

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

CLAIRTON ROSADO

Brasília - Sinfonia da Alvorada
Estudo dos Procedimentos Composicionais da Obra Sinfônica de
Tom Jobim

São Paulo
2008

CLAIRTON ROSADO

Brasília - Sinfonia da Alvorada
Estudo dos Procedimentos Composicionais da Obra Sinfônica de
Tom Jobim

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Gil Jardim.

São Paulo

2008

Clairton Rosado

Brasília - Sinfonia da Alvorada
Estudo dos Procedimentos Composicionais da Obra Sinfônica de
Tom Jobim

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

À minha mãe Ana Rita

Por tudo que as palavras dizem no silêncio de suas pronúncias.

Agradecimentos em aleatória desordem cronológica, alfabética e afetiva.

Ao Instituto Antônio Carlos Jobim: Paulo Jobim, Gleise Cruz, Magalhães e Valéria. Às gurias de SP: Laurinha, Aninha, Carol, Gabi, Mayra, Patrícia, Aline, Marina e Samia (também uma querida revisora gramatical), amizades paulistanas de origens porto-alegrenses. Aos Professores Celso Loureiro Chaves e Elizabeth Lucas da Graduação, com quem aprendi a paixão pela pesquisa. Ao meu orientador Gil Jardim, pelo estímulo a fazer sempre o melhor. Aos Professores Rogério Costa, Mário Ficarelli e Fernando Iazzetta. Às Secretárias do CMU-ECA-USP: Luciana e Cristiane. À Rochelli Kaminski, por todos os desafios a que me lançou. Aos guris da República, pela força no início. À Renata Diório, em toda dramaticidade da vida Cruspiana. À Virgínia, à Izabella. (e suas ajudas arquitetônicas). Aos cinematográficos amigos Adílson Inácio e Pedro Plaza Pinto (praticamente um co-orientador). À Claudinha Boal. Ao amigo, “irmão” e “Professor” Marcelo Oliveira. À Letícia Alminhana, amiga, “irmã” e psicóloga. À Janinha e Cris, em suas energias luminosas de um Parque mágico. À Manika, amiga e astróloga em rios grandes e janeiros. À Lili e Giseli, sem vocês aquela cidade não seria tão maravilhosa. A toda galera do 601. À minha família, em especial à minha mãe Ana Rita, minha irmã Lianne e minha sobrinha Maria Augusta. Ao Professor Celso do CEPE. À Heloísa Pereira, Kelly Wansen, Grace Paixão, Ivan Paolo e Lu Leite Lima. Ao CTG Barbosa Lessa, em especial ao Patrão Roque Wagner. À Associação Cultural Antônio de Souza Netto. Ao colega e amigo Adriano Contó, herói na digitalização dos exemplos. À querida colega e amiga Liu Ying. À Patrícia Francisco e seu valioso acervo jobiniano.

Estudo acerca de um compositor carioca via uma Obra sobre a cidade de Brasília, feito por um gaúcho em São Paulo.

Este trabalho contou com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Resumo

ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: Estudo dos Procedimentos Compositivos da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. São Paulo, 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

O presente trabalho propõe uma investigação analítica da Obra sinfônica “Brasília – Sinfonia da Alvorada” (1961). Objetivamos compreender o processo composicional de Antônio Carlos Jobim (1927–1994) mediante estudo acerca do tratamento dado pelo compositor ao material sinfônico. O ideário poético formado após uma viagem do compositor à cidade de Brasília no momento de sua construção indica a existência de um programa narrativo condutor da peça. Percebido inicialmente através dos textos recitados por Vinícius de Moraes na gravação da Obra, assim como pelos textos escritos por Antônio Carlos Jobim na contracapa do LP, procedeu-se a uma investigação analítica para revelar níveis subliminares entre este ideário e o material musical. Por meio dessa investigação buscamos discernir e colocar em relevo: a articulação de idéias e concepções musicais presentes no processo composicional jobiniano, seu trabalho de criação e desenvolvimento, utilização de materiais extra musicais, técnicas e linguagens, auto-citações e a assimilação e utilização de obras referenciais de outros compositores. Pretendemos uma reflexão direta e específica acerca de sua obra, procurando ampliar e renovar conceitos sobre a mesma.

Palavras chave: Antônio Carlos Jobim, Brasília – Sinfonia da Alvorada, processo composicional, música brasileira.

Abstract

ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: A Study of the Compositional Process of the Symphonic Work by Tom Jobim*. São Paulo, 2008. 141 f. Thesis (Master's in Music) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

This work proposes an analytical investigation of the symphonic Work “Brasília – Sinfonia da Alvorada” (1961). Our aim is to comprehend the compositional process of Antônio Carlos Jobim (1927-1994) by studying how the composer treated the symphonic material. The poetic set of ideas created after the composer went to the city of Brasília at the time of its construction indicates the existence of a narrative program conducting the play. This has been initially perceived through the texts recited by Vinícius de Moraes during the recording of the Work, as well as through the texts written by Antônio Carlos Jobim on the LP back cover. Thus we performed an analytical investigation to reveal subthreshold levels between these principles and the musical material. We tried, through this investigation, to discriminate and highlight: the articulation of ideas and musical conceptions present in Jobim's compositional process, his creation and development work, the use of non-musical extra materials, techniques and languages, self quotations and the assimilation and use of reference works of other composers. We intend to do a direct and specific reflection of his work, trying to increase and renew its concepts.

Key words: Antônio Carlos Jobim, Brasília – Sinfonia da Alvorada, compositional process, Brazilian music.

*Vai tua vida
Teu caminho é de paz e amor
A tua vida
É uma linda canção de amor*

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Ferramentas de Análise	13
3. “Brasília – Sinfonia da Alvorada”	20
3.1 O Planalto Deserto	20
3.1.1 Nível Neutro	20
3.1.2 Nível Estésico	27
3.1.3 Nível Poiético.....	30
3.2 O Homem.....	37
3.2.1 Nível Neutro	37
3.2.2 Nível Estésico	43
3.2.3 Nível Poiético.....	45
3.3. A Chegada dos Candangos.....	55
3.3.1 Nível Neutro	55
3.3.2 Nível Estésico	65
3.3.3 Nível Poiético.....	66
3.4. O Trabalho e a Construção.....	72
3.4.1 Nível Neutro	72
3.4.2 Nível Estésico.....	103
3.4.3 Nível Poiético.....	112
3.5. Coral.....	116
3.5.1 Nível Neutro	116
3.5.2 Nível Estésico	126
3.5.3 Nível Poiético.....	127
4. Conclusão.....	129
5. Referências.....	131
 Anexo A – Partitura “Brasília – Sinfonia da Alvorada”	
Anexo B – CD Gravação “Brasília – Sinfonia da Alvorada”	
Anexo C – CD Partituras e Gravações Adicionais	
Anexo D – Textos Vinícius de Moraes	

1. Introdução

Todas as vezes que Tom abriu o piano, o mundo melhorou. Mesmo que por poucos minutos, tornou-se um mundo mais harmônico, melódico e poético. Todas as desgraças individuais ou coletivas pareciam menores porque, naquele momento, havia um homem dedicando-se a produzir beleza. O que resultasse de seu gesto de abrir o piano — uma nota, um acorde, uma canção — vinha tão carregado de excelência, sensibilidade e sabedoria que, expostos à sua criação, todos nós, seus ouvintes, também melhorávamos como seres humanos.

Ruy Castro

Inserido num percurso produtivo que ultrapassa os quarenta anos, o catálogo de obras jobiniano mostra-se extenso e variado, concebendo peças instrumentais, sinfônicas; trilhas para o cinema, seriados televisivos e peças de teatro, além de um vasto número de canções.

Ao observarmos sua discografia, sucintamente poderíamos dividi-la em três blocos: discos em que atua como o próprio intérprete de suas composições; discos em que outros são os intérpretes de suas composições; discos cujo teor reflete origens e destinos de obras concebidas enquanto totalidade de um conjunto, baseado muitas vezes em âmbitos que extrapolam o contexto puramente musical.

Citam-se, por exemplo, no primeiro bloco, os LPs “A Certain Mr. Jobim” (1965) e “Passarim” (1987); no segundo bloco, os discos com João Gilberto, Sylvia Telles, Frank Sinatra ou Miúcha, no terceiro bloco “O Pequeno Príncipe” (1957). Porém, tais separações não são tão puras e simples, delas derivam-se outras tantas quantos tantos são os critérios a lhe produzir.

“Eu Não Existo Sem Você”, canção gravada por Elizeth Cardoso no LP “Canção do Amor Demais” (1958) tem origem na trilha do filme “Pista de Grama” (1958). Em “The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim” (1964), apresenta-se ao lado de canções como “Samba do Avião” e “Dindi”, a instrumental “Valsa do Porto das Caixas” constante da trilha do filme “Porto das Caixas” (1962), já no LP “Matita Perê” (1973), junto à trilha do filme “Casa Assassinada” (1971) temos “Águas de Março”. Em “Antonio Brasileiro” (1994) “Pato

Preto”, criada para um documentário norueguês, aparece ao lado de “Piano na Mangueira” e “Samba de Maria Luiza”.

Nestes poucos exemplos constata-se certa indistinção quanto ao posicionamento destas composições lado a lado, o que no mínimo suscita se haveria por parte do compositor alguma indistinção quanto aos seus processos composicionais. Haveria alguma comunicação entre as obras de seu catálogo? Havendo, quais seriam os critérios adotados?

“Brasília - Sinfonia da Alvorada” é uma Obra de caráter sinfônico, articulada em cinco Movimentos, composta em parceria com o poeta Vinícius de Moraes num período de tempo que vai de 1958 até 1960. O então Presidente da República Juscelino Kubitschek convidava os autores a criarem um espetáculo de som e luzes para a Praça dos Três Poderes, aos moldes daqueles realizados em castelos europeus e outros vários monumentos do mundo, para tanto contratara os técnicos franceses da firma “Clemançon” especializada no assunto. Deveria ser executada em 21 de abril de 1960 na inauguração da nova capital brasileira, fato que não ocorreu. Foi então gravada em novembro de 1960 nos estúdios da Columbia no Rio de Janeiro, contando com a presença de Vinícius de Moraes recitando o texto que escrevera para a Sinfonia, lançada em disco em fevereiro de 1961.

Uma fase efervescente com mudanças de paradigmas conceituais caracterizava a política nacional daquele período em que valores arcaicos davam lugar a pensamentos e atitudes incorporadas pelo novo, pelo moderno. A política desenvolvimentista aplicada por JK imprimia ao Brasil um ritmo acelerado (“50 anos em 5”) de inovações estruturais e artísticas. A construção de estradas e hidroelétricas, a arquitetura moderna, o Cinema Novo e a Bossa Nova forneciam ao perfil nacional auto-estima e profissionalismo que teriam, na construção da nova capital “Brasília”, o símbolo deste período.

No período de composição desta Obra, Jobim circundava os 32 anos de idade. Dentre os trabalhos já realizados constavam a “Sinfonia do Rio de Janeiro” (1954), a peça sinfônica

“Lenda” (1954) e a peça teatral “Orfeu da Conceição” (1956), que inaugura sua parceria com Vinícius de Moraes, e que tem como cenógrafo o arquiteto Oscar Niemeyer. Os LPs “Carícia” (1957) e “Amor de Gente Moça” (1959) de Sylvia Telles. As trilhas para o disco “O Pequeno Príncipe” (1957), os filmes “Pista de Grama” (1958) e “Orfeu Negro” (1958). Os LPs “Canção do Amor Demais” (1958) com Elizeth Cardoso, “Chega de Saudade” (1959) e “O Amor, o Sorriso e a Flor” (1960) com João Gilberto, além de “Por Toda Minha Vida” (1959) com a cantora Lenita Bruno e a trilha para o filme infantil “Pluf, O Fantasma” (1959).

Tal época também evidencia a culminância do período de sua formação musical, em que os saraus familiares, os estudos com H. J. Koellreutter, Lúcia Branco, Paulo Silva e Tomás Terán possibilitaram-lhe contato e estudo com a música de concerto, conhecendo compositores como Bach, Beethoven, Chopin, Ravel, Debussy e Villa-Lobos, também Rachmaninoff, Prokofiev e Stravinsky. Este estudo intensificou-se com o trabalho e convívio no ambiente das rádios e gravadoras da época, tais como a Rádio Nacional, que também possibilitou o aprendizado ao lado de maestros e arranjadores como Alceu Bochino, Leo Perachi, Lírrio Panicelli, Osvaldo Borba, Lindolfo Gaya e, sobretudo, Radamés Gnattali, de quem foi colaborador, aluno e admirador.

Em entrevista à escritora Clarice Lispector, perguntado sobre seu processo de criação, Tom Jobim responde: “A criação musical em mim é compulsória. Os anseios de liberdade nela se manifestam.” Na mesma entrevista, a escritora pergunta: “Muitas vezes, nas criações em qualquer domínio, pode-se notar tese, antítese e síntese. Você sente isso nas canções? Pense.” Então o compositor responde: “Sinto demais isso. Sou um matemático amoroso, carente de amor e de matemática. Sem a forma não há nada. Mesmo no caótico há forma.”¹ Em artigo que analisa a composição “Matita Perê”, Celso Loureiro Chavez diz: “a

¹ Ver Clarice Lispector. *Entrevistas*. Rio De Janeiro: Rocco, 2007.

superposição do tratamento musical da partitura ao tratamento intertextual da letra resulta numa estrutura caracterizada pela fusão indissolúvel de música, letra, arranjo e voz.²

A Obra tema de nosso trabalho foi concebida como um espetáculo de som e luzes, em que nela são recitados textos escritos por Vinícius de Moraes, em conjunção ou não com a música. Haveria nesta Obra as mesmas fusões que em “Matita Perê”? Estaria ela, regida pela liberdade ou pela matemática?

O que pode representar “Brasília - Sinfonia da Alvorada” para o entendimento dos processos composicionais de Antônio Carlos Jobim? Qual a importância de uma obra sinfônica composta por cinco Movimentos na compreensão da prática composicional de um compositor quase exclusivo de canções? O que traz à tona? O que esclarece?

Por meio de uma investigação analítica, buscamos discernir e colocar em relevo: a articulação de idéias e concepções musicais presentes no processo composicional jobiniano; seu trabalho de criação e desenvolvimento, utilização de materiais extra-musicais, técnicas e linguagens, auto-citações e a assimilação e utilização de obras referenciais de outros compositores. Pretendemos uma reflexão direta e específica acerca de sua obra, procurando ampliar e renovar conceitos sobre a mesma.

² Ver Celso Loureiro Chaves. Matita Perê. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música*. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007, pp. 141-161.

2. Ferramentas de Análise

“Brasília - Sinfonia da Alvorada” foi concebida, após uma viagem à futura nova capital do país ocorrida em setembro de 1959 sob convite do então Presidente da República Juscelino Kubitschek. Tal viagem possibilitou a Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes o contato com as grandes planícies do Planalto Central e a mata, o riacho e a fauna existentes ao redor do Catetinho³, assim como a arquitetura de Oscar Niemeyer e a movimentação e ação humanas em prol da construção desta nova cidade. Configura-se, a partir de então, uma série de elementos extra musicais que nos indicam a existência de um *ideário poético* inspirado pela experiência vivida, sendo estabelecido como ponto motriz à composição musical da Obra.

Este *ideário poético* gera um *programa narrativo* condutor da peça, constatado através dos textos recitados por Vinícius de Moraes na gravação da Obra, assim como pela concepção Formal da peça e os respectivos títulos dos Movimentos.

Tal *programa narrativo* revela um plano de composição ascendente, vide quadro abaixo, objetivado à descrição da construção de Brasília, transcorrendo do local e cenário onde tudo ocorrerá aos atores do processo em seus ímpetos, em sua personificação, até finalmente a realização em si e sua celebração.

1º Mov.	2º Mov.	3º Mov.	4º Mov.	5º Mov.
“O Planalto Deserto”	“O Homem”	“A Chegada dos Candangos”	“O Trabalho e a Construção”	“Coral”
Cenário	Atores Ímpeto	Atores Personificação	Trabalho	Celebração

³ Local onde Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes ficaram hospedados, sendo um pequeno palácio de madeira arquitetado por Oscar Niemeyer que funcionava como sede provisória do governo federal durante a construção de Brasília. Tem esse nome devido a sua referência ao “Palácio do Catete”, sede oficial do Governo Federal na então capital da República, na cidade do Rio de Janeiro.

Percebemos, portanto, um percurso realizado pelo compositor no qual constata-se etapas intermediárias entre a encomenda da Obra e sua efetiva concretização, configurando um processo de criação paulatinamente desenvolvido.



A viagem à Brasília propicia o início do processo criativo no sentido em que a experiência vivida alimenta os primeiros passos em busca da construção de uma Obra ainda indefinida. O compositor é impelido à transformação criativa das sensações e imagens absorvidas em direção à constituição de sua Obra.

Postando-se como observador de tudo que o rodeia, o compositor permite a si próprio o contato e a absorção de imagens que lhe sejam impulsionadoras ao processo de criação. Ele abre seus sentidos à espera, permitindo-lhe estímulos das mais variadas procedências que serão apropriados, filtrados e transfigurados, reorganizando a realidade matriz e colocando-a em diálogo com o que esta mesma realidade propulsiona, ou seja, o universo interior de sua Obra incipiente.⁴

Cria-se uma malha de permeabilidades em que o compositor assume em suas absorções transformadoras o papel de “sujeito de uma interpretação vertical” dos acontecimentos, sensações e imagens presentes no empreendimento da construção daquela cidade, provenientes dos traços arquitetônicos de Niemeyer, dos ímpetus do Presidente

⁴ Cf. SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

Juscelino Kubitschek e de todas as significações contidas àquele momento da história do País, emblematizadas na construção de Brasília.⁵

A partir do estabelecimento de um *ideário poético* motriz à composição musical da Obra, o compositor desprende-se da realidade externa e inspiradora a ela, direcionando suas atenções ao fazer artístico, porém, tendo este *ideário poético* como guia numa procura por fazer representar musicalmente aquilo que lhe estimula.⁶

Em entrevista não publicada⁷, Tereza Hermany, primeira esposa de Tom Jobim, comenta as razões da viagem do compositor à Brasília: “Ele foi lá só pra sentir o clima (...) Porque a maior parte do trabalho foi feita em casa mesmo, mas sentir o clima pra ele era muito importante.” Perguntada sobre o tempo de estada de Jobim e Vinícius em Brasília, ela diz: “Uma semana. Uma coisa assim pra conhecer o lugar e depois voltaram. Porque pro Tom esse negócio de saber como é que é o lugar era importante.”

Vemos que a partir do momento em que o *ideário poético* é estabelecido, o compositor avança no intuito de concretização da Obra afastando-se da realidade que lhe é externa, mas mantendo com ela um diálogo através deste *ideário poético*.

Nessa análise do processo criativo “a relevância está, portanto, na observação de como o artista se aproxima dessa realidade e da trilha deixada pelo artista de sua grande montagem em que um mundo desejado é construído com peças apreendidas do mundo percebido pelo artista.” (SALLES, 2004:103).

⁵ Ver José Miguel Wisnik. A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil. In: *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 213-239.

⁶ “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”, nos conceitos do pintor Paul Klee (1879-1940), que acrescenta: “... as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo.” Cf. KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Original alemão (Trad. Pedro Sússekind).

⁷ HERMANY, Tereza. Entrevista concedida a Adriana Gonzaga, Eduardo Passos, Geórgia Nepomuceno. Rio de Janeiro, 16 nov. 2004.

O processo de criação passa agora a intentar a materialização daquilo que foi apreendido e idealizado, convivendo com “a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo” (SALLES, 2004:63). No percurso de transformação do *ideário poético* em material musical, o ideário gera um *programa narrativo* que conduzirá a Obra, mas que, por sua vez, só será percebido posteriormente na forma como se faz refletir pelo material musical.

Vemos, portanto, que a concepção formal da peça, seus respectivos títulos dos Movimentos, assim como os textos recitados por Vinícius de Moraes na gravação da Obra, configuram fios condutores que revelam a transformação do *ideário poético* em material musical. Este *programa narrativo* revela, em aspecto amplo, os primeiros embates do compositor com sua matéria, pois cria, neste processo de transfiguração, uma ponte que visa à aproximação de seu objetivo pretendido, transformando o *ideário poético* primeiramente em pontos de apoio que serão condutores, num segundo momento, ao preenchimento dos moldes por eles estabelecidos, passando então ao embate direto com o material musical, como bem pontua (SALLES, 2004:63): “Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre o projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo.”

Este processo de criação apresenta como testemunho o que Cecília Almeida Salles (2004:17) define como os *documentos de processo*, ou seja, instrumentos gerais de análise, os quais contêm sempre a *idéia de registro*: “São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”. Em “Brasília - Sinfonia da Alvorada”, estes *documentos de processo* constituem-se, sobretudo, nas suas partituras manuscritas tanto para piano quanto para orquestra, em alguns rascunhos e nos textos escritos por Jobim na contracapa do LP. Estes últimos revelam informações relativas ao processo criador em sentido retrospecto, pois não fazem parte do momento de criação, sendo caracterizados como ensaios reflexivos *a posteriori*. Por sua vez, as partituras permitem possíveis visualizações do embate realizado

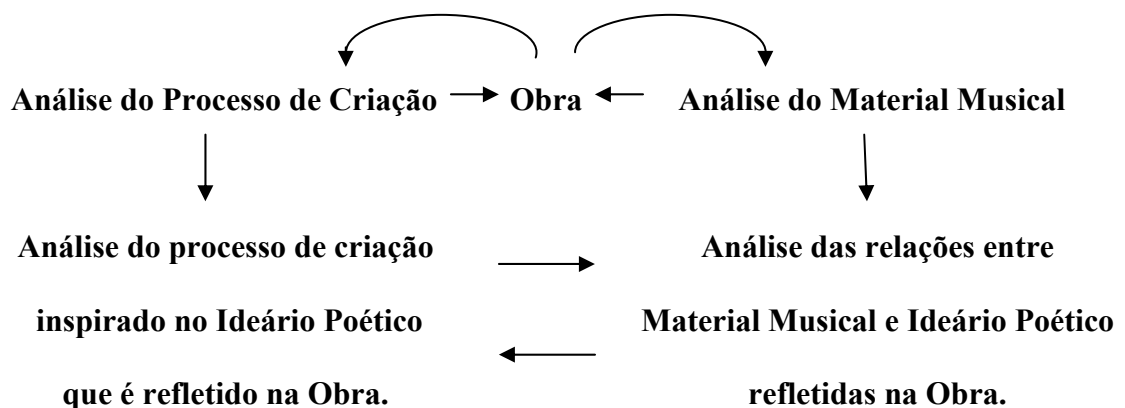
entre o compositor e sua matéria, transportando-nos ao ato de criação. A gravação original da Obra, que efetiva sua concretização, também pode ser vista como um *documento de processo* no sentido em que, tendo regência do próprio compositor, fornece-nos através da interpretação dada por este, elementos que contribuem ao entendimento das intenções dispostas na escrita: a relação entre partitura e gravação, mais especificamente o espaço de tempo existente entre a transferência e transformação da música escrita para música propriamente audível, serve de testemunho ao processo de criação da Obra.

A investigação analítica de “Brasília - Sinfonia da Alvorada” pressupõe duas perspectivas de análise:

_ a primeira, referente à análise do processo de criação, buscando o entendimento e uma possível reconstrução dos procedimentos que conduziram o compositor até a concretização da Obra;

_ a segunda, referente à análise do material musical, suas relações e implicações junto ao *ideário poético* que lhe é condutor.

A conjugação destas perspectivas se dá no momento em que se justificam através do que revela o material musical quando este evidencia suas relações com o *ideário poético* por sua vez gerado no processo de criação.



A investigação analítica que visa desvendar níveis subliminares existentes na relação entre *ideário poético* e material musical, oportunamente nos conduz à utilização dos conceitos de Gilles Deleuze de que “a arte conserva e se conserva em si”. Nesse pressuposto, sejam quais forem suas intenções, evocações, descrições, o que ela nos transmite só o fará através de seus próprios elementos, de seu próprio material. O que ela conserva é “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” determinantes à sua concepção e definição enquanto obra de arte, tornando-a independente daquele que a cria tanto quanto daquele que a experimenta:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (...) A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE, 1997: 213).

Sendo assim, o estudo dos “perceptos e afectos” presentes em “Brasília – Sinfonia da Alvorada” terá como base o modelo de tripartição da análise segundo proposto por Jean-Jacques Nattiez. Neste modelo separam-se os níveis “neutro”, “estésico” e “poiético”, respectivamente referentes aos *vestígios materiais* encontrados no material musical, à sua recepção e percepção e aos processos de criação configurados pelo programa narrativo. Concebe-se aqui um clareamento na distinção destes níveis, facilitando o discernimento no estudo das relações de paralelismo existentes.

O modelo de análise proposto por Nattiez e os conceitos de Deleuze complementam-se no sentido em que o *ideário poético* presente no ato composicional de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” só poderá ser concretamente afirmado por meio do trabalho realizado no material musical (nível neutro). Por mais explícitas que possam parecer as intenções do compositor em nos fornecer a ambiência e detalhes do *programa narrativo* presente no interior da Obra (nível poiético), somente os absorveremos (nível estésico) pelos “perceptos e afectos” presentes no material musical. Assim, esse “bloco de sensações” forma um composto que faz

da obra de arte um “monumento”, estabelecido pelo compositor em virtude do seu objetivo de extrair do material, através de um método próprio, tais “perceptos e afectos” que forneçam independência à obra possibilitando-a existir por si mesma:

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios (...). Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo (...). O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (...), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (...) A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (DELEUZE, 1997:216-217).

No processo e singularidade de seu ato criativo, o compositor é um inventor, um criador de afectos, e assim como ele outros criadores desenvolvem seus processos permitindo a constituição de uma imensa rede de relações. Neste sentido, uma determinada obra permite relacionar-se com outras obras de outros autores ou mesmo com obras distintas pertencentes ao catálogo de um mesmo autor, via suas relações entre afectos:

É assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si (DELEUZE, 1997: 227).

Através dessa análise, nos propomos a identificar no processo de criação de “Brasília – Sinfonia da Alvorada”, a existência de tais relações, assim como o teor destas e os critérios pelo compositor adotados.

3. Brasília – Sinfonia da Alvorada

3.1. O Planalto Deserto

3.1.1 Nível Neutro

O 1º Movimento de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” estrutura-se na seguinte Forma:

A - B - transição - C - B - transição - D - A

Oito são os compassos necessários para distinguirmos a primeira destas seções. Exposta em um período composto de duas frases, cada uma, quatro compassos, sua sustentação harmônica se dá na utilização simultânea de duas escalas modais, respectivamente Fá Frígio e Si bemol Frígio. A primeira das duas frases, que inicia o Movimento e conseqüentemente a Obra, é disposta nas trompas e comporta a simultaneidade destas escalas na separação entre suas vozes superior (Fá Frígio) e inferior (Si bemol Frígio). A conjunção é feita por meio da utilização de intervalos harmônicos de quinta justa entre as vozes, o que permite ao trecho fornecer inferências sobre os primeiros caminhos percorridos pelo compositor no estabelecimento dos seus procedimentos composicionais nesta Obra. A simbólica utilização exclusiva das trompas numa frase harmonicamente composta por escalas modais, conjugadas ao intervalo de quinta, nos remete por mais de uma via às intenções da busca por uma sonoridade específica que em seus aspectos harmônicos também nos revela indícios de uma organização baseada em acordes quartais. A confirmação deste último ponto se dará apenas no quarto compasso no momento em que o clarinete executa a nota *dó* juntamente às notas *si bemol* e *fá* presentes nas trompas e fagotes, evidenciando a formação de um acorde com base neste sistema. (Fig. 01)

Trompas Voz Superior
comp.1-4
Fá Frígio
Fagotes, Trompas e Clarinete
comp.4
Trompas Voz Inferior
comp.1-4
Sib Frígio

(Fig. 01)

Obs: 1 _ A escala de Fá Frígio presente na voz superior das trompas está incompleta, ausentando-se a nota *si bemol*.

Obs 2: _ A escala de Si bemol Frígio presente na voz inferior das trompas está incompleta, ausentando-se a nota *mi bemol*.

