

Entre o poema e a partitura: *A Valsa*, de Casimiro de Abreu

Célia Maria Domingues da Rocha Reis (ICLMA/UFMT, Pontal do Araguaia)
celiadr@uol.com.br

Marco Donisete de Campos (ICLMA/UFMT, Pontal do Araguaia)
mcampos@ufmt.br

Resumo: Nesse artigo estudamos algumas relações entre música e poesia, por meio da proposta feita por Mário Ferraro ao musicar o poema lírico-amoroso *A Valsa*, de Casimiro de Abreu, criando, a partir dele, uma obra homônima para coro misto *a cappella*.

Palavras-chave: Música e poesia, Casimiro de Abreu, Mário Ferraro, *A valsa*, música coral *a cappella*

Between the poem and the score: *A Valsa* by Casimiro de Abreu

Abstract: This article presents a study about some of the relationships between music and poetry, focusing on the lyrical poem *A Valsa*, by Casimiro de Abreu, and its setting for mixed choir *a cappella* composed by Mário Ferraro.

Keywords: Music and poetry, Casimiro de Abreu, Mário Ferraro, *A valsa*, mixed choir.

1. Tecendo redes

As artes, ainda que com variadas formas de expressão, apresentam uma consangüinidade: os artistas colhem sua substância na realidade externa a si e em seus sentimentos, e os expressam fazendo uso de determinados procedimentos e materiais consoante a sua habilidade natural. Esses são expedientes geradores e materializadores da visão de mundo deles, como podemos observar pela fecundidade de alguns depoimentos em verso e prosa:

-no ato
do exato
leitura do tato
ou
visão do um-a-um
onde o múltiplo se afunda

[...]
o-de-fora-do-por-dentro
anunciando seu ímpeto (Silva FREIRE,
"Os oleiros", 1999, p.37).

Dançam as mãos: apressadas ou lentas.

*Sobre a superfície do fazer, expõem a máscara
da seiva que recolhem
das profundezas do contato* (Marilza RIBEIRO,
"A dança das mãos", 1997, p.13).

*Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro.[...]. Olho
essa jarra, essas flores, e escuto um rumor de vida o
sinal obscuro de uma memória de origens. [...]. Tento,
há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das idéias
solidificadas, a espessura dos hábitos, que me cons-
trange e tranqüiliza. Tento descobrir a face última
das coisas e ler aí minha verdade perfeita* (Vergílio
FERREIRA, 1983, p.9).

Fica por conta do receptor, a partir daí, a percepção dessa reciprocidade como, por exemplo, no-la apresentou Baudelaire:

[...]
Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Como a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do
Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

("Correspondências", Flores do mal, BAUDELAIRE, 1857, p.109).

¹ No artigo "Ritmo e sintaxe", publicado no livro *Teoria da Literatura. Formalistas Russos* (1971), Ossip Brick discute isso, dizendo que "o movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso: ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico" (p.132).

² Mestre em Composição pela Escola de Música da UFRJ.

Por meio de muitas sinestésias, o poeta francês aproxima realidades distintas. Os sons ganham cores (se matizam). Os odores, além das cores (são verdes como a campina), são visualizados pela materialidade do paladar (doces), comparados a instrumentos musicais (oboé), por extensão, a sons, e também são sentidos como uma condição climática (frescos). É o triunfo, aproveitando a palavra do poeta, dos mecanismos sensoriais perante os três estados da matéria, o sólido, o líquido e o gasoso. Baudelaire faz tudo isso criando poesia. E música, pois à parte o fato de se tratar de uma tradução, esse soneto traz uma regularidade sonora – versos em métrica alexandrina, rimas interpoladas e cruzadas, assonância em i, e outros recursos como inversões sintáticas com elementos em gradação, imagens cambiantes, que caracterizam um ritmo muito particular, de grande efeito estético.

Se for possível falar em parentesco entre as artes, o ritmo é o elemento afim da construção artística – é a alternância, a motilidade, a periodicidade que, por sua vez, é um princípio inerente à natureza, à pessoa humana e a tudo o que a circunda. Desse modo colocado, pode-se dizer que o ritmo pré-existe¹ à realização das artes:

Si aceptamos la suposición de que el hombre primitivo descubrió el sonido, que más tarde llamaríamos musical [...] creemos mucho más probable que descubriera antes la sensación del ritmo, porque el ritmo es un elemento básico, no sólo en la Música, sino en todas las manifestaciones de la vida. El ritmo está presente en el universo – por el movimiento de los astros, la periodicidad de las estaciones (...). Está presente en el hombre, por su pulso, su movimiento al andar, sus actitudes, sus reacciones, su orden en el hablar... El ritmo [...] ejerce en nosotros un grande poder de atracción, y que atua tanto sobre nuestro espíritu, como sobre nuestros nervios, nuestros sentidos, y nuestros instintos. [...] El ritmo es "el orden y la proporción en el espacio y en el tiempo", "la relación entre las partes". Él establece la ordenación de las formas, los colores y los sonidos. (...) La evolución del ritmo en los bailes no populares manifiesta la evolución de nuestras costumbres, de nuestro modo de ser, de nuestra manera de sentir, el ambiente de cada época (SCHENEIDER, 1957, p. 859-60).

