira n.º 7 - Samba*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 17

Instrumentação: Flauta, Trompete e Bumbo

Arranjo – p. 549

A flauta neste arranjo apresenta a melodia original da primeira seção da obra de Osvaldo Lacerda. O trompete, por sua vez, realiza contracantos melódicos construídos com base na rítmica sincopada característica do samba. Como instrumento percussivo, apresenta-se o bumbo, fazendo a marcação do tempo em um ostinato que percorre toda a peça.

The musical score is written for three instruments: Flute, Trumpet in C, and Bass Drum. It is in 2/4 time. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The Flute part plays a melodic line that starts with a quarter rest in measure 1, followed by eighth and quarter notes. The Trumpet in C part enters in measure 2 with a half note, followed by eighth and quarter notes. The Bass Drum part plays a steady, syncopated ostinato pattern throughout the piece, consisting of eighth and quarter notes.

Figura 381 – compassos 1 a 10 – trecho inicial do arranjo

3.2.15 – Samba III

Obra de referência: *Brasileira n.º 7 - Samba*

Tema de referência: Seção A

N.º de compassos: 18

Instrumentação: Piano, Bateria Eletrônica, Cuíca e Tamborim

Arranjo – p. 550

O último arranjo apresentado neste trabalho apresenta uma instrumentação curiosa. Por um lado, ela é próxima do gênero *samba*, com destaque para os instrumentos de percussão presente em escolas de samba como cuíca e tamborim, por outro, também apresenta instrumentos que não representam significativamente o gênero, como o piano, e ainda um instrumento eletrônico, condizente com a modernidade, a bateria eletrônica.

O piano, como único instrumento melódico da instrumentação escolhida, desenvolve completamente a melodia, diferenciando-se da obra do Lacerda ao conduzi-la de uma linha a outra no instrumento.

Os instrumentos de percussão realizam cada um sua linha rítmica que se aproxima bastante com a escrita própria de cada um, no caso da cuíca e do tamborim, e acabam por caracterizar o gênero com o uso frequente de síncopas.

Piano

Percussion Synthesizer

Cuica

Tambourine

Pno.

Perc. Syn.

Cu.

Tamb.

Figura 382 – compassos 1 a 8 – trecho inicial do arranjo

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A análise morfo-estrutural permite um conhecimento mais aprofundado da obra musical, na medida em que demonstra a coerência estrutural da composição e destaca os principais procedimentos técnicos envolvidos. Consequentemente, ela orienta e favorece sugestões para uma interpretação mais consciente em torno de aspectos como andamento, caráter expressivo, pontos de tensão e relaxamento, graus de dinâmica, e outros, promovendo, assim, uma grande relação entre a obra e o executante, e uma maior compreensão por parte do ouvinte.

O estudo histórico e biográfico, realizado neste trabalho, permitiu um conhecimento amplo da vida e de toda a obra do compositor. Osvaldo Lacerda foi um grande representante do nacionalismo musical brasileiro, que recebeu influência estética de Camargo Guarnieri. As doze *Brasilianas* para piano, escritas de 1965 a 1993, representam o resultado de um estudo de campo feito pelo compositor com o intuito de preservar as manifestações musicais autênticas do Brasil.

A entrevista concedida pelo compositor à autora deste trabalho representou contribuição fundamental para a pesquisa, pois adicionou vasto conteúdo de informações sobre o processo criativo, interpretação e aplicabilidade didática das obras em um contexto de ensino de instrumento musical, o piano propriamente dito.

O trabalho analítico comprovou a existência das constâncias musicais brasileiras nas *Brasilianas*. Observou-se que a utilização de elementos rítmicos e melódicos próprios do folclore nacional foram trabalhados e vestidos com uma roupagem harmônica condizente com o estilo composicional do século XX. A resultante desse trabalho foi a configuração de duas tabelas: a primeira delas, exposta no item 2.15 – “Síntese das Análises” (vide p. 411), traz a classificação dos 46 gêneros abordados pelo compositor em grupos rítmicos distintos, de maneira a destacar elementos unificadores entre eles que se

propagam no todo da obra. A segunda, exposta adiante, traz a macro-forma das peças, evidenciando as constâncias musicais brasileiras que mais se destacam em cada uma delas.

Tabela 7 – macro-forma das peças analisadas

SUÍTE	PEÇAS	ANO	IDIOMA	FORMA	CONSTÂNCIA(S) MAIS EVIDENTE(S)
Brasileira n.º 1	Dobrado	1965	Tonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha Contracanto melódico
	Modinha			Invenção a duas vozes	Tonalidade menor Fragmentos melódicos curtos
	Mazurca			A-B-A ₁	Métrica - acentuações no 2º tempo do compasso
	Marcha de Rancho			A-B	Padrão rítmico de marcha Contracanto melódico
Brasileira n.º 2	Romance	1966	Tonal	Tema e variações	Forma musical Contracanto melódico
	Chote			A-B-A ₁	Padrão rítmico de chote
	Moda			A-B-A ₁	Melodia em intervalos de terça
	Coco			Estrofe-Refrão	Forma musical Padrão rítmico de coco
Brasileira n.º 3	Cururu	1967	Tonal	Tema e variações	Melodia em intervalos de terça Padrão rítmico do ponteadado da viola
	Rancheira		Tonal	A-B-A ₁	Métrica
	Acalanto		Modal	A-B-A ₁	Ostinato rítmico-melódico
	Quadrilha		Tonal	Rondó (A-B-A ₁ -C-A ₂)	Padrão rítmico de marcha
Brasileira n.º 4	Dobrado	1968	Tonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha Contracanto melódico
	Embolada		Tonal/Modal	Não apresenta forma definida	Jogo de pergunta e resposta
	Seresta		Tonal	A-A ₁ -A ₂	Tonalidade menor Baixo melódico violonístico
	Candomblé		Pentatônico	A-B-A ₁	Padrão rítmico do acompanhamento - <i>marcação</i>

Brasileira n.º 5	Desafio	1969	Atonal	Fuga a duas vozes	Forma musical ilustrando o gênero
	Valsa		Tonal	A-B-A ₁	Baixo melódico violonístico Contraponto flautístico
	Lundu		Tonal	A-B-A ₁	Métrica Figurações rítmicas - síncopas
	Cana-verde		Tonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha
Brasileira n.º 6	Roda	1971	Tonal/Atonal	Tema e variações	Canção Folclórica
	Ponto		Pentatônico	A-B-A ₁	Idioma
	Toada		Tonal	A-B-A ₁	Melodia em intervalos de terça
	Baião		Modal/Tonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico 3+3+2 (tresillo)
Brasileira n.º 7	Samba	1976	Tonal	A-B-A ₁	Síncopas
	Valsa		Tonal	A-B-A ₁	Baixo melódico violonístico Contraponto flautístico
	Pregão		Tonal	Três melodias	Manifestação melódica
	Arrasta-Pé		Tonal/Atonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha
Brasileira n.º 8	Canto de Trabalho	1978	Tonal/Atonal	Tema e variações	Gênero musical
	Frevo		Tonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha
	Aboio		Modal/Atonal/Tonal	A-B-A ₁	Manifestação melódica
	Terno de Zabumba		Modal/Atonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha
Brasileira n.º 9	Ponteio	1984	Pentatônico/Modal	A-B-A ₁	Padrão rítmico do ponteadado da viola
	Polca		Tonal/Atonal	Rondó (A-B-A ₁ -C-A ₂)	Padrão rítmico de marcha
	Bendito		Tonal	Tema e variações	Manifestação melódica
	Forró		Tonal/Modal	A-B-A ₁	Padrão rítmico 3+3+2 (tresillo)
Brasileira n.º 10	Cantoria	1987	Modal	A-B-A ₁ -B ₁ -A ₂	Distinção das seções em caráter ilustrativo do gênero
	Recortado		Tonal	A-B-A ₁	Melodia em intervalos de terça Padrão rítmico do ponteadado da viola

	Canto de Cego		Tonal/Modal	Rondó (A-B-A ₁ -C-A ₂)	Manifestação melódica
	Marchinha		Tonal/Atonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha
Brasileira n.º 11	Tango	1989	Tonal/Atonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico 3+3+2 (tresillo)
	Maxixe		Atonal	Rondó (A-B-A ₁ -C-A ₂)	Síncopas
	Choro		Atonal	A-A ₁	Padrão rítmico de choro
	Polca Sertaneja		Tonal/Atonal	A-B-A ₁	Padrão rítmico de marcha
Brasileira n.º 12	Cateretê	1993	Tonal	Forma livre	Melodia em intervalos de terça Padrão rítmico do ponteadado da viola
	Canto de Bebida		Tonal/Atonal	Forma livre	Manifestação melódica
	Canção		Tonal	A-B-A ₁	Melodismo
	Maracatu		Atonal/Modal	Passacaglia (Tema e 17 Variações) e Dança	Escrita densa Padrões rítmicos de instrumentos típicos.

Levando-se em consideração a diversidade de técnicas analíticas existentes atualmente, esta pesquisa torna-se inesgotável na medida em que aborda como um dos focos a análise musical, que é uma atividade de detalhamento de uma obra com o intuito de aprofundar o conhecimento da mesma.

Com relação à preservação da tradição, Hobsbawn e Ranger (1984, p. 21) afirmam que:

[...] toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. [...] A história que se tornou parte do cabedal de conhecimento ou ideologia da nação, Estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo.

Assim, o fato das *Brasilianas* apresentarem modificações ora no âmbito da estrutura rítmica, ora no âmbito harmônico, não significa que não cumpriram com o objetivo pelo qual foram compostas, que é a manutenção da tradição musical brasileira. Lacerda, ao se propor a escrever essas obras, tornou-se, por si mesmo, encarregado de fazer com que a preservação dessa tradição acontecesse. Assim, sentiu-se no direito de tomar liberdade para estruturar as composições da maneira como ele via essa tradição, ou ainda da maneira como ele queria que ela fosse transmitida, a partir de uma nova perspectiva instrumental, composicional, principalmente porque essas músicas foram compostas para serem disseminadas ao público da música erudita.

Em outro âmbito, levar aos universitários uma parcela do legado de um compositor erudito brasileiro que abordou gêneros populares e folclóricos em suas obras é propiciar o contato com a diversidade de matrizes musicais existentes no Brasil, que vai encontrar com o que está sinalizado nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Artes:

Qualquer proposta de ensino que considere essa diversidade precisa abrir espaço para o aluno trazer música para a sala de aula, acolhendo-a, contextualizando-a e oferecendo acesso a obras que possam ser

significativas para o seu desenvolvimento pessoal em atividades de apreciação e produção. A diversidade permite ao aluno a construção de hipóteses sobre o lugar de cada obra no patrimônio musical da humanidade, aprimorando sua condição de avaliar a qualidade das próprias produções e as dos outros (PCN: Arte, 1997, p. 75).

A análise dos arranjos realizada neste trabalho não teve o objetivo de apontar erros relacionados à escrita contrapontística, encadeamento harmônico, tampouco à instrumentação, mas sim detectar se houve por parte dos alunos compreensão dos gêneros abordados, o que foi demonstrado graficamente nas partituras com o destaque das características rítmicas e melódicas próprias de cada um deles.

É importante ressaltar que a experiência se deu com estudantes de uma universidade privada, onde o teste de habilidade específica, comumente aplicado na ocasião do vestibular, não é eliminatório, mas sim classificatório. Assim, todos os anos é observada uma heterogeneidade nas turmas ingressantes em relação ao nível de conhecimento teórico/prático que os alunos trazem para a universidade. Particularmente os ingressantes no ano de 2011, que participaram da experiência relatada neste trabalho, compreendiam uma turma onde a maioria dos alunos estudou em escolas especializadas de música, por um período aproximado de seis meses a dois anos e com interrupção ao longo da trajetória. De acordo com informações cedidas pelo professor Dr. Cassiano de Almeida Barros, orientador da pesquisa de iniciação científica intitulada “O perfil do Aluno Ingressante no Curso de Música-Licenciatura da UNIMEP”, desenvolvida de agosto de 2012 a julho de 2013 na própria universidade, mesmo com pouco tempo de formação, a maioria desses alunos obteve bom desempenho na prova de habilidade específica. Vale ressaltar que a prova abrangeu questões relacionadas à teoria e à prática musical. Segundo o professor, o desempenho nesta última modalidade, que envolveu a apreciação musical, foi maior em relação ao desempenho na primeira, devido ao fato de grande parte dos alunos “tocarem de ouvido” e não possuírem domínio da linguagem e escrita musical tradicional. Tal constatação justifica possíveis julgamentos com relação à qualidade dos trabalhos.

Acredita-se que os possíveis “erros” tenham passado despercebidos pelos grupos que elaboraram os arranjos, devido ao pouco tempo de contato com a linguagem escrita musical que apresentaram até aquele momento.

A constatação de que a maioria dos alunos manteve o número aproximado de compassos na elaboração dos arranjos em relação às peças nas *Brasilianas* justifica-se pelo mesmo motivo, que resulta em insegurança para explorar o novo, principalmente porque esse novo irá requerer um domínio para a construção da progressão harmônica.

O estudo da aplicabilidade didática constatou a acessibilidade existente das obras estudadas aqui aos estudantes de licenciatura em música. Constatou principalmente a importância das obras serem trabalhadas com afinco e interesse, já que trazem uma extensa gama de elementos musicais fundamentais para a formação de um músico.

Finalmente, espera-se que este trabalho venha trazer uma percepção atual destas obras, a fim de se fazer notar o refinado acabamento e cuidado, por parte do compositor, em preservar as constâncias do nacionalismo musical brasileiro. E, dessa forma, venha despertar nos intérpretes o desejo de manter viva a memória e o legado cultural de um artista de grande importância para a música brasileira.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Osvaldo Lacerda**: catálogo de obras. Org. Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2013.

ALBUQUERQUE, Amaro C. **Música Brasileira na Liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005.

ALBUQUERQUE, João M. **Jornal de Modinhas**, ano I. Lisboa: Inst. Da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Modinhas Imperiais**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

_____. **Música de feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. **Os cocos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

As origens da quadrilha. Artigo publicado em junho de 2010. Acervo virtual. [on-line] [acesso em 22 de dezembro de 2013]. Disponível em: http://www.circuitosaojoao.com.br/texto.php?id=21&id_type=5.

ASSIS, Machado de. Obras Completas: **Crônicas**. Vol. IV. São Paulo: Jackson Inc., 1957, p. 325.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais (orgs.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal, EDUFRN, 2000.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno**. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em Música Popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música, IA/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BATISTA, Chagas. Cangaceiros do Nordeste, 1929, p. 104. *In* ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 36.

BIARD, Auguste-François. **Deux années au Brésil**. Paris: Hachette, 1862.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808 e 1889. 2006. 135 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BOPP, Raul. Cobra Norato, 1931, p. 23. *In* ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 518.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil**. Volumes: I, II e III. Brasília: MEC/SEF, 1998.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil**: propostas para a formação integral da criança. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só**: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. 2006. 149p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CARRILHO, Maurício. Entrevista de Maurício Carrilho a Almir Chediak. In: CHEDIK, Almir. **Songbook**: choro v. 1. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

CARVALHO, J. Cancioneiro do Norte. 1928, p. 63. In ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 26.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Vaqueiros e Cantadores: Folclore Poético do Sertão Pernambucano**. Porto Alegre: Globo, 1939.

CAVALCANTI, Telma César. **Pé, umbigo e coração**: pesquisa de criação em dança contemporânea. Campinas, SP: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado – Unicamp/IA.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Depoimento de Luiz Gonzaga dado à Revista Veja, em 15 de março de 1972. Disponível em <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/prosartes/prosartes011.php>. Acesso em 28 de outubro de 2013.

DI CAVALCANTI, Maria José Bernardes. **Brasilian Nationalistic Elements in the Brazilianas of Osvaldo Lacerda**. Monograph. Louisiana State University, 2006.

DIAS, Alexandre. Onze de Maio. **Ernesto Nazareth – 150 Anos**. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/works/view/137>. Acessado em 22/dez/2013.

DICIONÁRIO da Música Popular Brasileira. Cravo Albin, 2002.

DICIONÁRIO de Música. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta, 1985.

DICIONÁRIO GROVE de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DIEGUES JUNIOR, Manuel. **O Côco e suas origens**. FLAMA, Salvador, 1937.

DUARTE Jr., João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. São Paulo: Cortez, 1981.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1998.

FAGERLANDE, Marcelo. Joaquim Manoel, improvisador de modinhas. **Revista semestral da academia brasileira de música**, n. 27, p. 8-10, 2008.