A segunda frase do período (compassos 5-8) segue os mesmos padrões, finalizando com o mesmo acorde, protagonizado desta vez pelas trompas, fagotes e harpa. (Fig. 02)

Trompas Voz Superior
comp.1-4
Fá Frígio
comp.5-8
Sib Frígio
Trompas Voz Inferior
comp.1-4
Si b Frígio
comp.5-8
Fá Frígio
Fagotes Voz Superior
comp.5-8
Fá Frígio
Fagotes Voz Inferior
comp.5-8
Sib Frígio

(Fig. 02)

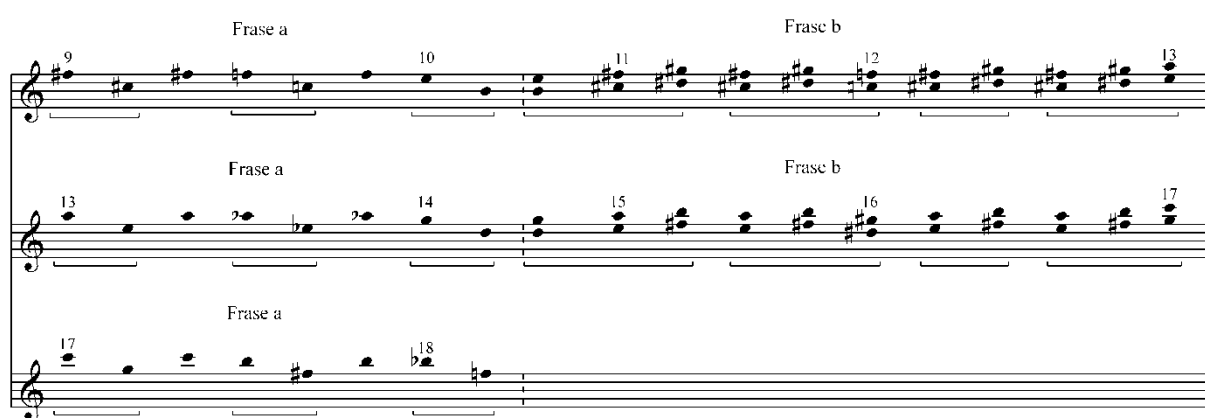
Obs: 1 _ A escala de Si bemol Frígio presente na voz superior das trompas nos compassos 5-8 está incompleta, ausentando-se a nota *mi bemol*.

Obs 2: _ A escala de Fá Frígio presente na voz inferior das trompas nos compassos 5-8 está incompleta, ausentando-se as notas *lá bemol* e *dó*.

Obs 3: _ A escala de Fá Frígio presente na voz superior dos fagotes nos compassos 5-8 está incompleta, ausentando-se as notas *lá bemol*, *dó* e *mi bemol*.

Obs 4: _ A escala de Si bemol Frigio presente na voz inferior dos fagotes nos compassos 5-8 está incompleta, ausentando-se as notas *ré bemol*, *fã* e *lá bemol*.

A partir do compasso 9 apresenta-se uma ampliação da orquestração juntamente à nova textura de melodia acompanhada que se estenderá até o compasso 18, demarcando o âmbito da nova *seção B*. A melodia, condutora do trecho, caracteriza-se por sua divisão em frases de dois compassos, distintas pela oposição de suas propriedades essencialmente melódicas ou harmônicas, assim como de suas direções de sentido, respectivamente descendentes ou ascendentes. A análise de suas estruturas internas constata na *frase a* uma transposição por cromatismo descendente dos intervalos melódicos de 4^a justa que a compõem, já na *frase b* o direcionamento melódico ascendente de ambas as vozes pode ser dividido em quatro partes configurando degraus, que objetivam a última e mais aguda nota da frase. (Fig. 03)



(Fig. 03)

A segmentação melódica torna-se geradora - ao mesmo tempo que fruto - da segmentação harmônica presente na seção. Configura-se aqui uma alternância entre a sustentação harmônica por acordes tonais ou escalas modais. Temos assim, nos compassos relativos à primeira apresentação da *frase a*, o acorde de Lá maior como referencial harmônico, apresentado no compasso 9 acrescido do intervalo de décima terceira [A¹³] e no compasso 10 com o intervalo de nona, estando sua terça omitida [A⁹(omit3)]. Este acorde

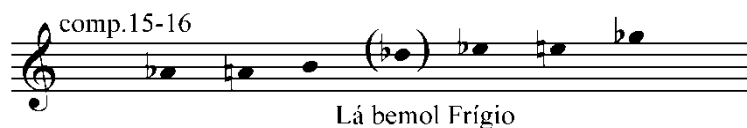
estabelece contraste à utilização dos intervallos harmônicos de quarta justa presentes nos compassos 11-12 referentes à *frase b* (iniciada por anacruse no compasso 10), que têm por base harmônica a escala de Fá Frígio. (Fig. 04)



(Fig. 04)

Obs: A escala de Fá Frígio presente nos compassos 11-12 está incompleta, ausentando-se a nota *si bemol*.

Tal alternância prossegue nos compassos seguintes, onde o acorde de Dó maior - primeiramente acrescido do intervalo de décima terceira [C^{13}] no compasso 13 e posteriormente do intervalo de nona [C^9] no compasso 14 - é tomado por base na reapresentação da *frase a*, ante a escala de Lá bemol Frígio presente nos compassos 15-16 referentes à reapresentação da *frase b* (iniciada por anacruse no compasso 14). (Fig. 05)



(Fig. 05)

Obs: A escala de Lá bemol Frígio presente nos compassos 15-16 está incompleta, ausentando-se a nota *ré bemol*.

Os compassos seguintes reapresentam a *frase a*, sob a qual se estabelecem como base três acordes gerados por transposição (no que concerne à fundamental, terça e quinta do acorde, excetuando-se as notas dissonantes), no caso Mi bemol maior com décima terceira [Eb^{13}] e Mi maior com nona [E^9] no compasso 17, além de Fá sustenido maior com sétima maior [$F\#7M$] no compasso 18.

A próxima seção deste Movimento terá início apenas no compasso 25, apresentando, como uma de suas características, a redução do âmbito orquestral em relação à *seção B*, necessitando, portanto, de uma *transição* que tem lugar entre os compassos 19-24. Tal

transição é articulada em dois momentos, operando-se primeiramente uma desconstrução orquestral que “culmina” no acorde de Ré maior do compasso 22, alcançado via o seguinte percurso harmônico:

$$Gm7M - Eb^{9\#}/G - Gm7 - E^{\circ}/G - D$$

Num segundo momento, após a rarefação da orquestração, o acorde de Ré maior conduz o segundo momento da *transição* expondo-se em notas longas no clarinete, fagotes e harpa (compassos 22-24) conjuntamente aos arpejos em harmônicos subsequentes nos violinos e violoncelos.

Entre os compassos 25-32 exibe-se a *seção C* configurada numa textura em que clarinetes e violas sob o mesmo desenho melódico em uníssono opõem-se ao material apresentado nos trombones e fagotes, composto em sua maioria por glissandos descendentes sobre o intervalo de terça menor, expostos alternadamente entre estes dois instrumentos. Essa oposição de materiais distintos amalgama-se por meio das pausas presentes em meio ao desenho melódico dos clarinetes e violas que possibilitam a inserção de tais glissandos nos trombones e fagotes.

Harmonicamente a seção distingue-se pelo uso simultâneo de três escalas Octatônicas presentes nas vozes superior (Fig.06) e inferior (Fig.07) da linha melódica feita pelos clarinetes e violas, assim como no material exposto pelos trombones e fagotes. (Fig.08)



(Fig.06)

Obs: A escala Octatônica presente na voz superior da linha melódica feita pelos clarinetes e violas está incompleta, ausentando-se a nota *si bemol*.



(Fig.07)



(Fig.08)

Obs: A escala Octatônica exposta no material dos trombones e fagotes está incompleta, ausentando-se as notas *dó*, *mi bemol* e *fá sustenido*.

Nos compassos 33-37 (com anacruse no compasso 32), amplia-se novamente o espectro orquestral em uma rerepresentação da *seção B*. Retoma-se a textura de melodia acompanhada, protagonizada pela *frase a* que nos compassos 33-34, assim como 35-36, apresenta-se tal qual nos compassos 17-18 durante a primeira exibição da seção. (Fig.09)



(Fig.09)

Há, no entanto, dentro desta reutilização da *frase a*, algumas particularidades que transcendem sua apresentação nos compassos 17-18. Vemos, por exemplo, que as cinco últimas notas do compasso 34 apresentam um espelhamento⁸ em relação às suas imediatas anteriores, o que provoca na sustentação harmônica do trecho - muito mais pela adição de notas que pelo espelhamento em si - o acréscimo de um novo acorde aos apresentados simultaneamente a esta frase em sua origem já citada. Temos assim, no espaço dos compassos 33-37, a seguinte seqüência harmônica:

$$\underbrace{\text{Eb}^{13} \text{ E}^9 / \text{F}\#7\text{M E}}_{\text{Al}^6} \quad \underbrace{\text{Eb}^{13} \text{ E}^9 / \text{F}\#7\text{M Eb} / \text{D}}_{\text{Al}^6}$$

O acorde de Mi maior [E] presente no compasso 34 insere-se em meio às duas rerepresentações dos anteriormente conhecidos Mi bemol maior com décima terceira [Eb¹³],

⁸ Preferimos aqui a utilização do termo *espelhamento* em substituição a *retrógrado* visto que o último é normalmente usado e associado a sistemas de organizações harmônicas e procedimentos composicionais não necessariamente condizentes com os utilizados por Antônio Carlos Jobim.

Mi maior com nona [E⁹] e Fá sustenido maior com sétima maior [F#7M], posicionando-se em função harmônica de um acorde de sexta germânica, polarizador ao acorde de Mi bemol do próximo compasso, mesmo sem possuir o intervalo de sétima menor característico deste tipo de acorde. O mesmo acontece com o acorde de Mi bemol maior [Eb] no compasso 36, condutor a Ré maior no compasso 37. Percebe-se, neste procedimento, a utilização de um princípio harmônico que não necessariamente deva seguir o extremo das regras que o produzem, mas apenas contemplar as necessidades expressivas intentadas pelo compositor naquele momento.

Os compassos 37-39 reapresentam a *transição* necessária à rarefação do espectro orquestral, que neste momento tem vistas à *seção D* a se iniciar no compasso 40. O acorde de Ré maior do compasso 37 age como pivô, finalizando a seqüência harmônica da *seção B* ao mesmo tempo em que inicia esta *transição* servindo de base aos dois compassos seguintes, expondo-se em notas longas no clarinete e fagotes conjuntamente aos arpejos em harmônicos subseqüentes nos violinos e violoncelos.

Disposta entre os compassos 40-43 sob a textura de melodia acompanhada com orquestração nas cordas (à exceção do contrabaixo), harpa e fagote, a *seção D* reduz o espectro orquestral e apresenta um solo escrito no fagote⁹ acompanhado por glissandos na harpa e acordes em harmônicos nas cordas. Caracteriza-se harmonicamente pela utilização da escala de tons inteiros (Fig. 10).



(Fig. 10)

⁹ Este solo, que na partitura manuscrita encontra-se escrito no fagote, é tocado pela flauta na gravação original. Essa mudança, segundo declaração de Paulo Jobim, obtida durante uma de nossas visitas ao Instituto Antonio Carlos Jobim na cidade do Rio de Janeiro, foi uma decisão possivelmente tomada pelo compositor já em estúdio no momento de gravação da Obra. Depreende-se explicitamente aqui um momento em que a relação entre partitura e gravação, mais especificamente o espaço de tempo existente entre a transferência e transformação da música escrita para música propriamente audível, configura-se como um *documento de processo* a servir de testemunho sobre a criação da Obra que tem na gravação a sua efetiva concretização.

Os compassos 44-48 encerram o Movimento retomando a frase que o iniciou, neste momento disposta nas trompas e também nos fagotes. O compasso 48 apresenta o mesmo acorde dos compassos 4 e 8, desta vez orquestrado em toda extensão dos instrumentos componentes da grade.

3.1.2. Nível Estésico

Sob o ponto de vista estésico, destaca-se em “O Planalto Deserto” a fluidez com que transcorrem seus materiais e seções que via conexões sutis perpassam as diversas ambientações propostas, absorvendo-as sem nelas necessariamente se ater.

Um primeiro exemplo pode ser visto no compasso 4 onde ocorre a ligação entre as duas frases da *seção A*. Ao término da primeira frase executada pelas trompas, agregam-se clarinetes e fagotes, estes últimos sob as mesmas notas das trompas, pontuando o final desta frase no mesmo instante em que se apresentam para a próxima da qual farão parte. Conexões como esta estarão presentes em toda a *seção B* através da ligação entre as duas últimas notas da *frase a* (apresentadas melodicamente) que sempre serão as primeiras notas da *frase b* (apresentadas harmonicamente). Este ponto comum dentre as distinções que as frases possuem encontra reforço no caráter ascensional da seção, ao qual tais frases configuram degraus para o ápice pretendido e atingido com a nota *ré* executada pela flauta no compasso 19 - que também age como ponto de conexão entre a *seção B* e a transição que lhe segue.

Este caráter ascensional a que nos referimos encontra ressonância no acorde arpejado da harpa do compasso 23, que por sua vez torna-se significativo a partir da relação que constrói junto aos materiais a ele tanto predecessores quanto sucessores, posicionando-se ao mesmo tempo como fim, meio e início.

Apresentado sob as notas de Ré maior [D], este acorde absorve um sentido de reverberação da nota *ré* presente nos compassos 19-20, adquirindo junto e através dela a condição de ápice do trajeto percorrido, mas que só é efetivamente denotada pela relação que este estabelece com seu homólogo anterior presente no compasso 8. Embora não sejam constituídos das mesmas notas, estes dois acordes arpejados na harpa (compassos 8 e 23) relacionam-se por suas funções de pontuação aos locais aos quais são inseridos e também no uso distinto, porém não menos conectado do registro do instrumento. Temos assim no compasso 8 a utilização de um registro mais grave, delimitado entre as notas *si bemol 0 - fá*; já no compasso 23 a delimitação está entre *ré 2 - fá sustenido 4*. Este distanciamento revela as intenções temáticas da *seção B* (ao mesmo tempo em que é revelado por estas) nas quais um trajeto ascensional parte logicamente de um registro mais grave em direção a outro mais agudo, sendo balizado por estes acordes via suas características pontuadoras. Revela-se então, por retrospecto, a duplicidade de funções do acorde do compasso 8, que num primeiro momento finaliza a *seção A*, mas que, em razão do acorde do compasso 23, atribui por meio da memória certa função introdutória à *seção B*.

Tais transformações funcionais encontram no acorde do compasso 23 significações sintomáticas, visto as relações que este constrói com seu entorno.

Sob um novo ponto de vista, encontra-se ele ao meio de um pequeno percurso transitório entre duas seções que visa à desconstrução orquestral de uma em direção à outra. Da mesma forma que estabelece relações com os materiais que lhe antecedem, também o faz com seus sucessores, sendo reapresentado no compasso 24 sob a distância de oitava em registro mais grave, o que o coloca numa posição inversamente proporcional ao de sua relação com o acorde do compasso 8. Torna-se agora ponto de origem ao qual o acorde do compasso 24 subordina-se numa reverberação que destaca seu predecessor ao momento que finaliza um arco, entre estes três acordes, numa volta ao mesmo registro grave do acorde do compasso 8.

A fluidez dentro da *seção C* é obtida através dos encaixes revelados na construção e ocupação de espaços configurados na relação entre os materiais opostos e complementares proponentes de um diálogo contínuo a ser percebido nas pausas da linha melódica das violas e clarinetes, preenchidas pelo material dos trombones e fagotes. Estes últimos terminam sua apresentação nesta seção com a nota *si*, que por sua vez será a primeira nota (disposta em anacruse) da melodia condutora da seção seguinte. Neste espaço (compasso 32) entre final e princípio de duas seções distintas, esta nota agrega a seu componente melódico unificador o componente orquestral num curto caminho em que tão logo é apresentada apenas pelos trombones e fagotes incorpora a si os instrumentos componentes e distintivos da próxima seção, antecipando-a em sua dimensão orquestral.

Já constatada na análise do nível neutro, a ligação entre a reapresentação da *seção B* e a *transição* que lhe segue é dada pelo acorde de Ré maior [D] do compasso 37, posicionado literalmente como fim e princípio de ambas. A *transição* cuja natureza de sua função é fluir, conduz à *seção D* seguinte via sua auto-desconstrução, elaborando a passagem entre estas duas dimensões orquestrais distintas (*seção B - seção D*).

Na *seção D*, no compasso 43, aos instantes finais de sua melodia, esta é desprovida de seu acompanhamento para, tal como uma anacruse, suas notas finais conduzirem à seção seguinte, mais especificamente à nota *si bemol*. Embora este solo tenha sido executado pela flauta na gravação, o que fornece uma distância timbrística entre ele e o que lhe segue, vemos que na partitura o mesmo é escrito no fagote¹⁰ evidenciando as intenções do compositor a tal direcionamento e fluidez.

A frase final do Movimento é a mesma que lhe inicia recebendo acréscimos orquestrais que não necessariamente lhe roubam as feições.

¹⁰ Questão já comentada na análise do nível neutro.

3.1.3 Nível Poiético

Ao adentrarmos na análise do nível poiético, veremos que esta frase é definida pelo compositor em seus textos presentes na contracapa do LP como “o tema do Planalto”. A partir daí conjugam-se em seus *documentos de processo*, assim como em seus *vestígios materiais*, as intenções descritivas a este lugar, presentes em seu processo de criação.

No frontispício da partitura para orquestra de “O Planalto Deserto”, o compositor escreve: “*O Planalto Deserto*”, “*O Ermo*”, “*O Lugar mais velho do mundo*”, “*O Fundão*”, “*O Agreste*”, “*O Desolado*”. Estes termos funcionam tal como epígrafes à composição do Movimento, da mesma forma que a frase que lhe inicia faz uma epígrafe musical ao seu restante, contendo nela, por meio da denominação que o compositor lhe atribui, todas as significações contidas nestes termos.

Tanto nestas epígrafes, como nos textos de Vinícius e nos textos de Jobim, há uma clara intenção descritiva deste lugar onde a epopéia da construção de uma cidade ocorrerá, um lugar vazio e anterior ao que está por vir e a lhe transformar;

Textos de Vinícius:

No princípio era o ermo... Eram antigas solidões sem mágoa, O altiplano, o infinito descampado... No princípio era o agreste: O céu azul, a terra vermelho-pungente. E o verde triste do cerrado. Eram antigas solidões banhadas De mansos rios inocentes Por entre as matas recortadas. Não havia ninguém. A solidão Mais parecia um povo inexistente Dizendo coisas sôbre nada. (MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

Textos de Jobim:

Setembro, sertão no estio. Frio sêco. Altitude aproximada: 1.200 metros. Ar transparente, céu azul profundo, primavera e pássaros se namorando. Campos gerais, chapadões dos gerais. Cerrado e estirões de mata à beira dos rios. Horizonte: 360°. (Vide Anexo C)

Vemos aqui que o compositor utiliza de certas associações provenientes de referenciais históricos no uso de materiais propensos a determinadas intenções descritivas. Ao

utilizar trompas, o faz por suas características sonoras associadas, por exemplo, a épocas primitivas ou mesmo a descrições de conteúdo épico (muito utilizadas na música de cinema).¹¹ A isto conjuga-se a utilização de escalas modais dispostas ao intervalo de quinta justa, elementos não menos portadores de significações associadas a épocas remotas. Confirma-se isto nas palavras do próprio compositor:

A música começa com duas trompas em quintas que evocam as “antigas solidões sem mágoa”, de que nos fala Vinícius de Moraes, e a magestade dos campos sem arestas que há milênios se aquietaram. (Vide Anexo C)

Configura-se através da “reapresentação” do *Tema do Planalto*, no final do Movimento, sob acréscimos orquestrais que não necessariamente lhe roubam as feições, uma espécie de moldura que, via a evocação da memória, retorna a um lugar do qual se partiu, estando este lugar já modificado pela experiência adquirida no percurso realizado.¹²

Percurso este que parte do *Tema do Planalto* e segue em demais descrições a serem percebidas já num momento próximo, pela apresentação da *seção B* em que conjuntamente ao caráter ascensional desta amplia-se a orquestração numa possível referenciação ao trecho do texto de Jobim:

O espírito do lugar prevalece. Duas flautas comentam liricamente as infinitas côres das auroras e poentes, sôbre um fundo harmônico das cordas em trêmolo. O mistério das coisas anteriores ao homem é exposto numa luz clara e transparente. (Vide Anexo C)

¹¹ Em artigo intitulado “*Matita Perê*”, Celso Loureiro Chaves comenta sobre a utilização das trompas naquela canção, por sua vez realizando comparações com o uso que o compositor faz destas na Obra em questão: “É a trompa, com todo o seu potencial de evocação de espaços abertos referencial ao início de música e texto em *Brasília – Sinfonia da Alvorada* (Vinícius de Moraes: “no início era o ermo”) e também a um verso de Carlos Drummond de Andrade (“a trompa / ecoa no azul longe / e no peito do viajante perdido”), que solidifica o caráter mítico da temática da canção e da história que se desenrola diante do ouvinte.” Ver Celso Loureiro Chaves. *Matita Perê*. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música*. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007, pp. 141-161.

¹² Ver Lorenzo Mammi. *Uma promessa ainda não cumprida*. Folha de São Paulo. São Paulo, Caderno Mais!, pp. 6 - 8, 10 dez. 2000.

Há, portanto, na *seção B* um objetivo de continuidade descritiva do “Planalto Deserto”, agora enfocando outros aspectos, tais como a luminosidade presente neste, a que possivelmente o caráter ascensional da seção, inserido na diferenciação entre as *frases a e b* (e seus respectivos acompanhamentos) sejam indicativos de objetivos descritivos a uma dinâmica entre a luz que surge e paulatinamente se intensifica com o planalto que conseqüentemente se ilumina. Complementa-se nestes objetivos descritivos a relação entre os acordes arpejados da harpa nos compassos 8 e 23 em que, respectivamente, se descreve a luz de uma aurora incipiente e outra já estabelecida.

Em dois outros momentos de seus textos o compositor segue suas descrições:

No fundo do “Catetinho”, há um capão de árvores altas por onde passa um córrego de água bôa e fria. Seguindo-se a água, sai-se num campo onde fui muitas vezes escutar o pio das perdizes. Silêncio nos campos claros, batidos de sol. De repente, de perto, como um grito, vem o piado do macho chamando a fêmea. Silêncio. E de longe, chega a resposta. É uma conversa que parece vir do fundo dos tempos. Aquêles dois pontos de som escondidos no capim se procuram, aproximam-se, se encontram e cantam juntos. (...) O mistério das coisas anteriores ao homem é exposto numa luz clara e transparente. “Onde se ouvia nos campos gerais do fim do dia o grito da perdiz, a quem respondia o pio melancólico do jaó.” Às vezes, à beira d’água, surge a trama vegetal dos galhos e lianas. (Vide Anexo C)

Ao compararmos os elementos componentes da *seção C* com os textos acima, veremos que, na textura desta seção, trombones e fagotes alternam glissandos descendentes sobre o intervalo de terça menor, configurando uma espécie de diálogo que podemos inferir como representativo de uma conversa entre dois pássaros. Tais glissandos ocorrem em meio ao material exposto pelos clarinetes e violas, precisamente durante suas pausas, ou seja, em meio a um desenho melódico caracterizado por movimentos ascendentes e descendentes de segundas maiores e menores ao ritmo de colcheias, o que lhe concebe um caráter sinuoso, produzindo semelhança ao movimento próprio de um campo de capim ao vento onde tais pássaros possivelmente se encontrariam.

Segue-se à *seção C* uma reapresentação da *seção B* em que novamente se amplia a orquestração, porém, desta vez, protagonizada apenas pela *frase a* e seu respectivo

acompanhamento. A ausência do caráter ascensional antes presente (encontrando-se agora um quase estatismo melódico), assim como da dinâmica de diferenciações entre as *frases a e b*, fornece maior destaque ao aspecto orquestral, numa passagem possivelmente evocativa de uma nuvem acompanhada de sua sombra, onde a amplitude visual estende-se verticalmente do solo ao céu simultaneamente ao seu transcorrer horizontal, relacionando-se às frases de Jobim: “*Uma nuvem passa e sua sombra corre pelos campos.*” e “*O timbre da orquestra escurece*”. Já a *seção D* é precedida pela *transição* em que o movimento circular nos harmônicos dos violinos e violoncelos, denotam caráter descritivo numa alusão à frase de Jobim “*O vento faz ondas nos penachos do capim dourado, verde, dourado*”, por sua vez alusiva ao local e instante em que dois pássaros dialogam. Sendo a *seção D* constituída de uma textura de melodia acompanhada em que se realiza uma espécie de recitativo, cria-se uma possível relação descritiva ao canto de um pássaro.

Tais alusões a cantos de pássaros encontram-se grafadas na partitura em duas dimensões: nas alusões descritivas representadas através do material musical em seus aspectos temáticos (*seções C e D*); e nas indicações (escritas por extenso) ao uso de apitos característicos ao canto dos pássaros pretendidos, no caso a Perdiz e o Jaó. Configura-se um diálogo entre diferentes dimensões que se conjugam em seus objetivos descritivos, realizando entre si antecipações e conjunções em relações internas na partitura e entre a partitura e o texto recitado por Vinícius (que configura em si uma terceira dimensão descritiva).

Se observarmos o trecho compreendido entre os compassos 22 e 43, em que se encontram respectivamente na Forma do Movimento, a *transição*, *seção C*, *seção B*, *transição e seção D*, veremos que a *seção B* interrompe o que em âmbito descritivo poderia vir a ser caracterizado como uma “cena” única, alusiva ao diálogo entre dois pássaros. Este diálogo se encontra nas indicações ao uso de apitos característicos ao canto dos pássaros pretendidos, nos compassos 22-24 e 37-39, indicativos ao canto da Perdiz que dialogam com a indicação

nos compassos 40-44 referentes ao canto do Jaó. Tais indicações ao mesmo tempo dialogam com o material musical, em antecipações e conjunções, visto que a indicação ao canto da Perdiz nos compassos 22-24 antecipa a descrição do diálogo entre dois pássaros existente na *seção C* nos compassos 25-32, já comentado. Do mesmo modo a indicação ao canto da Perdiz nos compassos 37-39 antecipa a *seção D* na qual a textura de melodia acompanhada realiza uma espécie de recitativo, possivelmente descritiva ao canto de um pássaro, que, por sua vez, se conjuga à indicação ao canto do Jaó presente em seus compassos constituintes, 40-44.

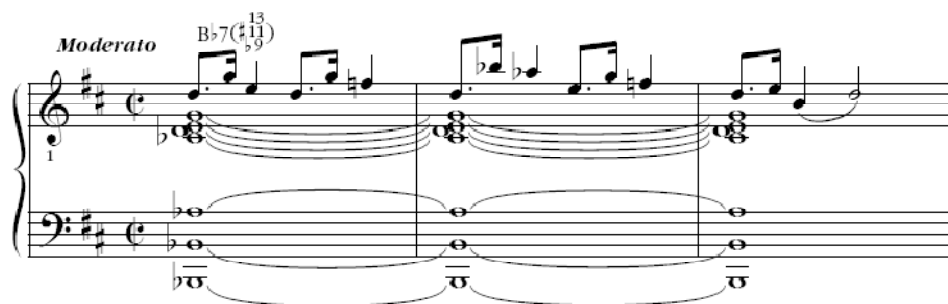
Ambas as dimensões internas à partitura antecipam a descrição presente no texto recitado por Vinícius:

E só ficaram as solidões sem mágoa. Os sem-termo, o infinito descampado. Onde, nos campos gerais do fim do dia. Se ouvia o grito da perdiz. A que respondia nos estirões de mata à beira dos rios. O pio melancólico do jaó. (MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

Isto cria uma conjunção entre estas três dimensões cujos objetivos descritivos contribuem ao estabelecimento da Obra enquanto “monumento” através dos “perceptos e afectos” que nos lançam.

Interessante observar que, de certo modo, este procedimento ao qual o compositor alude a uma descrição relativa ao canto de pássaros também pode ser constatada dentre outras, numa composição posterior, em parceria com Chico Buarque, intitulada “Sabiá” (1968). No arranjo feito por Claus Ogerman para o disco *Terra Brasilis* (1980)¹³, os compassos iniciais da canção, em que a melodia feita pelas flautas mostra-se possivelmente alusiva à descrição do canto de um pássaro (Fig. 10), ganha a confirmação desta descrição nos compassos finais da canção em que esta “*mesma melodia*” é executada em gravação direta do canto de um pássaro, inspirador e fonte de origem.

¹³ Vide Anexo C.