Dentre as manifestações artísticas, as que têm no ritmo um elemento propriamente fundador, composicional, são a música e a poesia. Para ilustrar essa assertiva, podemos observar nos fragmentos literários, em Freire, um jogo, por expansão e redução, de sons aliterantes em palavras paroxítonas – ato exato tato –, antíteses entre o individual e o coletivo em expressões compostas – um-a-um/múltiplo, o interno e o externo, o-de-fora-do-por-dentro; em Marilza, na velocidade do movimento determinada pelo impulso interior do eu na criação – apressadas ou lentas, em nível de exteriorização – superfície –, e recolha – das profundezas; em Vergílio, o trânsito entre passado/presente, o olho que passeia de um ponto a outro determinando gradações, paradoxos – constrange e tranqüiliza.

É a aproximação dessas duas linguagens pelo viés do ritmo, aqui compreendido em seu sentido estrutural e semântico, que constituirá o objeto do presente estudo, uma tentativa de retomada histórica da unidade original entre a música e a poesia, buscando nelas aquilo que é propriamente artístico segundo os procedimentos apresentados em suas composições, que, por sua vez, tendo sido produzidas em determinado contexto cultural, revelam circunstâncias sociais, relações humanas, modismos estéticos.

Para nossas reflexões, tomaremos como base o poema "A Valsa", que integra a lírica amorosa do poeta romântico Casimiro José Marques de Abreu (1839-1860), e a composição que resultou da musicalização desse poema com designação homônima, para coro misto à capela (sem acompanhamento instrumental), de Mário Ferraro².

2 – Música e poesia

São longínquas as relações entre essas manifestações artísticas. Diz Salvatore D'Onofrio (1990, p.58) que "os gregos da época clássica chamavam "mélíca" (de melos, "canto", "melodia") a poesia acompanhada de um instrumento musical, lira, cítara, aulos ou flauta, podendo ser entoada por uma única pessoa, "monódica", ou por várias pessoas, "coral". Posteriormente, pelo fato de ser seguida por instrumentos de corda, preferencialmente a lira, essa poesia ficou conhecida como "lírica", substituindo a palavra "mélíca", para fazer referência a poemas curtos, por meio dos quais os poetas manifestavam seus sentimentos (D'ONOFRIO, 1995-2, p.56-7).

A separação entre a música e a poesia ocorreu com a superação da lírica trovadoresca, no final do século XIV (MOISÉS, 1983, p.46), passando a última, paulatinamente, à leitura individual ou à declamação. O caráter rítmico dos versos foi sendo procurado nas próprias possibilidades que a palavra oferecia, seu veio sonoro (metro, acento, rimas, aliterações, assonâncias, onomatopéias), a manutenção dos refrãos, inversões e outros recursos sintáticos, a representação gráfica (disposição em versos, estrofes) simbólica, as imagens que se repetem, variam e/ou se opõem, o emprego da metáfora como meio revelador da "tensão entre o criador e seus objetos". Tais expedientes conduzem à noção de periodicidade, andamento, velocidade – a dinâmica do discurso poético –, o seu caráter temporal, com os temas, com o tom afetivo dos versos, as experiências pessoais dos sujeitos líricos determinando a noção de tempo, opondo entre si o sentimento de permanência e mudança, movimento e transformação (REIS, 2001, p.20-1). No conjunto, resultam no amálgama da melodia da linguagem e das idéias, de onde brota a emoção e se faz a exposição subjetiva da interioridade.

Em termos semelhantes, na música, o ritmo pode ser considerado sob o aspecto ordenador e formal, ou simplesmente forma – a relação entre temas, períodos, processos tonais, processos expressivos e, segundo o ponto de vista dinâmico, de movimento, de palpação, ou seja, a ordem em que estão dispostas as divisões do tempo no compas-

so. Há ainda a harmonia, criada pela simultaneidade de vários sons. A música se constitui pela sucessão – melodia, no sentido horizontal, e pela simultaneidade – harmonia, no sentido vertical. A simultaneidade consiste nos acordes. (SCHENEIDER, 1957, p.860).

Assim colocadas, música e poesia são manifestações que vivem do som, do seu articulado na expressão do sentimento humano. O escritor-poeta mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, em seu romance *Cerimônias do esquecimento* (1995), dá a essa vivência um caráter inaugural – A vibração do som faz nascer tudo. Deus falando sozinho antes da Criação, tocando seus instrumentos (p.69).