FERNANDES, Heloísa. **Candeias**. São Paulo: 2010. 1 CD.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios:** um ensaio sobre música e educação. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREI CHICO. **Benditos**. Artigo publicado no site <http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/benditos.htm>. Acesso em 30 de setembro de 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GERLING, Cristina Capparelli (org). Série **Estudos**, vol. 5. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós-Graduação em Música. UFRGS, 2000.

GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1980.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Eds.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JACINTO, S. Puxe o fole Zé. In: PESSOA, S. **Bate o mancá:** o povo dos canaviais. [S.I.]: Natasha Records, 1 CD. Faixa 4, 2001.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu:** duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

_____. **Música e Dança Popular**: sua influência na música erudita. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

KOSTKA, Stefan. **Material and Techniques of Twentieth-Century Music**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

LACERDA, Osvaldo Costa de. **Brasilianas** (para piano) – n.º 1, n.º 2, n.º 3, n.º 4, n.º 5, n.º 6, n.º 7, n.º 8 e n.º 9. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1971, 1976, 1978, 1984.

LACERDA, Osvaldo Costa de. **Brasilianas** (para piano) – n.º 10. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1987.

LACERDA, Osvaldo Costa de. **Brasilianas** (para piano) – n.º 11 e n.º 12. São Paulo: [s.n.], 1989, 1993.

LANGE, Francisco Curt. **História da Música nas Irmandades de Vila Rica**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, v. 5, 1981.

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. Tese de Doutorado. USP, 2010.

_____. Do lundu-dança ao lundu-canção. In: TELLO, Aurélio (Editor). **La danza em la época Colonial Iberoamericana**. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura: 2006.

LINDOSO, Dirceu. **A utopia armada**: rebeliões de pobres nas matas do Tombo Real (1832-1850). 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2005.

LINS, Cyro Holando de Almeida. **“O zambê é nossa cultura”**: o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). 107p. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2009.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**, grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. Chiquinha Gonzaga. 1939. In KIEFER, Bruno. **Música e Dança Popular**: sua influência na música erudita. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

LOPES, Nei. A Presença Africana na Música Popular Brasileira. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, p. 46-55, jul/dez. 2004.

LOURO, Ana Lúcia; SOUZA, Jusamara (orgs.). **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

MACEDO, Cíntia Costa. **Estudos para piano de Osvaldo Lacerda**: um panorama brasileiro da técnica pianística. 2000. 200p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARIZ, Vasco. **A Música Clássica Brasileira**. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.

_____. **História da Música no Brasil**. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4.ed. Brasília: Musimed, 1996.

MELO, Veríssimo de. **Folclore Infantil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

MEYER, Augusto. **Guia do Folclore Gaúcho**. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem no sertão cearense. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

_____. **O Cego Sinfonio**. Artigo publicado em março de 2000. Acervo virtual [on-line] [acesso em 29 de outubro de 2013]. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/marco19/cn19030b.htm>.

NASCIMENTO, Andréia Miranda de Moraes. **Mignone e as Valsas Seresteiras**. 2007. 306 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. As influências afro na música brasileira (1900-1920). **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal: 2013.

NERY, Rui V. e CASTRO, Paulo F. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

NEVES, Guilherme Santos. **Velhos Cantos de Trabalho**. Coletânea de Estudos e Registros do Folclore Capixaba (1944-1982). Artigo publicado em outubro de 2008. Acervo virtual. [on-line] [acesso em 01 de junho de 2010]. Disponível em <<http://www.estacaocapixaba.com.br>>.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1981.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. 371p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PROJETO Pedagógico do Curso de Música-Licenciatura. Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 2011, p. 4. Disponível em http://www.unimep.br/gdc_cursos_g_conteudo.php?co=48&ct=2901. Acesso em 30 de agosto de 2013.

QUADROS JR, Antonio Carlos de et al. Caracterização do Xote e do Baião dançados no interior do Estado de São Paulo. **Movimento**, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 233-247, jun, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2347/5837>. Acesso em 29 de dezembro de 2013.

QUADROS JR, Antonio Carlos de; VOLP, Catia Mary. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n. 1, p. 117-120, mai/ago, 2005. [acesso em 29 de dezembro de 2013]. Disponível em: <http://cev.org.br/biblioteca/forro-universitario-traducao-forro-nordestino-sudeste-brasileiro/>.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Diversidade musical e ensino de música. In **Educação Musical Escolar**, Ano XXI, Boletim 08, junho 2011.

REIS, Inimar dos. **Folias e Folguedos do Brasil**: ciclo junino. São Paulo: Paulinas, 2010.

ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. vol. 1. Acervo virtual. [on-line] [acesso em 30 de agosto de 2013]. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/36779062/Apostila-de-Percussao-Edgard-Rocca>.

ROCHA, José Roberto Franco da. **O Dobrado**: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro, 2007. Acervo virtual. [on-line] [acesso em 18 de outubro 2009]. Disponível em <<http://www.liraserranegra.org.br>>.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio.** Tese (Doutorado em Música). 287p. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music.** New York: Dover Publications, 1962.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

SANTORO, Peri. **Retomando a Seresta: uma poética e uma estética da vida seresteira.** Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niteroi/RJ, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** São Paulo: Edusp, 1996.

SETTE, Mário. **Maxambombas e maracatus.** Recife, 1938.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Educação Não-Formal: Cenários da Educação.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

SINZIG, Frei Pedro. **Pelo Mundo do Som: Dicionário Musical.** Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1976.

SOUZA, Jusamara (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano.** 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. **O que é música brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800).** São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Os Sons que Vêm da Rua.** Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. **Pequena História da Música Popular.** 7.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TRINDADE, M. Isso aqui tá bom demais: festas populares que reúnem milhões de pessoas, vendas milionárias de discos e ciclo de shows demonstram o vigor do forró, um gênero que atravessa gerações. **Bravo!**, São Paulo, ano 7, n.81, p.52-57, jun, 2004.

TUREK, Ralph. **The Elements of Music: Concepts and Applications**. Vol. II. NY: McGraw-Hill, 1996.

VILELA, Aloísio. **O coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. 3.ed. Maceió: Museu Théo Brandão, UFAL, 1980.

ZAMITH, Rosa Maria. **A dança da quadrilha**: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

_____. A dança da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 113-132, 2007.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. 254p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, IFCH/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.



UNICAMP

ANDRÉIA MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO

**CONSTÂNCIAS MUSICAIS BRASILEIRAS E
APLICABILIDADE DIDÁTICA: um olhar sobre as Brasileiras
de Osvaldo Lacerda**

VOLUME II

CAMPINAS

2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

ANDRÉIA MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO

**CONSTÂNCIAS MUSICAIS BRASILEIRAS E
APLICABILIDADE DIDÁTICA: um olhar sobre as Brasileiras de
Osvaldo Lacerda**

VOLUME II

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientadora: ACI TAVEIRA MEYER

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Andréia Miranda de Moraes Nascimento, e orientada pela Profa. Dra. Aci Taveira Meyer.

**CAMPINAS
2014**

SUMÁRIO

VOLUME II

ANEXOS.....	505
1. Entrevista.....	507
2. Arranjos.....	517
3. Partituras.....	553

ANEXOS

ANEXO I

ENTREVISTA

ANEXO I - ENTREVISTA

Segue a entrevista realizada com o compositor Osvaldo Lacerda em sua casa na cidade de São Paulo/SP no dia 20 de julho de 2008.



Andréia- Senti dificuldades em encontrar as partituras das *Brasilianas* para comprar. Disseram-me que as edições estavam esgotadas. Não houve reedições?

Lacerda- Não. Infelizmente, assim que se esgotaram as edições, não foram mais reeditadas. Isso aconteceu depois que vieram os xérox.

Andréia- Quanto às duas últimas, o senhor me disse que não foram editadas, é isso mesmo?

Lacerda- Até a nona foi tudo muito bem. Eles iam continuar com a décima, décima primeira e décima segunda, mas quando chegou na nona me disseram que não iam editar mais. Aí fui para a *Ricordi*. Ela me aceitou e editou a décima, mas a décima primeira e a décima segunda ninguém mais quis fazer. Os xérox acabaram com tudo. Então eles só vendem as coisas que as pessoas precisam estudar: *Invenções* de Bach, *Sinfonias*, que ainda tem no mercado. A editora, antes de mais nada, é um comerciante; mas é muito importante na história da música o editor, pois sem eles não daria para conhecer as músicas, os repertórios são muitos ...

Andréia- E como surgiu a ideia das *Brasilianas*?

Lacerda- Há muito tempo, desde que eu comecei a compor, eu tinha a ideia de fazer um levantamento das músicas brasileiras, tanto as populares quanto as folclóricas para fazer uma série de peças. Isto estava na cabeça, mas eu não tinha começado a fazer ainda (isso nos bons tempos!). Aí houve o convite da *Vitale* para eu escrever umas peças com média dificuldade. Então caiu a sopa no mel (risos...). Eu comecei a fazer. No ato da composição eu vejo três fatores: a motivação, a inspiração e a técnica. A motivação foi o convite da Vitali, agora posso fazer quantas vezes forem necessárias. A inspiração veio para cada música e a técnica foi de aplicar em cada composição em favor de um gênero brasileiro com ritmo diferente, caráter diferente, etc.

Andréia- E quantas peças são no total?

Lacerda- Tenho doze suítes com quatro danças cada. Quatro vezes doze dá 48. Umas duas eu reeditei: o **dobrado** e a **valsa**. No total 46 gêneros na música brasileira. Esses gêneros só eram aproveitados pelos compositores que fazem sempre aquela meia dúzia que são *seresta*, *choro*, *toada*, e não sei daquilo... então eu fiz o mais diversificado possível. Muitos desses gêneros resultaram de uma pesquisa de campo que eu fui ouvir ao natural e outros, eu tomei “fruto” de ouvir em gravações e concertos. Então selecionei e mostrei que tem 46

gêneros vivos de música brasileira; e ainda tem mais. Se a gente começar a pesquisar, ainda tem mais.

Andréia- Então tudo já estava planejado? Ou seja, todos os gêneros já estavam planejados e as suítes vieram acontecendo?

Lacerda- Primeiro estava planejado fazer doze gêneros. Eu tinha o conhecimento de vários, aí eu pesquisei e acrescentei outros. Agora vou fazer um parêntese - recentemente eu descobri uma coisa que nenhum compositor pensou. É muito comum me perguntarem: quantas músicas o senhor já compôs? Eu falo por título: 12 *Brasilianas*, a *Suíte Piratininga* para orquestra – são 12 com mais 1, 13. Mas cada *Brasiliانا* tinha quatro músicas. Cada uma delas precisou inspiração conhecimento e técnica. E a *Suíte Piratininga*, que ganhou prêmio, 5 movimentos. Quer dizer, se eu digo por títulos são 13, se eu digo por músicas são 53... Essa é a diferença! Então desde essa época quando me perguntam eu faço duas contagens. Quando fiz com esse balanço, há uns três anos atrás, estava com 630 músicas e 330 títulos. Essa é a diferença!

Andréia- É verdade!

Lacerda- Agora como eles me pediram com meia dificuldade, começa por aí o problema. Você toma como base os cursos de piano dos conservatórios que são novos. Qual é o meio do curso? O quinto ano! Então eu pensei nesse conceito certo para a meia dificuldade porque o conceito errado, quando você fala meia dificuldade os professores pensam no fácil. Eles dizem que as minhas *Brasilianas* têm dificuldades. Eu disse: quem está no quinto ano tem obrigação de conhecer solfejo e já estudou as *Invenções a duas vozes* de Bach, que são mais difíceis que as minhas suítes. Não foram assim que nasceram as *Brasilianas*? E aí como havia também uma finalidade didática, eu fiz preceder cada peça com uma explanação sobre as características básicas de cada gênero, que você deve ter visto.

Andréia- Sim. Com a explicação de cada gênero!

Lacerda- Porque os professores pianistas estão alienados da nossa cultura. Então foi uma contribuição para eles saberem o que é nosso.

Andréia- Com certeza!

Lacerda- Agora eu tinha programado também todas para piano solo exceto as de número 4, 8 e 12, que são para piano a quatro mãos.

Andréia- E todas elas também são de meia dificuldade?

Lacerda- Sim, todas! Porque eu entendo por meia de dificuldade.

Andréia- E a composição delas veio na ordem em que se apresentam?

Lacerda- Sim, veio na ordem.

Andréia- E durante quanto tempo, ou melhor, quantos anos duraram a composição?

Lacerda- Vejamos pelos títulos delas: a primeira delas é de 1965, enquanto a última, a número 12, foi há quatro anos.

Andréia- Quanto aos ritmos, o senhor deixa explícito que os gêneros são comuns em mais de um lugar no Brasil. Por exemplo, o senhor diz que o *chote* é comum no Rio Grande do Sul e no Nordeste. Mas eles têm alguma diferença? O senhor se baseou em algum deles?

Lacerda- Tem o *chote* de salão também. O nome original é *schottisch*, faz a gente pensar que é escocês, mas é da Europa central, talvez Hungria. Agora no Brasil, esses gêneros nas *Brasilianas*... tem muita coisa que nasceu aqui, tem muita coisa que foi importada e se adaptou. A *mazurca*, a *polca*, a *valsa*, o *chote*, isso tudo veio de lá e se transformou aqui de forma que se pode falar em *valsa brasileira*, *chote brasileiro*. A *mazurca* era muito dançada

em festa caipira. Tem a *polca brasileira*, a *polca sertaneja*, que são os movimentos das *Brasilianas*.

Andréia- E quanto à *cana-verde*? O senhor fala que é comum em São Paulo e em Minas Gerais. Tem diferença nessas duas regiões?

Lacerda- O nosso folclore e o mineiro estão muito ligados. A *cana-verde*, inclusive, acredito que exista lá, se é que não está extinto. A *cana-verde* veio de Portugal. Lá existia a *caninha-verde*, que é uma dança que trouxeram para cá. E houve muita imigração para o Rio Grande do Sul também. Ainda existe *cana-verde* lá mas acho que diferente da nossa.

Andréia- O que o senhor acredita que predomina mais nas peças? Os elementos rítmicos ou melódicos?

Lacerda- Ao contrário das outras, eu acho que a melodia é mais formativa que o ritmo. Mas todas elas têm o ritmo próprio e a melodia.

Andréia- O senhor considera as peças nacionalistas? Em questão harmônica, elas vêm da corrente nacionalista do início do século XX?

Lacerda- Como já dizia Mário de Andrade, a harmonia não tem nacionalidade, a melodia e o ritmo sim. Isso, exceto na *seresta*. A *seresta* tem uma harmonização um tanto característica pela modulação à subdominante. Isso é muito típico.

Andréia- Quanto à interpretação das obras? Elas sugerem uma interpretação livre ou seria interessante uma interpretação seguindo bem as indicações da partitura?

Lacerda- É claro que tem que respeitar a partitura. Eu sou contra essa licença de intérprete. Não pode! Aliás, sempre houve duas correntes de interpretação. Isso é histórico. A subjetiva e a objetiva. A objetiva é fazer o que está escrito. A subjetiva admite algumas licenças. Agora, a nossa *seresta* tem um certo *rubato*, mas não é qualquer um que consegue

fazer. A pessoa tem que ter aquilo dentro dela nacionalmente falando. Audácia natural sem exageros. Na seresta, e às vezes na valsa quando não é valsa dançante, admite-se um certo rubato, pois não dá para fazer dançando (risos...).

Andréia- E quanto ao agrupamento dos quatro gêneros em cada obra, como foi a escolha?

Lacerda- Houve o equilíbrio quase como se fosse uma sonata. Você tem um movimento lento, um lento, um allegro e um allegro. Mas não são em todas que você vai achar isso, mas eu procurei o mais importante que é o balanço. Principalmente a primeira e a última. Se estiver no meio não tem muito problema.

Andréia- E o senhor comentou que se quisesse continuar existiriam mais gêneros ainda para serem explorados.

Lacerda- Sim, mas não tantos assim, pois 46 já é bastante! O folclore do Brasil é o mais rico do mundo e quando eu digo isso pensam que é patriotada, mas não é. Aqui você tem várias regiões folclóricas. Qual é o país que tem isso? Você tem o Norte, que tem músicas próprias, no Nordeste nem se fala. Eles consideram a Bahia como região nordeste, geograficamente centro-oeste, mas dizem que tem a cultura parecida, mas a Bahia tem o folclore próprio. O sudeste e o sul. Qual é o país que tem isso? Só a Rússia e a Espanha. A Espanha fica muito presa aos costumes e se tem muita variedade no folclore espanhol e no russo, que podem competir com o Brasil.

Andréia- Porque o senhor trata sempre o número de 12?

Lacerda- Foi de praxe. Eu fiz 12 *Estudos*, 12 *Brasilianas*.

Andréia- E o fato de ter quatro gêneros em cada uma também não teve um motivo?