(Fig. 11)¹⁴

A fluidez que percorre o Movimento, destacada na análise do nível estésico e percebida dentre as distinções orquestrais, harmônicas e temáticas das seções, encontra referências nos textos de Jobim:

Setembro, sertão no estio. Frio sêco. Altitude aproximada: 1.200 metros. Ar transparente, céu azul, primavera e pássaros se namorando. Campos gerais, chapadões dos gerais. Cerrado e estirões de mata à beira dos rios. Horizonte: 360°. No fundo do “Catetinho”, há um capão de árvores altas por onde passa um córrego de água bôa e fria. Seguindo-se a água, sai-se num campo onde fui muitas vêzes ouvir o pio das perdizes. Silêncio nos campos claros, batidos de sol. De repente, de perto, como um grito, vem o piado do macho chamando a fêmea. Silêncio. E de longe chega a resposta. É uma conversa que parece vir do fundo dos tempos. Aquêles dois pontos de som escondidos no capim se procuram, aproximam-se, se encontram e cantam juntos. Uma nuvem passa e sua sombra corre pelos campos. O vento faz ondas nos penachos do capim dourado, verde, dourado... Neste ambiente foi composto “O Planalto Deserto”. (...) A música começa com duas trompas em quintas que evocam as “antigas solidões sem mágoa”, de que nos fala Vinícius de Moraes, e a magestade dos campos sem arestas que há milênios se aquietaram. O espírito do lugar prevalece. Duas flautas comentam liricamente as infinitas côres das auroras e dos poentes, sobre um fundo harmônico de cordas em trêmolo. O mistério das coisas anteriores ao homem é exposto numa luz clara e transparente. “Onde se ouvia nos campos gerais do fim do dia o grito da perdiz, a quem respondia o pio melancólico do jaó.” Às vezes, à beira d’água, surge a trama vegetal dos galhos e lianas. O timbre da orquestra escurece. O infinito horizonte se enche de côres do crepúsculo e se escuta mais uma vez o tema do Planalto. (Vide Anexo C)

Isto ocorre num sentido em que os textos apresentados sugerem descrições gerais e panorâmicas de um determinado lugar e dos acontecimentos que nele ocorrem, incutindo ao material musical uma equivalência que tem por função conduzir-nos a perspectivas, sob um ponto de vista cinematográfico, em noções espaciais de *zoom in* e *zoom out* conforme a seção

¹⁴ O exemplo acima é retirado da partitura em arranjo para piano, publicada em JOBIM, Paulo (Coord) et alii. *Cancioneiro Jobim*: arranjos para piano. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. v. 3. pp. 119-123; na qual a melodia da voz superior é correspondente à melodia realizada pelas flautas no arranjo supracitado. Observa-se que embora esta partitura seja baseada no arranjo feito por Eumir Deodato, a melodia referida é a mesma, sofrendo apenas modificações estruturais.

e descrição naquele momento. Com essa verificação, é possível estabelecer relações de semelhança entre “O Planalto Deserto” e o primeiro capítulo da obra literária “Os Sertões” (1902) do escritor Euclides da Cunha, intitulado “A Terra”. Segundo as observações descritas por Bernucci (2001:17), acerca da escrita euclidiana:

(...) seria útil começar com a visão telescópica que adota Euclides para abrir o primeiro capítulo do livro, em que a perspectiva de sua narração é originalíssima. Principia com uma imagem aérea, “cinematográfica” do Planalto Central (sic) e abre-se como um leque em visão panorâmica, subjugada aqui e ali por um efeito ótico de *zoom*, como a crítica já observou, para fechar-se em *close-up* (a região de Canudos), a partir do capítulo II, e depois descansar o seu olhar nos capítulos III e IV, e uma vez mais redirecionar o foco, dirigindo-o agora para as considerações gerais e os paralelismos no capítulo V. Este movimento de abertura e contração do campo visual atesta explicitamente o caráter não só pictórico da escrita euclidiana, mas também a sua singular capacidade para mover-se entre as generalizações e os aspectos mais particulares da sua narrativa.

Obs: os diversos capítulos aos quais o autor faz referência são subdivisões presentes em “A Terra”.

As relações entre “Brasília – Sinfonia da Alvorada” e “Os Sertões” (1902) também encontram analogias em seus planos Formais ascendentes, aos quais se destacam suas respectivas concepções de Movimentos e capítulos descritivos de um cenário onde determinados atores realizarão um acontecimento.

“Brasília – Sinfonia da Alvorada”
(Tom Jobim)

“Os Sertões”
(Euclides da Cunha)

O Planalto Deserto	—————	A Terra
O Homem	—————	O Homem
A Chegada dos Candangos	—————	
O Trabalho e a Construção	—————	A Luta
Coral	—————	

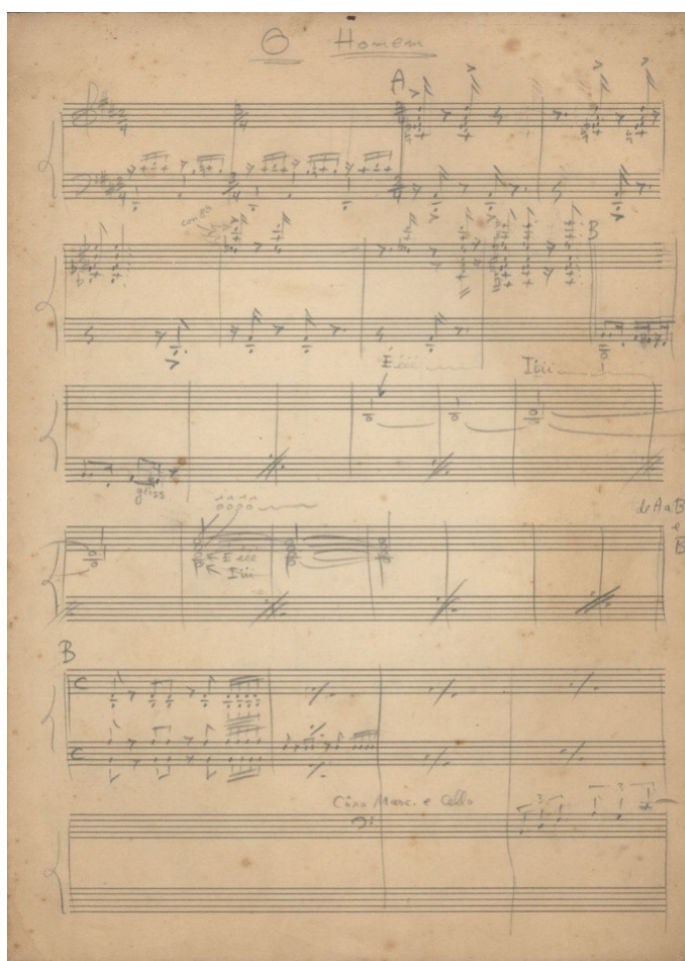
3.2 O Homem

3.2.1 Nível Neutro

O 2º Movimento de “Brasília - Sinfonia da Alvorada” tem sua Forma delineada em duas grandes seções:

A - B

A *seção A*, embora assim definida, possui caráter introdutório à *seção B*, visto que seus elementos convergem a ela onde efetivamente se encontra o cerne da composição do Movimento. De qualquer modo, dentro desta duplicidade de categorizações, a *seção A* (compassos 1-25) permite a análise via subdivisões embasadas nos esboços manuscritos para piano deste Movimento¹⁵ (Fig. 12) em que se constata as seguintes subseções: *Introdução - a - b - a*



(Fig. 12)

¹⁵ Convém observar que tais manuscritos configuram-se como esboços à partitura orquestral não se enquadrando como uma redução para piano, visto serem anteriores à partitura principal.

Temos, assim, nos três primeiros compassos da *seção A*, sua respectiva *Introdução* caracterizada pela utilização de dois acordes apresentados alternadamente, Ré maior com sétima maior e décima terceira [D7M(13)] e Lá menor com sétima e nona [Am7(9)]. Compõem-se cada qual por dois tempos, dividindo-se em três figurações que apresentam: a fundamental do acorde (contrabaixos); uma bordadura superior em ritmo de colcheias (violas e violoncelos) e o preenchimento do restante do acorde (violinos) (Fig. 13).

The musical score for five instruments (I-II, V., III-IV, Vlas, and C.B.) is shown in 2/4 time. The first measure contains the initial chords: D7M(13) and Am7(9). The second measure shows a rest. The third measure shows the continuation of the chords. The Vlas and Cell parts have gliss. markings. The C.B. part has a Pizz. marking.

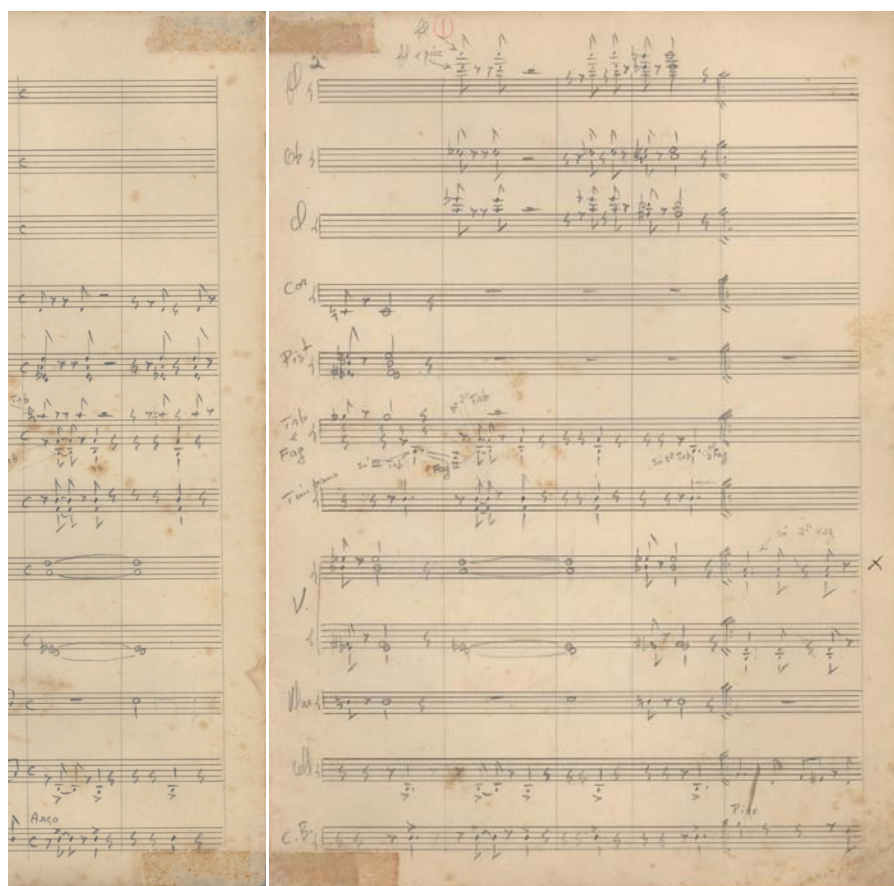
(Fig. 13)¹⁶

Abruptamente no quarto compasso tem início a *subseção a* (compassos 4-9) em que, tal como na *Introdução*, dois acordes distintos apresentam-se alternadamente, sendo, neste caso, Ré com sétima, nona menor e terça omitida [D7^{b9}(omit3)] e Dó menor com sétima e quinta diminuta [Cm7(b5)].

Nos compassos 4-5 o acorde de Ré com sétima, nona menor e terça omitida [D7^{b9}(omit3)] é desmembrado em ataques rítmicos de tempo e contratempo e orquestrado sob direcionamentos espaciais de regiões agudas em direção a regiões graves, as quais constituem pequenos pontos de repouso temporal em que se reforçam a fundamental e quinta do acorde.

¹⁶ A nomenclatura dos instrumentos dispostos na grade orquestral dos exemplos segue a nomenclatura utilizada pelo compositor nos manuscritos originais.

No compasso 06 o acorde de Dó menor com sétima e quinta diminuta [Cm7(b5)] finaliza a frase dispondo-se ritmicamente sem tais ataques e desmembramentos. É orquestrado à ausência de violoncelos e contrabaixos além do trêmulo nos violinos presente nos dois compassos anteriores. Ausenta-se aqui a tensão provocada pelo acorde predecessor adquirindo-se uma sensação de suspensão ao que se seguirá, logo interceptada pela nota *ré*, executada pelo contrabaixo, violoncelos, tímpano, fagotes e terceiro trombone, simultânea a este acorde ao espaço de uma colcheia antecipando o acorde do compasso seguinte. Os próximos três compassos da *subseção a* reeditam os anteriores, porém modificando-os em sua orquestração¹⁷, ampliada a flautas, piccolo, oboés e clarinetes eliminando-se trompas, trompetes e o primeiro trombone (Fig. 14).



(Fig. 14)

¹⁷ Também é modificado no compasso 7 o acorde de Ré que se apresenta neste momento sem o intervalo de sétima, constituindo-se como Ré com nona menor e terça omitida [D^{b9}(omit3)].

A *subseção b* estende-se nos compassos 10-19 conduzida por um ostinato nos violoncelos sobre o qual os primeiros e segundos violinos realizam um acompanhamento rítmico-harmônico sob o acorde de Si menor com sétima [Bm7]¹⁸ (Fig. 15).

The musical score for measures 10-19 is shown. It includes staves for Violins I-II, Violins III-IV, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is B minor (two sharps). The Cello and Double Bass parts feature a rhythmic ostinato. The Cello part is marked 'Pizz.' and 'gliss.'.

(Fig. 15)

Entre os compassos 20-25 a *subseção a* é reapresentada.

A partir do compasso 26 até o final do Movimento (compasso 88) apresenta-se a *seção B*, caracterizada por um ostinato rítmico-harmônico nas cordas em que sob ou sobre o qual se expõe de tempos em tempos melodias com duração média de três compassos.

Ritmicamente este ostinato é disposto no seguinte formato: (Fig. 16)

The rhythmic ostinato pattern is shown in 4/4 time. The pattern consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.

(Fig. 16)

Harmonicamente a *seção B* vagueia pelas tonalidades relativas de Si menor e Ré maior, assim como de seus homônimos Si maior e Ré menor, adotando, sobretudo, um

¹⁸ Observa-se que tanto a partitura manuscrita para orquestra (compassos 12-17) quanto para piano (compassos 13-19) contém uma linha vocal escrita que não se concretiza na gravação.

procedimento de condução via *dissonância cromática* baseada em procedimentos harmônicos *Chopinianos*.¹⁹(Fig. 17).

Chord progression and resolutions for Figure 17:

- System 1: Bm7 (26) → C#m7 (33) → Bm7 (35) → F#m7 (39) → Dm7/C (41) → Em7/D (43) → C#⁰ (44) → Dm7/C (44) → Bm7 (47) → A#7(#11)/G# (48) → Bm7 (50). Resolutions: Bm7 to C#m7 (solid), C#m7 to Bm7 (solid), Bm7 to F#m7 (solid), F#m7 to Dm7/C (solid), Dm7/C to Em7/D (solid), Em7/D to C#⁰ (solid), C#⁰ to Dm7/C (solid), Dm7/C to Bm7 (solid), Bm7 to A#7(#11)/G# (solid), A#7(#11)/G# to Bm7 (solid).
- System 2: Bm7/A (50) → Bm7/F# (51) → C#m7/G# (53) → C#m7 (54) → Bm7 (55) → F#m7 (59) → Am (63) → Am/F# (63) → D7/F# (63) → G#(b5) (64) → Am (65). Resolutions: Bm7/A to Bm7/F# (solid), Bm7/F# to C#m7/G# (solid), C#m7/G# to C#m7 (solid), C#m7 to Bm7 (solid), Bm7 to F#m7 (solid), F#m7 to Am (solid), Am to Am/F# (solid), Am/F# to D7/F# (solid), D7/F# to G#(b5) (solid), G#(b5) to Am (solid).
- System 3: D7/F# (67) → F#7/A# (69) → E7M/B (70) → A#⁰ (71) → E7M/B (72) → F#7/A# (73) → C#⁰ (74) → F#7/A# (75) → F#7 (75) → Dm/F (76). Resolutions: D7/F# to F#7/A# (solid), F#7/A# to E7M/B (solid), E7M/B to A#⁰ (solid), A#⁰ to E7M/B (solid), E7M/B to F#7/A# (solid), F#7/A# to C#⁰ (solid), C#⁰ to F#7/A# (solid), F#7/A# to F#7 (solid), F#7 to Dm/F (solid).
- System 4: D#m/F# (77) → F#7 (78) → Bm7 (79) → Bm7(9) (81) → Bm7(9¹³) (82) → Bm7(9) (83) → Bm7(9¹³) (84) → F#m7 (85) → F#m(9b13) (87). Resolutions: D#m/F# to F#7 (solid), F#7 to Bm7 (solid), Bm7 to Bm7(9) (solid), Bm7(9) to Bm7(9¹³) (solid), Bm7(9¹³) to Bm7(9) (solid), Bm7(9) to Bm7(9¹³) (solid), Bm7(9¹³) to F#m7 (solid), F#m7 to F#m(9b13) (solid).

Legend:

- resolução na mesma voz
- - - - resolução em outra voz
- [tritono

(Fig. 17)

As melodias que contornam este ostinato (Fig. 18) apresentam-se sob três desenhos que se assemelham e diferenciam nos seguintes aspectos:

_ todos são construídos sob divisão interna em duas partes (frases);

¹⁹ Tais procedimentos podem ser vistos nos Prelúdios N° 04 e N° 20.

_ o ponto que marca esta divisão constitui-se de uma nota ligada que configura um pequeno ponto de repouso temporal;

_ constata-se a existência de quatro modelos básicos de frases, os quais realizam combinações para a formação das melodias e possuem como principais características:

_ *frase a* → arpejo ascendente

_ *frase b* → graus conjuntos descendentes

_ *frase c* → movimento descendente via saltos em movimento contrário

_ *frase d* → variação sobre a *frase b*.

The figure displays musical notation across four staves, illustrating four phrase models (Frase a, Frase b, Frase c, Frase d) and three sketches (Desenho 1, Desenho 2, Desenho 3). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

- Desenho 1:** Shows measures 29-83. It includes Frase a (measures 29-35) and Frase b (measures 36-83).
- Desenho 2:** Shows measures 41-49. It includes Frase c (measures 41-46) and Frase d (measures 47-49).
- Desenho 3:** Shows measures 61-63. It includes Frase b (measures 61-62) and Frase c (measures 63-63).

(Fig. 18)

Obs 1: Dentre as apresentações sob o *Desenho 1*, observa-se que nos compassos 69-71 e 73-75, há uma transposição ao modo maior, acarretando mudanças harmônicas tais como do arpejo sobre o acorde de Si menor com sétima e nona [Bm7⁹] (demais apresentações) que passa para Fá sustenido maior com sétima e nona [F#7⁹].

Obs 2: Na apresentação sob o *Desenho 3* nos compassos 65-67, a *frase c* tem seus saltos em movimento contrário realizados sob diferentes intervalos em relação à sua exposição anterior, todavia não lhe modificando as feições.

A relação entre a *frase d* exposta nos compassos 42-43 em relação à *frase b* se dá pela utilização prioritária de graus conjuntos em suas constituições, sendo descendentes na *frase b* e ascendentes na *frase d*, o que fornece uma primeira variação via a inversão de suas direções de sentido. A apresentação da *frase d* nos compassos 46-49 aplica uma variação em relação à sua exposição anterior, invertendo a ordem das notas *mi* e *ré*. Com isso o compositor acaba por inverter o sentido da frase, passando de ascendente para descendente, porém alcançando da mesma forma a nota *si* final que, nos compassos 47-49, recebe uma bordadura inferior num pequeno alongamento da frase.

3.2.2 Nível Estésico

Sob o ponto de vista estésico, ressalta-se em “O Homem” a presença de três ostinatos que embora se distingam por tamanho, elementos temáticos e harmônicos conjugam-se tal como um ostinato único, principal definidor das feições do Movimento.

O primeiro destes ostinatos é apresentado nos três compassos iniciais de “O Homem”, que definidos na análise do nível neutro como subseção introdutória dentro da *seção A*, também podem ser definidos como um ostinato, por repetirem um determinado padrão, no caso a alternância entre dois acordes distintos. Convém observar em tais acordes, Ré maior com sétima maior e décima terceira [D7M(13)] e Lá menor com sétima e nona [Am7(9)], uma conduta harmônica que os classifica respectivamente como primeiro grau maior (I) e quinto grau menor (v). Configura-se por meio deles, uma junção dos campos harmônicos de Ré maior e Ré menor via a utilização do quinto grau menor, o que exclui deste acorde uma função de dominante e, portanto, polarizadora ao acorde de Ré maior, denotando ao trecho

uma movimentação sem objetividade, dotada de certa vagueza. De forma semelhante o ostinato definidor da *subseção b* é formado por um único acorde e, não fossem suas características rítmicas e temáticas, estaria fadado a quase completa inércia. O terceiro e último dos ostinatos é o maior e mais rico harmonicamente, constitui a *seção B* em sua totalidade e como seus antecessores também é dotado de certa errância harmônica, estabelecida via utilização dos procedimentos de *dissonância cromática* baseada na harmonia *Chopiniana*.

Há nestes três ostinatos, além da semelhança de suas indirecionalidades harmônicas, uma constância rítmica e o fato de serem separados pelos acordes da *subseção a* que agem no sentido de interceptar o fluxo temporal gerado por estes. Tal interceptação age, na verdade, como uma valorização por contraste a esta dilatação do tempo pretendida pelos ostinatos e percebida na relação das proporções entre os mesmos. Sob este aspecto o segundo ostinato (*subseção b*) adquire papel importante, pois, em seu posicionamento central, confirma o que o primeiro ostinato incita, e ao mesmo tempo, prepara o que o terceiro ostinato desenvolve.²⁰

O ostinato referente à *seção B* traz consigo novas informações que o diferenciam de seus antecessores. Dentre elas salientam-se as melodias que por sobre ele vagueiam que, muito além de suas simples presenças, diferem este ostinato pela alocação que o submete enquanto *background* a elas numa conjunção de elementos antes não existente nos ostinatos anteriores, contentores de certo protagonismo.

Este âmbito regido pela conjunção de elementos propiciará aos acordes finais do Movimento uma adequação ao espírito da seção, pois, embora permitam relações de

²⁰ As outras duas gravações de “O Homem” constantes do CD *Jobim Sinfônico* (2003) e do LP *Urubú* (1976) suprimem alguns compassos deste trecho (respectivamente 4 e 8) o que, de certa forma, altera a relação destas proporções e conseqüentemente o sentido do fluxo temporal proposto.

proveniência com os acordes da *subseção a*, diferem-se destes pela incorporação das transformações que esta seção lhes confere.

3.2.3 Nível Poiético

Sob o ponto de vista do nível poiético, podemos inferir que os ostinatos componentes de “O Homem” são descritivos de uma marcha, em caminhos percorridos rumo ao Planalto Deserto. Nos textos de Vinícius de Moraes referentes ao 1º Movimento, esta marcha já é anunciada em referências aos heróis bandeirantes que a fizeram em suas conquistas rumo ao oeste do país, antecipando assim os ímpetos do novo bandeirante deflagrado em alusões descritivas no 2º Movimento:

Sim, os campos sem alma Pareciam falar, e a voz que vinha Das grandes extensões, dos fundões crepusculares, Nem parecia mais ouvir os passos Dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros Que, em busca de ouro e diamantes, Ecoando as quebradas com o tiro de suas armas A tristeza de seus gritos e o tropel De sua violência contra o índio, estendiam As fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados. – Fernão Dias, Anhangüera, Borba Gato, Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste, Da conquista do agreste E da grande planície ensimesmada! (MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

Da mesma forma que Jobim, Vinícius também se utiliza de certos referenciais em suas intenções descritivas, o que aprofunda as relações de “Brasília - Sinfonia da Alvorada” com a obra literária “Os Sertões”: a representação que continha a construção de Brasília, ao país, àquela época, em seus objetivos de levar o progresso ao interior do Brasil é análoga ao avanço dos homens sobre os sertões do país rumo à realização de “Canudos” em todas as significações contidas neste ato.

Nos textos referentes ao 2º Movimento, Vinícius aborda os ímpetos do desbravador cuja tarefa residia em erguer uma nova cidade:

Sim, era o Homem, Era finalmente, e definitivamente, o Homem. Viera para ficar. Tinha nos olhos A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões E os horizontes, desbravar e criar, fundar E erguer. Suas mãos Já não traziam outras armas Que as do trabalho em paz. Sim, Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto A antiga determinação dos bandeirantes, Mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto De sua cobiça. Olhou tranqüilo o sol Crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite Os soturnos monstros e feras do poente. Depois mirou as estrelas, a luzirem Na imensa abóbada suspensa Pelas invisíveis colunas da treva. Sim, era o Homem... Vinha de longe, através de muitas solidões, Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria Dos caminhos, da dorlência dos desertos, Do cansaço das matas enredadas A se entredorarem na luta subterrânea De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono De seus ramos. Mas agora Viera para ficar. Seus pés plantaram-se Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar Descortinou as grandes extensões sem mágoa No círculo infinito do horizonte. Seu peito Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria No deserto uma cidade muita branca e muito pura... (MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

Se nos textos referentes ao 1º Movimento, Vinícius antecipa o que virá, nos textos do 2º Movimento ele reporta ao local já descrito, concebendo à Obra certas idas e vindas descritivas que contribuem à sua constituição enquanto “monumento”.

O texto de Jobim, já em sua primeira frase, resume as descrições de Vinícius referentes ao homem, pormenoriza, porém alguns detalhes a serem constatados com maior acuidade no material musical:

A 2ª parte aborda o Homem: seu espírito de conquista, sua violência, sua força, seus sofrimentos e desejos para atingir o altiplano. Enquanto escrevia a música desta parte, formou-se em meu espírito a seguinte imagem: um carro vai puxado a jegues a se esforçarem penosamente serra acima. O homem os incita. A marcha acelera-se e surge o Canto, a que responde a Natureza, calma e isenta de desejos. Mas o homem quer as coisas. Seu braço forte, riscado de grossas veias, ergue-se e uma lâmina afiada corta os ramos dessa Natureza imparticipante. O picadão se aprofunda sertão a dentro. O Homem haveria de plantar sua cruz sobre o Planalto. (Vide Anexo C)

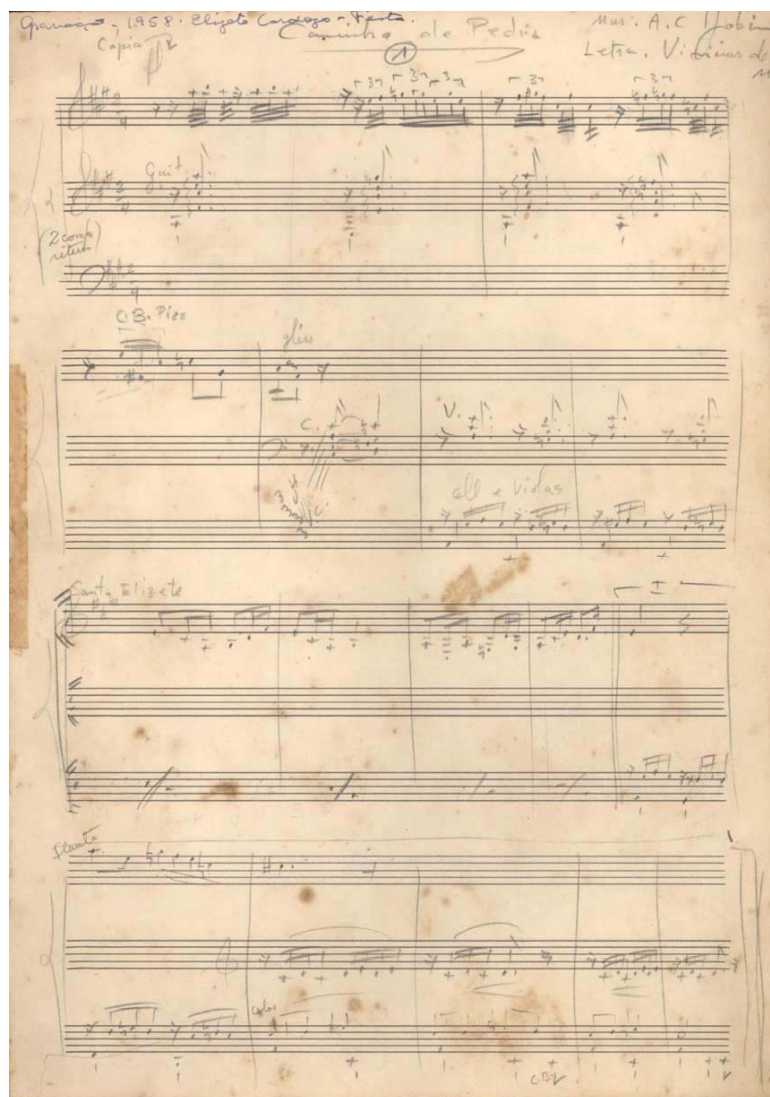
Os caminhos percorridos a que o texto refere, descritos musicalmente pelos ostinatos, aludem à seguinte frase: “Enquanto escrevia a música desta parte, formou-se em meu espírito a seguinte imagem: um carro vai puxado a jegues a se esforçarem penosamente serra acima.”. Naturalmente os passos iniciais desta marcha são descritos pelo primeiro ostinato, que, embora exposto num curto espaço de tempo (apenas três compassos), parece conter em si

significações de outros caminhos já descritos pelo compositor em canções anteriores à “Brasília - Sinfonia da Alvorada”. A primeira destas canções é “Caminho de Pedra”, constante do LP “Canção do Amor Demais” (1958) em que Elizeth Cardoso canta apenas composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O fragmento da partitura abaixo (Fig. 19) apresenta um primeiro esboço deste ostinato, o que permite constatar a importância dada pelo compositor a este elemento que percorre grande parte da composição.