No âmbito da variabilidade da produção musical e poética, independentes ou com relações entre si, seus caminhos podem se cruzar de modo consolidado no terreno das formas usualmente denominadas poéticas, a madrigal, o rondó, a balada, a cantiga, ou das formas classificadas como musicais, a canção, a ópera, o musical, a modinha, a valsa. É a essa última, como forma híbrida, que nos reportaremos no presente estudo, na qual os versos recebem outra roupagem, a sutil coordenação de vogais e consoantes com sons definidos musicalmente, "efeitos de linguagem laborados interfacialmente com as significações humanas" (REIS, 2001, p.13).

3 – A Valsa, de Casimiro de Abreu: leituras

Ninguém há que aprecie mais as mulheres do que nós; mas aqui é difícil vê-las juntas sem fazê-las dançar e dançar com elas. Uma só que seja, podemos dizer-lhe coisas bonitas, enquanto não ouvirmos uma valsa; em ouvindo a valsa, deitamos-lhe o braço à roda da cintura e fazemos dois ou três giros (Machado de Assis, apud VASCONCELOS, 1978, p.2).

Embora se tenha notícia da valsa como gênero desde o século XV, ligada à história das danças alemãs *deutsche* e *länder*, ela teve ampla aceitação européia no início do século XIX, como uma das danças de salão mais valorizadas no Ocidente, mesmo tendo em vista as muitas oposições feitas, algumas bastante curiosas, como a dos médicos, que achavam prejudicial a velocidade com que os dançarinos rodopiavam pelo salão e também objeções morais, pois foi o primeiro gênero que se dançou estando os pares enlaçados, em abraço muito estreito (SADIE, 1994, p.977).

Marius SCHENEIDER (1957, p.859) tenta explicar a receptividade das valsas contextualizando-as, afirmando que "la evolución del ritmo en los bailes no populares manifiesta la evolución de nuestras costumbres, de nuestro modo de ser, de nuestra manera de sentir, el ambiente de cada época". Segundo ele, a situação daquela época, dos idos de 1850, a vida "plácida e tranquila" [em relação à agitação da vida moderna com a qual faz um paralelo], tornava possível a predominância de um compasso ternário, "el cual, por tener una parte fuerte y dos débiles, produce esta sensación tranquila y acariciante del ritmo

que podríamos llamar circular". A valsa foi adquirindo formas diversas, adequadas ao gosto dos países que a importaram.

De acordo com VASCONCELOS (1978), a valsa aportou em nossas terras em 1808, acompanhada pela família real portuguesa; em 1833, no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, os editores Laemmert & Cia. anunciavam valsas do compositor austríaco Henri Herz (1803-1888), mas considera-se o lançamento da Coleção de valsas do compositor Cândido Inácio da Silva, editadas por Pierre Laforgue no Rio de Janeiro, em 1837, o marco introdutório da valsa no Brasil. Aqui chegando,

Em contato com nossa modinha imperial, a valsa recebeu a aderência de suas técnicas, mantendo, contudo sua periodicidade rítmica original, fixando os compassos 3/4. [...] A valsa de timbre aristocrático [...] possuía uma modulação central (a melodia, na primeira parte passava do tom principal para o da dominante, retornando e concluindo na tônica, na segunda parte). Esse modelo se evapora na apropriação popular da música de dança: sua melodia refere-se a uma tonalidade, aceitando, de vez em quando, tensões modulantes mais livres. As insinuações da modinha, a adulteração de seu andamento inicial, criaram, entre nós, condições para a adequação da valsa ao canto, gerando a valsa-canção (VASCONCELOS, 1978, p.4).

Pouco tempo depois, os acordes da valsa e seus rodopios haviam conquistado definitivamente o seu espaço, fazendo-se presentes nos mais variados eventos, misturando-se com nossos bailes, e promovendo outros acréscimos culturais, como o vocabular, a exemplo da expressão "pé-de-valsas" indicando o dançarino "galante, exímio, irresistível", (VASCONCELOS, 1978, p.2).

3.1 – Do poema

Segundo BOSI (1983, p.127), Casimiro se singulariza pelo "modo de compor, que remonta, em última análise, ao seu modo de conhecer a realidade na linguagem e pela linguagem" (grifo do autor), apresentando em seus versos um "tom lânguido", com "motivos [que] se diluem ao embalo das rimas, jogos de sons, repetições, frases curtas e diretas, pleonasmos", e resultam em "um ritmo cantante, uma expressão fácil, uma palavra brejeira" (1983, p.127 e 128). Esse "ritmo cantante" ou "estilo cantante" será visto com mais detença, mas de antemão é possível inferir acerca da habilidade de versejador de Casimiro, que o fez render-se ao gosto do público pouco erudito que, à sua época, reunia-se nos salões aristocráticos para participarem dos saraus. Conforme AGUIAR (1993, p.15), em uma cultura marcadamente oral como a nossa, "poesia e música sempre andaram juntas. [...] Devido a esse aspecto, a poesia romântica não pôde prescindir da música: Castro Alves, [...], Casimiro de Abreu fizeram muitos poemas para serem divulgados através de serenatas".