Lacerda- Eu não achei nem muito, nem pouco.

Andréia- Na verdade o senhor me disse uma vez que o objetivo maior era uma preocupação em preservar essa cultura que está se perdendo, poderíamos falar um pouco sobre isso?

Lacerda- Temos que preservar, pois é uma coisa nossa, que representa o nosso povo! Mas agora temos o monstro do século XX que é a televisão que invade os lares. O Brasil ainda tem muito acentuado o complexo de colônia que acha que tudo o que vem de fora é melhor. O brasileiro parte para o ufanista, que tudo é o melhor do mundo, ou o contrário, fica no meio termo racional. E outra coisa que também está errado é que todo mundo pensa que o nosso folclore é negro. Não é. A maior contribuição está em Portugal sem dúvida. O índio é muito pobre. É muito pouco.

Andréia- Bom, eu agradeço muito professor!

Lacerda- Se quiser vir mais vezes fique à vontade, pergunte o que quiser. Fique completamente à vontade. Foi um prazer conversar com você.

Andréia- O prazer foi todo meu.

ANEXO II

ARRANJOS

ANEXO II - Arranjos

Dobrado I

DOBRADO

Tempo de Marcha ♩ = 120

Trumpet in C

Violoncello

4

C Tpt.

Vc.

8

C Tpt.

Vc.

12

C Tpt.

Vc.

14

C Tpt.

Vc.

Dobrado II

DOBRADO

Flute

B $\flat$ Clarinet

B $\flat$ Trumpet

Trombone

Fl.

B $\flat$ Cl.

B $\flat$ Tpt.

Trb.

The musical score is for a piece titled "DOBRADO". It is written for four instruments: Flute, B $\flat$ Clarinet, B $\flat$ Trumpet, and Trombone. The score is in 4/4 time and G major (one sharp). The first system shows the first four measures. The Flute part begins with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The B $\flat$ Clarinet part begins with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The B $\flat$ Trumpet part begins with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The Trombone part begins with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second system shows measures 5 through 8. The Flute part begins with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The B $\flat$ Clarinet part begins with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The B $\flat$ Trumpet part begins with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The Trombone part begins with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G.

Musical score for four instruments: Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Bb Trumpet (Bb Tpt.), and Trombone (Trb.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system contains measures 6 and 7. The second system contains measures 8 and 9. The third system contains measures 10 and 11. The Flute part features melodic lines with trills and grace notes. The Bb Clarinet and Bb Trumpet parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Trombone part plays a steady bass line.

Measure numbers 6, 8, and 11 are indicated at the start of their respective systems. A page number '2' is located at the bottom left of the page.

15

Fl.

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

Trb.

The musical score is written for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), and Trombone (Trb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 15. The Flute part starts with a sixteenth-note triplet followed by a quarter rest. The B♭ Clarinet part starts with a dotted quarter note and a quarter note. The B♭ Trumpet part starts with a quarter rest and a quarter note. The Trombone part starts with a quarter rest and a quarter note. The score continues for three measures, ending with a double bar line.

Dobrado III

Dobrado

$\text{♩} = 80$

Piano

4

Pno.

7

Pno.

11

Pno.

15

Pno.

19

Pno.

Coco I

Coco

Flute

Bassoon

Measures 1-6 of the musical score. The Flute part (treble clef) begins with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bassoon part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 6.

Fl.

Bsn.

Measures 7-12 of the musical score. The Flute part continues the melodic line. The Bassoon part features a triplet in measure 7 and a sixteenth-note pattern in measure 12.

Fl.

Bsn.

Measures 13-18 of the musical score. The Flute part has a melodic line with a triplet in measure 18. The Bassoon part features a triplet in measure 13 and a sixteenth-note pattern in measure 18.

Fl.

Bsn.

Measures 19-24 of the musical score. The Flute part continues the melodic line. The Bassoon part features a triplet in measure 19 and a sixteenth-note pattern in measure 24.

Coco II

Coco

$\text{♩} = 80$

Agogos

Acoustic Guitar

$\text{♩} = 80$

Violin I

6

Agogos

A. Gtr.

Vln. I

10

rit.

Agogos

A. Gtr.

Vln. I

rit.

Coco III

Coco

Alto Saxophone

Tuba

6

Alto Sax.

Tba.

12

Alto Sax.

Tba.

18

Alto Sax.

Tba.

21

Alto Sax.

Tba.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Coco' from 'Coco III'. It is written for Alto Saxophone and Tuba in 2/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five systems, each with a measure number (6, 12, 18, 21) at the beginning of the saxophone part. The Alto Saxophone part features a melodic line with various intervals, including eighth and sixteenth notes, and some slurs. The Tuba part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often in a syncopated pattern. The piece concludes with a double bar line at measure 21.

Cururu I

Cururu

Piano

com
pedal

The first system of the piano score for 'Cururu' is in 2/4 time. It consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, followed by eighth-note patterns. The left hand (bass clef) starts with a half note, followed by eighth-note and sixteenth-note patterns. The key signature has one sharp (F#).

8

Pno.

The second system of the piano score continues the piece. It features more complex rhythmic patterns in both hands, including sixteenth-note runs in the right hand and steady eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature remains one sharp.

15

Pno.

The third system of the piano score shows a change in texture. The right hand plays chords and short melodic phrases, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp.

23

Pno.

The fourth system of the piano score introduces a key change to two sharps (F# and C#). It features a variety of time signatures: 2/4, 5/8, 3/4, and 2/4. The right hand has a more active melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment.

29

Pno.

The fifth system of the piano score continues in two sharps. It includes a quintuplet (marked with a '5') in the right hand and a mix of eighth and sixteenth notes in both hands. The system concludes with a 3/4 time signature.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a piano (Pno.) and includes three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system starts at measure 36 and ends at measure 41. The second system starts at measure 42 and ends at measure 46. The third system starts at measure 47 and ends at measure 51. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Cururu II

I - Cururú

Moderato ♩ = 100

Violin I

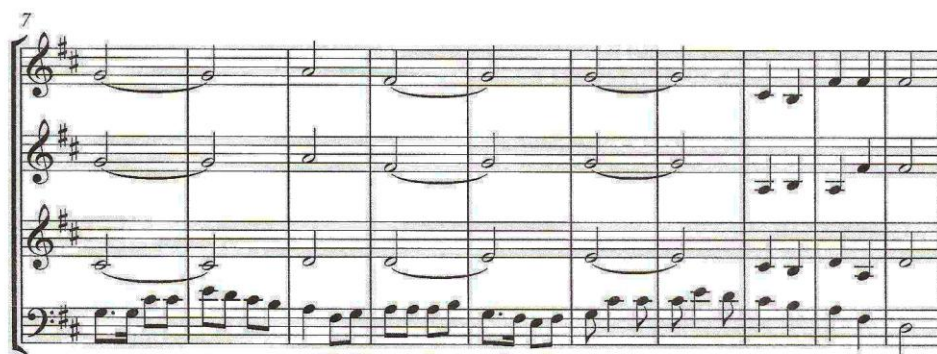
Violin II

Violin III

Violoncello



7



17



2

26



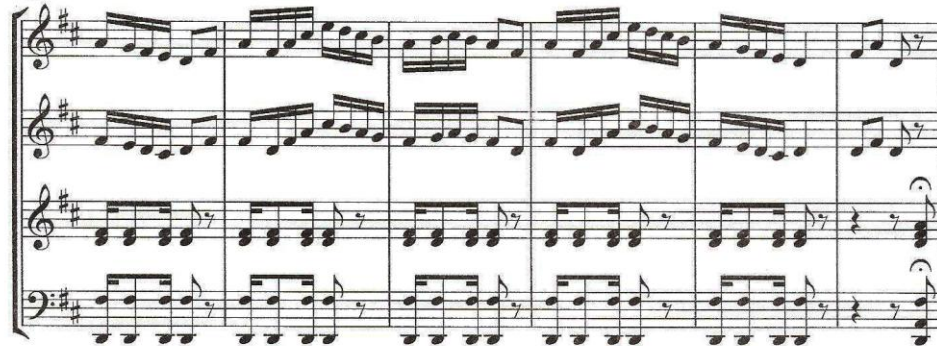
Musical score system 1, measures 26-34. The system consists of four staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The first staff has a melodic line with some ties. The second and third staves have more rhythmic patterns. The fourth staff has a bass line with some ties.

35



Musical score system 2, measures 35-42. The system consists of four staves. Measures 35-38 contain rests in the first three staves. In measure 39, the first and second staves have a melodic line, while the third and fourth staves have a bass line. The third and fourth staves are marked "pizz." (pizzicato). The music continues with eighth and sixteenth notes in measures 40-42.

43



Musical score system 3, measures 43-48. The system consists of four staves. Measures 43-47 contain eighth and sixteenth notes in the first three staves. In measure 48, the first and second staves have a melodic line, while the third and fourth staves have a bass line. The third and fourth staves are marked "pizz." (pizzicato). The music continues with eighth and sixteenth notes in measures 43-47.

49 3

arco.

arco.

55

Cururu III

CURURU

Soprano Clarinet

B $\flat$ Clarinet

B $\flat$ Clarinet

Bass Clarinet

S. Cl.

B $\flat$ Cl.

B $\flat$ Cl.

B. Cl.

11

S. Cl. 

B $\flat$ Cl. 

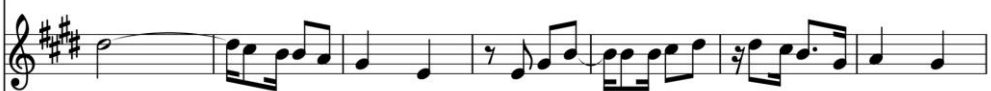
B $\flat$ Cl. 

B. Cl. 

18

S. Cl. 

B $\flat$ Cl. 

B $\flat$ Cl. 

B. Cl. 

25

S. Cl. 

B $\flat$ Cl. 

B $\flat$ Cl. 

B. Cl. 

32

S. Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B. Cl. 

39

S. Cl. 

B♭ Cl. 

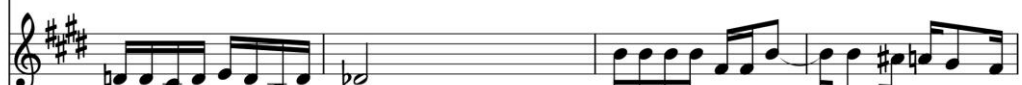
B♭ Cl. 

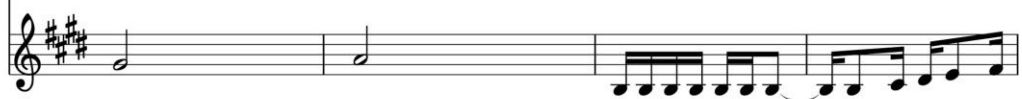
B. Cl. 

46

S. Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B. Cl. 

50

S. Cl.

B $\flat$ Cl.

B $\flat$ Cl.

B. Cl.

Baião I

Baião

♩ = 92

Violin I

Violin II

6

Vln. I

Vln. II

11

Vln. I

Vln. II

16

Vln. I

Vln. II

20

Vln. I

Vln. II

24

Vln. I

Vln. II

2

27

Vln. I

Vln. II

The image shows a musical score for two violins, Vln. I and Vln. II, starting at measure 27. The music is written in treble clef. Measure 27: Vln. I plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Vln. II plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 28: Vln. I plays a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Vln. II plays a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 29: Vln. I plays a half note G4. Vln. II plays a half note G3. The score ends with a double bar line.

Baião II

BAIÃO EXERCÍCIO

Flute

Violins 1

Violins 2

Violoncello



Fl.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc.



11

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

16

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

21

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

27

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

32

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

39

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

47

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

51

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

56

Fl.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

Baião III

Baião

C Trumpet

Violoncello

Violoncello

Triangle

Bass Drum

The first system of the musical score for 'Baião' is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features five staves: C Trumpet, Violoncello (two parts), Triangle, and Bass Drum. The C Trumpet and Violoncello parts are currently silent, indicated by whole rests. The Triangle part begins with a 2-measure rest followed by a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x' for the first six measures, and then a continuous eighth-note pattern in the seventh measure. The Bass Drum part plays a consistent eighth-note pattern throughout the first six measures.

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

The second system of the musical score for 'Baião' continues from the first. It features five staves: C Tpt., Vlc. (two parts), Trgl., and B. Dr. The C Tpt. and the first Vlc. part remain silent with whole rests. The second Vlc. part begins in the seventh measure with a half note. The Trgl. part continues its rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x' for the first six measures, and then a continuous eighth-note pattern in the seventh measure. The B. Dr. part continues its eighth-note pattern throughout the first six measures.

11

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

Measures 11-14. C Tpt. is silent. Vlc. (Violoncello) has a melody starting in measure 12. Trgl. (Triangle) has a rhythmic pattern of eighth notes. B. Dr. (Bass Drum) has a rhythmic pattern of eighth notes.

15

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

Measures 15-18. C Tpt. has a melody starting in measure 15. Vlc. (Violoncello) has a melody starting in measure 15. Trgl. (Triangle) has a rhythmic pattern of eighth notes. B. Dr. (Bass Drum) has a rhythmic pattern of eighth notes.

2

19

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

23

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

27

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

33

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

38

C Tpt.

Vlc.

Vlc.

Trgl.

B. Dr.

Samba I

Samba

$\text{♩} = 116$

Baritone Oboe

Contrabass

pizz.

f

6

B. Ob.

Cb.

12

B. Ob.

Cb.

pp

18

B. Ob.

Cb.

24

B. Ob.

Cb.

29

B. Ob.

Cb.

mf

pizz.

f

35

B. Ob.

Cb.

41

B. Ob.

Cb.

46

B. Ob.

Cb.

This musical score is for two instruments: B. Ob. (Bass Oboe) and Cb. (Cello). The score is divided into three systems, each with a measure number (35, 41, 46) at the beginning. The B. Ob. part is written on a treble clef staff, and the Cb. part is written on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score ends with a double bar line at measure 46.

Samba II

Samba

The musical score is for a piece titled "Samba II". It is written for three parts: Flute, Trumpet in C, and Bass Drum. The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system (measures 1-5) shows the Flute and Trumpet in C parts, with the Bass Drum providing a steady rhythm. The second system (measures 6-10) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 11-13) features a triplet in the Trumpet part. The fourth system (measures 14) concludes the piece with a final measure.

Flute

Trumpet in C

Bass Drum

6

Fl.

C Tpt.

B. D.

11

Fl.

C Tpt.

B. D.

14

Fl.

C Tpt.

B. D.

Samba III

Samba

Piano

Percussion Synthesizer

Cuica

Tambourine

Measures 1-4 of the Samba piece. The Piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Percussion Synthesizer part has a rhythmic pattern. The Cuica part is mostly silent. The Tambourine part has a rhythmic pattern.

Pno.

Perc. Syn.

Cu.

Tamb.

Measures 5-8 of the Samba piece. The Pno. part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Perc. Syn. part has a rhythmic pattern. The Cu. part has a rhythmic pattern. The Tamb. part has a rhythmic pattern.

9

Pno.

Perc. Syn.

Cu.

Tamb.

13

Pno.

Perc. Syn.

Cu.

Tamb.

ANEXO III

PARTITURAS
ANALISADAS

ANEXO III - Partituras Analisadas (Editora Irmãos Vitale S/A e Ricordi Brasileira)

3.1 Brasileira nº. 1 - Dobrado

I
DOBRADO

Tempo de Marcha (♩:120)

PIANO

mf
sem pedal

(A)

f
pochissimo ritenuto
a tempo
mf salientando a mão esquerda

(B)

mp
mf
f

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *mp*. The bass clef part starts with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a first ending bracket labeled *A₁* and contains performance instructions: *f*, *pochissimo rall.*, and *a tempo mf*. The fourth system features a dynamic marking of *f*. The fifth system includes a dynamic marking of *mf*. The sixth system concludes with a dynamic marking of *mp*, a *mf* marking, and a final instruction: *f senza rall.* (f without slowing down).

3.2 Brasileira nº. 1 – Modinha

**II
MODINHA**

Queixoso (♩=88)

PIANO

mp *sem pedal* (T)

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

sofrido (T) *mf* *mp* *subito* *mp* (T) *mp*

mp *mf* *mf*

N. B. - Salientar sempre o tema, marcado: (T)

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece features a variety of dynamics and tempo changes, indicated by markings such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, *poco rall.*, *a tempo*, and *pp*. There are also several trills marked with a circled 'T'. The notation includes a variety of note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence in the last system.

3.3 Brasileira nº. 1 – Mazurca

**III
MAZURCA**

Gracioso (♩=136)

PIANO

mf

sem pedal

(A)

(B)

mf

com pedal

(pedal simile)

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piece includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). A section marked *sem pedal* (sustaining pedal) is indicated in the third system. The notation is enclosed in a black rectangular border.