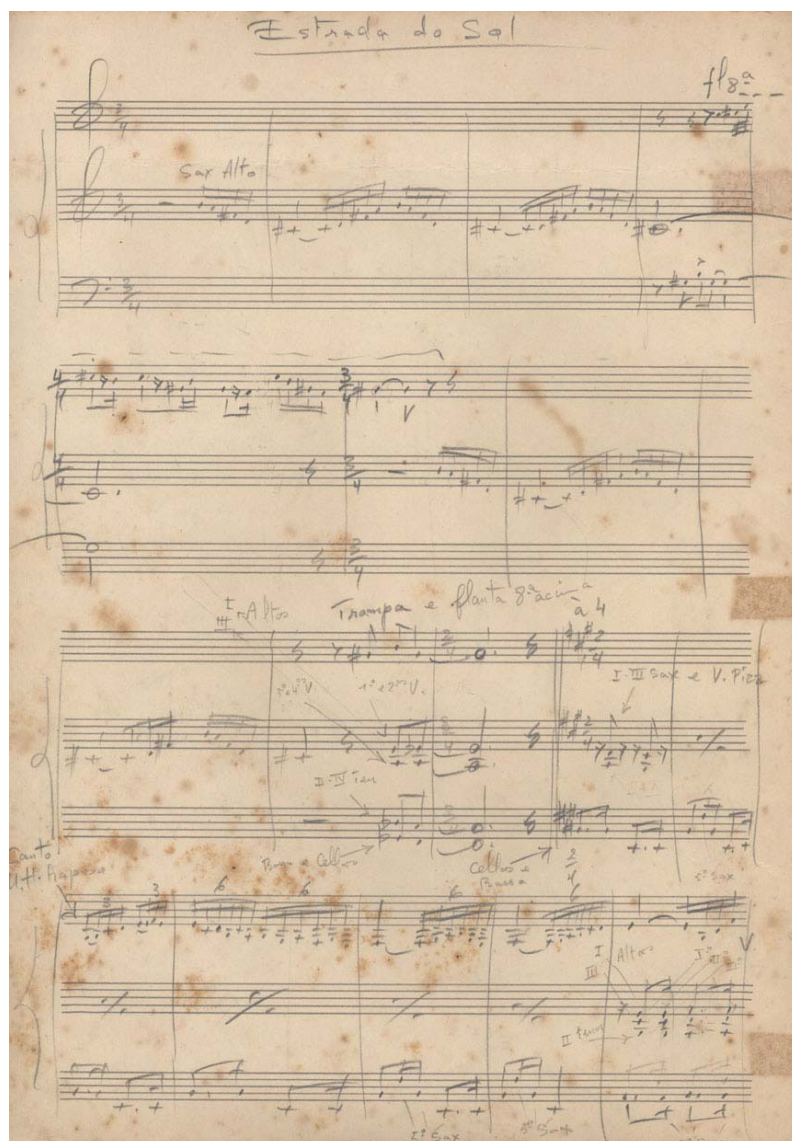
(Fig. 19)

O exemplo seguinte nos mostra sua utilização no arranjo propriamente dito, em que a alternância entre dois acordes, característica deste ostinato, é esboçada já nos primeiros compassos, no entanto sua efetivação temática tal como vista em “O Homem” ocorre apenas no terceiro compasso do segundo pentagrama, com indicação de utilização a violinos, violas e violoncelos. (Fig. 20)



(Fig. 20)

A segunda canção em que este ostinato se faz presente é “Estrada do Sol” (1958), parceria de Tom Jobim com Dolores Duran, em arranjo para gravação com a cantora Maria Helena Raposo. Destaca-se aqui que o referido ostinato inicia sua apresentação no terceiro pentagrama permanecendo até o final da composição (Fig. 21).



(Fig. 21)

Há uma terceira canção em que este ostinato pode ser encontrado, porém esta é posterior à “Brasília - Sinfonia da Alvorada”, sendo uma composição de 1985, intitulada “Senhora Dona Bibiana”. Feita em parceria com Ronaldo Bastos, a composição consta da trilha sonora para a minissérie televisiva “O Tempo e o Vento” baseada no livro homônimo do escritor Érico Veríssimo. Talvez por ser posterior à “Brasília - Sinfonia da Alvorada”, o compositor utiliza-se do ostinato nesta canção numa expansão que o define como elemento fundamental e identitário da composição, além de submetê-lo a algumas variações harmônicas (Fig. 22).

Moderato Gmaj7 C6/G Gmaj7 C6/G Gmaj7 Em7(9) Am7 E7(+9)

Se-nho-ra Do-na Bi-bi-a-na, A se-nho-ra me des-cul-pe, Eu vi o seu ca-pi-tão
Se-nho-ra Do-na Bi-bi-a-na To-ma con-ta das cri-an-ças Qui-dan-do do seu quin-tal

Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 Gmaj7 D⁷₄(9)

pa-re-ci-a mul-con-ten-te Mon-ta-do no seu ca-va-lo To-can-ço seu vi-o-lão
Seu Ro-dri-go an-da bem lon-ge Ca-pi-tão de mul-tas guer-ras Per-di-ço no ma-ta-gal

(Fig. 22)

A análise do ostinato em seus aspectos harmônicos nestas quatro composições revela que o compositor preserva a alternância entre dois acordes distintos, mas não necessariamente mantendo-lhes as mesmas funções. Em “O Homem” e “Caminho de Pedra” os acordes utilizados configuram-se respectivamente como primeiro grau maior (I) e quinto grau menor (v). “Estrada do Sol” apresenta um segundo grau menor (ii) seguido de um quinto grau maior (V), já em “Senhora Dona Bibiana” temos três diferentes padrões: primeiro grau maior (I) seguido de quarto grau maior (IV); segundo grau menor (ii) seguido de um quinto grau maior (V); e primeiro grau maior (I) seguido de um quinto grau maior (V);

“O Homem” (1958-1961)	D7M(13) - Am7(9)
	I v
“Caminho de Pedra” (1958)	A - Em7
	I v
“Estrada do Sol” (1958)	Bm7 - E ¹³
	ii V
“Senhora Dona Bibiana” (1985)	G7M - C ¹³ /G / Am7 - D7 / G7M - D7
	I IV ii V I V

Voltando ao texto de Jobim, vemos que os elementos da *subseção a* encontram possíveis referências nas frases em destaque, visto que as descrições textuais, tal como no material musical, inferem intercepções ao fluxo pretendido tanto em texto quanto em música. Nesta última, absorve características a lhe permitirem comparações a gestos Stravinskyanos presentes nos primeiros compassos da “Danse Sacrale” de “A Sagração da Primavera” que, por sua vez, já encontram ecos na peça sinfônica “Lenda” de 1954 (Fig. 23).

Enquanto escrevia a música desta parte, formou-se em meu espírito a seguinte imagem: um carro vai puxado a jegues a se esforçarem penosamente serra acima. ***O homem os incita.*** A marcha acelera-se e surge o Canto, a que responde a Natureza, calma e isenta de desejos. ***Mas o homem quer as coisas. Seu braço forte, riscado de grossas veias, ergue-se e uma lâmina afiada corta os ramos dessa Natureza imparticipante.*** O picadão se aprofunda sertão a dentro. O Homem haveria de plantar sua cruz sobre o Planalto. (Vide Anexo C)

15

Picc *Picc con a flauta*

2 Fl

2 Ob

1 Corn

2 Cl

1 Tromp

2 Fagott

1 Contrabasso

3 Pist.

3 Trombe

1 Flauto

2-4 Tampi

Basso

Violon

Piano

1 V.

2 V.

3 V.

4 V.

4 Violon

3 Celli

1 Basso

1 Timp.

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

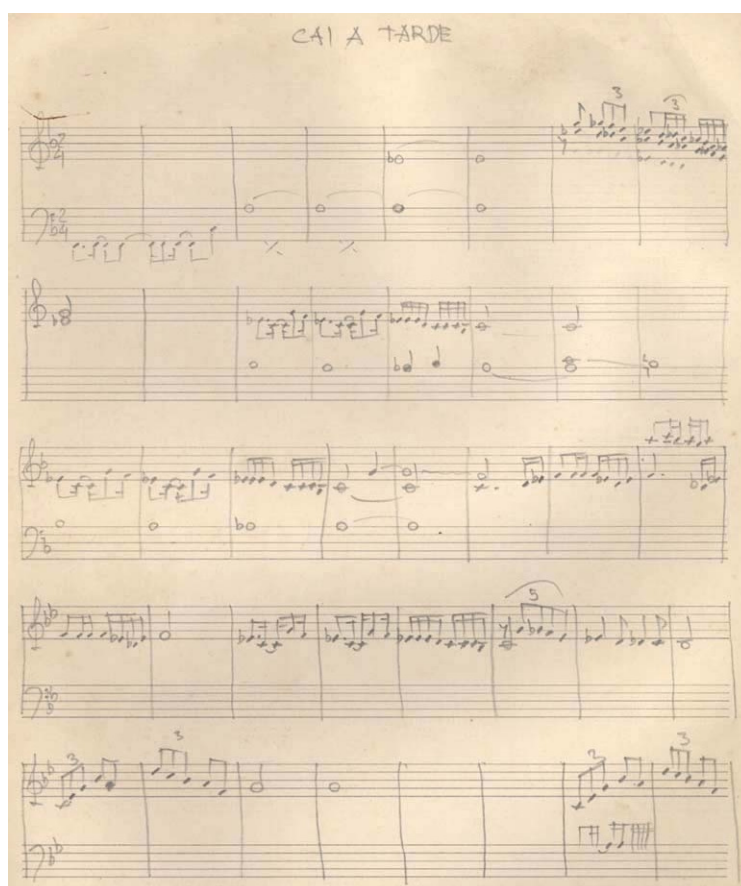
98

99

100

(Fig. 23)

As melodias surgidas na *seção B* possibilitam relações de comparação ao *canto* a que o texto comenta, considerando o aparecimento deste num momento em que o caminho percorrido descrito já avança em sua trajetória, assim como ocorre com a *seção B* que tem início apenas no compasso 26 do Movimento. Por sua vez, as notas longas posteriores às referidas melodias permitem alusões descritivas às respostas da “natureza, calma e isenta de desejos”. Elaborando mais um exemplo da comunicabilidade existente entre as obras de seu catálogo, Tom Jobim retira de uma canção anterior à “Brasília - Sinfonia da Alvorada” elementos que lhe farão parte. Vemos, assim, que da canção “Cai a Tarde” (1959), constante do LP “Por Toda a Minha Vida”²¹ da cantora Lenita Bruno, são extraídas as melodias pertencentes à *seção B*, referentes a seu *Desenho 1*, que podem ser vistas no quinto pentagrama do exemplo abaixo (Fig. 24).

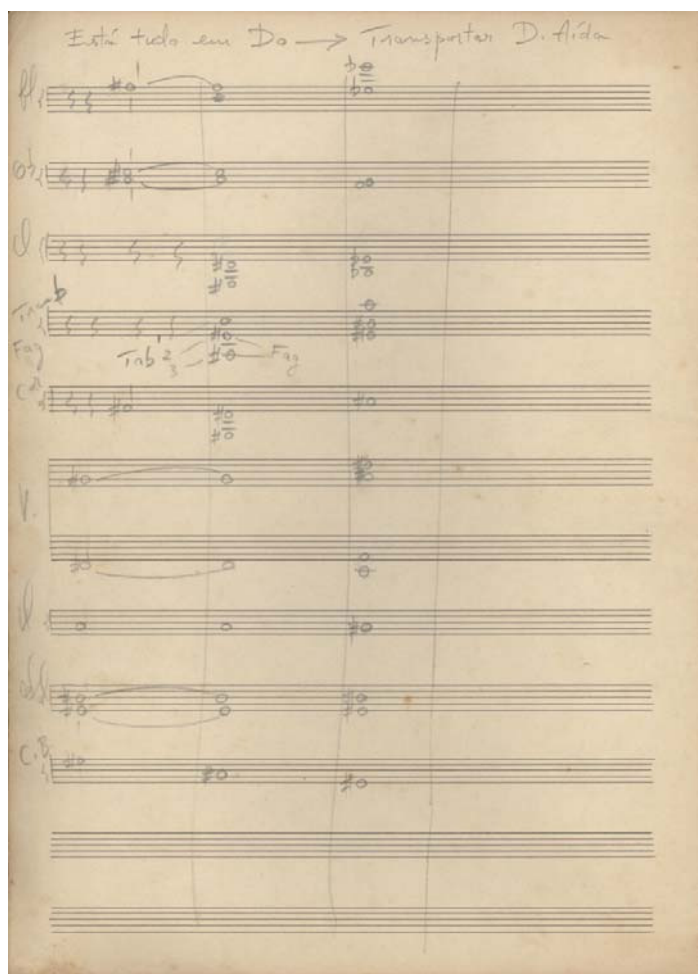


(Fig. 24)

²¹ Assim como Elizeth Cardoso, a cantora Lenita Bruno canta neste LP apenas composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Os ímpetus do Homem cuja tarefa residia em erguer uma nova cidade tinham por uma de suas etapas a demarcação e posse do local destinado à realização do feito, gesto descrito poeticamente nas palavras de Lúcio Costa, utilizadas por Vinícius na gravação, pelo uso de um sinal em cruz: "... nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz."

Esta referência parte do Plano Piloto da cidade de Brasília elaborado por Lúcio Costa, em que dois eixos se cruzam aludindo à imagem de uma cruz, a que o compositor utiliza e reelabora em conjunto com outra referência, desta vez católica, do gesto do sinal da cruz a que se evocam "pai, filho, espírito santo, amém" representados pelos acordes da partitura. (Fig. 25)



(Fig. 25)

3.3 A Chegada dos Candangos

3.3.2 Nível Neutro

O 3º Movimento de “Brasília - Sinfonia da Alvorada” estrutura-se em três partes:

Introdução - A - B

Articulada num espaço de 32 compassos sob três repetições conjugadas à récita do texto, a *Introdução* é matematicamente calculada em duas metades onde o adensamento orquestral – exposto por meio do acréscimo de novos instrumentos por sobre os elementos apresentados - e os aspectos temáticos propostos, articulam-se primeiramente de quatro em quatro compassos e posteriormente de dois em dois. Possui como principal característica a presença de um ostinato rítmico (estendido à completude do Movimento) disposto sobre as notas fundamental e quinta do acorde de Ré maior [D].

Entre os compassos 1-16 o ostinato é apresentado sob um paulatino adensamento orquestral, iniciando-se com o tímpano solo para os posteriores acréscimos de violoncelos e contrabaixos, bateria²², fagotes e terceiro trombone, respectivamente nos compassos 05, 09 e 13.

A partir do compasso 17 agrega-se ao adensamento orquestral um adensamento harmônico, visto a entrada em notas longas do primeiro e segundo trombones (compasso 17) sobre a nota *fá sustenido* (terça do acorde de Ré maior) e das trompas (compasso 19) sobre a nota *dó natural* (sétima do acorde de Ré maior).

²² A indicação dada pelo compositor compreende a utilização específica da caixa-clara e baquetas de vassourinha.

Nos compassos 21-22 apresenta-se uma frase cromática descendente nas flautas que conduz ao acorde de Ré maior com sétima, nona menor e quinta diminuta [$D7^{b9}(b5)$] nos compassos 23-24. Após dois compassos (25-26) em que um enxugamento orquestral se realiza por meio da exclusão temporária de alguns instrumentos, permanecendo apenas os contrabaixos, violoncelos, fagotes e trombones a realizar o ostinato, uma nova frase descendente delinea-se desta vez nas flautas, piccolo, oboés, corne inglês e trompas (compassos 27-28). Esta frase é composta de semicolcheias dispostas aos pares e intercaladas por pausas, tendo como intervalo melódico a segunda menor (nos pares) e como intervalo harmônico a quarta justa. Tem como notas finais *fá sustenido* e *si natural*, que configuram um elo com o acorde presente nos compassos 29-30, sendo dele partes integrantes, no caso, o acorde de Ré maior com décima terceira [D^{13}].

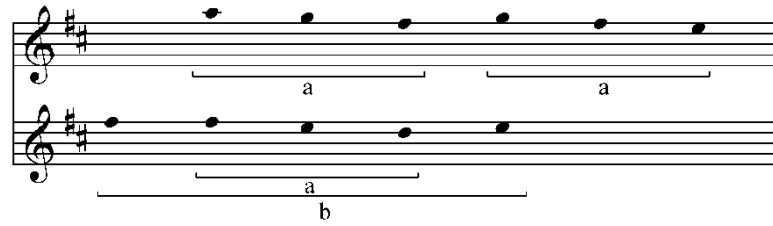
Nos compassos 31-32 temos uma nova exclusão temporária de alguns instrumentos que conduz nas duas primeiras vezes ao ritornelo e na terceira à *seção A* que tem início no compasso 33.

Inicia-se a nova seção com uma melodia distribuída entre oboés, corne inglês e fagotes (compassos 33-37), construída sob dois motivos básicos: *a* e *b* (Fig. 26).



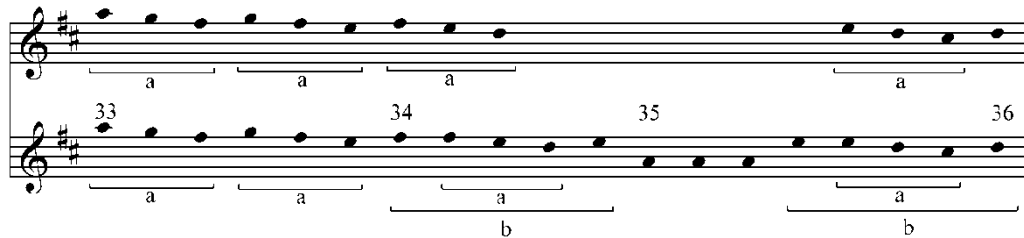
(Fig. 26)

A relação entre estes é percebida na medida em que o *motivo b* mostra-se proveniente do *motivo a* agindo tal como uma variação sobre ele (Fig. 27).



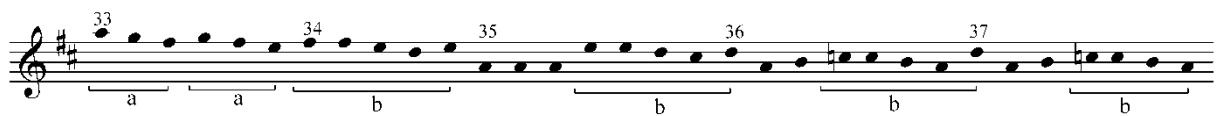
(Fig. 27)

Isto ocorre pela necessidade de quebrar a uma possível monotonia que existiria numa “seqüência natural” formada apenas com o *motivo a*, cujo objetivo é a nota *ré* do compasso 36 (Fig. 28).



(Fig. 28)

A confirmação deste objetivo ocorre nos compassos 36-37 em que o *motivo b* expande o intervalo ascendente final de segunda maior, presente em suas duas exibições anteriores nos compassos 34 e 35-36, para um intervalo de quarta justa visando à reiteração da nota *ré* (compasso 37) que finaliza a seqüência descrita anteriormente no compasso 36 (Fig. 29).



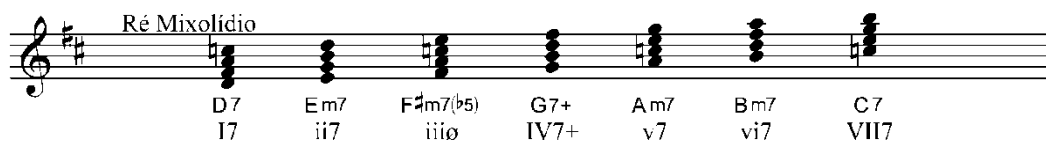
(Fig. 29)

Harmonicamente estes cinco compassos organizam-se sob a escala de Ré Mixolídio com o acréscimo da nota *dó sustenido* (Fig. 30)²³.



(Fig. 30)

Os próximos cinco compassos (38-42) reeditam melodicamente os anteriores, recebendo apenas algumas modificações em sua orquestração e o acréscimo de acordes circunscritos ao campo de Ré Mixolídio (linha dos violinos) (Fig. 31).



(Fig. 31)

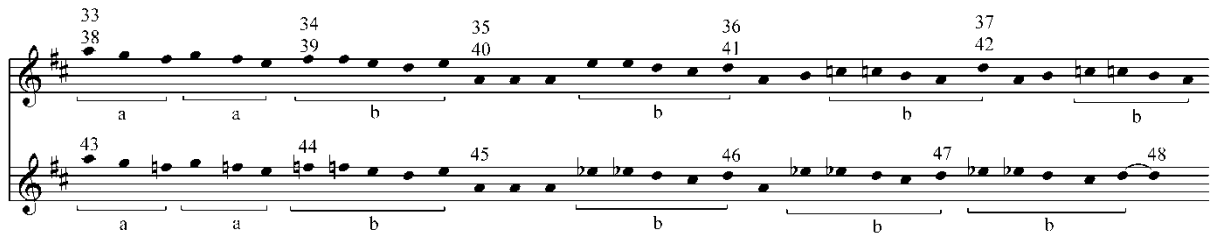
Na seqüência harmônica apresentada vemos que o uso do quinto grau menor e a ausência de qualquer polarização ou cadência evidenciam o contexto modal do trecho.

Bm7	-	G7M	-	Em7	-	Bm7	-	Am7	-	Bm7	-	Am7
vi7		IV7M		ii7		vi7		v7		vi7		v7

Entre os compassos 43-48 a melodia apresentada anteriormente (compassos 33-37 e 38-42) é repetida sob algumas modificações cromáticas (Fig. 32) que se expandem e agregam ao entorno uma organização harmônica sob a escala cromática, esta com a ausência das notas *fá sustenido* e *sol sustenido* (Fig. 33). Tais caracterizações são acrescidas de uma linha melódica cromática presente nos clarinetes e violas nos compassos 43-48 (Fig. 34). O trecho

²³ Embora tenhamos uma armadura de clave referente à tonalidade de Ré maior, propomos compreender o referido trecho, sob um contexto modal, dada a importância estrutural que a nota *dó natural*, em sua alternância com a nota *dó sustenido*, infere ao trecho.

culmina nos compassos 47-48 com um acorde de Ré menor com nona e décima terceira [Dm⁹₁₃].



(Fig. 32)

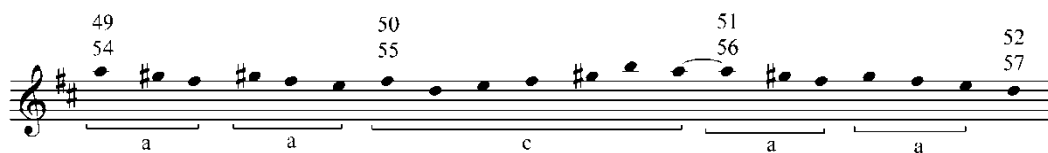


(Fig. 33)



(Fig. 34)

A partir do compasso 49 a melodia adquire novos contornos (compassos 49-52) em que o *motivo a* combina-se ao novo *motivo c* (Fig. 35).



(Fig. 35)

Relações de antecedente e conseqüente se estabelecem entre a melodia (na sua totalidade) e o que imediatamente lhe segue, ou seja, dois arpejos ascendentes sobre o acorde

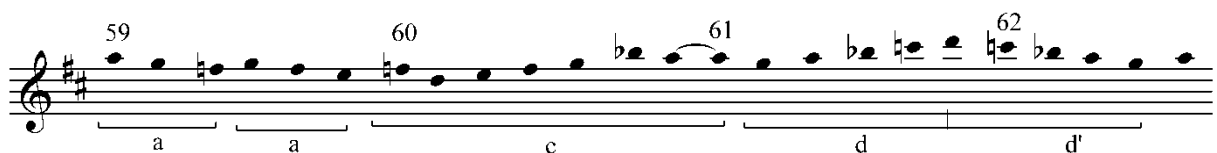
de Lá menor [Am] (compassos 52-53). Harmonicamente os compassos 49-53 dispõem-se sob a escala de Ré Lídio-Mixolídio (Fig. 36).



(Fig. 36)

Os compassos 54-58 reeditam os anteriores modificando aspectos orquestrais que contêm, sobretudo, a adição de uma transposição terça maior abaixo da melodia na linha dos clarinetes.

Entre os compassos 59-62 a melodia volta a receber modificações. Mantêm-se os *motivos a* e *c* (sob alterações harmônicas) e surge o *motivo d* que, tão logo é apresentado, recebe imediatamente um espelhamento. A este espelhamento poderíamos classificar como uma retrogradação do *motivo d*, porém preferimos compreendê-lo apenas como uma variação chamando-o, portanto, de *d'*²⁴ (Fig. 37).



(Fig. 37)

Harmonicamente estes quatro compassos organizam-se sob a escala de Lá Frígio (Fig. 38) em melodia iniciada e finalizada pela nota fundamental. Nestes compassos o ostinato é retirado dos violoncelos e contrabaixos para ser distribuído entre metais e madeiras que o

²⁴ Tal como já visto em “O Planalto Deserto” o termo *retrogrado* é normalmente usado e associado a sistemas de organizações harmônicas e procedimentos composicionais não necessariamente condizentes aos utilizados por Antônio Carlos Jobim.

realizam sob um acorde de Si bemol maior com sétima maior [Bb7M] pertencente ao campo harmônico de Lá Frígio.



(Fig. 38)

Nos seis compassos que se estendem entre 63-68 um novo motivo construído sobre as notas do acorde de Lá menor [Am] (Fig. 39) é protagonista de um trecho em que vários outros elementos mesclam-se a ele. Temos, assim, a volta do ostinato característico do Movimento presente aos violoncelos e contrabaixos, um glissando ascendente em intervalo de oitava nas trompas que, assim como a figuração presente nos trombones (Fig. 40), visa incutir a sensação de impulso e movimentação ao trecho. A estes se juntam um pequeno cromatismo na linha das violas (reproduzida nos clarinetes sob outras figuras rítmicas) e a dinamização orquestral, e conseqüentemente espacial, em perguntas e respostas a que o novo motivo é submetido.



(Fig. 39)



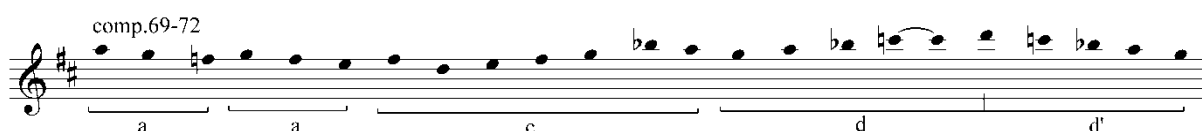
(Fig. 40)

Harmonicamente este trecho sustenta-se sobre a escala de Ré Mixolídio sob a ausência da nota *si* e o acréscimo de *fã natural*. (Fig. 41)



(Fig. 41)

Os compassos 69-72 reeditam os compassos 59-62 tendo mais uma vez a escala de Lá Frígio como base harmônica ao momento que se ausenta o ostinato dos violoncelos e contrabaixos transferido, desta vez, aos trombones e violinos sob o mesmo acorde de Si bemol maior com sétima maior [Bb7M]. A melodia sofre alterações rítmicas além do corte da última nota (*lá natural*) (Fig. 42).



(Fig. 42)

Sob algumas modificações em sua orquestração, os compassos 73-78 reeditam os compassos 63-68.

A partir do compasso 79 tem início a *seção B* que se estende até o final do Movimento e na qual flautas, piccolo e oboés protagonizam uma melodia que, a cada uma de suas quatro apresentações (não contando o ritornelo), recebe variações no seu acompanhamento. Ritmicamente tais variações partem da célula rítmica básica do ostinato que atravessa a totalidade do Movimento, articulando-se majoritariamente de dois em dois compassos em que num primeiro momento é mantida a célula do ostinato e num segundo momento aplicada a esta célula uma variação. Tanto a primeira apresentação do tema (compassos 79-86) quanto a segunda (compassos 87-94) utilizam apenas um compasso na articulação da célula rítmica que compõem o seu acompanhamento, sendo esta repetida na totalidade de seus respectivos trechos, elaborando, assim, um contraste entre estes em um nível estrutural. Já a terceira e

quarta apresentações do tema (compassos 95-102 e 103-110) promovem um fluxo maior de variações articulando-se efetivamente de dois em dois compassos e por vezes apresentando dois tipos de acompanhamento simultâneos. (Fig. 43)

Figure 43 displays musical notation for various accompaniment patterns, organized into rows with measure ranges and instrument specifications:

- Row 1: 79-86
- Row 2: 87-94
- Row 3: 95-102, 95-96. Demais instrumentos do acompanhamento, Contrabaixos
- Row 4: 97-98
- Row 5: 99-100. Demais instrumentos do acompanhamento, Contrabaixos
- Row 6: 101-102
- Row 7: 103-110, 103-104
- Row 8: 105-108
- Row 9: 109-110

(Fig. 43)

Harmonicamente esta melodia tem por base a escala de Ré Lídio-Mixolídio ao acréscimo das notas *dó sustenido* e *mi bemol* que agem como sensíveis superior e inferior da nota *ré*, respectivamente (Fig. 44).

Figure 44 shows the musical notation for the *Ré Lídio Mixolídio* scale, labeled "melodia comp. 79-110". The scale is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C#6, D6.

(Fig. 44)

Vê-se aqui uma malha de permeabilidades harmônicas a configurar a seção, começando pela escala que sustenta harmonicamente a melodia, portadora da mistura de duas escalas modais, as quais lhe dão o nome. Soma-se a esta mescla modal a inserção de duas notas cuja função é polarizar a nota *ré*, o que lhes atribui um contexto tonal no sentido em que buscam e promovem um encaminhamento harmônico. Tal mistura modal-tonal expande-se à relação que a melodia de caráter modal²⁵ mantém com sua harmonização regida por princípios tonais. Esta, por sua vez, também contribui ao enredo, visto que sobre a armadura de Ré maior se apresenta um acorde de quinto grau menor, pertencente ao campo harmônico de seu homônimo Ré menor. Tudo isto encontrando conjunção num mesmo centro “*tonal*”, via a utilização de quatro escalas: *Ré Lídio, Ré Mixolídio, Ré maior e Ré menor*.