O poema A valsa é composto por 155 versos breves, com métrica dissilábica e acento regular, divididos em estrofes combinadas, cinco de vinte versos cada uma,

alternadas com um refrão de onze versos que se repete cinco vezes, disposição que visualmente os fazem parecer acordes:

Tu, ontem,
Na dança
Que cansa,
Voavas
Co'as faces
Em rosas
Formosas
De vivo,
Lascivo
Carmin;
Na valsa,
Corrias,
Fugias
Ardente,
Contente,
Tranqüila,
Serena,
Sem pena
De mim!

Quem dera
que sintas
as dores
de amores
que louco
senti!
Quem dera
Que sintas.
- Não negues,
Não mintas...
Eu vi!...

O título em si é elucidativo e referencial ao assunto tratado no poema, uma composição musical e um tipo de dança específicos. É comum na literatura brasileira essa ocorrência em relação aos títulos. Temos, por exemplo, "Quadrilha", do Drummond (1979), "Canção do exílio", de Gonçalves Dias (1952), "Ladainha", de Cassiano Ricardo (1972), ou, em outros casos, como os poemas do livro *Ou isto ou aquilo* (1987), de Cecília Meireles, transformados na Suíte Coral nº5, pelo compositor paulista Osvaldo Lacerda.

Há uma frequência considerável de rimas as mais variadas, toantes, consoantes, assonantes e aliterações que não obedecem a nenhum esquema fixo. Mas elas, em conjunto com os versos curtos, que acentuam o ritmo, e as demais alternâncias, sobretudo a métrica e o acento sugerindo uma leitura em compasso ternário, causam um deslizamento na leitura. Percebe-se então que há uma relação motivada da forma com o conteúdo do poema – a imagem coreográfica e o tempo da valsa.

Dois motivos guiam a "melodia" do poema: a 2ª pessoa, o "tu", que está em movimento e a 1ª, um eu lírico estático e lastimoso, voz centralizadora, cujo conflito é colocado

não apenas uma vez, mas em refrão, repetindo-se no percurso temporal demarcado nos versos – o desejo de que a amada sinta o ciúme que ele, intensamente – "louco" –, sentiu, por ela ter valsado com outro no dia anterior, e denuncia a traição com o imperativo negativo, de acusação, e afirmativo, de ter testemunhado o fato, em discurso direto exclamativo – "não negues, / não mintas/ – Eu vi!...". A repetição mostra o crescente desespero do eu lírico, cuja situação não se resolve, o que já estava previsto pelo uso da subordinada volitiva "quem dera/que sintas/as dores/de amores". O refrão aparece alternado com as estrofes, que apresentam sinodoicamente o eu feminino, o "tu", suas faces, cabelos, colo, olhos, boca (sorriso), lábios, com uma beleza pintada em cores românticas e, por isso, divina, fluida – "voavas":

Valsavas:
- Teus belos
Cabelos
Já soltos
Revoltos,
Saltavam,
Voavam,
Brincavam
No colo
Que é meu;
E os olhos
Escuros
Tão puros,
Os olhos
Perjuros
Volvias,
Tremias,
Sorrias
Pr'á outro
Não eu!

A primeira estrofe traz a situação temporal, "ontem", sócio-espacial, "na dança" – expressão que se alarga para indicar a ação vivida pelos sujeitos. O verbo imperfeito "voavas" é uma prolepse, uma antecipação da fala enciumada do eu masculino para dizer que há um distanciamento na relação amorosa. O tom acusativo se mantém em todos os versos revelando-se, inclusive, de modo impressionista no qualificativo das "faces" do eu "lascivo/carmim".

O eu masculino vai reconhecendo o desabrochar de uma "donzela", não para ele, mas para outro/outros, o que faz aumentar a sua beleza e a sensualidade e a intensidade da paixão, expressas em fartas enumerações de verbos, adjetivos, substantivos, num percurso similar em cada estrofe: o eu apresenta a jovem mulher – "faces/em rosas/formosas", "eras bela/donzela"; afirma a traição – "tão falsa/corrias/fugias", "os olhos perjuros", e fala do desprezo manifesto em relação a ele – "sem pena/de mim", "sorrias/p'ra outro/não eu".

O poema se encerra cumprindo o que foi vaticinado no início (3º verso da 1ª estrofe), "Tu, ontem, /na dança/que

cansa". Esse "tu" resta "prostrada", pelos excessos da dança, com um comparativo – "qual pálida rosa/caída/sem vida/ no chão", uma desqualificação do eu feminino, que jaz sem valor, após ter desrespeitado a si mesma num movimento exaustivo e ficado com outros, preterindo aquele que lhe dedicava tão grande sentimento, segundo a visão dominadora e ferida do eu masculino.