3.4 Brasileira nº. 1 – Marcha de Rancho

IV
MARÇA DE RANCHO

Tempo de marcha lenta (♩ = 88)

PIANO

A *a cantando*

mp

sem pedal bem ritmado

The musical score is written for piano. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Tempo de marcha lenta (♩ = 88)'. The first system shows the melody line starting with a circled 'A' and 'a cantando' above it. The bass line is marked 'sem pedal bem ritmado'. The melody line has a dynamic marking of 'mp'. The second system continues the melody and bass lines. The third system shows a change in dynamics to 'mf' and 'f'. The fourth system includes a 'meno' marking. The fifth system ends with a final chord marked 'f'.

Musical score for a piano piece, measures 1-12. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. It features a complex melodic line in the right hand with many triplets and a more rhythmic bass line. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. The piece ends with a *dim. senza rall.* instruction and a *Ped.* marking.

3.5 Brasileira nº. 2 – Romance

I - ROMANCE

TEMA Moderado (♩ = 94)
cantante, quasi falado

Mão direita
sem pedal *mf*

VAR. I Um pouco mais depressa (♩ = 108)
mf

f *poco rall.*

VAR. II Movido (♩ = 168)
mp *a tempo*

mf *cresc.* *f*

The musical score is written for piano and includes the following elements:

- TEMA:** Moderado (♩ = 94), *cantante, quasi falado*. The right hand (Mão direita) plays the melody with a *mf* dynamic and no pedal.
- VAR. I:** Um pouco mais depressa (♩ = 108). The left hand plays a bass line with a *mf* dynamic. The right hand continues the melody with a *f* dynamic, ending with a *poco rall.* marking.
- VAR. II:** Movido (♩ = 168). The left hand plays a bass line with a *mp* dynamic, marked *a tempo*. The right hand continues the melody with a *mf* dynamic, marked *cresc.*, and ends with a *f* dynamic.

poco rall. VAR. III
mp *p* *a tempo*

Um pouco menos movido (♩:152) e “rubato”

mf

espressivo

cresc. *f* *un poco rit.* *a tempo* *f sempre* VAR. IV (♩:152), “Misurato”

Um pouco mais devagar

p espressivo *mp* *poco rall.* *pp*
poco rall. *p*

3.6 Brasileira nº. 2 – Chote

II - CHOTE

Com elegancia ($\text{♩} = 80$)

PLANO

f *sem pedal* *bem ritmado* *mf*

quasi f *f*

(A) **(B)**

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system includes dynamic markings *mf* and *f*, and a section marked **A1**. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a melodic line with a *f* dynamic in the bass. The fifth system includes a *<mf>* dynamic marking. The sixth system concludes with dynamics *mp*, *quasi f*, *f senza rall.*, and *f*.

3.7 Brasileira nº. 2 – Moda

III - MODA

Moderado (♩ = 96)

A *sempre dolce*

PIANO *mf* *poco a tempo* *rit.*

rit. a tempo

B *mp* *a tempo* *mf* *rall.*

quasi *poco rit.* *p* *a tempo*

f *mf*

The musical score consists of six systems of staves, primarily in 2/4 time. The notation includes various tempo and dynamic markings:

- System 1:** Starts with *rall.* in the bass staff, followed by *a tempo* in the treble staff. Dynamics include *mp* and *mf*. A *poco rit.* marking appears in the treble staff.
- System 2:** Features *espressivo* in the treble staff. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *f*. A *ritenuto* marking is in the bass staff, followed by *a tempo*.
- System 3:** Includes *poco rall.* and *a tempo* markings. Dynamics include *f* and *rall.*
- System 4:** Labeled **Mais devagar (♩ = 76)**. It includes markings for *sonoro*, *ma f.*, and *dolce*.
- System 5:** Labeled **Bem lento (♩ = 48)**. It includes *rall.*, *mp*, and *p* markings.
- System 6:** Includes *longa*, *p*, *rall.*, and *molto allarg.* markings.

3.8 Brasileira nº. 2 – Coco

IV - CÔCO

Gracioso (♩ = 108)

EST.

mf *f*

sem pedal

cantando

mf *f* *mf*

f *mf* *mf*

f *mf* *mf*

mf *f* *mf*

REF.

mf *mp*

The musical score consists of six systems of staves, primarily in 2/4 time. The notation includes treble and bass clefs, various note values (eighths, sixteens, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Performance instructions such as *sempre in tempo*, *senza rall.*, and *ff m.dir.* are present. The score is divided into sections labeled **EST.** and **REF.**. The final system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns. Bass staff contains eighth-note patterns and rests.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns and a fermata. Bass staff contains eighth-note patterns and a fermata. Dynamics: *f*, *ff m.dir.*. Instruction: *sempre in tempo*.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns and a fermata. Bass staff contains eighth-note patterns and a fermata. Dynamics: *mf*. Section: **EST.** 8a.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns and a fermata. Bass staff contains eighth-note patterns and a fermata. Dynamics: *mf*. Section: 8a.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns and a fermata. Bass staff contains eighth-note patterns and a fermata. Dynamics: *mp*. Section: **REF.**

System 6: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns and a fermata. Bass staff contains eighth-note patterns and a fermata. Dynamics: *p*, *mf*, *pp*, *f*. Instruction: *senza rall.*

São Paulo, dezembro de 1966

3.9 Brasileira n.º 3 – Cururu

Ao Eduardo Alberto Escalante

I - CURURÚ

TEMA Moderado (♩ = 100) *com simplicidade*

Só mão esquerda com *mf* pedal

f *pochissimo rall.* *p* *mf* *a tempo*

p poco precip.

VAR. II Devagar (♩ = 63)

f *poco ritenendo* *um poco precipitato* *poco rall.* *mp* *in tempo* *mf* *poco rall.* *mp* *f*

VAR. III Rubato (♩ ± 144)

mp *rall.* *mp* *mf* *molto rall.*

VAR. IV Moderado (♩:100)

Mão direita (*)
Mão esquerda

bem ritmado
mf
com simplicidade
mf

meno
f

f

rall.
pp

(*) Mão direita: percutir, com um ou mais nós de dedo, a madeira do piano (tampa ou outra parte qualquer).

3.10 Brasileira n.º 3 – Rancheira

Ao Thomaz Verna
II - RANCHEIRA

Movido (♩ = 58; ♩ = 174)

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The first system begins with a circled 'A' and the instruction 'com pedal'. The second system features a forte 'f' dynamic. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system includes a circled 'B' and a mezzo-forte 'mf' dynamic. The fifth system concludes the piece with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with performance instructions like 'com pedal' and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system features a treble and bass staff. The treble staff contains a triplet of eighth notes, marked *mf subito*. The bass staff has a triplet of eighth notes. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

System 2: The second system continues the melody in the treble staff, marked with a circled 'A' above a measure. The bass staff has a *mf subito* marking.

System 3: The third system shows a more active bass line with eighth notes and a treble staff with quarter notes.

System 4: The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

System 5: The fifth system begins with a forte (*f*) dynamic. It includes a *mp senza rall.* (mezzo-piano, without slowing down) section and ends with a *p ff* (piano fortissimo) section, marked with a circled '8a.' above a measure.

3.11 Brasileira n.º 3 - Acalanto

Ao Luciano Pó
III - ACALANTO

Tranquilo (♩: 63)

p
com pedal (pedal simile)

p sempre

mf

p (pedal simile)

8a...
um pouco mais intenso

8a. *in loco*

mf *calmando* *mp*

mp *allegro rall.* *mp* *a tempo*

mf *p*

p

meno *pp* *pochissimo precipitando* *rall.* *ppp*

sustentar com o pedal, até desaparecer o som

3.12 Brasileira n.º 3 - Quadrilha

Ao Sílvia Cirillo

IV- QUADRILHA

Introdução (♩ = 120) **Alegre** (♩ = 120)

p *sem pedal* *f* *f sempre*

(B) *com muita precisão rítmica* *mf* *f* *mf* *f* *f sempre*

Musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. It also features section markers like "Coda" and performance instructions like "f sempre" and "senza rall.".

São Paulo, dezembro de 1967

3.13 Brasileira n.º 4 – Dobrado

I - Dobrado

OSVALDO LACERDA
(1968)

SEGUNDO

Tempo de marcha (♩=126)

Piano.

f *mf*

5 10 15

I-Dobrado

OSVALDO LACERDA
(1968)

PRIMEIRO

(A) Tempo de marcha (♩=126)

Piano.

5

10

15

f

mf

SEGUNDO

First system of musical notation, measures 1-3. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Measure 1 includes a key signature change to one flat (B-flat). Measure 3 is marked with a circled 'B' and a *mf* dynamic.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4 is marked with a box containing the number 20. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 7-9. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Measure 10 is marked with a box containing the number 25. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Measure 13 is marked with a box containing the number 30. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment.

PRIMEIRO

f *mp ou mf*

20

25

30

SEGUNDO

A1

35

40

45

mf

f

PRIMEIRO

8

(A1) *mf*

8

35

8

f

40

mf

45

f

The musical score is written for piano and features a variety of musical notations. It includes a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is divided into systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-8) is marked with a circled 'A1' and a dynamic of *mf*. The second system (measures 9-16) includes a measure number '35' in a box and a dynamic of *f*. The third system (measures 17-24) includes a measure number '40' in a box and a dynamic of *mf*. The fourth system (measures 25-32) includes a measure number '45' in a box and a dynamic of *f*. The score uses various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and chords, as well as dynamic markings like *mf* and *f*.

3.14 Brasileira n.º 4 – Embolada

II-Embolada

OSVALDO LACERDA
(1968)

SEGUNDO

Vivo, mas não rápido ($\text{♩} = 92$)

Piano

1º

2º

5

10

15

II-Embolada

PRIMEIRO

OSVALDO LACERDA
(1988)

Vivo, mas não rápido (♩=92)

Piano.

8

5

quasi f

8

10

quasi f

15

SEGUNDO

mf subito

20

25

30

35

A musical score for a piano piece titled 'SEGUNDO'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It begins with a dynamic marking of 'mf subito'. The music features a series of chords and melodic lines, with some passages marked by slurs and ties. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated in small boxes above the staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

PRIMEIRO

A musical score for a piece titled "PRIMEIRO". The score is written for piano and features five systems of music, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning and near the end, and *f* (forte) at the very end. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated in boxes above the staff. The music is characterized by flowing sixteenth-note patterns in the right hand and simpler accompaniment in the left hand. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

SEGUNDO

40

f *mf* *f*

45

mf *f*

50

sempre in tempo *p* *subito*

55

f *f*

PRIMEIRO

40

45

50

55

mf *f* *f*

mf *f*

f *sempre in tempo* *mp subito*

f *f*

3.15 Brasileira nº 4 – Seresta

III- Seresta

SEGUNDO

OSVALDO LACERDA
(1988)

Moderado (♩=80)

Piano

mf

A

5

10

poco anim.

A1

rall.

a tempo

15

f

mf

20

III-Seresta

OSVALDO LACERDA
(1968)

PRIMEIRO

Moderado ($\text{♩} = 80$)

10

II?

A

poco anim.

rall.

A1

a tempo *mf*

15

f

mf

20

SEGUNDO

25 *poco rall.*

A2 30 *a tempo mf cantando*
p non staccato

35

40

45 50 *rall.* *pp* *molto rit.*

PRIMEIRO

25

f *poco rall.*

A2 80

p a tempo *p non staccato*

85

40

45 50

pp *molto rit.*

rall.

3.16 Brasileira nº4 – Candomblé

IV- Candomblé

SEGUNDO

OSVALDO LACERDA
(1968)

Movido (♩.=126)

Piano

mf *un poco meno*

sem pedal

5 10 15 20 25

IV- Candomblé

OSVALDO LACERDA
(1988)

PRIMEIRO

Piano

(A) Movido (♩.=126)

1 2 *mf* 5 10 15 20 25

SEGUNDO

(B)

30 *f* *ten.*

35 *ten.* 1 2 3 *f*

40 *(d=d)*

45 **(A1)** 1 2 3 *mf* 8

50 55 8

PRIMEIRO

(B)

30

35

40

45

(A1)

50

55

The musical score is written for piano and organ. The piano part is in the upper staff, and the organ part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (accents, slurs), and measure numbers (30, 35, 40, 45, 50, 55). The organ part features a repeating rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The piano part has a more complex, flowing melody with many slurs and accents.

SEGUNDO

60

65

70

pp subito *cresc.*
e accel.

75

poco a poco *f in tempo*

80

ritardando *f ten.*

85

PRIMEIRO

60

65

70

75

80

85

pp *cresc.*
subito e accel.

poco a poco

f in tempo

f

8

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'PRIMEIRO'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, and 85 are indicated in boxes. Performance instructions include 'pp' (pianissimo), 'cresc.' (crescendo), 'subito e accel.' (suddenly and accelerate), 'poco a poco' (little by little), 'f in tempo' (forte in tempo), and 'f' (forte). A fermata is placed over measure 85, and a bracket with the number '8' spans measures 84 and 85.

3.17 Brasileira nº 5- Desafio

à minha Mãe

I. DESAFIO

Não muito rápido (♩=100)

PIANO

f *meno f* *f* *meno f* *dim.*

sem pedal.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *meno f*. The second measure contains a circled 'T' and a dynamic marking of *mf*. The third measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *cresc.*. The fourth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mf*.
- System 2:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *ff*. The second measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *ff*. The third measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *ff*. The fourth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *ff*.
- System 3:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *dim.*. The second measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *dim.*. The third measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *dim.*. The fourth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mp*. The fifth measure contains a circled 'T' and a dynamic marking of *mp*.
- System 4:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a circled 'T' and a dynamic marking of *mp*. The second measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mp*. The third measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mp*. The fourth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mf subito dim.*. The fifth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *mf subito dim.*.
- System 5:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. The second measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. The third measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. The fourth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p senza rall.*. The fifth measure contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*.

3.18 Brasileira nº 5– Valsa

II. VALSA

(A) Dansante (♩=76) **(A1)**

mf

sem pedal

Fim

1.

(B)

mf

mp

Do % ao fim

3.19 Brasileira nº 5– Lundu

III. LUNDU

A Sem pressa (♩=84)

mf
com pedal

mf

poco rall. mf a tempo

B

salientando m. esq.

poco rall. *mf* a tempo

mf

rall.

3.20 Brasileira nº 5– Cana-verde

IV. CANA-VERDE

(A)

Gracioso (♩=120)

sem pedal *sempre staccato*

mf

più f

(B)

um tanto triste

sempre staccato

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** The first system shows a series of notes in both hands, with a slur over the first four measures.
- System 2:** The second system includes the dynamic marking *mf* and the instruction *mais alegre* (more cheerful). A circled *A1* is placed above the staff. The instruction *sempre staccato* (always staccato) is written below the staff.
- System 3:** The third system continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** The fourth system includes the dynamic marking *dim.* (diminuendo).
- System 5:** The fifth system includes the dynamic markings *quasi f* (quasi forte) and *p* (piano).

The score is signed *São Paulo, março 1969* at the bottom right.

3.21 Brasileira n.º 6 – Roda

Brasileiana N.º 6
A Edda Fiore
I. RODA
OSVALDO LACERDA
(1971)

TEMA *Ingenue* (♩=88)

PIANO *mf* *sem pedal*

rall. e dim.

VAR. I *Quasi*
marcha (♩=126)

mp

in loco *f* *mf*

The musical score is written for piano and consists of two main sections: the main theme and a variation. The main theme is in 2/4 time, marked 'Ingenue' with a tempo of 88. It begins with a piano introduction marked 'PIANO' and 'mf', with the instruction 'sem pedal'. The main theme is marked 'TEMA' and consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. The variation is marked 'VAR. I' and 'Quasi marcha' with a tempo of 126. It also consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. The variation is marked 'f' and 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is enclosed in a black border.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Articulation includes triplets and slurs. A section marked *delicado* (delicate) is indicated.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *mf*. Articulation includes triplets and slurs.
- System 3:** Includes a section marked **VAR. II Moderado** with a tempo of $\text{♩} = 104$ and the instruction *rubato*. Dynamics include *poco rall.* (poco rallentando), *p* (piano), and *mp sempre* (mezzo-piano sempre).
- System 4:** Features a section marked *poco rall.* followed by *rit. a tempo* (ritardando then a tempo). The tempo changes to 3/4 and then 2/4.
- System 5:** Continues the piece with a section marked *poco rall.* followed by *rit. a tempo*. The tempo changes to 3/4 and then 2/4. Dynamics include *mf*.