Nas quatro apresentações da melodia desta seção o esqueleto de acordes de sua harmonização é mantido, ocorrendo algumas sutis modificações através das dissonâncias aplicadas aos acordes, o que não lhes causa substanciais mudanças, mas que terão valores mais significativos nos dois últimos acordes das duas últimas apresentações. Na comparação entre a harmonização da primeira e quarta exposições²⁶ do tema veremos que o acorde de Mi maior com sétima [E7] opera tanto em função de dominante secundária para a dominante principal Lá maior, como em função de sexta germânica para o acorde que lhe segue, no caso Mi bemol maior com sétima maior [Eb7M]. Já a este, devido à sua fundamental, evoca-se a mesma função de sexta germânica cujo objetivo é polarizar o acorde de Ré maior na reapresentação do tema, mas que, pela ausência do intervalo de sétima menor em sua formação, não concretiza esta função. Contudo, o que ocorre é uma transformação deste em um acorde de sexta francesa, passando ele a possuir os intervalos de sétima menor e décima primeira aumentada, denominando-se Mi bemol maior com sétima e décima primeira

²⁵ A “opção” em atribuir à melodia um caráter modal dá-se ao fato do contexto existente no Movimento, sobretudo da *seção A* antecessora a esta.

²⁶ Que em aspectos gerais também pode ser compreendida como a segunda e terceira.

aumentada [Eb7^{#11}] efetivando, assim, nas duas últimas apresentações do tema a polarização ao acorde de Ré maior.

Compassos 79-86

D7M(13)	Am7(11)/D	D7M(13)	E7	Eb7M	A7(b9)
I ₇ ¹³	v ₄ 5 ⁷	I ₇ ¹³	V7/V	“Al ⁶ ”/I	V ⁹
			Al ⁶		

Compassos 103-110

D7M(13)	Am7(11)/D	D7M(13)	E7(9)	Eb7M(9)	Eb7(#11)
I ₇ ¹³	v ₄ 5 ⁷	I ₇ ¹³	Al ⁶	“Al ⁶ ”/I	Fr ⁶

A orquestração desta seção adquire relevância estrutural em seu papel de aplicar variações timbrísticas e espaciais a um mesmo material em suas quatro apresentações.

3.3.2 Nível Estésico

Estesicamente, “A Chegada dos Candangos” apresenta um grande ostinato único que se divide em três, estabelecendo semelhanças contrapostas ao que ocorre em “O Homem” onde três diferentes tipos de ostinatos conjugam-se formando um só.

Temos no 3º Movimento de “Brasília - Sinfonia da Alvorada” um ostinato regido pelo aspecto rítmico, objetivado à construção de um fluxo temporal contínuo, sendo dotado de características dançantes a partir de sua construção sobre o ritmo de “baião”. É sintomático que este ostinato seja apresentado em seus primeiros compassos pelo tímpano, que

simbolicamente através de sua característica funcional enquanto instrumento de percussão anuncia que o Movimento será regido pelo aspecto rítmico.

A primeira porção deste ostinato aparece circunscrita à *Introdução*, alocada como *background* à récita do texto que anuncia os “perceptos e afectos” regentes do Movimento a serem transferidos à música propriamente dita, a partir da *seção A* seguinte. Desta forma, os elementos musicais adquirem, na referida seção, função protagonista em que o ostinato, as melodias e demais itens temáticos conduzem conjuntamente o fluxo temporal proposto. A partir da *seção B* a melodia torna-se protagonista e o ostinato assume função de acompanhamento num sentido de que um possível *canto* a que a melodia alude é advindo do fluxo temporal construído pela *seção A*, absorvendo dela seus aspectos modais e recebendo o acompanhamento, variações tal como representativas aos possíveis diferentes emissores deste canto.

3.3.3 Nível Poiético

Ao adentrarmos na análise do nível poiético, veremos que tal como em “O Homem”, o ostinato presente em “A Chegada dos Candangos” é também representativo de uma marcha, realizada num caminho percorrido, desta vez, pelos muitos homens que personificarão o desbravador aludido no 2º Movimento. Estes homens, operários construtores de Brasília, que receberam a alcunha de “Candangos”, são oriundos de diversas partes do país, sobretudo das regiões norte e nordeste, o que configura aos autores um novo referencial sendo o ritmo de “baião” e os aspectos modais da harmonia, portanto descritivos.

Nos textos de Vinícius de Moraes percebe-se uma relação com a Forma do Movimento que também os divide em três partes, a que podemos denominá-las, respectivamente, como descritivas da convocação à tarefa prenunciada, da personificação e proveniência dos trabalhadores aos quais esta tarefa é delegada, assim como da esperança e saudades contidas nestes homens que buscavam através de seu trabalho melhores condições de vida, mas que para tanto deixavam para trás suas famílias e locais de origem.

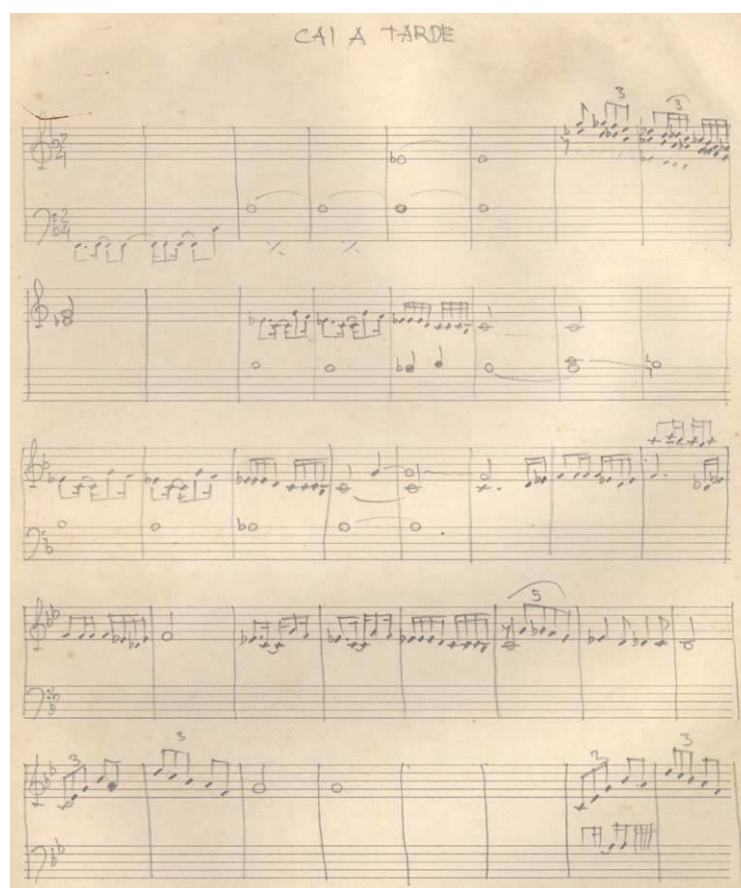
Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo. Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo. E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa, começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levadas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria... – Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Pedra Azul! Brumado! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo! Cruz Alta... - Que foram chegando de todos os lados da imensa pátria... - Para construir uma cidade branca e pura... - Uma cidade de homens felizes... (MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

Da mesma forma, os textos de Jobim também refletem os aspectos presentes nos textos de Vinícius:

Na 3ª parte, os modernos pioneiros retomam o trabalho dos velhos bandeirantes. O projeto da nova capital é planejado e torna-se necessário, para levar a efeito “a gigantesca tarefa”, convocar “tôdas as forças vivas da nação”. “A Chegada dos Candangos” conta da vinda desses homens de olhos puxados e zigomas salientes: homens que, em toda a sua pobreza, ainda encontram um jeito de rir e de cantar. Homens sem os quais Brasília não existiria. (Vide Anexo C)

A comunicabilidade existente entre as obras do catálogo jobiniano também se expressa neste Movimento, cujos objetivos descritivos se assemelham aos intentados em outras obras. Um primeiro exemplo pode ser visto nos materiais da canção “Cai a Tarde” (1959). O ostinato em ritmo de “baião” presente nas duas obras, bem como adensamento harmônico que por sobre ele é feito nos primeiros compassos, e a frase cromática descendente subsequente (Fig. 45), são materiais encontrados em “A Chegada dos Candangos” na sua *Introdução*.

Torna-se sintomática a relação desta canção com o “O Homem” através das melodias nele presentes na *seção B*, visto esta canção também ser portadora de um ostinato não menos descritivo de um caminho percorrido ou a se percorrer pelos personagens da canção.



(Fig. 45)

Da mesma forma estas relações podem ser vistas em ligação com obras de outros compositores, o que configura à frase descendente presente nos compassos 27-28 da *Introdução* de “A Chegada dos Candangos” relações com aquela encontrada em três

compassos depois do nº 04 no último Movimento das “Bachianas Brasileiras Nº 2”, intitulado “Toccata (O Trenzinho do Caipira)”²⁷ de Villa-Lobos, Movimento também possuidor de descrições sobre caminhos percorridos (Fig. 46).



(Fig. 46)

Numa comparação entre o 3º Movimento de “Brasília - Sinfonia da Alvorada” e a obra sinfônica “Lenda” (1954) deste mesmo compositor, veremos que as *seções A* e *B* de “A Chegada dos Candangos” encontram-se (com algumas diferenças) entre os números 03 e 09 da obra de 1954, que dali em diante prossegue até seu final utilizando elementos destas seções, porém delineando outras construções temáticas.

A *seção B* protagonizada por uma melodia característica, possivelmente descritiva a um *canto* dos Candangos, possuidor de suas esperanças e saudades advindas do caminho percorrido e de todas as significações nele contidas, apresenta através desta melodia um dos elementos mais significativos à constatação da comunicabilidade existente entre as obras do catálogo jobiniano. Tal melodia pode ser encontrada em cinco de suas composições, sendo

²⁷ Neste gesto Villalobiano, apresentam-se semicolcheias descendentes dispostas em pares e intercaladas por pausas. O intervalo melódico presente em cada um destes pares é de semitom, já entre o primeiro e segundo par o intervalo é de terça e entre o segundo e terceiro de trítone. Harmonicamente os intervalos se constituem em uma 4ª justa, entre flauta e oboé, 2ª menor, oboé e clarinete e uma 6ª menor, clarinete e fagote. Tal gesto tem sua origem desde o segundo compasso do Movimento, após o nº 01, sofrendo a partir de então várias transformações.

duas obras sinfônicas e três canções. Chama a atenção o fato de que o compositor utiliza esta melodia no decorrer de toda a sua trajetória num percurso que ultrapassa trinta anos. Percebem-se, nestas obras, semelhanças em suas narrativas e objetivos descritivos, formadores de “perceptos e afectos” a lhes concederem certa unidade a ser utilizada como critério pelo compositor à utilização desta melodia nestas obras. São elas: a obra sinfônica “Lenda” do ano de 1954, a canção “Caminho de Pedra”²⁸ de 1958, “Brasília - Sinfonia da Alvorada” (1958-1961), e as “canções”²⁹ “Gabriela”³⁰ de 1984 e “Pato Preto” de 1989.

O acompanhamento desta melodia em “Brasília - Sinfonia da Alvorada”, recebe variações a cada uma de suas quatro apresentações sendo estas possivelmente descritivas aos diferentes emissores deste *canto*, ou seja, os Candangos em suas diversas origens e procedências. As características rítmicas deste acompanhamento permitem relações comparativas a um acompanhamento tal como fosse executado por um violão de cordas percutidas. Esse procedimento é semelhante ao adotado por Villa-Lobos no início da “Bachiana nº 07”, em que “toda a introdução e primeira exposição do Tema 1 é construída por uma melodia acompanhada cuja redução poderíamos imaginar executada por uma flauta e um violão arpejado aos moldes de uma canção seresteira típica brasileira” (JARDIM, 2005).

²⁸ Que já fornecera elementos à composição de “O Homem”.

²⁹ Luiz Tatit classifica Gabriela como uma “peça cancional”, o que também pode ser atribuído a “Pato Preto”. Cf. TATIT, Luiz. *Gabrielizar a vida*. In: NESTROVSKI, Arthur *Três canções de Tom Jobim: Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammi, Luiz Tatit*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

³⁰ A partir de “Gabriela”, Luiz Tatit aborda a comunicabilidade existente no catálogo jobiniano referindo-se a esta e outras melodias. ‘Na última seção da peça, para tratar do renascimento do vínculo de Nacib com Gabriela e, principalmente, da “gabrielização” daquele mundo enroscado em tradições do suposto *bem* coletivo, completamente alheias à felicidade dos indivíduos, o autor ainda desenvolve um longo segmento fundado na aceleração musical (*allegro*). Insere nele citações de outras passagens de sua lavra que, de algum modo, fizeram alusão ao surgimento de forças revitalizadoras – todas provenientes, como Gabriela, do âmago do Brasil – afinadas com as tradições do *bom*; entenda-se aqui a gente brasileira que migra pelo país transportando seu modo de ser natural, ainda livre das restrições comunitárias mais rançosas. Nessa linha, é patente a citação da melodia e da letra de “Boto” (Tom Jobim/Jararaca), canção do disco Urubu (1976): o trecho composto pelos versos “Ontem vim de lá do Pilar / Inda ontem vim de lá do Pilar / Já tô com vontade de ir por aí”, anunciando uma chegada recente, é o mesmo nas duas obras. Não falta também a reprodução fiel de um segmento de “A chegada dos candangos”, da peça “Brasília – Sinfonia da Alvorada” (1961), que, como diz o título, se reporta aos “candangos”, trabalhadores nordestinos convocados para a construção da nova capital do país: brasileiros típicos do sertão ou das regiões litorâneas que chegavam para povoar “O planalto deserto”. *Ibid.*, pp. 58-93.

Neste caso a relação dar-se-ia com a batida de violão de João Gilberto visto que a composição desta Obra encontra-se justamente entre os anos de gravação dos LPs “Canção do Amor Demais” (1958). de Elizeth Cardoso, e “Chega de Saudade” (1959), e “O amor, o sorriso e a flor” (1960) de João Gilberto.

3.4 O Trabalho e a Construção

3.4.1 Nível Neutro

O 4º Movimento de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” tem sua Forma articulada nas seguintes seções:

A - B - C - B - A - B - D - E - F - Codetta

Os compassos iniciais da *seção A* apresentam um tema característico de um *fugato* que não se concretizará em seu sentido estrito, pois, como veremos, não serão articuladas vozes sobrepostas em contraponto, apenas justapostas. Dentro desta evocação não efetivada, porém munida de características a lhe atribuírem semelhança, o tema é construído sobre a escala de Dó menor³¹, sendo constituído harmonicamente por seu primeiro e quinto graus correspondentes, observando-se que o último acorde é apresentado de forma incompleta, sendo omitida a sua terça³² (Fig. 47).



(Fig. 47)³³

Subseqüentemente o tema é transposto por duas vezes, primeiramente para Sol menor (compassos 6-10) em resposta no quinto grau à sua primeira exposição, e posteriormente à Mi

³¹ Observe-se o acréscimo da nota *ré bemol*, cuja função é polarizar a nota *dó* e, conseqüentemente, reforçar a tonalidade.

³² Tal omissão permanece nas demais apresentações do tema, inclusive em suas transposições.

³³ Embora a terça do último acorde seja omitida, optamos por utilizar na cifra analítica sua caracterização como primeiro grau menor (i) devido à escala menor utilizada e o conseqüente contexto harmônico em que se encontra.

bemol menor (compassos 11-15), tonalidade homônima menor da relativa maior Mi bemol. Percebe-se, nestas três primeiras aparições do tema, que o compositor utiliza-se de acordes destinados a conectar tais tonalidades, sucedendo-se, assim, a sua primeira apresentação em Dó menor, um acorde de Sol menor [Gm] (compasso 5), quinto grau da escala e antecipador da tonalidade seguinte. À apresentação do tema na tonalidade de Sol menor, sucede-se, por sua vez, um acorde de Mi bemol maior com sétima [Eb7] (compasso 10) que, naturalmente, por suas características de acorde em função de dominante, nos conduziria (entre outros) à tonalidade de Lá bemol, mas que o compositor utiliza, por homonímia, como condutor à tonalidade de Mi bemol menor. Finda a apresentação do tema nesta tonalidade, temos um acorde de Sol maior com sétima e quinta aumentada [G7(5#)] (compasso 15) que aqui assume sua função de dominante reconduzindo-nos à tonalidade de Dó menor. Tal recondução é enfatizada pelas notas longas sobre a nota *dó* e o movimento cadencial entre as fundamentais *sol-dó* em diversos instrumentos ao final desta primeira reapresentação do tema nos compassos 16-20. Demonstra-se aqui uma preocupação em fazer-nos reconhecer o tema em sua tonalidade original para tão logo expô-lo em momentos de bitonalidade, visto que a reapresentação seguinte (compassos 21-25) mantém as notas longas sobre a nota *dó*, todavia expondo o tema simultaneamente sob as frases articuladas na harmonia de Dó menor e Sol menor. Tal bitonalidade é mantida nos compassos 26-30 em que permanece esta simultaneidade; utilizam-se notas longas sobre a nota *sol*, que posteriormente agregam a nota *dó*, e a frase do tema é finalizada sobre o intervalo harmônico de quarta justa: *sol-dó*.

Entre os compassos 31-38, o andamento que, no início do Movimento, fora determinado por semínima igual a 144, passa à indicação de colcheia igual à semínima, estabelecendo uma das mudanças que indicam a presença da nova *seção B*, composta por uma melodia a ser protagonizada pelas trompas e primeiros violinos, harmonizada respectivamente nos trompetes (simultaneamente à presença de notas pedais) e cordas. Tal melodia estrutura-

se em duas frases, respectivamente *a* e *b*, sofrendo a *frase a* duas transposições que para fins de melhor identificação chamaremos de *frase a2* e *frase a3* (conseqüentemente a original será chamada de *frase a1*). Vemos, assim, que a *frase a2* encontra-se transposta um tom abaixo da *frase a1*, e a *frase a3*, por sua vez, um tom abaixo da *frase a2*. A *frase b* caracteriza-se pelo cromatismo descendente entre seus três intervalos melódicos de quarta justa (Fig. 48).



(Fig. 48)

Na *frase a1* e na *frase a2*, cada nota da melodia possui um acorde correspondente, havendo na relação entre os acordes destas frases os mesmos princípios de transposição encontrados na construção melódica, estando, portanto, os acordes da *frase a2* um tom abaixo dos acordes da *frase a1* (Fig. 49).

(Fig. 49)

A correspondência entre harmonia e melodia modifica-se nas frases seguintes, visto que cada acorde passa a abranger mais de uma nota melódica, fazendo com que os acordes da *frase a2* estendam suas relações para com a *frase a3* e a *frase b*. Desfaz-se a relação literal por transposições um tom abaixo, adotando-se um novo procedimento de condução harmônica, via *dissonância cromática* baseada na harmonia *Chopiniana*. Tal procedimento já ocorria na

relação horizontal entre os acordes da *frase a1* (e conseqüentemente nos acordes da *frase a2*), ampliando-se agora à relação vertical entre os acordes da *frase a2* para com os acordes da *frase a3* e *frase b* (Fig. 50).

The figure shows a musical score with three staves. The top staff contains a melody with notes numbered 33, 34, 35, 36, 37, and 38. The middle staff displays a series of chords numbered 1 through 7, corresponding to 'Frase a2'. The bottom staff shows chords for 'Frase a3' and 'Frase b'. The chords are: 1. Db/F, 2. C/E, 3. D7/F, 4. Bbm/Db, 5. Cm/Eb, 6. Abm/Cb, 7. Bbm/Db. The bottom staff also includes Bm/D, B7/D, Bm/D, Bbm7/D7, Gb/Db, Bbm/Db, Am/C, Abm/Cb, and Bb7.

(Fig. 50)

Obs: 1 _ O acorde encontra-se um tom abaixo, porém com a mudança de maior para menor [Db/F - Bm/D] a 3ª move-se por um tom e meio (*fã - ré*).

Obs 2: _ Devido a mudança de modalidade do acorde de maior para diminuto [C/E – B°/D] a fundamental move-se por semitom.

Obs 3: _ Tal qual visto na observação nº 1.

Obs 4: _ É o mesmo acorde, porém na *frase a3* (início do compasso 36) ele aparece com a sétima presente na melodia.

Obs 5: _ Aqui mais uma vez muda-se a modalidade do acorde, neste caso, de menor para maior [Cm/Eb – Gb/Db]) fazendo com que a 5ª de Dó menor mova-se em direção à fundamental de Sol bemol maior por um semitom. Consta-se que o movimento entre fundamentais se dá pelo intervalo de 5ª diminuta.

Obs 6: _ Ao contrário dos outros acordes, aqui temos uma transposição para um tom acima.

Obs 7: _ Neste caso a movimentação é feita por cromatismo descendente [Bbm/Db – Am/C].

Obs 8: _ Estes três acordes movimentam-se por cromatismo descendente. Note-se que entre Lá bemol menor com baixo em dó bemol e Si bemol maior com sétima [Abm/Cb - Bb7], a nota *lá bemol* permanece, o que produz a sétima no último acorde.

No compasso 39 o andamento mais uma vez é modificado, restabelecendo-se a indicação de colcheia igual à colcheia, voltando, portanto, à semínima igual a 144. Tem início a *seção C*, exposta até o compasso 62 e caracterizada por um ritmo *marcato* em que dois acordes alternam-se constantemente, merecendo suas relações harmônicas especial atenção.

O movimento de quinta justa entre as fundamentais dos respectivos acordes que terminam a seção anterior e iniciam esta, Si bemol maior com sétima [Bb7] (compasso 38) e Mi bemol com sétima, baixo em si bemol e terça omitida [Eb7/Bb(omit3)] (compasso 39), preliminarmente nos induzem à conclusão de que estaríamos começando uma seção na tonalidade de Mi bemol, porém, na verdade, adentramos ao campo harmônico de Fá sustenido maior. Vejamos:

Campo harmônico de Fá sustenido maior:

Acordes:	F#7M	-	G#m7	-	A#m7	-	B7M	-	C#7	-	D#m7	-	E#m7(b5)
Graus:	I7M		ii7		iii7		IV7M		V7		vi7		vii ^o

O que a princípio pode parecer estranho nesta afirmação devido à ausência no campo harmônico acima dos dois primeiros acordes da *seção C*, respectivamente Mi bemol com sétima, baixo em si bemol e terça omitida [Eb7(omit3)/Bb] e Lá bemol menor com sétima e quinta diminuta [Abm7(b5)], presentes nos compassos 39-49, logo tomará clareza pelas seguintes elucidações:

_ tal como cifrado, o acorde de Mi bemol com sétima, baixo em si bemol e terça omitida [Eb7(omit3)/Bb] não apresenta a terça em sua constituição, abrindo margem a classificá-lo tanto como um acorde maior quanto como um acorde menor; logo, se considerarmos a segunda possibilidade, seria ele pertencente por homonímia do campo harmônico de Fá sustenido maior, classificando-se como sexto grau.

_ o acorde de Lá bemol menor com sétima e quinta diminuta [Abm7(b5)], por sua vez, classifica-se também por homonímia como segundo grau do campo harmônico de Fá sustenido menor, ou seja, tonalidade homônima menor de Fá sustenido maior.

Campo harmônico de Fá sustenido menor:

Acordes: F#m7 - G#m7(b5) - A7M - Bm7 - C#m7 - D7M - E7

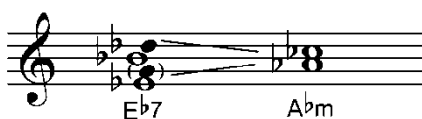
Graus: i7 ii° III7M iv7 v7 VI7M VII7

Naturalmente, o acorde de Lá bemol menor com sétima e quinta diminuta [Abm7(b5)] possui função de dominante em razão do intervalo de trítone que possui entre suas notas fundamental e quinta. Dentre as resoluções possíveis a este trítone temos (Fig. 51):



(Fig. 51)

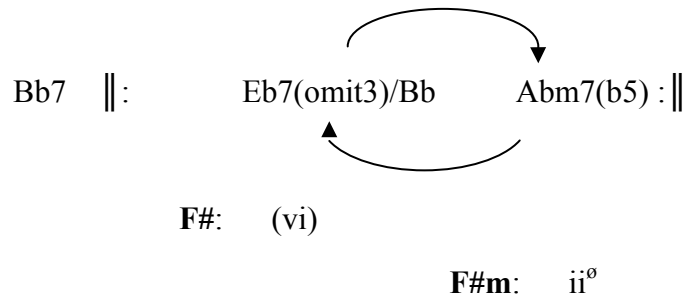
Isto o estabelece como uma dominante para Mi bemol num movimento harmônico de $\parallel : ii^\circ - vi : \parallel$ considerando uma junção entre os campos harmônicos de Fá sustenido maior e menor. A relação entre fundamentais destes dois acordes, entretanto, é de uma quinta justa, o que também possibilita estabelecermos o acorde de Mi bemol como dominante para Lá bemol (Fig. 52).



(Fig. 52)

Criam-se aqui algumas relações de ambigüidade, visto que o acorde de Mi bemol com sétima, baixo em si bemol e terça omitida [Eb7(omit3)/Bb] age tal como uma dominante secundária, mesmo não possuindo a terça que formaria o intervalo de trítone juntamente com a sétima do acorde e que justamente resolveria na fundamental de Lá bemol. Tais relações aprofundam-se no fato de que os dois acordes em questão justificam suas relações através do

campo harmônico de Fá sustenido maior sem dele necessariamente fazerem parte. Estamos em Fá sustenido maior sem encontrarmos acordes estritos do campo harmônico de Fá sustenido maior. O acorde é sem propriamente ser; a tonalidade está sem propriamente estar.



No trecho que se estende nos compassos 50-62, tais relações harmônicas são transpostas ao intervalo de terça menor através dos acordes de Dó com sétima, baixo em sol e terça omitida [$C7(omit3)/G$] e Fá menor com sétima e quinta diminuta [$Fm7(b5)$], passando agora ao campo harmônico de Mi bemol maior. Vejamos:

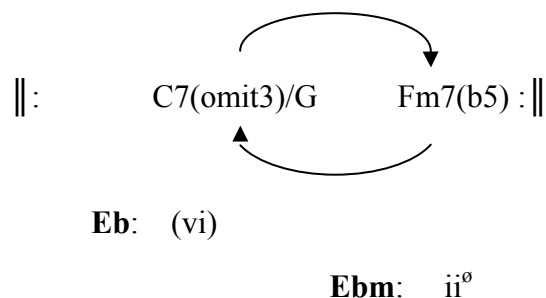
Campo harmônico de Mi bemol maior:

Acordes: $Eb7M$ - $Fm7$ - $Gm7$ - $Ab7M$ - $Bb7$ - $Cm7$ - $Dm7(b5)$
 Graus: $I7M$ $ii7$ $iii7$ $IV7M$ $V7$ $vi7$ vii°

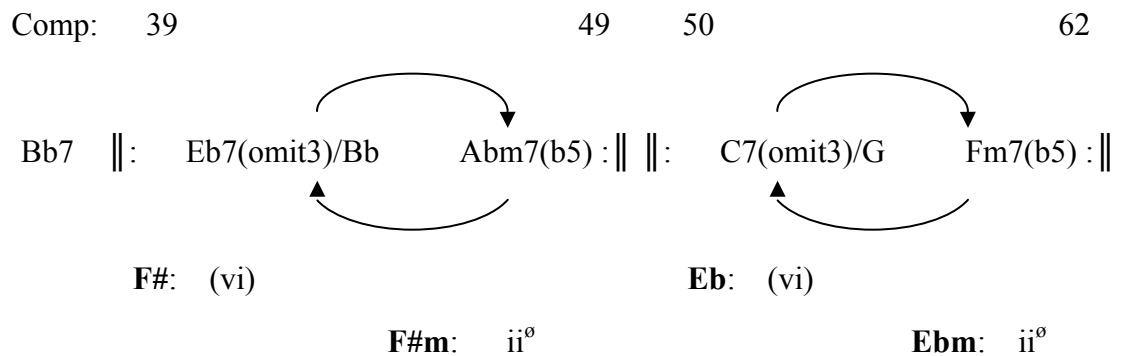
Campo harmônico de Mi bemol menor:

Acordes: $Ebm7$ - $Fm7(b5)$ - $Gb7M$ - $Abm7$ - $Bbm7$ - $B7M$ - $Db7$
 Graus: $i7$ ii° $III7M$ $iv7$ $v7$ $VI7M$ $VII7$

Portanto, temos:



E na totalidade da seção:



Entre os compassos 63-73, uma transição leva da *seção C* a uma nova apresentação da *seção B*. Harmonicamente ela conduz de uma ambientação em Mi bemol (maior e menor) para um retorno a Dó menor através da seguinte sequência harmônica:

Comp.	62	63	64	65
-------	----	----	----	----

C7(omit3)/G	Ab	Eb7	Ab	Eb7	Abm	Eb7	Abm	Cb	Gb7	Cb	Gb7
-------------	----	-----	----	-----	-----	-----	-----	----	-----	----	-----

Eb:	(vi)	Ebm:	IV	V7/IV	IV	V7/IV	iv	V7/iv	iv	VI	V7/VI	VI	V7/VI
------------	------	-------------	----	-------	----	-------	----	-------	----	----	-------	----	-------

Comp.	66	67	69	71	72	73
-------	----	----	----	----	----	----

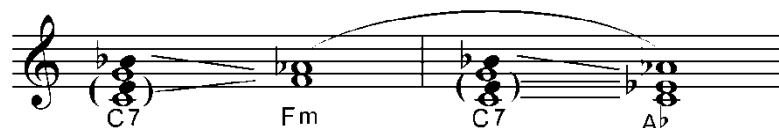
Cb	Bb7	%	G7	%	Eb7	Ab7M	Fm7	Cm
----	-----	---	----	---	-----	------	-----	----

VI	V	%				
----	---	---	--	--	--	--

Al ⁶	Cm:	V	%	V7/VI	VI	iv	i
-----------------	------------	---	---	-------	----	----	---

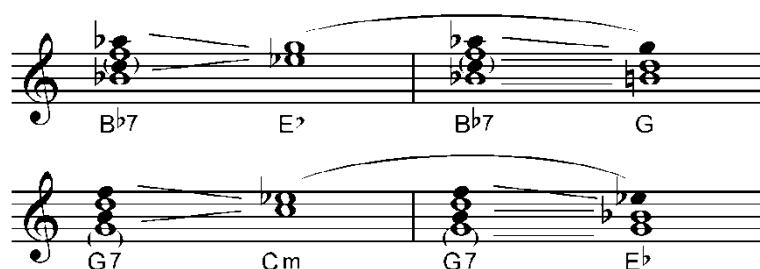
Observa-se, nesta transição, a presença de três dominantes secundárias realizando resoluções de engano em que a terça do acorde esperado transforma-se na fundamental do acorde no qual a resolução acontece. Temos, assim, nos compassos 62-63, o acorde de Dó com sétima, baixo em sol e terça omitida [C7(omit3)/G] resolvendo num acorde de Lá bemol maior [Ab] em que, numa resolução esperada, a sétima do acorde de Dó (*si bemol*) resolveria

em *lá bemol*, terça do acorde de Fá menor. O que realmente acontece, porém, na resolução obtida, a nota *lá bemol* torna-se fundamental do novo acorde (Fig. 53).