Os versos trazem um código de época, de conduta convencionalizada para o masculino e o feminino – o homem deve tomar a iniciativa, exteriorizando suas emoções. A mulher deve ser mais comedida, recatada, a idéia do ativo e do passivo. É um comportamento e um estilo importados da Europa e que se coloca no âmbito do "mundo-valsas". O poema, então, mantém uma fidelidade em relação aos parâmetros culturais de sua origem. No entanto, apresenta o protótipo da mulher européia que, trazida para os trópicos, exacerba-se – é a que ousa.

3.2 – Da música

Segundo ROCHA (2004, p.77-78), ao analisar uma obra musical, parte-se sempre das grandes estruturas para as menores, fazendo-se importante um estudo da forma e da mensagem do texto composicional em si, uma "maturação", para perceber suas dinâmicas (blocos temáticos, expressões de andamento e de intensidade, entre outros), seguindo-se com uma análise harmônico-funcional. Importa rastrear e descobrir a linguagem e a sintaxe musical da obra, a fim de entender o pensamento que está ali por trás, o que vai custar ao estudioso.

Todo um trabalho de cultivo, com infinitas repetições (...) até que intérprete, instrumento e obra se tornem uma coisa só, liberando expressão com calor, cor e perfume próprios – se é que tal metáfora dá conta do que se quer dizer.

A peça coral A Valsa, de Mário Ferraro, possui 102 compassos ternários (sendo iniciada em anacruse) e foi escri-

ta na tonalidade de sol maior. Quanto ao andamento, a peça divide-se em quatro níveis: "calmamente" (= adagio): compassos 1-36; "dançando mais rápido" (1ª vez) (= allegro): compassos 37-88; "dançando mais rápido" (2ª vez) (= vivace): compassos 89-102; "mais lento" (= moderato): compassos 103-102.

Há ainda indicações de alterações de andamento: rall. molto (compassos 34; 117) e rall. (compassos 82; 102), que indicam uma redução da velocidade do andamento da execução, tornando-o mais lento.

De acordo com SADIE (1994, p.29), o andamento pode sugerir a atmosfera emocional em que a obra deve ser executada. Na composição coral em estudo, as indicações de andamento propostas pelo compositor apresentam uma constante aceleração culminando com um término quase súbito, sugerindo a trajetória emocional do eu lírico masculino que vai descrevendo a cena em que vê a amada valsando no baile. Tal disposição dos andamentos tende a nos envolver, em ritmo ascendente, no conflito vivido pelo par, expresso por um diálogo vivo e caloroso entre naipes masculinos, tenores e baixos, – o amante –, e femininos, sopranos e contraltos, – a amada. Também o fragmento dos compassos 1-3 e 4-6 (Figs.1 e 2) produz um movimento melódico ascendente e em graus conjuntos, contribuindo para que haja tal envolvimento em virtude da tensão criada.

Na divisão do texto para os quatro naipes vocais, destaca-se a entrada dos naipes femininos em relação aos masculinos (compassos 1 a 5). Enquanto os primeiros dão início ao tema já no primeiro compasso, os demais, sugerindo como que o início da dança, entram apenas no terceiro tempo do compasso 2 (tenores) e no terceiro tempo do compasso 5 (baixos):

The image shows a musical score for four voices: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Tu, on-tem, na dan-ça que can - sa, vo - a - vas coas val - sa, cor - ri - as, fu gi - as, ar - den - te, con -". The score shows the first five measures, with the lyrics distributed across the staves. The Sopranos and Contraltos enter in the first measure, while the Tenores and Baixos enter in the third measure of the first staff group.

Fig.1: A Valsa, de Mário Ferraro, compassos 1-5

Na composição, foram acrescentadas interjeições, não existentes no poema original, classe de palavras que expressam estados emotivos, favorecendo o clima de pro-

vocação, conquista e coquetismo. Por exemplo, no compasso 10 (Fig.2), a interjeição "uh" vem em resposta à fala masculina co'as faces em rosas, formosas:



Fig.2: Compassos 6-11

No compasso 23 (Fig.3), a interjeição "ah" vem em resposta ao apelo (compassos 19-21; (Fig.2) e ao clamor (compassos 24-25; Fig.4) das vozes masculinas, apresentando-se, ainda, com outras intenções em cada trecho, ora o "ah" é apelativo (compassos 23-24; Fig.3 e 4), ora é debochante, partindo de uma das notas mais agudas da

melodia (Dó 4) que se sobrepõe, inclusive, à nota aguda do soprano (compassos 23-25; Fig.3 e 4), faz o fechamento da passagem para o tema final (compassos 101-104; Fig.5 e 6 e compassos 106-108; Fig.6) e assinala o cansaço físico da personagem.