The musical score consists of five systems of staves, primarily in 2/4 time. The first system includes markings for *rall.*, *rit.*, *p a tempo*, and *mp*. The second system is marked **VAR. III** and *Vivo* (♩ = 132), with dynamics *p*, *mf*, and *staccato*, and the instruction *sem pedal*. The subsequent three systems continue the piece with various rhythmic patterns and articulations, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with the instruction *sempre staccato*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. Both staves feature eighth-note patterns.
- System 2:** The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p*. Both staves feature eighth-note patterns.
- System 3:** The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p*. Both staves feature eighth-note patterns.
- System 4:** The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. Both staves feature eighth-note patterns.
- System 5:** The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *p*. Both staves feature eighth-note patterns.

3.22 Brasileira n.º 6 – Ponto

À Nellie Braga

II-PONTO

Ⓐ Movido (♩. = 80)

The musical score is written for piano and features two systems of five staves each. The first system is marked 'Ⓐ Movido (♩. = 80)' and 'mf'. The second system is marked 'Ⓑ gracioso'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

quasi
f

mf

mp

poco rall. *a tempo mf* **A1**

p

This page contains five systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).
- System 2:** The second system continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the bass staff.
- System 3:** The third system features a more active bass line with slurs and ties. The treble staff has some rests.
- System 4:** The fourth system includes a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff. The tempo marking *sempre in tempo* is written in the right margin.
- System 5:** The fifth system concludes the page with a final cadence. It includes dynamic markings of *p* and *pp* (pianissimo).

3.23 Brasileira n.º 6 – Toada

À Zulmira Elias José

III-TOADA

Ⓐ Amoroso (♩=50)

mf dolce

Ⓑ

triste

piu f

The musical score is written for piano and right-hand parts. It consists of five systems of music. The first system is marked 'Ⓐ Amoroso (♩=50)' and 'mf dolce'. The second system continues the 'Amoroso' section. The third system continues the 'Amoroso' section. The fourth system is marked 'Ⓑ' and 'triste'. The fifth system is marked 'piu f'. The score is written for piano and right-hand parts.

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line.

Dynamic markings and performance instructions include:

- mf dolce* (mezzo-forte, dolce)
- A1* (first ending)
- poco rall.* (poco rallentando)
- rall. molto e dim.* (rallentando molto e diminuendo)
- p* (piano)

3.24 Brasileira n.º 6 – Baião

À Nair Tabet

IV-BAIÃO

Ⓐ Moderadamente movido (♩=92)

The musical score is written for piano and guitar. It consists of four systems of staves. The first system begins with a tempo marking 'Ⓐ Moderadamente movido (♩=92)' and a dynamic marking 'mf'. The second system features a forte 'f' dynamic. The third system returns to 'mf'. The fourth system concludes with a forte 'f' dynamic and a triplet of eighth notes. The score is characterized by syncopated rhythms and melodic lines typical of the Baião genre.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The treble staff begins with a key signature change to one flat (B-flat). The bass staff features a series of eighth notes. There are accents (>) over some notes in the treble staff.
- System 2:** The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with eighth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears in the middle of the system.
- System 3:** The treble staff shows a melodic line with slurs. The bass staff continues with eighth notes.
- System 4:** The treble staff begins with a section marked with a circled 'B' (B-section). It includes the instruction *um tanto triste* (a little more sad) and a dynamic marking of *mf*. The bass staff continues with eighth notes.
- System 5:** The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues with eighth notes.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1: Starts with a forte (*f*) dynamic. The first staff has a melodic line with slurs and ties. The second staff has a bass line with slurs and ties. A *meno f* marking is placed above the first staff, and a *mf* marking is placed above the second staff.

System 2: The first staff continues the melodic line. The second staff continues the bass line. A *mf* marking is placed above the second staff. A circled *A1* marking is placed above the first staff.

System 3: The first staff continues the melodic line. The second staff continues the bass line. A *mf, dolce* marking is placed above the first staff.

System 4: The first staff continues the melodic line. The second staff continues the bass line.

System 5: The first staff continues the melodic line. The second staff continues the bass line. A *mf, dolce* marking is placed above the first staff. A *ritenendo* marking is placed below the first staff. A *a tempo* marking is placed above the first staff. A *senza rall.* marking is placed above the first staff. A *f* marking is placed above the first staff.

São Paulo, outubro de 1971

3.25 Brasileira n.º 7 – Samba

I. SAMBA

OSVALDO LACERDA
(1976)

A Bem ritmado (♩=116)

PIANO

mf *sem pedal* *>mf*

mp subito *mf* *f*

mp *poco f*

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes markings for *poco più f* and *poco f sub.*. The second system includes *breve*, *mf*, *f sub.*, and *mf*. The third system is marked *A1* and includes *> mf*. The fourth system includes *mp sub.*. The fifth system includes *mf*, *f*, *mp*, and *poco rall.*. The sixth system includes *p*, *poco rit.*, *a tempo*, *mp*, *p*, and *f*. At the bottom, there is a section labeled *8^a bassa* and a page number *100*.

3.26 Brasileira n.º 7 – Valsa

II. VALSA

Tempo de Valsa rapida (♩ = 69)

PIANO

mf

sem pedal

A **A₁**

The musical score is written for piano. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Tempo de Valsa rapida (♩ = 69)'. The word 'PIANO' is written to the left of the first staff. The first staff has a melody in the right hand starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with a whole note chord. A first ending bracket labeled 'A' covers the first two measures. A second ending bracket labeled 'A₁' covers the next two measures. The score continues with several systems of staves, including triplets and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The piece concludes with a 'sem pedal' instruction.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, dynamics, and tempo markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, while the bass staff has a few notes and rests. There are crescendo and decrescendo hairpins.
- System 2:** Continues the melodic lines. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the bass staff, followed by *mf subito* (mezzo-forte subito) in the treble staff. A repeat sign with first and second endings is present.
- System 3:** Includes a section marked *poco rall.* (poco rallentando) and *a tempo*. A box labeled **B** is placed above the staff. Dynamics include *f* and *mf*.
- System 4:** Shows a continuation of the musical themes with various note values and rests.
- System 5:** The final system on the page, featuring more complex rhythmic patterns and dynamics.

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more active bass line. The second system features a more rhythmic right hand with many rests and a steady bass line. The third system includes dynamic markings *mf*, *poco f*, and *poco rall.*, along with a rehearsal mark. The fourth system is labeled "CODA" and features a strong *f* dynamic. The fifth system shows a transition from *f* to *p* and then *p, leggiero*, ending with a final chord and a time signature change to 1'45.

System 1: Musical notation for piano, featuring a complex melodic line in the right hand and a more active bass line.

System 2: Musical notation for piano, featuring a more rhythmic right hand and a steady bass line.

System 3: Musical notation for piano, featuring a melodic line in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *mf*, *poco f*, and *poco rall.*. A rehearsal mark is present: *Dal % al ☐ e poi la Coda*.

System 4: Labeled "CODA", featuring a strong *f* dynamic in the right hand and a steady bass line.

System 5: Musical notation for piano, featuring a melodic line in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *f*, *p*, and *p, leggiero*. The system ends with a time signature change to 1'45.

3.27 Brasileira n.º 7 – Pregão

III. PREGÃO

Sem pressa (♩=72)

I Fi-ta, ren-da-e bo-tão, ren-da, bo-tão e fi-ta, com-pra-aquí do Jor-ge, que-vo-cê fi-ca bo-

PIANO.

f *sem pedal* *com pedal* *poco rall.*

ni-ta! *a tempo* *precip.* *mf* *p* *mp sempre a tempo* *rall.* *sem pedal* *sempre poco staccato*

p poco rall.

subito f e precipitato *rall.* *Devagar* *mp poco f* *p* *rall.*

cantabile

Lento (♩=69) II Co - ca - da pre-tae bran - ca, pre-tae bran-ca, cor de

p *mf* *dolce*

com pedal

ro - sa!

poco f

poco rall.

a tempo, ma precipitando

mf *dim. e rall. poco a poco*

animando *molto precipitando* *breve* ,

p *f*

Moderado (♩=92)

III O.lhaa la.ran.ja pe.ra, co.mo es.ta não há ou.tra não, é i.gual au.ma mo.

f
sem pedal

re - na, que é uma flor ain.da em bo - tão. *a tempo*
rall. *mf* *rit.*
sem pedal

pochiss. rall. *a tempo*

poco rall. *rall.* *a tempo* *mf* *rall.*

a tempo *p* *precip.* *mf* *rall. molto* *p* *Devagar* *p* *2120*

3.28 Brasileira n.º 7 – Arrasta-pé

IV. ARRASTA-PÉ

Gingando (♩=126)

A

PIANO *poco f*

sem pedal

f

mf *f sub.* *mf* *mp sub.*

B

poco f sub. *mf, più dolce*

A₁

mf *f* *poco f* *mf*
sub.
mf *f*
f *mf* *f* *sub.*
mf *mp sub.* *poco f sub.* *poco più f*
p sub. *poco precipitando* *f, poco precipitato* *ff*
mais devagar *a tempo subito*
p *p, rall.* *ff subito e deciso* *secco*
 105

São Paulo, Agosto de 1976

3.29 Brasileira n.º 8 – Canto de Trabalho

a José Kaplan e Gerardo Parente

CANTO DE TRABALHO

SEGUNDO

OSVALDO LACERDA

Tema Moderado (♩ = 104)

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of 24 measures. The tempo is Moderado (♩ = 104). The score includes the following markings and features:

- Measure 1:** *com simplicidade*, *mf*.
- Measure 5:** Indicated by a box with the number 5.
- Measure 10:** Indicated by a box with the number 10. Dynamic marking *p* *subito*.
- Measure 15:** Indicated by a box with the number 15.
- Measure 20:** Indicated by a box with the number 20. Dynamic marking *mf*.
- Measure 21:** *rall.* (rallentando).
- Measure 22:** *p* (piano).
- Measure 23:** *mf* (mezzo-forte).
- Measure 24:** *a tempo* (return to tempo).

a José Kaplan e Gerardo Parente

CANTO DE TRABALHO

PRIMEIRO

Tema Moderado (♩ = 104)

OSVALDO LACERDA

5

4 1 IIº

10

com simplicidade
mf

15

20

mf *p* *mf*
rall. *a tempo*

25 *I^o* *rall.* *p* **Var. I** Menos movido do que o tema (♩=92) *a tempo* *mp sempre* 30

35 *p*

Var. II Ainda ♩=92 *poco f, espressivo* *p* *rall.* *sempre p e leggero* *sem*

40 *p*

45 *p*

25 Var. I Menos movido do que o tema (♩=92) 30

rall. *a tempo* *mp sempre*

35

Var. II Ainda ♩=92 40

poco f, espressivo *p* *rall.* *a tempo* *pp, leggiero*

45

ten. *p*

The musical score is written for piano and consists of several systems of notation. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *p* and a *ten.* (tension) marking. The second system features a *p sub.* (piano subito) marking and a *rall.* (rallentando) marking, with a measure number of 50. The third system includes a *pp, leggiero* (pianissimo, light) marking and a *a tempo* marking, with a measure number of 55. The fourth system is labeled *Var. III Movido, mas não demais* (Moderated, but not too much) and includes a *molto marcato* (very marked) marking and a *f subito, bem ritmado* (loud subito, well rhythmized) marking, with a measure number of 60. The fifth system is labeled *Var. IV Ainda* (Still) and includes a *f sempre* (loud always) marking, with a measure number of 116. The score also includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Var. III Movido, mas não demais (♩=116) 55

Var. IV Ainda ♩=116 60

50

rall. *p* *allargando...rit.* *pp, leggiero a tempo*

Var. III Movido, mas não demais (♩=116)

breve *f subito bem ritmado*

55

60

Var. IV Ainda (♩=116)

f sempre

65 *m. dir. sopra*

70 *sciolto*

mf *p sub.*

75 *f sub.* *attacca*

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. It includes slurs and accents.
- System 2:** The second system begins with a measure number box containing "65". It features a melodic line with a slur and a dashed line labeled "gva" above it. The bass line continues the accompaniment.
- System 3:** The third system starts with a measure number box containing "70". It includes a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass line has a dynamic marking of *p* (piano) towards the end of the system.
- System 4:** The fourth system begins with a measure number box containing "75". It features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass line has a dynamic marking of *p sub.* (piano subito).
- System 5:** The fifth system continues the melodic and bass lines. It includes a dynamic marking of *p* (piano) and *f sub.* (forte subito). The system concludes with the word "attacca" at the bottom right.

Var. V Veloz ($\text{♩} = \text{♩} = 92$)

subito *pp* e leggiero

sempre sem *Ad*

80

85

pp
sempre

90

95

pp

pp

Var. V Veloz ($\text{♩} = \text{♩} = 92$)

6/8 (2/4)
8/4
II°

p tênue, mas nítido
e esperto

80

8va

tr

8va

tr

melodia c/ a mão esquerda

8va

90

8va

95

p

mf

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a complex melodic line in the upper staff with many beamed sixteenth notes and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A crescendo hairpin is visible.
- System 2:** Marked with a box containing the number 100. It shows a melodic line in the upper staff and a dense, rhythmic accompaniment in the lower staff. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present.
- System 3:** Marked with a box containing the number 105. It features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are indicated.
- System 4:** Marked with a box containing the number 110. It shows a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The marking *mf marcato* is present.
- System 5:** The final system on the page. It features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics *mf* and *pp* are indicated. Performance instructions include *rall.* (rallentando) and *a tempo, senza rall.* (return to tempo without slowing down).

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system includes a vocal line with a "Sua..." marking and a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 100 and features a piano (*p*) dynamic. The third system starts at measure 105 and includes forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fourth system starts at measure 110 and includes mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fifth system includes mezzo-forte (*mf*) and pianissimo (*pp*) dynamics, followed by a "rall." (rallentando) marking and a final instruction "a tempo, senza rall." (return to tempo, without slowing down).

115 Var. VI Com animação (♩ = 126)

poco rit. *f* *a tempo*

attacca sem fine

120

125

130

The musical score for Variation VI consists of measures 115 to 130. It is written for piano in 2/4 time. The tempo is marked 'Com animação (♩ = 126)'. The score includes dynamic markings 'poco rit.', 'f', and 'a tempo', and a performance instruction 'attacca sem fine'. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

115 *pp* *attacca* *Var. VI* Com animação (♩=126) *poco rit.* *a tempo* 3

120 4

125 II°

130 *salientar a melodia da mão direita* *f*

Musical score for piano, measures 135-145. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*). A section labeled "gva bassa" is indicated with a dashed line.

Measure 135: *f* (forte). The right hand plays a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) followed by a quarter note (B4). The left hand plays a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3) followed by a quarter note (B3).

Measure 140: *mf* (mezzo-forte). The right hand plays a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) followed by a quarter note (B4). The left hand plays a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3) followed by a quarter note (B3).

Measure 145: *poco f* (poco forte). The right hand plays a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) followed by a quarter note (B4). The left hand plays a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3) followed by a quarter note (B3). The section "gva bassa" is indicated with a dashed line.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. A bracket above the treble staff indicates a phrase. A measure rest is present in the bass staff.
- System 2:** Labeled with a box containing the number 135. The treble staff has a series of eighth notes. A bracket above the treble staff indicates a phrase. A measure rest is present in the bass staff.
- System 3:** Labeled with a box containing the number 140. The treble staff has a series of eighth notes. A bracket above the treble staff indicates a phrase. A measure rest is present in the bass staff.
- System 4:** Labeled with a box containing the number 145. The treble staff has a series of eighth notes. A bracket above the treble staff indicates a phrase. A measure rest is present in the bass staff. Dynamic markings *mf*, *pocof*, and *mp* are present below the bass staff.

Episodio

150

p

155

f

p

160

f

sempre in tempo

f

165

mf

rall. molto, ma poco a poco

p

p

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 145-150) is marked 'Episodio' and 'p'. The second system (measures 151-155) features a forte 'f' dynamic and a piano 'p' dynamic. The third system (measures 156-160) includes the instruction 'sempre in tempo' and a forte 'f' dynamic. The fourth system (measures 161-165) starts with a mezzo-forte 'mf' dynamic, followed by a 'rall. molto, ma poco a poco' marking, and then returns to a piano 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as dynamic markings like crescendo and decrescendo hairpins.

Episodio

150

p

155

8va

f *p*
sub.

160

8va

19

f

sempre in tempo

165

8va

mf *p*

2

rall. molto, ma poco a poco

Var. VII Final Sem pressa, Saudoso (♩ = 72)

P sempre

170

175

180

Coda Lento (♩ = 63)

molto rall.

pp sempre

185

190

195

lunga

perdendosi...

deixar o pedal
baixado, até sumir
o som

4'15

Var VII Final Sem pressa, saudosos (♩ = 72)

8va

sempre p

170

175

Coda Lento (♩ = 63)

molto rall.