(Fig. 53)

Da mesma forma, este tipo de resolução é encontrado na relação entre os acordes Si bemol maior com sétima e Sol maior com sétima [Bb7→G7], também em Sol maior com sétima e Mi bemol maior com sétima [G7→Eb7], respectivamente nos compassos 67-69 e 69-71 (Fig.54).



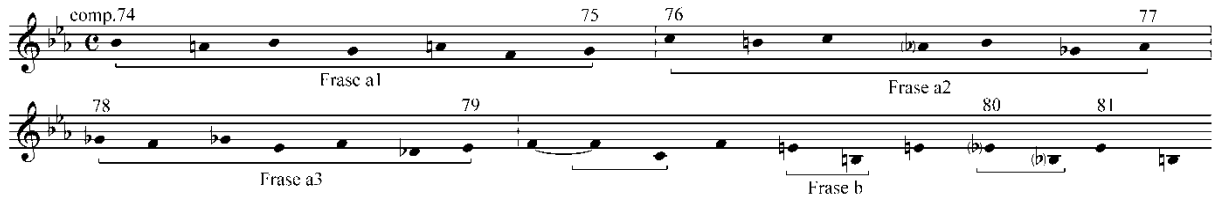
(Fig.54)

Salienta-se, neste trecho, a duplicidade de funções atribuída ao acorde de Dó bemol maior [Cb] que, num primeiro momento, é utilizado como acorde de resolução, posicionado como sexto grau da tonalidade de Mi bemol menor (compasso 65), adquirindo posteriormente a função de dominante secundária tal como um acorde de sexta germânica³⁴, porém, sem a sétima do acorde (compassos 66-67).

A nova apresentação da *seção B* tem lugar nos compassos 74-81 em que se altera mais uma vez o andamento com a indicação de colcheia igual à semínima. Mantêm-se o

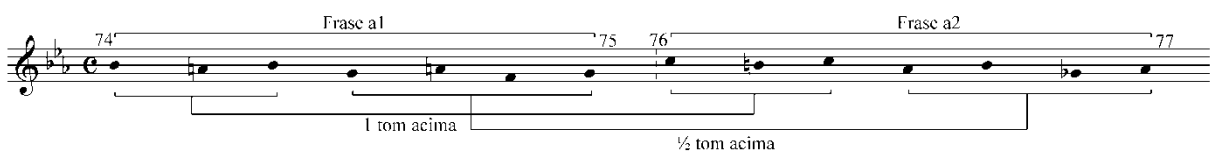
³⁴ Mais uma vez o compositor utiliza um procedimento já visto anteriormente nos Movimentos “O Planalto Deserto” e “A Chegada dos Candangos”.

direcionamento e contorno melódico conforme vistos anteriormente, dividindo-se a seção em duas frases, respectivamente *a* e *b*, sofrendo a *frase a* transposições a determinadas relações intervalares a cada uma de suas apresentações (Fig.55).



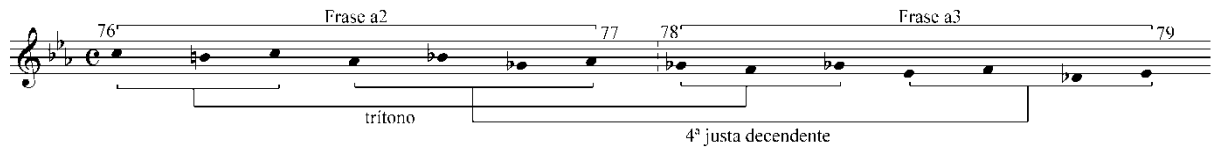
(Fig.55)

Modificam-se, nesta nova apresentação, as relações intervalares presentes nas transposições da *frase a*, aspecto ampliado às divisões internas presentes nesta. Anteriormente transposta em totalidade ao intervalo de segunda maior descendente, a *frase a* é agora subdividida em duas partes para, a partir destas, estabelecerem-se relações intervalares. Desta forma, vemos que na relação entre a *frase a1* e a *frase a2*, a primeira metade da *frase a2* se encontra um tom acima da primeira metade da *frase a1*; já a segunda metade da *frase a2* encontra-se meio tom acima da segunda metade da *frase a1* (Fig. 56).



(Fig. 56)

Tais relações encontram entre a *frase a2* e a *frase a3* respectivamente as distâncias de trítono e quarta justa descendente (Fig. 57).



(Fig. 57)

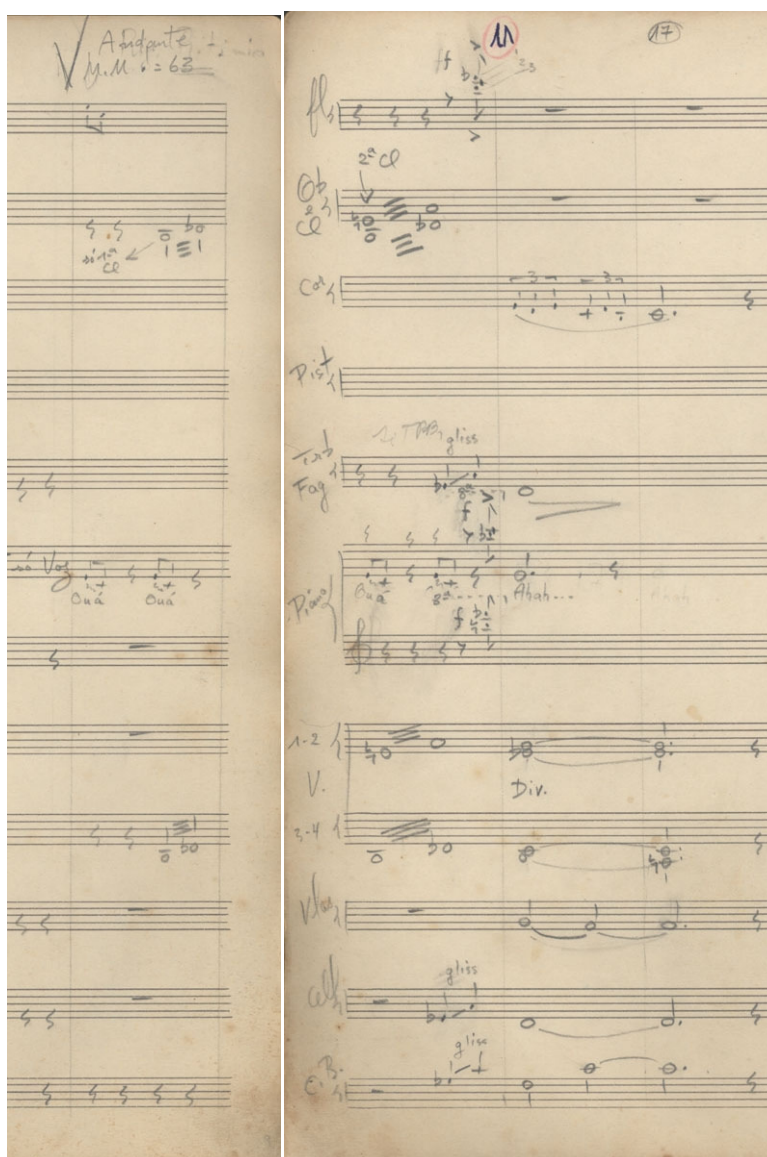
Harmonicamente, tal como na primeira apresentação da seção, os acordes correspondentes à *frase a2* são transpostos um tom abaixo em relação aos acordes da *frase a1*. No entanto, anteriormente, todos os acordes eram apresentados em primeira inversão, o que ocorre desta vez apenas na *frase a1*, visto que na *frase a2* estão dispostos em segunda inversão³⁵ (Fig. 58).

(Fig. 58)

As relações existentes entre a *frase a2*, *frase a3* e *frase b* seguem os mesmos padrões utilizados na primeira apresentação desta seção (Fig. 59).

³⁵ Isto faz com que a análise seja feita com base nos acordes em estado fundamental, à exceção dos três últimos acordes da *frase b* (conforme a Fig. 59).

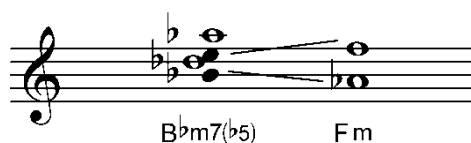
introdução feita pela escala de Dó menor, prelude não só um novo andamento, mas também uma sobreposição de materiais distintos que nos compassos 86-87 corporificam-se em colcheias descendentes executadas pela voz, trilos ascendentes presentes nos violinos e clarinetes, assim como glissandos em mesmo sentido executados pelos trombones, violoncelos e contrabaixos (Fig. 60).



(Fig. 60)

A distinção destes materiais se dá por algumas oposições que, em aspectos rítmicos, articulam-se entre colcheias e fusas, a que se somam seus direcionamentos descendentes e ascendentes, sobre glissandos e trilos respectivamente. A isto se associa o contexto

harmônico onde a terça menor, presente nas colcheias, mostra-se proveniente da escala de Dó menor que lhe antecede, contrapontando um intuito de estabilização harmônica à tensão gerada pelos trillos no momento em que pronunciam o acorde de Si bemol menor com sétima e quinta diminuta [Bbm7(b5)]³⁶ cujo objetivo é a resolução no acorde de Fá menor do primeiro tempo do compasso 88. (Fig. 61)



(Fig. 61)

Esta resolução de engano já seria suficiente para alcançar o acorde de Fá menor, no entanto o compositor elabora uma seqüência harmônica em que paulatinamente notas são agregadas concomitantemente à mudança nominal que provocam nos acordes da seqüência (Fig. 62).

(Fig. 62)³⁷

Forma-se um acorde possuidor de dois trítomos a serem resolvidos no acorde de Fá menor. (Fig. 63) Vê-se que os trillos induzem aos glissandos, que juntos formam o acorde de Sol bemol maior com sétima, nona e décima primeira aumentada [Gb7^{#11}₉] em função de dominante secundária tal qual um acorde de sexta germânica.

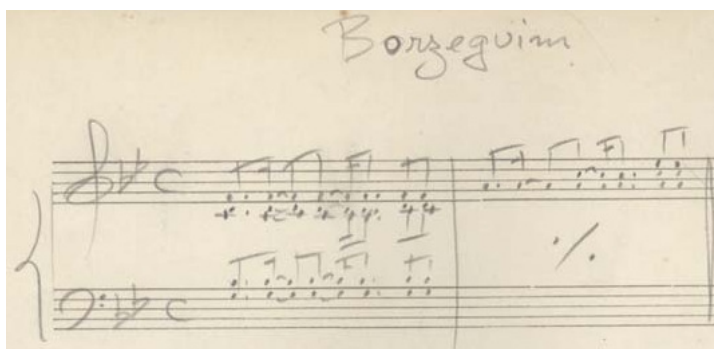
³⁶ Embora denominemos este acorde como menor com sétima e “quinta diminuta”, temos consciência de que o exemplo grafa um intervalo de quarta aumentada (*si^b – mi*). Mantivemos tal grafia no intuito de sermos fiéis à escrita do compositor presente em seus manuscrito original.

³⁷ Idem nota anterior.



(Fig. 63)

Este procedimento em que notas são agregadas paulatinamente a um determinado acorde, provocando automaticamente sua expansão, também será utilizado pelo compositor na canção Borzequim (1981). No caso, o acorde em questão e suas expansões são: Sol menor com sétima e décima primeira [Gm7(11)], Sol menor com sétima, nona e décima primeira [Gm7(9¹¹)] e Sol menor com sétima, nona, décima primeira e décima terceira [Gm7(9¹¹1³)] (Fig. 64).



(Fig. 64)

No compasso 88 chegamos ao acorde de Fá menor com sétima, nona e décima primeira [Fm7₉¹¹] e por sobre ele encontramos um fragmento da *seção B*, mais propriamente a

frase a1 antes vista nos compassos 31-32, todavia, agora sob novo ritmo e harmonização (Fig. 65).

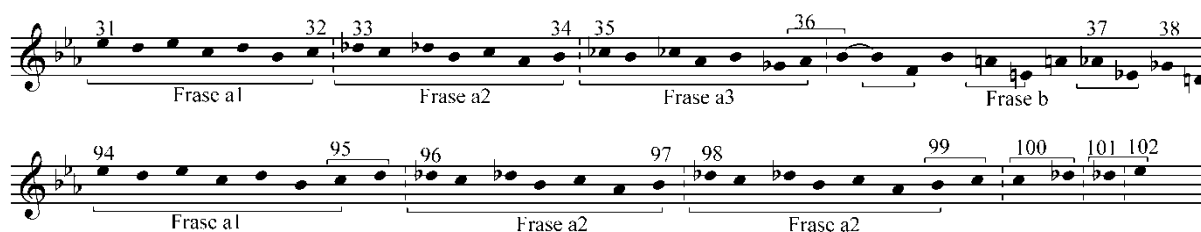
The musical score for Figure 65 consists of five systems of music in B-flat major. The first system shows a melodic line with a bracketed phrase. The second system shows a melodic line with a bracketed phrase and a measure labeled 'comp.31' and '32'. The third system shows a melodic line with a bracketed phrase and a measure labeled 'comp.88' and '89'. The fourth system shows a melodic line with a bracketed phrase and a measure labeled 'comp.31' and '32', with a bass line showing chords: E♭/G, D/F#, E♭/G, Cm/E♭, D♭/F, B♭m/D♭, Cm/E♭. The fifth system shows a melodic line with a bracketed phrase and a measure labeled 'comp.88' and '89', with a bass line showing chords: Fm7♭9, Cm7♭9, F7(9).

(Fig. 65)

Em 90-93 repetem-se os compassos 86-89.

Elementos da *seção B* são retrabalhados nos compassos 94-102, onde inicialmente vemos a *frase a1* (compassos 31-32) rerepresentada nos compassos 94-95 com o acréscimo de uma nota que lhe modifica o final proveniente de uma ligação utilizada pelo compositor entre a *frase a3* e a *frase b* encontrada tanto na primeira apresentação da seção no compasso 36, quanto na segunda, presente ao compasso 79. Em 96-97 encontra-se a *frase a2* (tal qual vista nos compassos 33-34), sendo repetida em 98-99 com o acréscimo da finalização mencionada acima. A importância aqui obtida por tal finalização aumenta ao passo que nos compassos

100-102 o compositor seqüencia este fragmento³⁸ em sentido ascendente, tornando-o protagonista e condutor de uma pequena transição para a *seção A* a ser rerepresentada a partir do compasso 103 (Fig. 66).



(Fig. 66)

Harmonicamente destaca-se o uso de dominantes secundárias, em especial de dois acordes de sexta francesa, presentes nesta pequena transição (Fig. 67).

100 101 102

D7 V7/V D7/A V3/V 4 Ab7#11 Fr6 G7 (5aum) V7 (5aum) Db7(9) #11 Fr6 Cm i

(Fig. 67)

O compasso 103 marca a volta da *seção A* e conseqüentemente um retorno do andamento à indicação de semínima igual a 144. Tal como no início do Movimento o tema é exposto na tonalidade de Dó menor, desta vez acompanhado de notas longas sobre a nota dó. À apresentação deste tema, sucede-se um novo elemento, ou seja, uma frase desempenhada pela voz e repetida instrumentalmente pelas flautas e oboés contendo o seguinte texto: “Jarandaia, Jarandaia. Quem trabalha. Trabalhar”.

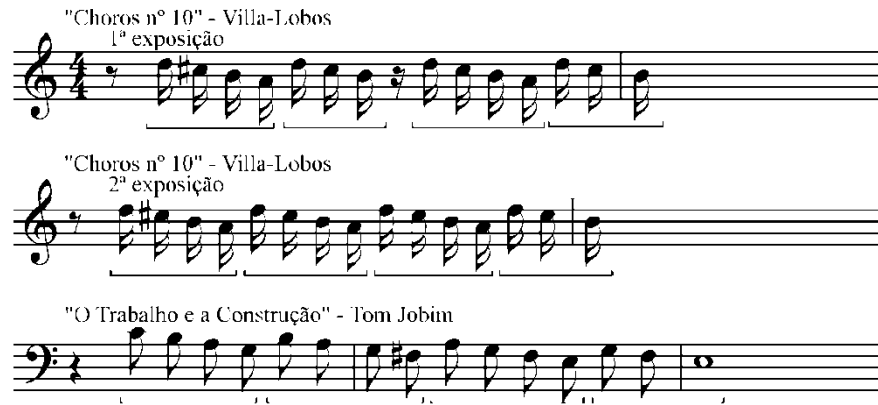
³⁸ Presente nos violinos, trompetes, oboés e flautas.

Convém investigarmos a procedência desta frase, que imediatamente nos remete ao “Choros nº 10” (1926) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) onde o referido compositor utiliza a frase: “*Jakatá kamarajá, Jakatá kamarajá*” (Fig. 68).

The image displays a musical score for a vocal ensemble and orchestra. The vocal parts include Soprano (Sop.), Contralto (Cont.), Tenor (Ten.), and Baritone/Bass (Bar. e Baix.). The instrumental parts include Violins I and II (Vlons I, II), Alto (Altos), Violas (Vcelles), and Cello/Double Bass (C.B.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese: "Ja - ka - tá ka - ma - ra - já. Ja - ka - tá ka - ma - ra - já. Ja - ka - tá ka - ma - ra - já. Ka - ma - ra - já ka - ma - ra - já. Ti Tú Ti Tó Ti Tú Ká -". The score includes various musical notations such as dynamics (mf, rf, pizz.), articulation (accents), and phrasing. The vocal parts are written in treble clef, while the instrumental parts are in their respective clefs (treble for Vlons I, II, Altos, and Vcelles, and bass for Bar. e Baix. and C.B.).

(Fig. 68)

A semelhança entre tais frases se dá pelo uso de quatro fragmentos melódicos descendentes que ambos os compositores utilizam. Villa-Lobos mantém as mesmas alturas para cada um dos fragmentos, modificando apenas a quantidade de notas do segundo fragmento na segunda exposição, passando de três para quatro; já Jobim sequencia o fragmento em intervalos de segunda menor ou maior (Fig. 69).



(Fig. 69)

Outra semelhança a ser apontada consiste na relação prosódica existente entre as duas frases. Quando em Villa-Lobos as palavras possuem acento oxítono, em Jobim este acento é paroxítono (com exceção da última palavra).

JakaTÁ kamaraJÁ, JakaTÁ kamaraJÁ

JaranDAia, JaranDAia. Quem traBALha. TrabaLHÁR

No compasso 112 o tema é transposto para Sol menor em resposta no quinto grau à sua exposição anterior em Dó menor (compassos 103-107). Em 117-121 o compositor reutiliza a idéia de bitonalidade presente nos compassos 21-30, em que o tema é apresentado simultaneamente sob as frases articuladas na harmonia de Dó menor e Sol menor, ocorrendo aqui algumas pequenas modificações de orquestração. Prossegue a isto nos compassos 121-125, também com pequenas modificações na orquestração, a frase: “*Jarandaia, Jarandaia. Quem trabalha. Trabalhar*”.

Numa nova aparição da *seção B* a partir do compasso 126, o andamento volta a indicar colcheia igual à semínima ao instante em que se apresentam a *frase a1* e a *frase a2* harmonizadas tal qual anteriormente nos compassos 31-34.³⁹(Fig. 70).

The figure displays a musical score in two systems. The first system shows the melody for measures 126, 127, and 128, with 'Frase a1' covering measures 126-127 and 'Frase a2' covering measure 128. The second system provides the harmonic accompaniment for these measures, with chords written below the staff. For Frase a1, the chords are E^b/G, D/F[#], E^b/G, C m/E^b, D m/F, B^bm/b, and C m/E^b. For Frase a2, the chords are D⁷/F, C/E, D^b/F, B^bm/D^b, C m/E^b, A^bm/B, and B^bm/D^b.

(Fig. 70)

No compasso 129 ao momento em que mais uma vez é modificado o andamento, passando agora à indicação de colcheia igual à colcheia, tem início a *seção D* onde se mesclam simultaneamente materiais distintos, provenientes de seções anteriores e dotados de significações opostas.

Com origem nos compassos 82-85, o material composto por escalas descendentes que dá início à seção (compassos 129-134) promove aqui um movimento cromático homônimo entre o baixo e a tonalidade das escalas usadas. Observe-se que as notas componentes do movimento cromático realizado pelo baixo são sempre precedidas por um salto melódico em anacruse de quarta ascendente e quinta descendente, a evidenciar um movimento de dominante/tônica que enfatiza o cromatismo entre tais escalas (Fig. 71).

³⁹ Ver Fig. 49 da página 74.



(Fig. 71)

A partir do compasso 135 inserem-se à *seção D* as *frases a1, a2 e a3* provenientes da *seção B*, protagonizando, junto ao material das escalas descendentes, a trama contrapontística característica deste trecho. Num primeiro momento que se expande até o compasso 158, a estrutura é concebida pelo uso das *frases a1, a2 e a3* da *seção B* tal qual vistas nos compassos 31-36.⁴⁰ Estas frases são exibidas em seu modelo original, seguindo-se a cada uma destas apresentações uma repetição com final expandido, conforme visto anteriormente na análise da Figura 19. Divide-se o trecho dos compassos 135-158 em três partes, cada uma apresentando uma frase (seguida de sua repetição) simultânea a escalas descendentes e um baixo cromático. Tal divisão enfatiza a segmentação harmônica, na qual as escalas de Sol menor, Fá menor e Mi bemol menor correspondem a cada uma das três frases. Observa-se que a cada uma destas três divisões o baixo cromático conduz ao acorde homônimo da escala correspondente⁴¹ (Fig. 72).

⁴⁰ Ver Fig. 48 da página 74.

⁴¹ O compositor substitui no último segmento, correspondente à escala de Mi bemol menor, o encaminhamento esperado no baixo: *ré bemol-ré natural-mi bemol* por *ré bemol-dó bemol-si bemol-mi bemol*, porém, chegando ao mesmo destino pretendido.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is for G minor (Sol Menor), showing measures 135 to 142. The second system is for F minor (Fá Menor), showing measures 143 to 150. The third system is for E-flat minor (Mi Bemol Menor), showing measures 151 to 158. Each system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The scales are presented in both ascending and descending directions, with the descending scales labeled as 'Harmônica' (Harmonic).

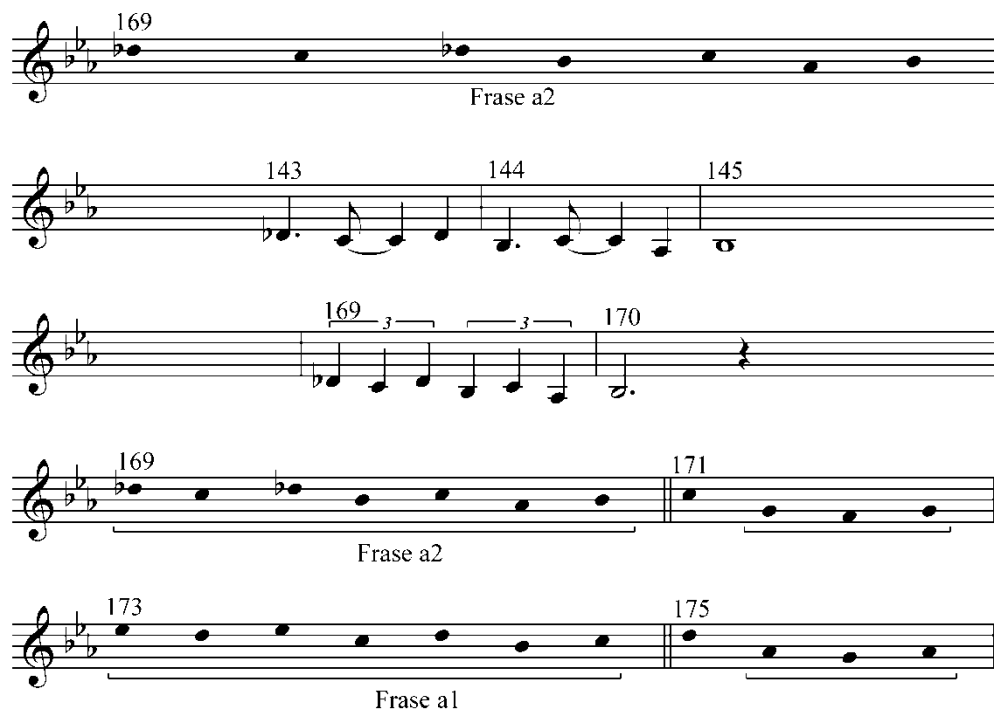
(Fig. 72)

Entre 159-162 expõe-se por três vezes e tão somente a escala de Dó menor em sentido descendente, realizando uma pequena transição para a volta do material apresentado nos compassos 129-134, em que, sob escalas descendentes, se promove um movimento cromático homônimo entre o baixo e a tonalidade destas escalas, que neste momento (compassos 163-168) se constituem pelas tonalidades de Dó menor, Si menor e Si bemol menor (Fig. 73).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is for C minor (Dó Menor), showing measures 159 to 162. The second system is for B minor (Si Menor), showing measures 163 to 166. The third system is for B-flat minor (Si Bemol Menor), showing measures 167 to 170. Each system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The scales are presented in both ascending and descending directions, with the descending scales labeled as 'Harmônica' (Harmonic).

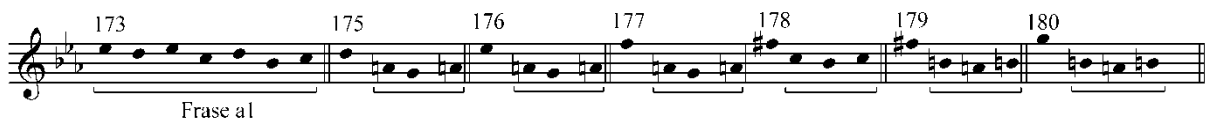
(Fig. 73)

No trecho estendido nos compassos 169-180, apresenta-se uma espécie de “Coda” dentro desta seção, sendo constituída, num primeiro momento, pelas *frases a1 e a2* provenientes da *seção B* (recentemente apresentadas nos compassos 135-137 e 143-145), que aqui (compassos 169-171 e 173-175) são modificadas ritmicamente e têm invertida a ordem de suas apresentações, além de serem seguidas de uma figura melódica extraída tematicamente da bordadura inferior proveniente de suas primeiras metades (Fig.74).



(Fig. 74)

A partir do compasso 175, esta figura é seqüenciada, podendo-se observar a seguinte linha melódica presente em suas notas iniciais: *ré - mib - fá - fá# - sol* (Fig. 75).



(Fig. 75)

No trecho referente a esta “Coda” (compassos 169-180), observam-se aspectos harmônicos subjacentes que, num primeiro instante, vinculam-se a procedimentos de *dissonância cromática* (já utilizados anteriormente neste Movimento), mas que realizam em seus compassos finais um movimento cadencial mais tradicional (Fig. 76).