Fig.3: A Valsa, c. 18-23



Fig.4: A Valsa, c. 24-27



Fig.5: A Valsa, c. 99-101

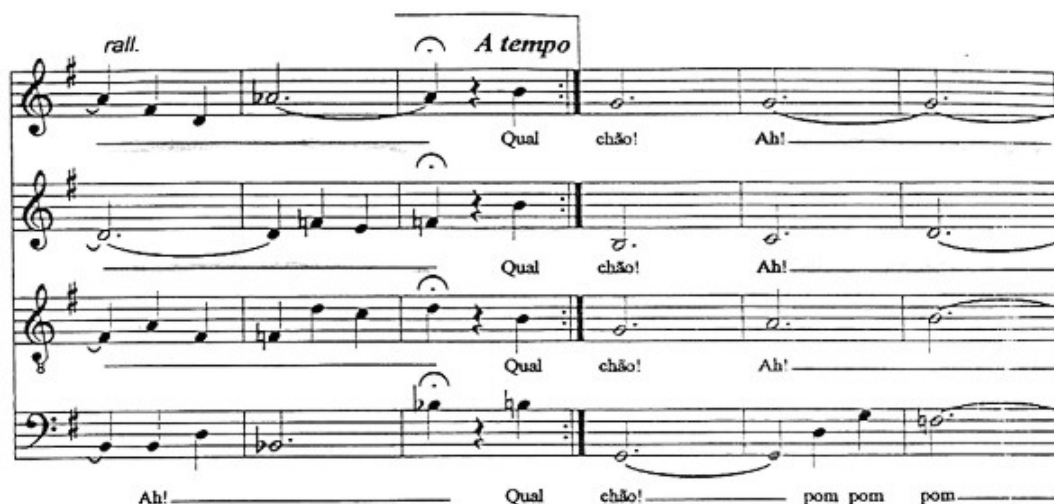


Fig.6: A Valsa, c. 102-107

Como no poema original, o refrão repete-se cinco vezes entre os versos, sempre utilizando o mesmo motivo melódico. Nas três primeiras vezes, é iniciado por vozes femininas (compassos 24-29; Fig.7), unindo-se

às vozes masculinas a partir do compasso 26, com a palavra dores, que se alonga pela semínima pontuada, ressaltando o sentimento do homem em relação à indiferença da amada.



Fig.7: A Valsa, c. 24-29

Na segunda ocorrência do refrão (compassos 72-88), a dinâmica é modificada pela repetição da palavra

dores (compassos 75-76; Fig.8), por contraltos e tenores.



Fig.8: A Valsa, c. 72-77

Nota-se a presença do adjetivo louco somente na frase das vozes masculinas (compassos 30, Fig.9; compasso 78, Fig.10 e compasso 114, Fig.11), ao passo que as vozes femininas colocam a situação

– Quem dera que sintas/ de amores senti, com elipse do adjetivo louco, o que acentua a dependência emocional do eu lírico masculino em relação ao feminino.



Fig.9: A Valsa, c. 30-32



Fig.10: A Valsa, c. 78-80



Fig.11: A Valsa, c. 114-116

Em obediência a esse princípio, somente os naipes masculinos fazem o galanteio (compassos 6 a 11). Nos compassos 8 a 11 (Fig.2), o adjetivo formosas aparece somente na letra do tenor e do baixo, enquanto que sopranos e contraltos estão em silêncio (compasso 9). A dama se cala para ouvir o elogio do cavalheiro. No momento em que o tenor termina a palavra formosas, o baixo a repete (compasso 8), quase que como um reforço. E, como é convencional após qualquer elogio, os naipes femininos respondem com a interjeição "uh" (compassos 10 e 11).

Na composição coral, a fala masculina, presente na linha do tenor, não admite a traição. Após o início do verso "Eu..." (compassos 36-40; Fig.12), ocorre uma simulação em que o tenor imediatamente começa a emitir as sílabas "pa-pa-pa", com reticências (compassos 37-40). O baixo



Fig.12: A Valsa, c. 36-41

fala o restante do verso Eu vi, pronunciando o verbo em 1/2 tempo seguido de "lá, lá...", também simulado, o que contrasta com a soprano, cujo verbo "vi" é alongado por 12 tempos (compassos 37-40). O homem não pode falar por si, por isso dá voz à mulher (compassos 36-40; Fig.12). Laborando com os recursos poéticos vistos no item

anterior e com aqueles que a música oferece, Ferraro acentua uma situação de contenda e sinaliza convenções que no poema estavam apenas sugeridas, como a retomada de um lugar feminino em obediência à ética das relações sócio-culturais e da produção literária romântica. Nesse senso, é domi-



Fig.13: A Valsa, c. 54-59

Fig.14: A Valsa, c. 60-65

nante em toda a peça a expressão de uma possível triangulação amorosa, com idealização do feminino, na qual se percebe um confronto entre os personagens em que a mulher assume a postura de defesa.