2

8va

sempre pp

185

8va

190

perdendosi

ppp

molto rall.

pppp

195

lunga

lunga

4'15

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system, labeled 'Var VII Final', begins with a tempo marking of 'Sem pressa, saudosos (♩ = 72)' and a dynamic of 'sempre p'. It features a melodic line in the right hand with a '8va' (octave) marking and a measure number of 170. The second system continues the melody, with a measure number of 175. The third system, labeled 'Coda', has a tempo of 'Lento (♩ = 63)' and includes a 'molto rall.' (molto rallentando) section with a fermata over two measures. It also features a '8va' marking and a dynamic of 'sempre pp'. The fourth system starts at measure 185 and continues the melodic development. The fifth system, starting at measure 190, includes the instruction 'perdendosi' (fading away) and a dynamic of 'ppp', followed by 'molto rall.' and 'pppp' dynamics, and ends with a 'lunga' (long) note at measure 195. The score concludes with a time signature change to 4/15 and a final measure number of 4'15.

3.30 Brasileira n.º 8 – Frevo

a José Kaplan e Gerardo Parente

FREVO

SEGUNDO

Tempo de marcha viva (♩ = 138)

OSVALDO LACERDA

The musical score is for a piece titled "FREVO SEGUNDO" by Osvaldo Lacerda, arranged by José Kaplan and Gerardo Parente. It is in 2/4 time with a tempo of "Tempo de marcha viva (♩ = 138)". The score is written for piano and features a key signature of one flat (B-flat). The piece begins with a circled letter "A" above the first measure. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a *sem* (sempre) marking. The second staff has a *(simile)* marking. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 10, 15, and 20 indicated in boxes. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a lively, rhythmic feel. The piece ends with a final cadence.

a José Kaplan e Gerardo Parente

FREVO

PRIMEIRO

Tempo de marcha viva (♩=138)

OSVALDO LACERDA

①

mf

5

mf scherzoso

10

mf

15

20

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for the left hand on a single staff, with a grand staff format (treble and bass clefs) used for the first four systems. The fifth system uses a single bass clef. The music includes various dynamics, articulation, and measure numbers.

System 1 (Measures 25-30): Starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The melody features a series of chords and moving lines. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated in boxes.

System 2 (Measures 30-35): Continues the melodic development. Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated in boxes.

System 3 (Measures 35-40): Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo hairpin. The melody is more active, with many sixteenth notes. Measure numbers 35, 40, and 45 are indicated in boxes.

System 4 (Measures 40-45): Starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo hairpin. The tempo/mood is marked *poco a poco marcato*. The melody is more active, with many sixteenth notes. Measure numbers 40, 45, and 50 are indicated in boxes.

System 5 (Measures 45-50): Continues the melodic development. Measure numbers 45, 50, and 55 are indicated in boxes.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The systems are marked with measure numbers 25, 30, 35, 40, and 45.

The first system (measures 25-30) begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo hairpin. The second system (measures 30-35) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 35-40) returns to a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 40-45) starts with a piano (*p*) dynamic, marked "p subito" (piano subito), and includes a "cresc. poco a poco" (crescendo poco a poco) instruction. The final system (measures 45-50) returns to a forte (*f*) dynamic.

The musical notation includes various note values (eighths, sixteens, and sixteenth notes), rests, and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and tempo markings.

System 1: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *f* (forte). The second staff has a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *quasi rall.* (quasi rallentando). The third staff has a dynamic marking of *mf subito marcato a tempo* (mezzo-forte subito marcato a tempo). A measure number box labeled "50" is present.

System 2: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). A measure number box labeled "55" is present.

System 3: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *apassion* (apassionato). A measure number box labeled "60" is present.

System 4: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). A measure number box labeled "65" is present.

System 5: Features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The second staff has a dynamic marking of *poco f* (poco forte). A measure number box labeled "70" is present.

Musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1: *f* (forte), *quasi rall.* (quasi rallentando), *p* (piano), *mf subito a tempo* (mezzo-forte subito a tempo).
- Staff 2: *mf subito a tempo*.
- Measure numbers: 50, 55.

System 2:

- Staff 1: *mf* (mezzo-forte).
- Staff 2: *mf*.
- Measure number: 60.

System 3:

- Staff 1: *mf*.
- Staff 2: *mf*.
- Measure number: 65.

System 4:

- Staff 1: *mf marcato* (mezzo-forte marcato), *mf*, *poco f* (poco forte), *mf*.
- Staff 2: *mf*.
- Measure number: 70.

75

mf — *poco f* — *marcato*

80

p subito
cresc. poco a poco

85

f sempre

mf
sub:

90

poco rall. — *a tempo*

mp, marcato

(simile)

Al

75 *poco f* *mf*

80 *marcato*
p sub
cresc. poco a poco...

85 *f sempre*

90 *f poco rall.* *p a tempo* *sua* (A)

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a piano piece, likely in G major or D minor (one sharp). It consists of five systems of staves. The first system (measures 75-79) features a melody in the right hand with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section. The second system (measures 80-84) begins with a triplet in the right hand, followed by a section marked 'marcato' and 'p sub' with a 'cresc. poco a poco...' instruction. The third system (measures 85-89) continues with a fortissimo (f) section marked 'sempre'. The fourth system (measures 90-94) starts with a fortissimo (f) section marked 'poco rall.', followed by a section marked 'p a tempo'. The fifth system (measures 95-99) continues the 'p a tempo' section. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings are present throughout the score.

95

100

105

110

115

p

mf

f

mf

f

mf

95 *gua*

p

100

mf

105

f

mf

110

f

mf

115

f

mf

120

125

p, cresc. poco a poco

marcato

130

f

sempre

sempre in tempo

p sub.

135

f

ten.

ten.

120

p subito
cresc. poco a poco

125

f sempre

130

p sub.
sempre in tempo

135

f

3.31 Brasileira n.º 8 – Aboio

a José Kaplan e Gerardo Parente

ABÔIO

SEGUNDO

Sem pressa ($\text{♩} = 72$), um pouco rubato OSVALDO LACERDA

The musical score is written for piano and bass. It begins in 4/4 time with a tempo of 72 quarter notes per minute. The first system (measures 1-4) is marked with a circled 'A' and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 5-8) is marked with a boxed '5' and continues with mf. The third system (measures 9-12) shows a dynamic shift from mf to mezzo-piano (mp). The fourth system (measures 13-16) begins with a forte (f) dynamic, includes a 'quasi rall.' marking, and ends with a fortissimo (ff) section marked 'sub.' and a repeat sign.

a José Kaplan e Gerardo Parente

ABÔIO

PRIMEIRO

OSVALDO LACERDA

Sem pressa (♩ = 72), um pouco rubato

The musical score is written for piano and right hand. It begins with a tempo marking 'Sem pressa (♩ = 72), um pouco rubato'. The first system starts with a circled 'A' and a 'mf' dynamic. The second system has a boxed '5' above the right hand. The third system has dynamics 'mf', 'mp', and 'mp' marked. The fourth system has dynamics 'quasi rall.', 'p', and 'ffsub a tempo' marked, and ends with a boxed '10' and a repeat sign. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

The musical score consists of five systems of staves, primarily in bass clef with a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Dynamics include *p*, *f sub*, *mf dolce*, *p*, *pochissimo rall.*, and *a tempo*. It features a triplet of eighth notes.
- System 2:** Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. It includes a measure marked with a box containing the number 15.
- System 3:** Dynamics include *p*, *poco precip.*, and *f*. It features a triplet of eighth notes.
- System 4:** Dynamics include *f*, *calmando poco a poco*, *pp*, *rall.*, *ten.*, and *a tempo*. It includes a measure marked with a box containing the number 20.
- System 5:** Dynamics include *pp*, *pp*, *f*, and *p*. It is marked with a circled letter *B* at the beginning.

Musical score for piano and violin, measures 15-20. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

Measures 15-16: The piano part begins with a *p* (piano) dynamic, followed by a crescendo to *f* (forte) with the marking *sub.* (sustained). The violin part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic with the marking *dolce* (sweet). The piano part then has a *p* (piano) dynamic with the marking *pochissimo rall.* (very little slowing down), and the violin part has a *p* (piano) dynamic with the marking *a tempo*.

Measures 17-18: The piano part has a *p* (piano) dynamic with the marking *mf* (mezzo-forte). The violin part has a *p* (piano) dynamic with the marking *mf* (mezzo-forte).

Measures 19-20: The piano part has a *p* (piano) dynamic with the marking *poco precip.* (a little more quickly). The violin part has a *f* (forte) dynamic.

Measures 21-22: The piano part has a *f* (forte) dynamic with the marking *calmando poco a poco* (calming down a little). The violin part has a *pp* (pianissimo) dynamic with the marking *ten.* (tension).

Measures 23-24: The piano part has a *pp* (pianissimo) dynamic with the marking *rall* (rallentando). The violin part has a *pp* (pianissimo) dynamic with the marking *a tempo*.

Measures 25-26: The piano part has a *pp* (pianissimo) dynamic with the marking *f* (forte). The violin part has a *p* (piano) dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part is written in treble clef and the violin part in treble clef. The key signature is one flat (B-flat).

25

mf *p* *mf* *p* *p* *f*

30

p *pochissimo rall.* *poco f* *a tempo*

pp *5* *7*

35

subito ff *e molto precipitato* *rall.* *p* *ff sub. a tempo*

rall. *p* *molto allargando* *p* *lunga* *lunga a tempo* *mp*

25

8va

mf *p* *mf* *p*

30

f *p* *pochissimo rall.* *poco f a tempo*

35

ff subito e molto precipitato *rall.* *p* *a tempo* *lunga* *molto allargando*

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 25-28) is in 4/4 time, featuring a melody with triplets and slurs, and a bass line with chords. Dynamics are *mf*, *p*, *mf*, and *p*. The second system (measures 29-32) continues the melody and bass line, with dynamics *f*, *p*, *pochissimo rall.*, and *poco f a tempo*. The third system (measures 33-36) shows a change in the bass line with chords, and dynamics *pp* and *a tempo*. The fourth system (measures 37-40) features a melody with slurs and a bass line with chords, with dynamics *ff subito e molto precipitato*, *rall.*, *p*, and *a tempo*. The fifth system (measures 41-44) continues the melody and bass line, with dynamics *lunga* and *molto allargando*.

(A) 40 *marcato*

45

50

mp *p* *p*

f *quasi rall.* *p* *fsub.* *a tempo*

p *fsub.* *mf dolce* *mp*

(A1) 40 *p*

45 *p*

50 *p* *poco f* *quasi rall.* *pp* *a tempo f* *sub.* *mf* *mf dolce* *p* *mf sub.*

677

This page of musical notation contains six systems of staves, each with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Measures 55-58. Dynamics: *mf*. Includes a triplet in measure 57.
- System 2:** Measures 59-62. Dynamics: *f*, *dim.*, *p*, *mp*. Includes a triplet in measure 60.
- System 3:** Measures 63-66. Dynamics: *p*, *mf sub.*, *p*, *mf*. Includes a triplet in measure 65.
- System 4:** Measures 67-70. Dynamics: *mp*, *p*, *mf*. Includes a triplet in measure 69.
- System 5:** Measures 71-74. Dynamics: *mp*. Includes a triplet in measure 73.
- System 6:** Measures 75-78. Dynamics: *p*, *rall.*, *pp*. Includes a triplet in measure 77 and the instruction "lunga" above measure 78.

The page concludes with a double bar line and a final measure containing a triplet of eighth notes.

3.32 Brasileira n.º 8 – Terno de Zabumba

a José Kaplan e Gerardo Parente

TERNO DE ZABUMBA

SEGUNDO

OSVALDO LACERDA

Vivo e gracioso ($\text{♩} = 144$)

① *p* *sem*

5 *f* *p < mf*

10 *mf* *sf*

15

a José Kaplan e Gerardo Parente

TERNO DE ZABUMBA

PRIMEIRO

OSVALDO LACERDA

Vivo e gracioso (♩ = 144)

II

como flautas

p *f*

5

10

15

p *mf*

mf

mf

20

25

30

35

40

This musical score is for a piano piece, spanning measures 20 to 40. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is divided into five systems, each with a measure number in a box at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 20-24) features a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 25-29) introduces a melodic phrase in the right hand marked with a breath mark (h) and a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 30-34) continues the accompaniment in the left hand while the right hand has more rests and occasional chords. The fourth system (measures 35-39) shows a change in the right hand's melody, starting with a forte (f) dynamic and ending with a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 40-44) returns to a more active right hand melody, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and a breath mark (h). The score concludes with a final cadence in measure 44.

20

25

30

35

40

8va

mf

f

mf

p

p

mf
sub.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 20 to 40. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each starting with a measure number in a box: 20, 25, 30, 35, and 40. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes with 'x' marks indicating specific articulation. Dynamic markings are used throughout: *mf* (mezzo-forte) appears at measures 25 and 35; *f* (forte) appears at measure 35; *p* (piano) appears at measures 35 and 40; and *mf sub.* (mezzo-forte, subito) appears at measure 40. A '8va' marking with a dashed line indicates an octave transposition for the right hand in measure 25. The piece concludes with a final chord in measure 40.

45

B

mf

50

mf

55

60

f

65

mf *poco rit.* *mp, espressivo* *a tempo* *mp* *mf*

45 B *mf*

50 *mf*

55 *mf* 8va

60 8va *f*

65 8va *poco rit.*
mp, espressivo *a tempo* *mp* *mf*

70

mf

75

80

mf

85

p mf p poco rall.

90

(A) a tempo

mp

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. The first system (measures 70-74) features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* appears in measure 73. The second system (measures 75-79) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 80-84) includes a *mf* dynamic marking. The fourth system (measures 85-89) shows a dynamic shift from *p* to *mf* and back to *p*, with a *poco rall.* instruction. The fifth system (measures 90-94) begins with a *mp* dynamic and includes a first ending bracket labeled (A) *a tempo*.

70

mf

75

mf

80

mf

85

p *mf* *p* *f*
poco rall.

90

(A)

mp
a tempo

95

100

105

110

115

mp

mf

95

mp

100

tr. *ten.* *mp* *mp*

105

mf *p mf sub.*

110

8va *mf*

115

8va

120

mf

f

mf

125

130

p

135

Presto (♩ = 108)

mf accel.

f sciolto

140

rall.

molto

p

Moderado (♩ = 76)

145

breve

Presto subito

I^o

rall.

ff subito

ff

120

125

130

135

140

145

f

mf

p

quasi f

mf

accel.

tr

f

Presto ($\text{♩} = 108$)

p

rall. molto

Moderato ($\text{♩} = 76$)

breve

Presto subito

8va

p

ff subito

rall.

3.33 Brasileira n.º 9 – Ponteio

Brasileiana N.º 9
(Suíte para Piano)
OSVALDO LACERDA

I - Ponteio

(A) Lento (♩=66)
⊙ *f, deciso*

nitido

p subito e leggiero

Salientar as notas mais agudas das duas mãos. Apoiar bem as colcheias da Mão Direita, dando-lhes a duração exata.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass staff with chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.
- System 2:** Includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A circled letter **(B)** is above the treble staff. Dynamics include *p* and *leggero*.
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development with various note values and rests.
- System 4:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A dynamic marking of *m.e. m.d. m.e.* is present.
- System 5:** Includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A circled letter **(A₁)** is above the treble staff. Performance instructions include *poco rall.*, *a tempo*, *subito*, *f e rude*, and *sempre f a melodia da m.e.*. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Features a triplet of eighth notes in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*) and alternating dynamics. The left hand has a single eighth note followed by a quarter rest.

System 2: Continues the triplet pattern in the right hand with alternating *f* and *p* dynamics. The left hand has a single eighth note followed by a quarter rest.

System 3: The right hand continues with triplets and alternating dynamics, ending with a *rall.* (rallentando) marking. The left hand has a single eighth note followed by a quarter rest.

System 4: The right hand has a *a tempo* marking and a *p* dynamic. The left hand has a *quasi rall.* (quasi rallentando) marking and a *p* dynamic.

System 5: The right hand has a *a tempo* marking and a *p* dynamic. The left hand has a *molto rall.* (molto rallentando) marking and a *a tempo* marking.

The page concludes with a double bar line and the number 2'15 in the bottom right corner.