Harmonic analysis for measures 169-181:

Measure	Harmony
169	E ^b
171	Cm/E ^b
173	F
175	Dm/F
176	F
177	Cmi
178	Dm
179	A ^b 7
180	G7 ⁺
181	D ^b 7(b5)
	Cm

(Fig. 76)

Numa nova mudança de andamento em que o metrônomo passa à indicação de semínima igual a 158 a partir do compasso 181, inicia-se a *seção E* que possui como principal elemento um ostinato construído sobre tercinas que harmonicamente enfatizam a quinta do acorde em questão. Este ostinato é exposto simultaneamente a uma melodia que jaz subjacente, perpassando a seção em sua totalidade e dela sendo condutor (Fig. 77).

Score for measures 181-184:

- Vls (Violins):** First Violin (1^o) and Second Violin (2^o) play a triplet-based ostinato.
- Vlas (Violas):** Play a melodic line.
- Cellos:** Play a melodic line.

(Fig. 77)

Obs: Note-se que a melodia presente em meio às tercinas é transposta uma sexta abaixo nas violas e clarinetes.

Nos compassos 185-188 (anacruse no compasso 184), apresentam-se nas trompas, trombones, fagotes e piano, acordes de Dó menor com nona e décima terceira [Cm ⁹¹³] e Dó

menor com sétima e nona [Cm_7^9] configurando um material a expor-se por sobre o ostinato construído sob o acorde de Dó menor [Cm]. Observa-se que este bloco de acordes já havia sido utilizado anteriormente na segunda apresentação da *seção A*, mais especificamente nos compassos 109-111 e 123-125. Junto a este material destaca-se, nos compassos 187-188, uma pequena frase descendente protagonizada pelas flautas e oboés num intuito de finalização do mesmo (Fig. 78).

The image displays a handwritten musical score for a symphony, specifically measures 187 and 188. The score is written on two pages. The left page is numbered 36 and the right page is numbered 23. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Piano (Piano), Violin (V), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Cb). The music is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a descending phrase in measures 187 and 188, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The right page shows the continuation of the score, with measures 189 and 190 visible.

(Fig. 78)

A partir do compasso 189 o ostinato muda o acorde sob o qual se baseia passando de Dó menor [Cm] para Mi bemol maior [Eb].

Entre 193-198 apresenta-se um novo material por sobre o ostinato, constituído por uma melodia disposta ritmicamente em tercinas sobre a qual podemos inferir ser construída com moldes semelhantes aos utilizados na *seção B* (Fig. 79).

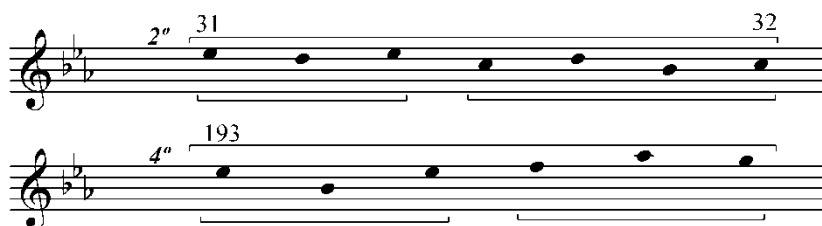


(Fig. 79)

Ambas as melodias (*seção B* e *seção E*) são construídas sob a divisão em duas frases: *a* e *b*. Ao compararmos a *frase a* de ambas as seções, veremos que são subdivididas em duas metades em que se constata as seguintes relações:

Primeiras metades (motivos iniciais)

_ ampliação no intervalo melódico da bordadura inferior (assim definida apenas no que se refere ao compasso 31) de 2ª menor para 4ª justa (compasso 193) (Fig. 80).

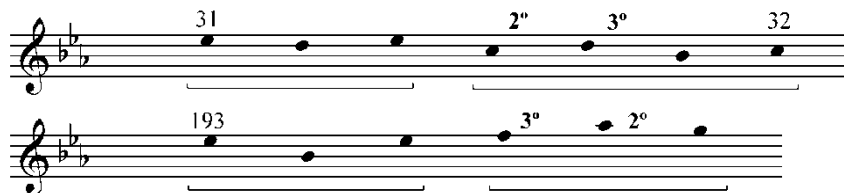


(Fig.80)

Segundas metades (motivos complementares)

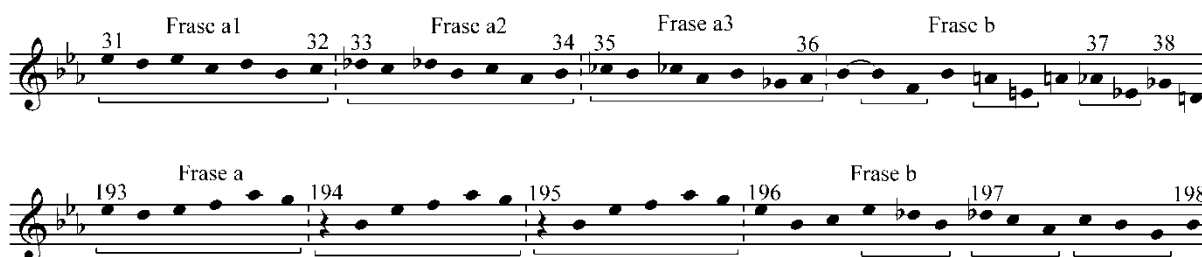
_ inversão na sequência dos intervalos melódicos dispostos primeiramente por 2ª e 3ª no compasso 31 passando para 3ª e 2ª no compasso 193.

_ inversão na relação de sentido melódico entre tais duas metades que passa de descendente (compasso 31) para ascendente (compasso 193) (Fig. 81).



(Fig. 81)

No que se refere à relação entre a *frase b* da *seção B* e a *frase b* da *seção E*, percebem-se três transposições de pequenos fragmentos melódicos que, respectivamente, operam via cromatismo (*seção B*) e transposição tonal (*seção E*) (Fig. 82).



(Fig. 82)

Nos compassos 198-199 retoma-se, nas trompas, trombones, fagotes e piano, o bloco de acordes recentemente visto nos compassos 185-188, que, neste momento, opera apenas sob o acorde de Mi bemol maior com nona e décima terceira [Eb₉¹³].

O compasso 200 demarca uma nova mudança harmônica ao ostinato, passando o acorde base de Mi bemol maior [Eb] para Dó maior [C]. Entre 202-207 expõe-se novamente a melodia em tercinas apresentada nos compassos 193-198, neste momento transposta à tonalidade de Dó maior. A ela complementa-se nos compassos 207-210, sempre nas trompas, trombones, fagotes e piano, o bloco de acordes já visto nesta seção nos compassos 185-188 e 198-199, agora sob os acordes de Dó maior com sétima maior e nona [C7M⁹] e Dó menor

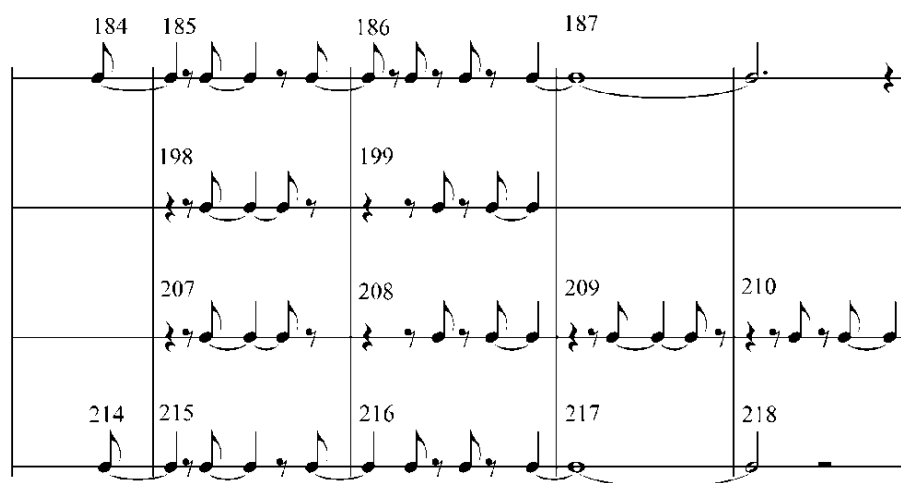
com sétima e nona [Cm_7^9]. Em 209-210 reaparece a pequena frase descendente protagonizada pelas flautas e oboés nos compassos 187-188.

Mantendo Dó maior como acorde base, o ostinato retoma, por completo, no compasso 213 sua melodia subjacente e, por sobre ele, nos compassos 215-218 (anacruse no compasso 214) retorna desta vez apenas nos trombones, fagotes e piano o bloco de acordes já conhecido, neste momento constituído harmonicamente sob os acordes de Dó maior com sétima e nona menor [$C7^{b9}$] e Dó maior com sétima, nona menor e décima terceira [$C7_{b9}^{13}$]. Em 217-218 finaliza o trecho a pequena frase antes vista nas flautas e oboés nos compassos 187-188 e 209-210, que, neste momento, apresenta-se cromática sendo ampliada aos demais instrumentos (Fig. 83).



(Fig. 83)

Convém destacarmos que o bloco de acordes visto nesta seção nos compassos 185-188, 198-199, 207-210 e 215-218 sofre, a cada apresentação, variações rítmicas que podemos constatar na figura abaixo. (Fig. 84).



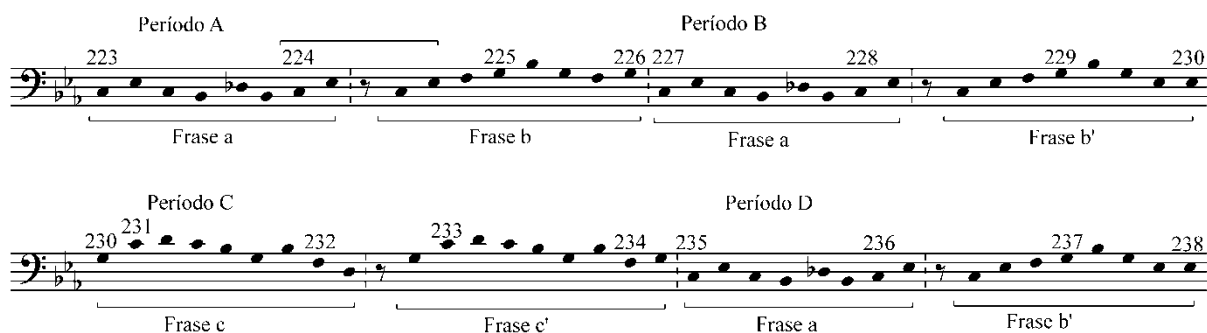
(Fig. 84)

Os compassos 219-221 encerram a *seção E* através de um fragmento melódico vocal que resolve num acorde de Dó Menor [Cm] (Fig. 85).



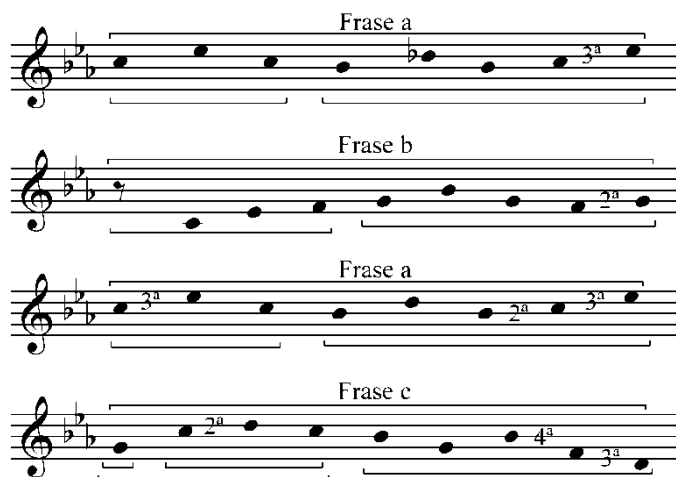
(Fig. 85)

Entre os compassos 223-263 desenvolve-se a *seção F*, última do 4º Movimento “O Trabalho e a Construção”. Caracteriza-se por um Canto-Chão, assim denominado pelo compositor, que será orquestrado nas vozes e cordas e articulado em três períodos que, por meio de suas repetições ou não, trabalham sempre a idéia de *antecedente e conseqüente*. Esta idéia é expandida às frases, cabendo mais especificamente às *frases b, b' e c'* o caráter conclusivo de cada Período (Fig. 86).



(Fig. 86)

Desta forma, entre os compassos 223-262 no que se restringe ao canto-chão, temos a seguinte estrutura e orquestração:



(Fig. 87)

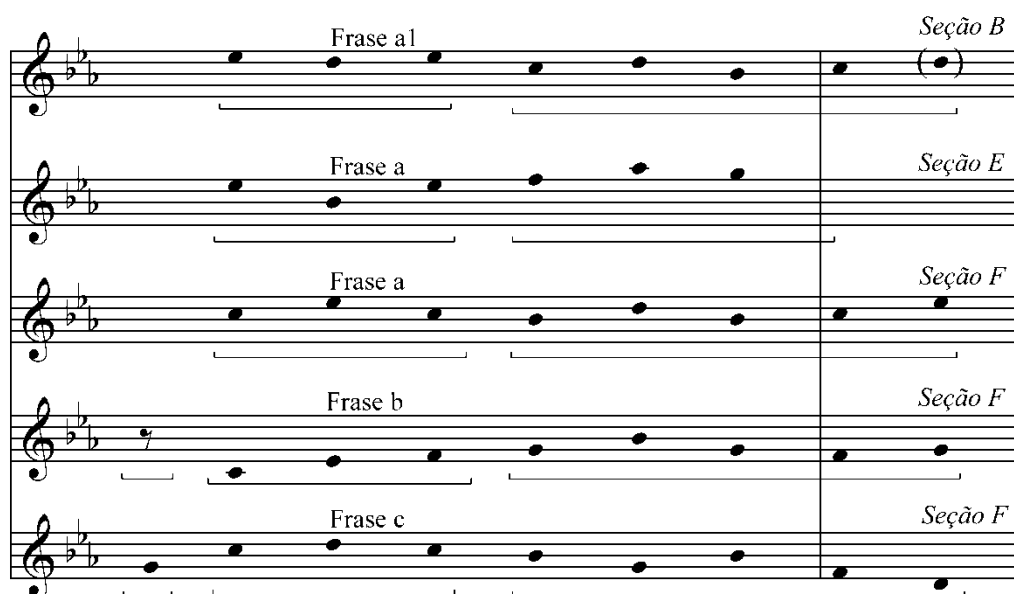
Convém observarmos que as frases encontradas no decorrer do 4º Movimento “O Trabalho e a Construção” possuem similaridades que as denotam como variações de uma mesma matriz. Vejamos:

_ todas são construídas sob subdivisão interna em duas metades;

_ à exceção da *frase b* da *seção F*, todas os motivos iniciais articulam-se pelo princípio de ornamentação em bordadura (superior ou inferior), ornamento que efetivamente ocorre apenas na *frase a* ⁴² da *seção B* (bordadura inferior) e na *frase c* da *seção F* (bordadura superior). Nas demais o princípio é o mesmo, porém, com a expansão do intervalo em questão para 3ª e 4ª;

_ as três primeiras notas do motivo complementar de cada uma destas frases expande o princípio de ornamentação em bordadura, mantendo o mesmo desenho melódico por movimentos contrários, porém, utilizando e variando outros intervalos melódicos. À exceção da *frase c* da *seção F*, todas as outras articulam-se nas direções de sentido ascendente para descendente (Fig. 88).

⁴² Para fins de ilustração utilizamos neste exemplo apenas a *frase a1*.



(Fig. 88)

Através de três acordes, Mi bemol maior [Eb], Ré bemol maior [Db] e Dó menor [Cm] nos compassos 262-263, somos transportados à Codetta que encerra o Movimento, caracterizada por uma melodia disposta nas trompas em intervalos harmônicos de quinta justa, já vista nos primeiros compassos do 1º Movimento e, como já vimos, sendo denominada pelo compositor de “tema do Planalto”.

3.4.2 Nível Estésico

Sob o ponto de vista estésico, o plano geral da Forma de “O Trabalho e a Construção” caracteriza-se pela dualização entre intenções de ação e repouso, percebidas através da disposição e das características inerentes de suas seções que nos remetem à seguinte organização:

A B

C B

A B

D

E

F

Codetta

Esta articulação fica clara através da configuração de caracterizações indicativas de intenções de ação às *seções A, C e E*, da mesma forma que, por contraste às *seções B e F*, são configuradas caracterizações indicativas de intenções de repouso. A *seção D* promove a mescla de tais intenções a partir da utilização simultânea de materiais distintos e provenientes de seções anteriores dotados de significações opostas.

Além das oposições entre andamentos que nas *seções A, C e E* apresentam-se como rápidos em proporções quase sempre de dobro aos andamentos opostos das *seções B e F*, os elementos temáticos agem como determinantes às referidas caracterizações. A *seção A* apresenta um tema característico de um *fugato*; a *seção C*, um ritmo *marcato* no qual dois acordes alternam-se constantemente em relações harmônicas de constante polarização, e a *seção E*, um ostinato em tercinas nas cordas em que predominam notas repetidas. Tais elementos, a maneira como são trabalhados e a associação aos andamentos rápidos aos quais se inserem, efetivam as intenções de ação propostas.

A sobreposição de materiais distintos construídos em diferentes direções num ponto do Movimento, que na análise do nível neutro é definida como *prolongamento e diluição* da *seção B*, opõe, naquele momento, dentro da microestrutura da peça, a dinâmica entre ação e repouso que cada um destes materiais representa. Isto se dá significativamente na segunda apresentação da *seção B*, em que já transcorrem mais de oitenta compassos e se acumulam os

efeitos da ação realizada até então. Tais sintomas são possivelmente os geradores de certa ênfase empregada na transição que conduz a uma nova apresentação da *seção A*, que, por sua vez, aparece munida de novos elementos temáticos que, tal como a transição, estabelecem o intuito de aplicar novos alentos ao Movimento. Já a sobreposição de materiais ocorrida na *seção D* trabalha no sentido de unificar estas dinâmicas de ação e repouso, respectivamente, através da utilização simultânea de escalas em sentido descendente e frases melódicas dispostas ritmicamente sobre notas pontuadas, com ligaduras ou simplesmente longas.

As *seções E* e *F* são representativas em grande escala dos efeitos causados pelas dinâmicas propostas. As aparições destas novas seções no terço final do Movimento significam o último grande alento representado pela *seção E* e o grande repouso contrapontístico à totalidade de tudo que ocorreu até então, representado pela *seção F*. Nesta última desenvolve-se um diálogo entre a música e o texto recitado, efetuando conjunções e antecipações dos “perceptos e afectos” condutores ao trecho.

Entendemos, assim, que a Forma do Movimento busca ressaltar os objetivos descritivos presentes no nível poiético, configurando as intenções de ação e repouso expostas pelo nível estésico em intenções descritivas de trabalho e contemplação. Tal contemplação é resultante do trabalho realizado, havendo no resultado deste trabalho um componente singular estabelecido pela arquitetura de Oscar Niemeyer que visava proporcionar tal contemplação.

Mas preocupava-me, fundamentalmente, que esses prédios constituíssem qualquer coisa de novo e diferente, que fugisse à rotina em que a arquitetura vai melancolicamente se estagnando, de modo a proporcionar aos futuros visitantes da Nova Capital uma sensação de surpresa e emoção que a engrandecesse e caracterizasse (NIEMEYER, 2006:10).

Os textos de Vinícius (em que se incluem citações de Oscar Niemeyer) ressaltam a evocação à contemplação que as formas desta arquitetura emanam, assim como a dualização entre o trabalho e sua contemplação:

Sim, ele plantaria No deserto uma cidade muita branca e muito pura... **Citação de Oscar Niemeyer** – “... como uma flor naquela terra agreste e solitária...” – Uma cidade erguida em plena solidão do descampado. **Niemeyer** – “... como uma mensagem permanente de graça e poesia...” – Uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado **Niemeyer** – “... em que a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto...” – Uma cidade que de dia trabalhasse alegremente **Niemeyer** – “... numa atmosfera de digna monumentalidade...” – E à noite, nas horas do langor e da saudade **Niemeyer** – “... numa iluminação feérica e dramática...” – Dormisse num Palácio de Alvorada! **Niemeyer** – “... uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas puras...”

Foram necessários 60.000 trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60.000 candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas... Ah, as empenas brancas! Como penas brancas... Ah, as grandes estruturas! Tão leves, tão puras... Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão... O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível. (MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

Em texto, Tom Jobim descreve detalhes da composição em relações que abordam os níveis neutro e poiético, denotando aspectos desta dualização:

Segue-se a 4ª parte: “O trabalho e a Construção”. Evitamos a música concreta para caracterizar o trabalho (ruído de serras, estacas, etc...) porque isso nos pareceu óbvio. O trabalho é visto de maneira mais subjetiva. A música começa com um fugato que retrata o início da ação. A sorte está lançada. A inexorabilidade da ação é posta em evidência. O fugato desenvolve-se de maneira matemática e a tônica é o centro de tudo: as tonalidades satélites vão e vêm mostrando suas cores puras, mas tudo reverte à ofuscante tônica central. Há um plano de construção e este plano é rigorosamente respeitado. Por vezes o trabalho cessa para dar lugar à contemplação da obra já feita e três trompas aparecem para sugerir a graça e a leveza líricas do Palácio da Alvorada diante da “grande planície ensimesmada” de que nos fala Vinícius de Moraes. Mas o trabalho tem de prosseguir. Surge um ritmo marcato nas vozes masculinas e no piano, aqui usado como instrumento de percussão. Depois, os arcos tomam a si o mesmo motivo e, às vezes, eventualmente, se lamentam, como a dizer que nenhum trabalho é feito sem sofrimento. Os instrumentinos e logo os metais retomam o marcato a sugerir o sol de zenite reverberando nas superfícies brancas, ferindo os olhos dos homens que trabalham. Novos temas arquitetônicos aparecem, cortados por uma frase de indizível lirismo: pois o trabalho é também amor e poesia. Volta mais uma vez o tema do Palácio da Alvorada e tudo se encaminha para um desfêcho inevitável. As

tonalidades satélites mostram novamente as suas côres, mas filiadas sempre à tônica central. Os fatos se precipitam e o trabalho e a poesia dão-se as mãos: o pensador e seu pensamento já não existem dissociados: são uma coisa só. Algumas celebrações, alguma grandiosidade e o trabalho se conclui de repente numa frase triste, anunciada pela voz humana. Os homens voltam para suas casas na melancolia do poente. Um cantochão diz de suas solidões, de suas tristezas, de suas mulheres ausentes. As cordas tomam a si o cantochão harmonizado, enquanto o texto fala dessa saudade dos homens por suas mulheres. Aparecem pela primeira vez na Sinfonia, vozes femininas que contrapontam intuitivamente com as vozes masculinas. Depois, em boca-chiusa, volta o canto-chão nas vozes masculinas retomando o tema da solidão dos homens. Um acorde de orquestra transporta ao tom relativo menor mostrando a treva e a solidão. Surge independente do Homem, o tema do “Planalto Deserto” da 1ª parte. (Vide Anexo C)

Percebemos aqui que o compositor incute à *seção A* uma clara intenção descritiva de ação e trabalho através de seus elementos musicais, via o *fugato*⁴³ e seus aspectos harmônicos, no caso, a tônica Dó menor e as “tonalidades satélites” Sol menor e Mi bemol menor.

A música começa com um fugato que retrata o início da ação. A sorte está lançada. A inexorabilidade da ação é posta em evidência. O fugato desenvolve-se de maneira matemática e a tônica é o centro de tudo: as tonalidades satélites vão e vêm mostrando suas cores puras, mas tudo reverte à ofuscante tônica central. Há um plano de construção e este plano é rigorosamente respeitado.

Na sequência do texto, o compositor revela as intenções descritivas da *seção B*.

Por vezes o trabalho cessa para dar lugar à contemplação da obra já feita e três trompas aparecem para sugerir a graça e a leveza líricas do Palácio da Alvorada diante da “grande planície ensimesmada” de que nos fala Vinícius de Moraes.

Esta seção caracteriza-se como o ponto de excelência destinado às contemplações sugeridas pelo nível poiético, o que justifica sua aparição por três vezes na Forma do Movimento e, sobretudo, após seções caracterizadas por andamentos rápidos e elementos temáticos indicativos de intenções descritivas de ação e trabalho.

⁴³ Conforme visto na análise no nível neutro, apresenta-se na verdade um tema característico a um tema de *fugato*, que não necessariamente efetiva este último em seu sentido estreito, pois não apresenta vozes sobrepostas em contraponto, mas justapostas.

No instante em que o compositor denomina uma determinada frase musical como “Tema do Palácio da Alvorada”, é- nos apresentado o resultado da transformação criativa das sensações e imagens absorvidas pelo compositor em direção à constituição de sua Obra. Forma-se uma relação entre arquitetura e música num caminho em que a arquitetura de Niemeyer, através de suas formas, cria um bloco de sensações que lançam seus perceptos e afectos a serem absorvidos pelo compositor. O resultado da conjugação destes fatores se dá no momento em que Jobim busca descrever musicalmente as intenções poiéticas presentes nesta arquitetura, absorvidas por ele através do seu material em nível neutro, o que podemos constatar numa relação entre as palavras de Jobim e as palavras de Niemeyer:

Já nos Palácios do Planalto, do Supremo e da Alvorada, limitei-me a especular sobre a forma dos suportes ou das colunas propriamente ditas. Não desejava adotar as seções usuais, colunas cilíndricas ou retangulares – muito mais simples e econômicas – mas procurar outras formas que, mesmo contrariando certas exigências funcionalistas, caracterizassem os edifícios, dando-lhes maior leveza, situando-os como que soltos ou apenas suavemente pousados no solo. (NIEMEYER, 2006:29)

A contemplação sugerida ocorre num certo sentido com alguma dose de espanto pelo surgimento e apresentação de formas novas causadoras de admiração. Numa entrevista de Oscar Niemeyer constante de um filme-documentário sobre sua vida e obra, o arquiteto relata o instante do primeiro contato com a estrutura do Palácio da Alvorada recém finalizada:

... uma vez, lá em Brasília, era noite alta, nós tavamos... nós fomos ver a estrutura do Alvorada que tava pronta não é... e quando chegamos lá, de noite nós ficamos espantados, como era bonita, parecia uma escultura assim, uma coisa que não tinha finalidade senão da própria beleza não é, eu disse pra eles, olha, esse é o momento que nasce a arquitetura, é a forma nova, diferente, que deve criar surpresa, essa é a arquitetura... (Oscar Niemeyer. A vida é um sopro. 2007. DVD)

Tais intenções poiéticas reverberam no processo criativo do compositor a partir do momento em que, em decorrência delas, o compositor busca outros referenciais que a elas possam ser associadas dentro das transformações criativas a que ele se lança. Isto gera, por

exemplo, a utilização de instrumentos pertencentes à família dos metais a orquestrarem a frase destinada a caracterizar o Tema do Palácio da Alvorada (*frase a1* da *seção B*). Tal como ocorrido na primeira frase de “O Planalto Deserto” (definida como Tema do Planalto, numa certa coincidência de relações na utilização de referenciais), o compositor utiliza dos metais por suas características sonoras que, neste contexto, associam-se a descrições de conteúdo épico ou mesmo militar por suas funções como instrumentos anunciadores, indicativos entre outros, da chegada de alguém ou de algum fato importante. Neste caso, o que se anuncia é a forma nova da arquitetura de Niemeyer, coincidindo simbolicamente com o fato de que este anúncio é feito pelo surgimento do Palácio da Alvorada, destinado à residência do Presidente da República, numa relação ao referencial histórico dos metais enquanto anunciadores de personagens ou fatos provenientes das Cortes Reais.

Outra intenção descritiva presente nesta seção refere-se à orquestração e proveniência de sua *frase b*. Esta frase denominada aqui como *frase b* da *seção B* do 4º Movimento “O Trabalho e a Construção” (compassos 36-37 entre outros), nada mais é do que a mesma *frase a* da *seção B* do 1º Movimento “O Planalto Deserto” (compassos 9-10 entre outros). Há na reutilização desta frase uma intenção descritiva já presente em sua origem, pois, no 1º Movimento, esta frase é inserida em uma seção que, em sua relação com o nível poético, tem a intenção de descrever “auroras e poentes”. Aqui, no 4º Movimento, está inserida em uma seção destinada a descrever um momento de repouso e contemplação ocorrido após uma jornada de trabalho, ou seja, torna-se significativa sua presença neste momento da composição pela significação nela contida, mas também pela orquestração que lhe antecede e a que é inserida. As *frases a1* e *a2* (compassos 31-34) desta seção delineiam-se nas trompas; já as *frases a3* e *frase b* (compassos 35-37) aparecem dispostas nos violinos, num movimento descendente (e também visual na partitura) que torna possível inferir que a intenção descritiva

de contemplação presente nesta seção seja alusiva a um momento de sol poente, ao final de uma jornada de trabalho.