Numa derradeira amostra, isso pode ser evidenciado nos compassos 54-65, onde a expressão teus olhos escuros, tão puros (compassos 56-60; Fig.13 e 14) presente na linha dos sopranos, é completada pela fala do tenor teus olhos perjuros volvias. Esse jogo dialógico confere dinamismo à peça, cria um cenário propício ao desenvolvimento da "trama" e ao desdobramento dos personagens.

4 - Algumas considerações

Mas como é que duas artes se encontram para a realização de uma obra mais perfeita? Há um equilíbrio natural entre essas duas artes ou esse equilíbrio nunca chega verdadeiramente a conseguir-se?

(Hugo von Hoffmannsthal, apud POMBO, 2001, p.40)

José Geraldo de SOUZA (2005, p.46) comenta que é possível "analisar o ritmo musical de modo autônomo, sob a faceta do fator emocional". Também que "as fórmulas rítmicas apresentam uma organização temática, podendo suscitar sentimentos particularizados, como os de admiração, satisfação, prazer e júbilo; de atenção, tensão e contrição; de fé, esperança e amor". Por outro lado, reconhece "que a música não pode, por si só, traduzir sentimentos definidos ou paixões, mas que, por meio de movimentos físicos, químicos, fisiológicos e emotivos, que em nós ela provoca, pode 'exprimir o inexprimível' e 'comunicar o incomunicável'".

A dificuldade de definição obriga o autor a optar pela negativa e pela generalização em relação ao que a música desencadeia: o "inexprimível" e o "incomunicável". Isso implica em dizer que a música consegue atingir e envolver de imediato a alma do ouvinte despertando

nele emoções as mais fecundas e inconscientes, impossíveis de serem verbalizadas.

Tal profundidade e instantaneidade não ocorrem com a leitura de um poema, a não ser que o leitor seja experiente. Não desconsideramos exceções como a de uma pessoa que, não sendo freqüentadora de versos, de repente, ao ouvir uma declamação, renda-se ao signo poético. O poema, pela sua linguagem hermética, metafórica, necessita de um cultivo, de um exercício de contemplação para alcançar a alma do leitor. Perante a variabilidade do sentimento humano, o poeta, tentando transcender o "incomunicável", é pródigo na busca de palavras. A dificuldade de achar a palavra que enforme a emoção é o seu maior obstáculo, como revela Carlos Drummond de ANDRADE (1979, p.147), colocando-se como "O Lutador", mote que nomeia um seu poema, no qual revela o ofício: "Lutar com palavras/ é a luta mais vã. / Entanto lutamos/ mal rompe a manhã. / São muitas. Eu pouco. / [...] / Mas lúcido e frio, / apareço e tento/apanhar algumas/para meu sustento/num dia de vida". Ou como Octavio PAZ, em O Arco e a lira, que foi capaz de escrever crítica literária fazendo poesia. Em outras palavras, compor páginas sinestésicas inteiras falando de poesia e poema:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito [...] Obediência às regras: criação de outras [...] Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. [...] Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. (PAZ, 1982, p.17).

O autor fala sobre "música" e "harmonia" no poema. Música ela mesma e música como ressonância do existente

vertido em palavras nos versos. Não fala em uma e outra, mas uma na outra. De algum modo, isso margeia alguma resposta às indagações colocadas na epígrafe, por Hoffmannsthal.

Poderíamos pensar individualmente sobre as obras: em relação à composição coral, ficaria ela condicionada, na sua interpretação, pela poesia? Quanto ao poema, é clarificado pela música ou relegado a um segundo plano? Mas achamos que essas reflexões empobreceriam as obras e criariam uma situação de dependência entre ambas como se elas, não obstante uma seja fonte de inspiração e matéria da outra, necessitassem dessa inerência para manifestar o respectivo brilho.

Colocamo-nos na orbe da inspiração de Casimiro de Abreu e Mário Ferraro, separados por mais de um século, aproximados no ritmo ternário da valsa. Quer pela observação da estrutura, andamento, expressão, polifonia, estrofes, efeitos sonoros, figuras de linguagem que moldam o sentido, quer por este, os aspectos sócio-emotivos dos sujeitos da instância poética e musical, diferentes faróis direcionados a um mesmo objeto iluminando-o de maneiras distintas, a grande questão é tudo isso: o modo especial de olhar o homem em imagem, em som, em pulsação; um lance do imaginário, um desejo, uma dimensão existencial. E se a criação se deu, como disse Baudelaire, como resultado de [os] sons, [as] cores e [os] perfumes [que] se harmonizam, e por Rocha (em fragmento citado anteriormente) que, supomos, seja leitor do poeta francês, a partir de "todo um trabalho de cultivo, com infinitas repetições (...), liberando expressão com calor, cor e perfume próprios".