3.34 Brasileira n.º 9 – Polca

II - Polca

Com Elegancia (♩ = 84)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Com Elegancia' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score is divided into five systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *mf*. The second system continues with a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *p* and a 'subito' marking. The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *p* and a 'sempre' marking. The fourth system continues with a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *p*. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *p* and a 'pochiss. rall.' marking, followed by a 'a tempo' marking and a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

mf

p

subito

p

p sempre

p

mf

pochiss. rall.

a tempo

mf

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a dynamic marking of *p subito leggiero*. The second system features a circled 'C' and the instruction *pp sempre misterioso, mas nitido*. The third system includes the instruction *quasi rall.*. The fourth system is marked with a circled 'A2' and the instruction *mf, a tempo*. The fifth system is labeled *CODA* and includes a dynamic marking of *f subito p*. The sixth system includes a dynamic marking of *p*, a crescendo leading to *f*, and a decrescendo leading to *quasi rall. pp*. The piece concludes with a double bar line and the time signature *1'20*.

3.35 Brasileira n.º 9 – Bendito

III - Bendito

Tema Moderado (♩=88)
LE-VAN - TEI DE MA-DRU - GA - DA, FUI VAR - RER MEU BAR-RA - CÃO, EN-CON-

mf, dolce
com devoção

-TREI NOS-SA SE - NHO - RA, COM SEU RA - MI - NHO NA MÃO.

var. I No mesmo andamento (♩=88)
puchiss. rall.
p
a tempo

mp subito

quasi rall.
pp
a tempo
mf subito
a tempo

var. II Movido (♩=144-152)
p sempre, mezza voce
sempre staccato

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical elements such as triplets, dynamics, and tempo markings.

System 1: The first system shows a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

System 2: The second system continues the melodic line, ending with a triplet of eighth notes. The tempo marking *più quasi rit.* (faster, almost ritardando) is indicated.

System 3: The third system is marked **(var. III) Moderato (♩ = 80)**. It begins with the tempo marking *a tempo*. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. The tempo marking *poco rall.* (slightly slowing down) is indicated. The dynamic marking *f sempre* (forte, always) is present.

System 4: The fourth system continues the melodic line, ending with a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes.

System 5: The fifth system continues the melodic line, ending with a triplet of eighth notes. The dynamic marking *f, estridente* (forte, strident) is indicated.

The musical score consists of five systems of staves, primarily in treble and bass clefs, with some systems including a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

System 1: Features a grand staff. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *f* (forte) and *accel. poco a poco* (accelerando poco a poco). The section ends with *affretato* (rushed).

System 2: Continues the grand staff. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *calmando e dim. poco a poco* (calming and diminishing poco a poco).

System 3: Labeled **var. IV Sem pressa (♩ = 63)**. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *sempre* (always). The section ends with *simile* (similar).

System 4: Continues the grand staff. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo).

System 5: Continues the grand staff. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo).

The image displays a musical score for piano and voice, organized into three systems of staves. The first system at the top shows a piano introduction with triplets and dynamics *mp* and *pp*, followed by a *rall.* marking. The second system begins with a vocal entry marked *var. V* and *Lento* (♩ = 60), with the word *sua* above the staff. The piano accompaniment features *mp sempre* and *pp sempre* markings. The third system continues the vocal line with *sua* and the piano part with *perdendosi poco a poco* and *pppp*. The score concludes with a 4'00 time signature.

3.36 Brasileira n.º 9 – Forró

IV - Forró

Allegro (♩ = 116)

(A)

mf

mf

mf fsubito

mf subito

(B)

pp subito

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** The first system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).
- System 2:** The second system begins with the dynamic marking *pp sempre* in the bass staff.
- System 3:** The third system continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** The fourth system also features the *pp sempre* marking in the bass staff.
- System 5:** The fifth system includes several performance instructions:
 - pp* in the bass staff.
 - pochiss. rall.* (pochissimo rallentando) in the bass staff.
 - A first ending bracket labeled **(A)** in the treble staff, leading to a *mf* (mezzo-forte) section.
 - a tempo* marking in the bass staff.
 - mp* (mezzo-piano) marking in the bass staff.
- System 6:** The sixth system continues the piece with complex rhythmic patterns in both staves.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and the time signature 4/4.

The musical notation includes the following markings:

- mf* *f subito*
- mf subito*
- p subito*
- p*
- f* *poco rall.*
- f, deciso*
- a tempo*
- senza rall.*
- 1'20

São Paulo, Junho de 1984

3.37 Brasileira n.º 10 – Cantoria

A Eudóxia **I - CANTORIA**

MODERADO (♩ = 104) **OSVALDO LACERDA**

(A) um tanto rude

mf *com pedal*

(B) mais suave

p *mf* *p subito* *mezza voce*

p sempre

(A1) um tanto rude

p *mf sub.*

Musical score for piano and voice. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of music.

System 1: Piano introduction. Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).

System 2: Voice entry. Marking: **(E1)** *mais suave*. Dynamics: *p sub. mezza voce*.

System 3: Piano accompaniment.

System 4: Piano accompaniment. Marking: **(A2)**. Dynamics: *p mf sub.*

System 5: **CODA** section. Marking: *a tempo*. Dynamics: *p*, *ff sub.*, *ff*. Performance instruction: *poco rall.*

System 6: Final section. Dynamics: *dim. molto*, *rall.*, *pp*. Performance instruction: *Ped.*

3.38 Brasileira n.º 10 – Recortado

II - RECORTADO

MOVIDO, MAS NÃO DEMAIS (♩ = 104)

OSVALDO LACERDA

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of five systems of music. The first system begins with a circled 'A' above the treble clef. The tempo is marked 'MOVIDO, MAS NÃO DEMAIS' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The composer's name, OSVALDO LACERDA, is in the top right. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) appears in the first, second, and fourth systems; *p* (piano) appears in the fourth system; and *pp* (pianissimo) appears in the fourth system. Performance instructions include 'sem pedal' (without pedal) at the beginning, 'senza rall.' (without rallentando) in the second system, 'a tempo' (at tempo) in the fifth system, 'rall.' (rallentando) and 'rit.' (ritardando) in the fifth system, and 'sempre sem pedal' (always without pedal) at the end. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulation marks.

(B)

f

nítido

non staccato

p

rall. poco a poco

breve

un poco lento

pp

p

gliss.

(A1)

mf

a tempo

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), marked with a circled 'B'. It features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand. The second system continues this texture. The third system introduces a 'non staccato' instruction and shows a more integrated texture between the hands. The fourth system features a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system includes a 'p' (piano) dynamic and a 'rall. poco a poco' (rhythmically decreasing) instruction. The sixth system is divided into two parts: the first part has a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'un poco lento' (a little slow) tempo marking, with a 'breve' (brief) instruction over a triplet; the second part, marked with a circled 'A1', features a 'gliss.' (glissando) in the right hand and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic, returning to 'a tempo'.

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a *mf* dynamic. The second system includes the instruction *senza rall.* and features dynamics *f* and *mf*. The third system has a *mf* dynamic. The fourth system contains the instructions *poco rall.*, *rit.*, and *a tempo sub.*, along with dynamics *pp*, *ppp*, and *f sub.*. The fifth system is marked **CODA** and includes *poco rall.* and a *p* dynamic. The sixth system includes *rall.*, *poco lento*, and *lunga* markings, with dynamics *pp* and *pp* appearing twice.

3.39 Brasileira n.º 10 – Canto de Cego

III - CANTO DE CEGO

TRISTE (♩ = 80) OSVALDO LACERDA

System 1: (A) *mp*, cantando tristemente *com pedal* *mp p*

System 2: *p* *rall.* *p, a tempo* *sem pedal* (B)

System 3: *lamentoso, um pouco rubato* *mf*

System 4: *p subito*

System 5: *f* *rall.* *pp* *a tempo, sem rubato* *P, ma marcato* (A1) *mp*

The musical score consists of six systems of staves, primarily in treble and bass clefs, with some systems including a grand staff (treble and bass clef joined by a brace). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1: Treble and bass clefs. Dynamics include *mp* and *sub.* (subito). Pedal markings: "com pedal" and "sem pedal".

System 2: Treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and *p*. Performance instructions: "rall.", "a tempo", "lamentoso, um pouco rubato". Pedal markings: "com pedal" and "sem pedal".

System 3: Treble and bass clefs. Dynamics include *pp*, *mp*, and *p*. Pedal markings: "com pedal".

System 4: Treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *p*. Performance instructions: "lunga", "poco precip.", "sempre". Pedal markings: "com pedal".

System 5: Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *mf sub.*. Performance instructions: "poco rall.". Pedal markings: "com pedal".

System 6: Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *mf sub.*. Performance instructions: "poco rall.". Pedal markings: "com pedal".

POCO MENO MOSSO (♩ = 72)

CODA

p *f sub. non stacc* *pp sub.*

sem pedal

mp *rall.* *p*

Ped. 8

2 ' 10

3.40 Brasileira n.º 10 – Marchinha

IV - MARCHINHA

TEMPO DE MARCHA (♩ = 132)

OSVALDO LACERDA

sempre p e bem ritmado

p

8.ª bassa - sem pedal

8.ª bassa -

8.ª bassa

8.ª bassa

p

poco rit.

mf

mp a tempo

B

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first system of staves, showing the initial melodic and harmonic material.
- System 2:** The second system, featuring dynamics *mf* and *mp*.
- System 3:** The third system, featuring the dynamic *sub. quasi f*.
- System 4:** The fourth system, featuring the marking *CODA* in a box, *quasi rall.*, *p*, *a tempo*, and the instruction *Dai al e poi la* with a musical symbol. The bass line is marked *8.a bassa*.
- System 5:** The fifth system, featuring the marking *DEVAGAR*, *f*, and *p*.
- System 6:** The sixth system, featuring the marking *RAPIDO SUBITO*, *senza rall.*, *pp*, and *pp*.

3.41 Brasileira n.º 11 – Tango

À QUERIDA EUDÓXIA - 1-

SEM PRESSA (♩ ± 60) *Com o embalo rítmico próprio do tango* I. TANGO

PIANO

mf *mf (na 2ª vez, p. até o *)*

f *mp* *f*

2. pra terminar *rall.*

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'SEM PRESSA (♩ ± 60)' and the style is 'TANGO'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*, as well as performance instructions like 'Com o embalo rítmico próprio do tango' and '2. pra terminar rall.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and accents.

Handwritten musical score for piano, page 2. The score consists of six systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "FINE 2'40", "quasi rall.", "a tempo", "p", "mf", "f", and "dal. s. al FINE". There are also circled letters "B" and "A1".

3.42 Brasileira n.º 11 – Maxixe

- 3 -

GINGANDO (♩ = 96) **II. MAXIXE (SEM ACORDES)**

PIANO

(A)

mf

sem pedal

(B)

p

f subito

p, um tanto triste

(A₁)

f

p

sotto voce

Handwritten musical score for piano, page 4. The score consists of six systems of staves. The first system includes a circled 'C' and a 'p, leggiero' marking. The second system includes a circled 'A2' and a 'p' marking. The third system includes a 'p' marking. The fourth system includes a 'p' marking. The fifth system includes a 'p' marking. The sixth system includes a 'breve' marking, a 'mp' marking, a 'brave' marking, a 'rall.' marking, and a 'ff' marking. The score ends with a double bar line and a '1/15' marking.

3.43 Brasileira n.º 11 – Choro

- 5 -

III. CHORO

CÔMODO (♩ = 72)

PIANO

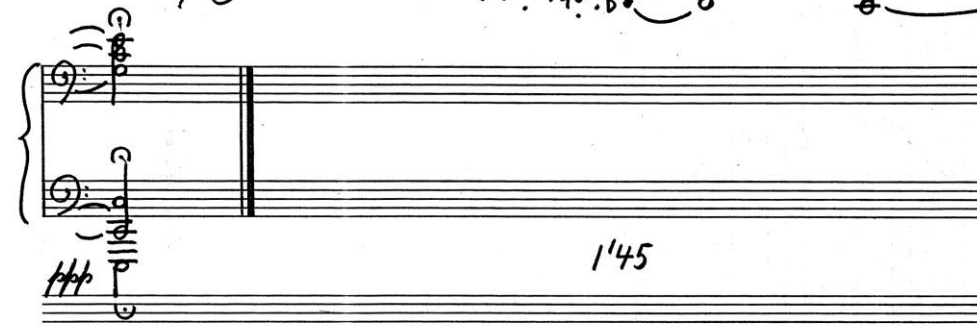
mf

sem pedal

poco f

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked 'CÔMODO (♩ = 72)' and 'PIANO'. The second system is marked 'mf' and 'sem pedal'. The third system is marked 'poco f'. The fourth system is marked 'poco f'. The fifth system is marked 'poco f'. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *p*, and *pp*. There are also markings for *rall.* (rallentando) and *A1 a tempo*. The notation is written in a cursive, handwritten style.



1'45

3.44 Brasileira n.º 11 – Polca Sertaneja

- 8 -

IV. POLCA SERTANEJA

(A) *MOVIDO* (♩ = 126)

PIANO

mf *mf*

sem pedal

f

(B)

p subito, leggiero

p sempre

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the text "São Paulo, julho de 1989".

Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ritenuto*, *a tempo*, and *f subito*.

Other markings include *8a* (octave) and *A1* (first ending).

3.45 Brasileira n.º 12 – Cateretê

OL-BRAS.12

-/-

SEGUNDO

Ao ilustre compositor e amigo, José Antonio Resende de Almeida Prado

I. CATERETÊ

ALLEGRETTO (♩ = 100)

PIANO

sem pedal

p

mp

p

mf

mf

Rad.

Rad.

5 10 15 20

PRIMEIRO

Ao ilustre compositor e amigo, José Antonio Resende de Almeida Prado

I. CATERETÊ

ALLEGRETTO (♩ = 100)

PIANO

4

5

4

10

2°

mp, dolce

15

ten.

mf

20

SEGUNDO

-3-

OL-BRAS. 12

Handwritten musical score for "SEGUNDO" by OL-BRAS. 12. The score is in 9/8 time and consists of six systems of piano and bass staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations provide performance instructions like "sem pedal", "mp, dolce", and "f sempre, ruído".

System 1: *f* *sem pedal*

System 2: (25) *mp, dolce* *sem pedal* *Pod.*

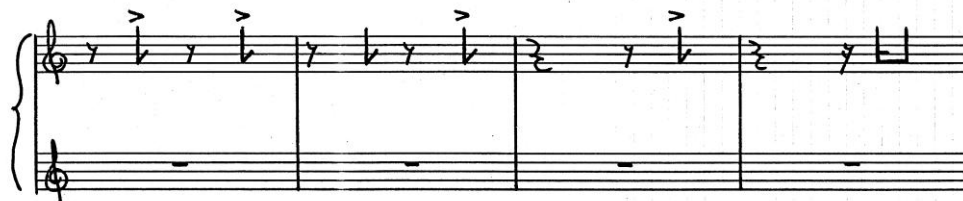
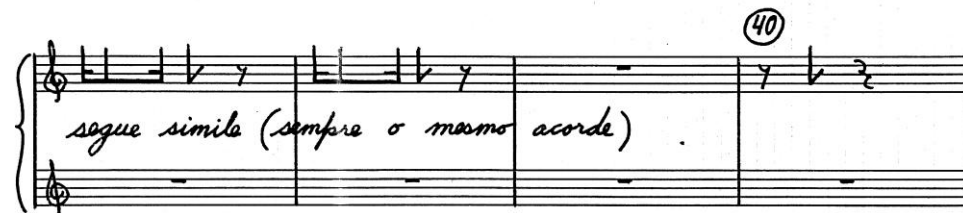
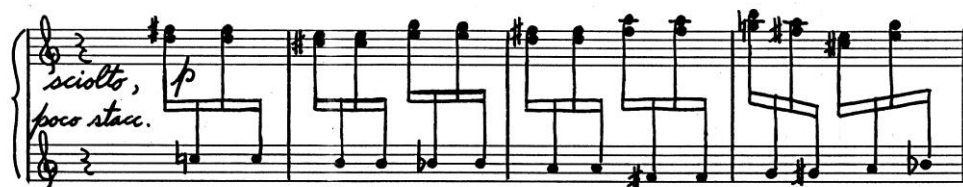
System 3: (30) *mf*

System 4: *mf* *ten.* *sem pedal* (35) *f sempre, ruído (como se fosse sapateado)*

System 5: (40) *segue simile (sempre o mesmo acorde)*

System 6: (40)

PRIMEIRO



SEGUNDO

-5-

OL-BRAS. 12

(45)

rall. poco a poco

p

(50)

a tempo *ff*

pp

sem pedal

(55)

p *ff* *p, non staccato*

sem pedal

ten. *ten.*

Poco meno mosso ($\text{♩} = 92$)

(60)

mp

3 *3*

Ped. *Com pedal*

(65)

mp, dolce *mf*

p *sem pedal*

PRIMEIRO

(45)

rall. poco a poco *p*

(50)

a tempo 3

(55)

p

(60) Poco MENO MOSSO (♩ = 92)

mp, dolce

(65)

mf

SEGUNDO

LENTO

p mp poco rall. --- p ---
som. ped.
Ped.
70
1'50

PRIMEIRO
LENTO

poco rall.

p *pp*

moltissimo allargando

stacc. (sustentar com o pedal)

1'50

3.46 Brasileira n.º 12 – Canto de Bebida

SEGUNDO

OL-BRAS. 12

II. CANTO DE BEBIDA

ALLEGRO SCHERZOSO (♩. = 76)

PIANO

sempre sem pedal

gliss. som pressa

p, leggiero a tempo

8ª bassa

8ª bassa

8ª bassa

8ª bassa

gliss.

a tempo

Pedal

5 10 15 20 25 30

4 2

poco rall.

p

mf

p

mp

poco rall.

pp

gliss.

a tempo

II. CANTO DE BEBIDA

ALLEGRO SCHERZOSO (♩. = 76)

PIANO *p, leggiero*

(5) *f subito*

(10) *poco rall. ---*

(15) *sem pressa* *a tempo* *2* *5*

(20) *gliss.* *2°* *5* *poco rall. ---*

(25) *gliss.* *2°* *30* *f sempre a tempo*

SEGUNDO

Handwritten musical score for "SEGUNDO" in 4/4 time. The score consists of six systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature has one flat (B-flat).