Se por um lado, não encontramos um conteúdo denso, da grande problemática humana no poema, e um tênue fio

sócio-histórico manifesto por Ferraro na música, que de certa forma a contemporaniza, por outro, encontramos uma motivação artística nas composições, que lhes dão vivacidade e graça, "calor" e uma dose de malícia.

Em relação a isso, é possível pensar que o compositor não se serve do poema, mas sim da interpretação que faz do poema após a sua leitura. Assenhora-se dele e torna-o seu ao transformá-lo em música. O que depois se ouve na canção não é a pessoa do poeta, mas sim a pessoa do compositor. Se há partes que o compositor não consegue compreender na sua leitura, elas serão desconsideradas na canção, pois ele não tem condições de fazer uso de algo que não compreende. Um poema nunca é integralmente assimilado numa composição, mas incorporado nela, onde continua com vida própria no corpo da música. Esta se apropria do poema com toda a sua carga fonética, dramática, sintática e semântica.

Há, então, na produção de ambas, elementos que as tornam diferentes entre si garantindo a sua especificidade de arte; elementos que as tornam semelhantes, mas que denotam alguma distinção; elementos de mesma origem que as tornam uma só.

A Poesia habita a música como a música e a harmonia habitam o poema, já vimos com Octavio Paz. Segundo Giuseppe MAZZINI (1950, p.18), "a música é a fé em um mundo cuja suprema filosofia é a poesia". Poesia como um estado de alma, como a sensibilidade artística na percepção da beleza das coisas de cada época, de cada situação, de cada forma.

Referências bibliográficas

- ABREU, Casimiro J.M. DIAS, Gonçalves. In: RAMOS, Frederico J. da Silva. *Organização, revisão e notas*. Grandes poetas românticos do Brasil. São Paulo: Edições LEP Ltda, 1952.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.
- AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993. Série Margens do Texto.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa completa*. Flores do mal (1857). Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BUCHALA, Simone A. *A extensão por intenção no universo sistêmico poético e musical*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Unesp, 2002.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental*. Autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *Teoria do texto 2*. Teoria da Lírica e do Drama. São Paulo: Ática, 1995.
- DICKE, Ricardo Guilherme Dicke. *Cerimônias do esquecimento*. Cuiabá: EDUFMT, 1995.
- BRICK, Ossip. *Ritmo e sintaxe*. In: Teoria da Literatura. Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FERRARO, Mário. *A Valsa*. Anais da XIX Oficina de Música de Curitiba, 2001.
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. São Paulo: DIFEL, 1983. (romance)
- FREIRE, Silva. *Águas de visitação*. Cuiabá: ADUFMAT, 1999.
- MAZZINI, Giuseppe. *Deveres do Homem*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1950.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PAZ, Octavio Paz. *O Arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POMBO, Fátima. *Traços de Música*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001.
- REIS, Célia Maria D. da R. *O tempo na poética de Marilza Ribeiro*. Tese de doutorado. São José do Rio Preto/SP, UNESP, 2001.
- RIBEIRO, Marilza. *Cantos da terra do sol*. Cuiabá: [s.n.], 1997.
- RICARDO, Cassiano. *Seleto em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Jose Olympio/INL, 1972.
- ROCHA, Ricardo. *Regência: uma arte complexa*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.
- SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de Música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SCHENEIDER, Marius. *Sobre a essência de la Música*. In: La Literatura. La Música. Tomo VII. Enciclopédia Labor. Barcelona: Editorial Labor, 1957. p.845 –1108
- SOUZA, José Geraldo de. *Elementos de Rítmica Musical no Folclore Brasileiro*. In: ALBUQUERQUE, A.C. et al. *Música Brasileira na Liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- VASCONCELOS, Ary. *A Valsa Brasileira*. In: Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Célia Maria Domingues da Rocha Reis é Pós-Doutoranda em Literatura Comparada pela USP, Professora do Curso de Graduação em Letras/IUA/UFMT, em Pontal do Araguaia, e do Programa de Pós-Graduação para o Mestrado/IL/ Cuiabá. Estudou piano clássico. Recebeu premiações em concursos literários. Em sua trajetória profissional tem sempre procurado desenvolver projetos buscando interfaces artísticas, sobretudo entre poesia, música e pintura.

Marco Donisete de Campos é Mestre em Engenharia Mecânica pela UNESP/Ilha Solteira, Professor do Curso de Graduação em Matemática e Informática/IUA/UFMT, em Pontal do Araguaia, Regente do Coral Jubilate Deo, em Barra do Garças/MT. Foi regente dos corais Canto Maior e Em... Canto. Suas performances como regente e cantor incluem concertos e recitais em vários estados brasileiros.