- System 1:** Piano staff starts with *f sempre*. Bass staff has *sempre sem pedal*. Measure 35 is circled.
- System 2:** Measure 40 is circled.
- System 3:** Measure 45 is circled.
- System 4:** Bass staff has *bassa*. Measure 50 is circled. The system ends with *poco rall.*
- System 5:** Piano staff starts with *a tempo* and *pp*. Bass staff has *bassa*. Dynamics include *pp*, *f*, and *pp, hesitando*. Measure 55 is circled.
- System 6:** Piano staff starts with *a tempo* and *pp*. Bass staff has *bassa*. Dynamics include *pp* and *poco rall.*. Measure 60 is circled. The system ends with *Red.*

PRIMEIRO

Handwritten musical score for a piece titled "PRIMEIRO". The score is written for piano (p) and includes measures 35 through 60. The notation is in treble and bass clefs, with various accidentals and dynamics. The score is divided into systems, with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, and 60 marked at the beginning of each system. The tempo is marked "a tempo" at the beginning and "poco rall." (poco rallentando) at measure 50. The score includes a large number "4" in the middle of the system starting at measure 55, indicating a 4-measure rest or a specific tempo change. The score ends with a double bar line at measure 60.

35

40

45

50

55

60

a tempo

poco rall.

4

resistando

a tempo

poco rall.

2°

1°

SEGUNDO

PRESTO (♩=100)

65 *afflito*
pp, sotto voce
poco rall.
sem pedal

ALLEGRETTO AMABILE (♩=100)

70 *ff*
f
sem ped.

75 *quasi rall.*
ff sub.
f a tempo
Ped.
8ª Bassa...

80 *8ª Bassa*
sem ped.

85 *mp*
poco rall.
p
mp gliss.
sem pressa
8ª Bassa

breve ALLEGRO MODERATO (♩=69)

90 *ff*
sem pedal

PRIMEIRO

PRESTO (♩=100)

(65)

ALLEGRETTO AMABILE (♩=100)

(70)

(75)

(80)

(85)

(90)

ALLEGRO MODERATO (♩=69)

SEGUNDO

(95)

poco rall.

tranquillo ANDANTINO (♩ ± 92) UN POCO RUBATO (100)

gliss. *poco f* *p, mas sonora*

8a. Bassa *sem pedal*

breve *m. dir.* *p m. esq.*

8a. Bassa *8a. Bassa*

(105) (10) *m. dir.* *m. esq.*

8a. Bassa

(110) *poco rit.* *a tempo* *m. dir.* *m. esq.*

8a. Bassa

(115) *precipitato* *a tempo* *m. dir.*

mf

PRIMEIRO

(95)

poco rall.

f sub.

ANDANTINO ($\text{♩} \pm 92$), UN POCO RUBATO (100)

p (*como se fosse um bebedor cantando*)

breve

p *mp* *p* *mf*

(105)

p f sub., zangado *pp, leggiero* *ff* *lustrando-se*

poco rit. a tempo (110)

poco f *pp* *p*

(115)

precipitato *ff* *harpejo tranquilo* *ff sub., rude* *ff* *a tempo* *ff* *tranquillo*

SEGUNDO

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. It contains a melodic line with a trill marked with a '2' and a circled measure number '120'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. It contains a bass line with a dotted line indicating a pedal point. The text '8ª bassa' is written below the bass staff. The tempo marking 'rall. poco a poco sino al fine' is written in the right margin.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. It contains a melodic line with a trill marked with a '2' and a circled measure number '120'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. It contains a bass line with a dotted line indicating a pedal point. The text '8ª bassa' is written below the bass staff. The tempo marking 'rall. poco a poco sino al fine' is written in the right margin. The text 'Pedal' is written below the bass staff. The text 'sustentar muito tempo com o pedal, até quasi morrer o som' is written in the right margin.

2'30

PRIMEIRO

(120)

3

2°

rall. poco a poco sino al fine

pp

8ª bassa

1°

pp, tranquillo

sustentar muito tempo com o pedal,
até quasi morrer o som

2'30

3.47 Brasileira n.º 12 – Canção

[illegible]

PRIMEIRO

III. CANÇÃO

(A) ANDANTINO CON MOTO (♩ = 96) (5)

PIANO

3

2º

mp

10

1

p

non stacc.

mf

15

mp

SEGUNDO

Handwritten musical score for a piano piece, titled "SEGUNDO". The score is written for piano (p) and includes various musical notations, dynamics, and tempo markings.

Measure 20: Marked with a circled "20". The tempo is marked "breve" and "poco rit.". The dynamics are "poco f" and "p". The tempo changes to "a tempo".

Measure 25: Marked with a circled "25". The tempo is marked "Poco PIU MOSSO (♩=100)". The dynamics are "mp" and "mf".

Measure 30: Marked with a circled "30". The dynamics are "mp" and "f subito".

Measure 35: Marked with a circled "35". The tempo is marked "quasi rall." and "mf, cantabile a tempo".

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#).

PRIMEIRO

(20) *breve*

poco f

p *poco rit.* *mp cantabile dolce a tempo*

(B) *Poco più mosso* (♩ = 100)

(25) *mf*

(30) *mp* *f subito*

quasi rall. *a tempo* *mp* (deixar ouvir-se o 2º)

(35)

SEGUNDO

-23-

OL-BRAS. 12

(40)

mf
salientar mão esq.

mf

rall.

(45)

(A.) ANDANTINO (♩ = 88)

p

Ped.

(50)

p

mp > p

p

(55)

poco

p sub.

non stacc.

sem pedale

PRIMEIRO

Handwritten musical score for a piece titled "PRIMEIRO". The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Measure numbers are indicated in circles: 40, 45, 50, and 55.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *poco f* (poco forte).

Tempo markings include *rall.* (rallentando) and *ANDANTINO* (marked with a quarter note equal to 88, $\text{♩} = 88$).

Other markings include *nitido* (bright) and *3* (triplets).

SEGUNDO

-25-

OL-BRAS. 12

Handwritten musical score for "SEGUNDO" by OL-BRAS. 12. The score is written on six systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *mf*, *p*, *mp*, *f*, *poco rall.*, *p sempre*, *com ped.*, *rall.*, *molto*, and *pp*. There are also performance instructions like **CODA**, *POCO PIÙ LENTO, TRAN-QUILLO (♩=80)*, and *8ª bassa*. Measure numbers 60, 65, 70, and 75 are indicated in circles. The piece ends with a 3'30 time signature.

PRIMEIRO

Handwritten musical score for 'PRIMEIRO'. The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music features various dynamics, articulations, and performance instructions.

Measure numbers 60, 65, 70, and 75 are circled. The score includes the following markings and instructions:

- mf* (mezzo-forte)
- p* (piano)
- mp* (mezzo-piano)
- f* (forte)
- poco rall.* (poco rallentando)
- breve* (breve)
- CODA* (boxed)
- Poco più Lento, TRANQUILLO (♩=80)*
- ten.* (tenuto)
- rall.* (rallentando)
- molto* (molto)
- 8^a* (8^a)
- 1* (first ending bracket)
- rall.* (rallentando)
- 3'30* (3'30)

3.48 Brasileira n.º 12 – Maracatu

SEGUNDO

IV. MARACATÚ (PASSACALHA E DANÇA)

ANDANTE (♩ = 72-76)

8ª

PIANO

PRIMEIRO

Sempre sem pedal

TEMA ⑤

SEGUNDO

VAR. I

VAR. II

VAR. III

-27-

OL - BRAS. 12

The musical score is written for piano and consists of two main parts: PRIMEIRO and SEGUNDO. The tempo is marked ANDANTE with a metronome indication of 72-76 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes three variations (VAR. I, VAR. II, VAR. III) and a main theme (TEMA 5). The first part is marked 'PIANO' and 'PRIMEIRO'. The second part is marked 'SEGUNDO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, mp). The first part is marked 'PIANO' and 'PRIMEIRO'. The second part is marked 'SEGUNDO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, mp).

PRIMEIRO

IV. MARACATÚ (PASSAGALHA E DANÇA)

ANDANTE (♩ = 72-76)

8^a

PIANO

8^a *pp*

8^a **TEMA** (5)

simile

8^a **VAR. I** (10)

8^a **VAR. II** (15)

8^a **VAR. III** (20)

SEGUNDO

VAR. IV

Musical notation for Variation IV, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is for a grand piano. The first staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *p* followed by *mf subito*. The second staff (bass clef) contains a series of chords and single notes. The piece ends with a *f* dynamic marking.

VAR. V (25)

Musical notation for Variation V, measures 25-28. The notation is for a grand piano. The first staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *p*. The second staff (bass clef) contains a series of chords and single notes. The piece ends with a *f* dynamic marking.

VAR. VI (30)

Musical notation for Variation VI, measures 30-33. The notation is for a grand piano. The first staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *p*. The second staff (bass clef) contains a series of chords and single notes. The piece ends with a *f* dynamic marking.

VAR. VII (35)

Musical notation for Variation VII, measures 35-38. The notation is for a grand piano. The first staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *mf*. The second staff (bass clef) contains a series of chords and single notes. The piece ends with a *f* dynamic marking.

VAR. VIII (40)

Musical notation for Variation VIII, measures 40-43. The notation is for a grand piano. The first staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *mf*. The second staff (bass clef) contains a series of chords and single notes. The piece ends with a *f* dynamic marking.

VAR. IX

Musical notation for Variation IX, measures 44-47. The notation is for a grand piano. The first staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *marcato poco f*. The second staff (bass clef) contains a series of chords and single notes. The piece ends with a *f* dynamic marking.

PRIMEIRO

VAR. IV
8^a
mp
8^a



VAR. V (25)
p



VAR. VI (30)
p



VAR. VII (35)
mf



VAR. VIII (40)
mf



VAR. IX
mf



SEGUNDO

VAR. X - CANON

(45) *f*

VAR. XI *f* *nitido* (50)

VAR. XII *f* (55)

VAR. XIII *f* (60) *quasi rall.*

8ª Bassa
VAR. XIV *f* *Com pedal*

VAR. X - CANON

PRIMEIRO

(45) 8^a



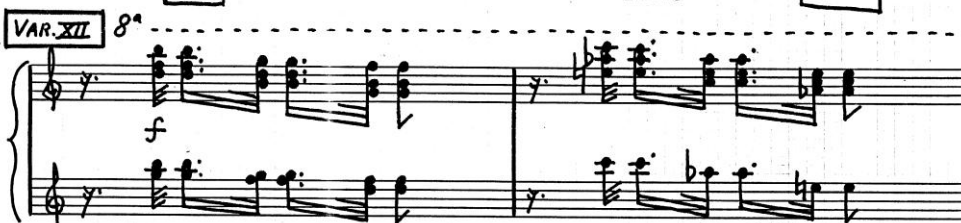
VAR. XI

(50)

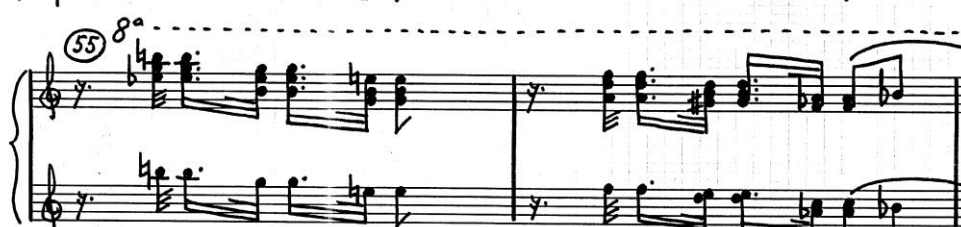


VAR. XII

8^a



(55) 8^a



VAR. XIII

8^a (60) *quasi rall.*



VAR. XIV

8^a *f, a tempo*



SEGUNDO

VAR. XV (65)

mf
com pedal

VAR. XVI

mp
com pedal

VAR. XVII

p
Ped.

EPISODIO

p
Ped.

Più mosso ($\text{♩} = 100$)

Tempo I° ($\text{♩} = 72-76$)

staccato *ff* *staccato* *p*
Ped.

(85)

sem pedal *resistente* *poco rall.* *ff*

VAR. XV

(65)

PRIMEIRO

8ª

mf

VAR. XVI

8ª

mp

(70)

8ª

p, espressivo

(75)

EPISODIO

PIÙ MOSSO (♩ = 100)

(80)

p

2º

1º

f

TEMPO Iº (♩ = 72-76)

staccato

tirar logo as mãos (o pedal sustenta o som)

2º

p

(85)

2º

poco rall. hesitante

SEGUNDO

DANÇA

LO STESSO TEMPO (♩ = 72-76)

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Measure numbers are indicated in circles: 90, 95, 100, 105, 110.

Dynamic markings and performance instructions include:

- p, a tempo* (measures 90-94)
- con pedale* (measures 95-99)
- marcato* (measures 100-104)
- mp* (measures 105-109)
- mf* (measures 110-114)
- mf, cantabile* (measures 115-119)

The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 9/8 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

(90) **DANCA** LO STESSO TEMPO (♩ = 72-76) **PRIMEIRO**

2° 1° *p*

(95) *p* *mp*

(100) *p* *p*

(105) *mf* *mf*

(110) *p sub.*

2°

SEGUNDO

(115) *mf*

(120) *pp subito* *mf sub.*

(125) *p sub.*

(130) *f* *sem pedal*

(135) *f* *sem pedal* *8a* *bassa*

PRIMEIRO

115

1^o

mf

2^o

120

pp subito

mf sub.

125

p sub.

130

f

135

mf

Detailed description: This is a musical score for a piano piece titled 'PRIMEIRO'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It consists of six systems of music. The first system (measures 115-120) features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 120-125) shows a change in dynamics to 'pp subito' and 'mf sub.'. The third system (measures 125-130) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 130-135) features a forte ('f') dynamic. The fifth system (measures 135-140) shows a return to a moderate dynamic ('mf'). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

SEGUNDO

140

poco rall.

f. sotto voce

a tempo

8^a Bassa

145

8^a Bassa

150

f

rall.

f sempre

a tempo

sem pedal

155

160

PRIMEIRO

Handwritten musical score for a piece titled "PRIMEIRO". The score is written for piano and features several measures with performance instructions and measure numbers in parentheses.

Measure 140 is marked *a tempo*. The piano part has a *poco rall.* instruction. The right hand has a *ff, leggiero, ma marcato* instruction.

Measure 145 is marked *a tempo*.

Measure 150 is marked *a tempo*. The piano part has a *p* instruction. The right hand has a *f sempre a tempo* instruction.

Measure 155 is marked *a tempo*. The piano part has a *p* instruction. The right hand has a *f sempre a tempo* instruction.

Measure 160 is marked *a tempo*. The piano part has a *p* instruction. The right hand has a *f sempre a tempo* instruction.

SEGUNDO

-41-

OL-BRAS. 12

(165)

(170) *f*

CODA: TEMA *POCO PIÙ LENTO (♩=63), SOLENNE*

senza rall. *f sempre*

con 8^a *Ped.*

(175) *con 8^a*

poco rall. *a tempo* *3* *rall.*

ff

5'15

PRIMEIRO

8a

(165)

(170)

fp subito

8a

senza rall.

CODA: TEMA *Poco più Lento* (♩=63), SO-LENNE

f sempre

(175)

f ten.

(180)

poco rall.

a tempo

rall.

5'15