Voltando ao texto de Tom Jobim encontramos agora intenções descritivas contidas na *seção C*:

Mas o trabalho tem de prosseguir. Surge um ritmo marcato nas vozes masculinas e no piano, aqui usado como instrumento de percussão. Depois, os arcos tomam a si o mesmo motivo e, às vezes, eventualmente, se lamentam, como a dizer que nenhum trabalho é feito sem sofrimento. Os instrumentinos e logo os metais retomam o marcato a sugerir o sol de zenite reverberando nas superfícies brancas, ferindo os olhos dos homens que trabalham.

Ao descrever seus elementos musicais e significações correspondentes, o compositor confirma as intenções descritivas desta seção enquanto proponentes a caracterizações de ação e trabalho, assim como pormenoriza detalhes existentes a serem descritos no âmbito de tais atividades. Surge, então, por sob o ostinato indicativo ao trabalho que se realiza, e que podemos inferir como oriundo de um gesto Stravinskyano presente nos primeiros compassos da “Dances des Adolescents” de “A Sagração da Primavera”, frases de lamentação “como a dizer que nenhum trabalho é feito sem sofrimento”, descritas musicalmente por violoncelos e voz nos compassos 46-49 e 53-57. O sol de zênite, por sua vez, é descrito através da mudança ocorrida na orquestração em que, por três compassos (50-52), é transferida das cordas para as madeiras e metais. É significativo que tais pormenores começam a ser descritos no momento em que já transcorrem mais de quarenta compassos neste Movimento, em relações descritivas de que o trabalho feito até então já dá sinais de cansaço físico.

O prosseguimento da composição e do texto jobinianos encontram-se mais uma vez na descrição que o compositor infere à frase da flauta presente nos compassos 71-73 como descritiva a “uma frase de inusitado lirismo, pois o trabalho é também amor e poesia.”

Volta a *seção B* e com ela o Tema do Palácio da Alvorada, que já denominamos como *prolongamento e diluição* desta seção. A dinâmica que agora ocorre na microestrutura da peça - constatada pela sobreposição de materiais distintos construídos em diferentes direções e definida na análise do nível estésico como uma dinâmica entre ação e repouso - sob a análise do nível poiético, define-se como entre trabalho e contemplação, mas que, neste caso, já pode ser definida como entre trabalho e o cansaço acumulado resultante. Cansaço que tivera seus primeiros indícios descritivos na *seção C* anterior e volta significativamente na segunda apresentação da *seção B*, em que já transcorrem mais de oitenta compassos. Isto incute à pequena transição presente nos compassos 100-102 uma alusão descritiva a um tomar de fôlego, um impulso que leva a uma nova apresentação da *seção A* e naturalmente a suas intenções descritivas já comentadas.

Nesta nova apresentação da *seção A*, esta aparece munida de novos materiais, ou seja, a frase pronunciada pela voz: “*Jarandaia, Jarandaia. Quem trabalha. Trabalhar*”. Este novo material surge como um novo alento ao trecho em intenções descritivas de um canto de trabalho motivador, o que justifica sua aparição apenas na segunda apresentação desta seção e não na primeira.

A *seção D* objetiva intenções descritivas que aludem à frase de Jobim: “Os fatos se precipitam e o trabalho e a poesia dão-se as mãos”, através de uma sobreposição de materiais em que o Tema do Palácio da Alvorada (*frase a1 da seção B* e suas respectivas transposições) é disposto em simultaneidade a escalas descendentes (representativas de ação e trabalho). Este material escalar descendente já fora utilizado pelo compositor numa canção de 1959 em parceria com Vinícius de Moraes, intitulada “Canta, canta mais” cujo texto incita uma determinada atividade, no caso, o ato de cantar. (Fig. 89)

Moderato

com 8ª bassa

Dm Dm/C Bdim7 Bbm6 Dm Dm/C Bdim7 Bb6 Bbm6

Can - ta, can - ta, sen - te_a be - le - za Can - ta, can - ta, es - que - ce_a tris - te - za

(Fig. 89)

3.4.3 Nível Poiético

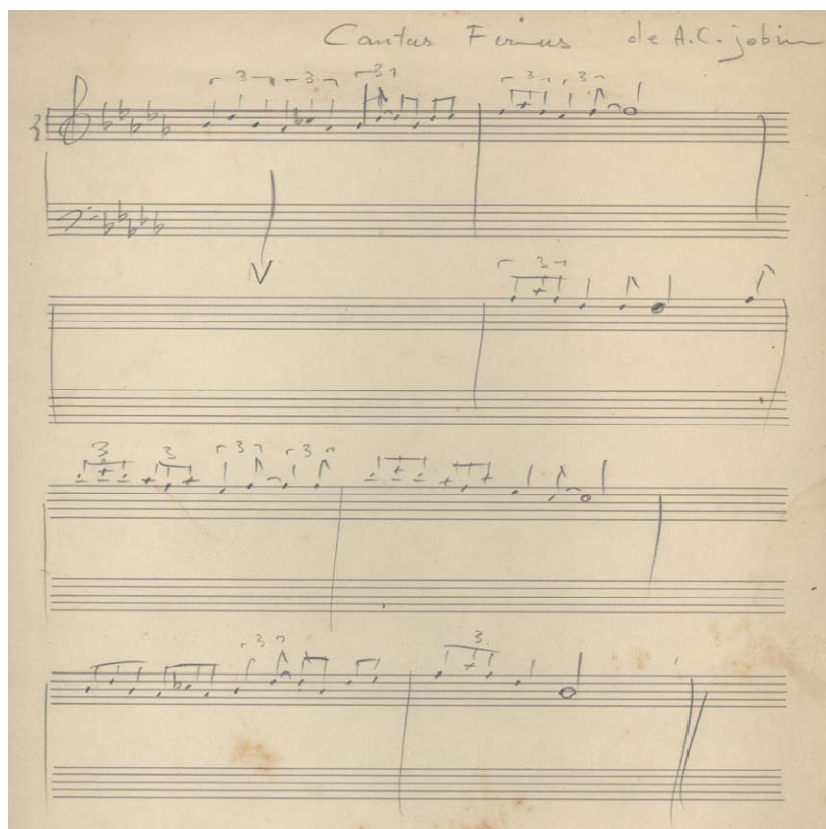
Sob o ponto de vista do nível poiético, esta sobreposição de materiais mostra-se indicativa a uma sobreposição entre trabalho e contemplação, numa descrição em que à medida que o trabalho ocorre, simultaneamente a ele, o seu resultado literalmente se edifica, numa alusão que o compositor insere ao trecho através da utilização do Tema do Palácio da Alvorada e as significações nele contidas da arquitetura de Niemeyer, de que a medida que a estrutura da obra vai se erguendo, o conceito arquitetônico se faz presente permitindo desde os primeiros instantes a sua contemplação.

A seção E seguinte representa, através de seus elementos temáticos, caracterizações indicativas de ação e trabalho, mas, sobretudo, através de seus novos materiais, representa um novo e último grande alento contido nas significações de suas descrições. Apresentada no

terço final do Movimento, esta seção absorve as intenções dispostas em suas semelhantes anteriores estabelecendo entre si e a *seção F* que lhe seguirá um grande contraponto alusivo às intenções descritivas presentes na dinâmica entre o trabalho e os resultados e consequências advindas deste, quer seja em contemplação, cansaço ou solidão. A conclusão do trabalho feita “de repente numa frase triste, anunciada pela voz humana” é descrita musicalmente nos compassos 219-221.

A *seção F* apresenta como principal característica o que o compositor denomina como um canto-chão, denotando mais uma vez a utilização de um referencial constatado aqui pela presença de uma determinada melodia a ser executada exclusivamente por vozes masculinas monofônicas em caráter quase litúrgico, que Tom Jobim denomina como o “tema da solidão” (Fig. 90).

Os homens voltam para suas casas na melancolia do poente. Um cantochão diz de suas solidões, de suas tristezas, de suas mulheres ausentes. As cordas tomam a si o cantochão harmonizado, enquanto o texto fala dessa saudade dos homens por suas mulheres. Aparecem pela primeira vez na Sinfonia, vozes femininas que contrapontam intuitivamente com as vozes masculinas. Depois, em boca-chiusa, volta o canto-chão nas vozes masculinas retomando o tema da solidão dos homens. Um acorde de orquestra transporta ao tom relativo menor mostrando a treva e a solidão. (Vide Anexo C)



(Fig. 90)

A importância estrutural deste tema, composto à parte do restante da Obra em revelação dada pelo esboço manuscrito, reverbera (ou é reverberado por) nos textos de Vinícius de Moraes, que em conjunções descritivas com o material musical aludem a cansaço, saudade e solidão, vividos pelos Candangos durante a construção da nova capital brasileira. Isto fornece à seção uma intenção descritiva que estabelece um grande contraponto a todo trabalho então realizado:

E ao crepúsculo, findo do labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o sol-das-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm fim... Que se deixaram ficar muitas terras além, muitas serras além, na esperança de um dia, ao lado de seus homens, poderem participar também da vida da cidade nascendo em comunhão com as estrelas. Que viram, uma manhã, partir os companheiros em busca do trabalho com que lhes dar uma pequena felicidade que não possuem, um pequeno nada com que poder sentir brilhar o futuro no olhar de seus filhos. Esse mesmo trabalho que agora, findo do labor do dia, encaminha os

trabalhadores em bando para a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto...(MORAES apud JOBIM, 2001: 190-191)

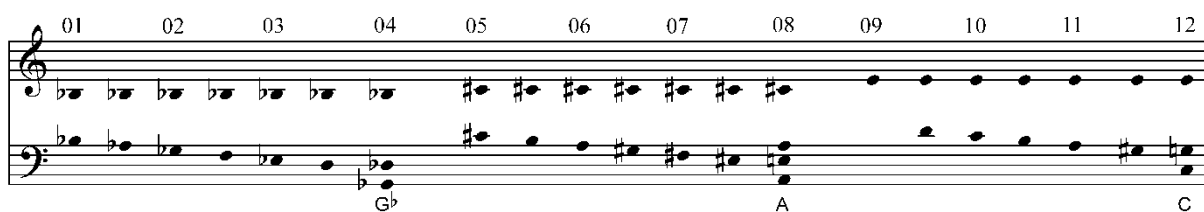
Os últimos compassos do Movimento revelam novas conjunções entre textos e música. Os compassos 261-263 descrevem a frase de Jobim: “Um acorde de orquestra transporta ao tom relativo menor e vem a treva total”, ao mesmo tempo que, por sobre eles, Vinícius recita: “a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto...” representada pela sequência harmônica dos acordes presentes nestes compassos, que por sua vez conduzem ao Tema do Planalto referido em texto e exposto no material musical nos compassos 264-267. Este tema tem aqui a mesma função de emoldurar o Movimento tal como ocorrido em “O Planalto Deserto”, numa intenção descritiva a declarar que todos acontecimentos se passaram naquele mesmo lugar.

3.5 Coral

3.5.1 Nível Neutro

O quinto e último Movimento de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” delineia sua Forma em modo seqüencial, ou seja, em criação contínua, sem re-exposição de materiais.

Seus doze primeiros compassos apresentam um procedimento no qual uma nota é repetida sob um determinado número de vezes constituindo uma voz a ser tomada como base e a partir da qual outra voz é escrita em contraponto a esta. Esta nova voz constrói-se em sentido descendente partindo de um uníssono com a primeira nota da voz referencial. Este trecho inicial, de caráter introdutório, é dividido em três frases (quatro compassos cada uma) transpostas ao intervalo de terça menor. Tais frases formam, em suas notas finais, um acorde que, tal como nos aspectos melódicos, é transposto sob o mesmo intervalo. Apresentam-se assim, respectivamente, os acordes de: Sol bemol maior [Gb], Lá maior [A] e Dó maior [C] (Fig. 91).



(Fig. 91)

Um adensamento harmônico é proposto a partir da segunda frase (compasso 5 com anacruse no compasso 4) na medida em que, gradativamente, novas linhas melódicas distintas agregam-se às já existentes. Ocorre na segunda frase uma divisão entre barítonos e baixos (em uníssono na primeira frase) originando uma terceira voz. No compasso 7 a linha do barítono é

dividida, e a frase termina com quatro vozes. A partir do compasso 9 na terceira frase, estas quatro vozes estão estabelecidas, dividindo-se em vozes femininas, tenores, barítonos e baixos. No compasso 11 uma nova divisão é feita separando-se sopranos e contraltos (Fig. 92).



(Fig. 92)

Este procedimento em que uma nota é mantida por uma voz enquanto outras vozes dispostas em bloco descendem em contraponto a esta, tem origem na “Bachianas Brasileiras Nº 05” (1938) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), mais especificamente na *seção B* da Ária (Cantilena) ao momento em que o texto é apresentado na voz de soprano. Tal procedimento será utilizado mais uma vez pelo compositor em sua canção Passarim (1985). (Fig. 93)

Moderato $A\flat_4^7(9)$ $G_4^7(9)$ $Gm(maj7)$ $Gm7$

Pas - sa - rim quis pou - sar, não deu, — vo - ou — Por-que_o ti - ro par - tiu mas não — pe - gou —
 Pas - sa - rim quis pou - sar, não deu, — vo - ou — Por-que_o ti - ro fe - riu mas não — ma - tou —
 Lit - tle bird on a tree you bet - ter fly — If you stay on that tree you're gon - na die —
 Lit - tle bird on a tree you bet - ter fly — If you stay on that tree you're gon - na die —

$G\flat maj7(\sharp 5)$ $Fmaj7$ $F\sharp maj7$ $E\flat maj7(9)$ $E\flat maj7$ $D_4^7(\flat 9)$

— Pas - sa - ri - nho me con - ta_en - tão — me diz — Por que que_eu tam - bém não fui — fe - liz —
 — Pas - sa - ri - nho me con - ta_en - tão — me diz — Por que que_eu tam - bém não fui — fe - liz —
 — Lit - tle bird of the for - est say — to me — Why hap - pi - ness just can nev - er be —
 — Lit - tle bird get a - way take to the skies — Go find the love that nev - er dies —

(Fig. 93)

Entre os compassos 13-26 sob o texto *Terra de sol; Terra de luz; Terra que guarda no céu a brilhar o sinal de uma cruz; Terra de luz; Terra-esperança, promessa de um mundo de paz e de amor; Terra de irmãos; Ó alma brasileira; Alma brasileira...* delineiam-se melodias construídas sob dois motivos básicos que, no decorrer do transcurso, recebem variações e transposições.

Numa primeira segmentação possível deste trecho entre os compassos 13-16 em que se canta o texto *Terra de sol; Terra de luz; Terra que guarda no céu a brilhar o sinal de uma cruz...*, vemos que o *motivo a* inicialmente apresentado no compasso 13 é transposto por duas vezes, estabelecendo suas notas iniciais a seguinte seqüência: *mi - ré - dó#* (compassos 13, 14, 16). Em meio a esta seqüência interpola-se, no compasso 15, o *motivo b*, que, harmonicamente constituído sobre um fragmento da escala de tons inteiros, objetiva uma variação motívica dentro desta melodia e uma seqüência descendente. Tão logo é apresentado, recebe imediatamente um espelhamento, configurando-se por duas vezes um jogo de

direcionamentos descendentes e ascendentes. A este espelhamento⁴⁴ denominamos como *b'* (Fig. 94).



(Fig. 94)

Destaca-se que o *motivo a* e suas transposições já aparecem na canção “Se Todos Fossem Iguais a Você”, feita em parceria com Vinícius de Moraes no ano de 1956. Encontra-se num primeiro momento nesta canção sob o texto: “*Se Todos Fossem Iguais a Você*”. (Fig. 95)

The image shows a musical score for the song "Se Todos Fossem Iguais a Você". It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Se to - dos fos - sem l - guais a vo - cê / Where shall I look for the love to re - place". The chords are: Bbmaj7, Bb6, Am7(b5), D7(b9), Gm(maj7), C7/G, Fm(maj7), Bb7(9). The piano part has a bass line and a treble line with chords.

(Fig. 95)

Entre os compassos 17-19 sob o texto *Terra de luz; Terra-esperança, promessa de um mundo de paz e de amor...*, há uma continuidade das idéias anteriores em que o *motivo a* é submetido a novas transposições interpoladas pelo *motivo b* e sua variante *b'*. Prossegue a sequência iniciada no compasso 13 (*mi - ré - dó#*; compassos 13, 14, 16), agora com *si - lá#*, respectivamente, nas notas iniciais dos compassos 17 e 19 (Fig. 96).

⁴⁴ Idem o ocorrido em “O Planalto Deserto” e “A Chegada dos Candangos”.



(Fig. 96)

Destaca-se, nesta sequência, o salto melódico ao intervalo de oitava na nota *si* ocorrido entre os compassos 16-17. O *motivo a*, presente no compasso 17, faz parte da sequência natural de transposições a que este motivo vem sendo submetido desde o compasso 13. Suas conexões operam sempre de modo que a nota final do motivo torne-se a nota inicial de sua transposição seguinte, o que naturalmente acontece entre os compassos 16-17. Contudo, o destaque ocorre devido à mudança de direcionamento (descendente para ascendente) na transposição do motivo, o que se justifica por duas razões:

_ até o compasso 16, a voz de tenor protagoniza a sequência já descrita, atingindo na nota *si* deste compasso os limites de sua extensão vocal, o que lhe impossibilitaria prosseguir neste direcionamento descendente;

_ o momento do salto ocorre junto à repetição da expressão *Terra de luz* num objetivo de destaque descritivo e referencial ao que se evoca pelo texto posteriormente apresentado à frase *Terra que guarda no céu a brilhar o sinal de uma cruz*, esta concomitante à sequência melódica descendente com término no compasso 16. Encontra-se nesta última frase uma referência poética ao Plano Piloto da cidade de Brasília em que dois eixos se cruzam aludindo à imagem de uma cruz e também à constelação do Cruzeiro do Sul. Vemos que a mudança de registro provocada pelo salto melódico de oitava, assim como a transferência da sequência melódica de uma voz masculina para uma voz feminina, é indicativa de um contraste que busca referenciar o contraste e reverberação existentes no gesto de implantação poética desta cruz, que, por sua vez, se referencia à cidade implantada sob este desenho, e o que dela surge

e se espera representada pelo texto em toda sua seqüência: *Terra de luz; Terra-esperança, promessa de um mundo de paz e de amor.*

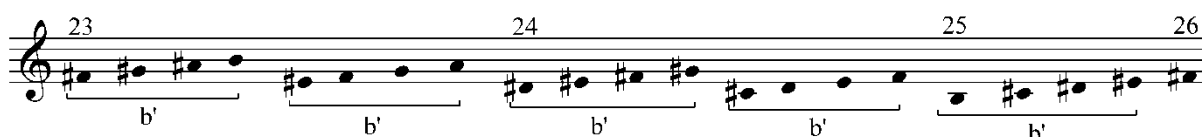
Nos compassos 20-22 sob o texto *Terra de irmãos; Ó alma brasileira...* tem prosseguimento a seqüência iniciada no compasso 13, desta vez com as notas *sol# - fá# e mi#* (respectivamente as primeiras notas dos compassos 20, 21, 22). No compasso 20 o que se encontra é uma nova transposição do *motivo a*; já nos compassos 21-22 ocorre a transposição de uma figura antes apresentada nos compassos 13-14 na voz do barítono que, por sua vez é uma variação sobre o *motivo a*, recebendo, portanto, a denominação de *a'*. A variação é feita pelo acréscimo de uma *escapada* às notas finais do motivo (Fig. 97).



(Fig. 97)

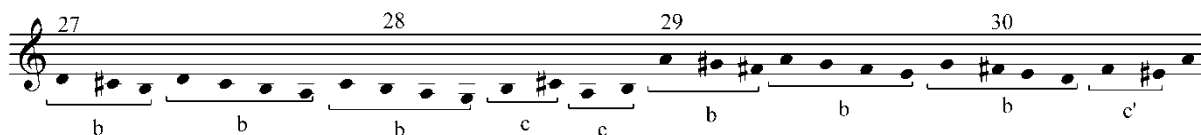
Os compassos 23-24 apresentam um breve interlúdio vocal entre a frase *Ó alma brasileira* dos compassos 21-22 e sua repetição quase literal no que se refere ao texto, presente nos compassos 25-26: *Alma brasileira*. Este interlúdio mantém a seqüência originada no compasso 13; porém, sua ligação com o material que lhe antecede não se encadeia da mesma forma que os motivos anteriores, pois os compassos 21-22 utilizam uma variação do *motivo a*, resultando em mudanças que não permitem as conexões anteriores às quais a nota final do motivo torna-se a nota inicial de sua transposição seguinte. Desta forma, as notas do

compasso 23, que dão continuidade à seqüência, repetem as notas iniciais dos compassos 21-22, ou seja, *fá#* e *mi#*, que prosseguem com as notas *ré#* - *dó#* - *si* (compassos 24 e 25). O *motivo b'* protagoniza o espaço dos compassos 23-26 em suas transposições que, neste momento, diferentemente do que ocorre no compasso 15, não estão construídas sobre um fragmento da escala de tons inteiros (Fig. 98).



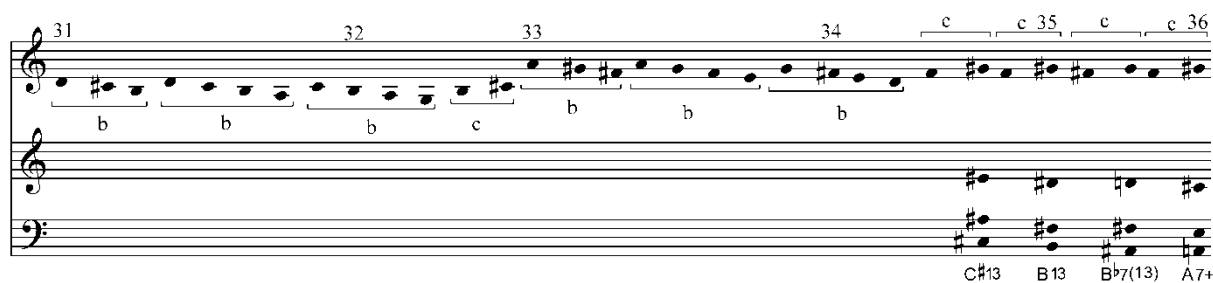
(Fig. 98)

Entre os compassos 27-30 tem lugar um interlúdio instrumental articulado em duas frases pronunciadas em organização de pergunta e resposta. Isto se evidencia pela transposição quinta acima que a segunda frase faz da primeira atuando tal como uma resposta tonal. Constroem-se com base no *motivo b* que sofre variações em seu formato original, num primeiro instante (compasso 27), apresentado apenas com três notas e já não mais enquadrado harmonicamente na escala de tons inteiros. Ao final da primeira frase no compasso 28, duas notas dispostas em sentido ascendente sob o intervalo de segunda maior configuram um novo motivo que opera, neste instante, como agente finalizador da frase. Este *motivo c*, tão logo apresentado, já recebe variações em sua constituição, aparecendo ao final da segunda frase (compasso 30) nas colcheias da voz inferior (porém principal) invertido em direção de sentido e com o intervalo melódico modificado para uma segunda menor. Tais modificações justificam-se em razão de sua função como agente finalizador da frase, neste caso do período, concluindo a articulação de antecedente e conseqüente proposta nestas duas frases. Sob tais variações o denominamos como *c'* (Fig. 99).



(Fig. 99)

Os compassos 31-36 reeditam os quatro anteriores mantendo sua estrutura; porém, variando-os e os expandido. As duas frases recém-expostas (compassos 27-30) recebem agora (compassos 31-36) o texto *Terra-poesia de canções e de perdão; Terra que um dia encontrou seu coração; Brasil*. Transferidas para as vozes, recebem pontuais apoios instrumentais das cordas e, apenas no acorde final, também dos trombones e trompas. Destaca-se a expansão a que é submetido o *motivo c* nos compassos 34-36, repetido quatro vezes, as três ultimas sob a palavra *Brasil*, o que gera menção à canção *Aquarela do Brasil* (1939) do compositor *Ary Barroso* (1903-1964) de quem Tom Jobim era amigo e admirador. Tal referenciação funda-se na constituição do motivo (descrito acima) cantado sob a palavra *Brasil* e sobre uma acorde maior com décima terceira (Si maior com décima terceira [B¹³] no compasso 35). Contudo, é conveniente ressaltar que o compositor utiliza este fragmento referencial apresentando-o e logo submetendo-o a variações harmônicas que ultrapassam seu contexto original na referida canção (Fig. 100).



(Fig. 100)

Os compassos 37-42 apresentam um novo interlúdio, desta vez vocal, sobre pontos de apoio instrumental. Sua textura coral descreve-se numa seqüência harmônica em que

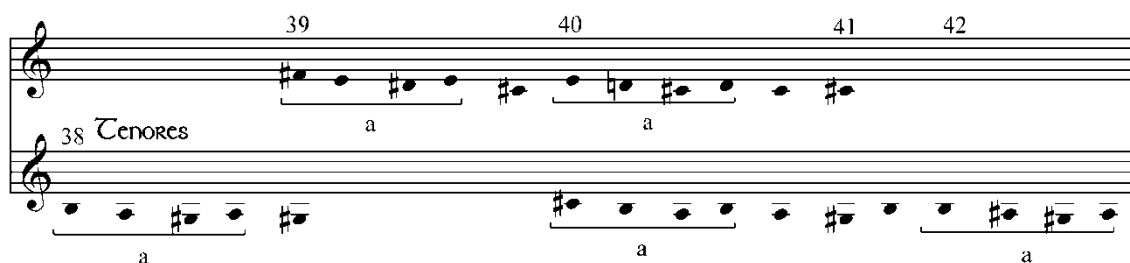
sobressaem dois acordes, respectivamente Fá sustenido menor [F#m] (compasso 38) e Fá sustenido maior [F#] (compasso 42). A polarização dedicada aos mesmos acaba por definir a estrutura e a condução do trecho, sendo ambos precedidos por movimentos cadenciais que, num primeiro momento, nos compassos 37-38, articula-se num prenúncio não efetivado de dois acordes de sexta germânica condutores à Fá sustenido menor [F#m]. A sequência composta pelos acordes de Lá bemol menor com sétima [Abm7], Sol maior com sétima maior [G7M] e Fá sustenido menor [F#m] demonstra as intenções do compositor em guiar-nos via as fundamentais dos acordes dentro do que elas nos inferem enquanto proponentes de um caminho harmônico que é induzido, mas não concretizado, pela construção interna dos acordes. Utiliza-se de um princípio harmônico que é transcendido antes mesmo de ser apresentado, visto as necessidades expressivas presentes nas intenções do compositor. O princípio é base, mas não finalidade, conduz a uma auto-variação sem dele totalmente desfigurar. Vê-se aqui que a polarização inicial ao acorde de Fá sustenido menor [F#m] atua com objetivos de postergar o real acorde pretendido de Fá sustenido maior [F#]. Mas por que o compositor posterga este acorde a ser alcançado apenas no compasso 42? A resposta encontra-se na própria pergunta, exatamente para postergar.

Nestes seis compassos o compositor utiliza um procedimento guiado pela resolução do movimento cadencial numa terça de *picardia* que, além das surpresas causadas, posterga a resolução antes pretendida dando novos alentos ao trecho.

O movimento cadencial ocorrido nos compassos 37-38 é basicamente reeditado nos compassos 41-42; suas diferenças instauram-se, sobretudo, no acorde de Sol maior que agora torna claro e enfático aquilo que antes era apenas prenunciado. No uso que agora se faz dos acordes de Lá bemol menor com sétima, décima primeira e baixo em si [Abm7¹¹/B], Sol maior com sétima e décima primeira aumentada [G7^{#11}] e Fá sustenido maior [F#], percebemos a manutenção do jogo de prenúncios a um caminho harmônico que não se efetiva

completamente, através da utilização do acorde Lá bemol menor com sétima, décima primeira e baixo em si [Abm7¹¹/B] que, assim como seu “homônimo” do compasso 37, alude, por sua fundamental, a um acorde de sexta germânica, sem necessariamente sê-lo. Por sua vez, o acorde de Sol maior modifica-se passando a apresentar os intervalos de sétima menor e décima primeira aumentada [G7^{#11}] que, definitivamente, o caracterizam como um acorde de sexta francesa, polarizador e condutor ao acorde de Fá sustenido maior [F#].

Motivicamente o trecho comporta a presença espaçada e, por vezes desenvolvida, do *motivo a* que nos compassos 39-40, tanto nas vozes femininas como nos tenores, recebe o acréscimo de uma nota. Nestes mesmos compassos é transposto nas vozes femininas tal como em suas primeiras aparições, obtendo suas notas iniciais uma distância ao intervalo de segunda maior. Esse detalhe também ocorre entre os compassos 38-42 na voz dos tenores; porém, numa oscilação de transposições via uma segunda maior ascendente e posterior segunda maior descendente (Fig. 101).



(Fig. 101)

Os quatro compassos finais do Movimento (43-46) apresentam a Coda a qual se finaliza pelo acorde de Fá sustenido maior com sétima maior e nona [F#7M⁹]. Configuram um final apoteótico representativo não apenas ao Movimento, mas à totalidade da Obra, utilizando todo o espectro orquestral e tomando destaque a figuração ocorrida na flauta no compasso 44 que enfatiza o caráter do trecho.

3.5.2 Nível Estésico

Sob o ponto de vista estésico, a utilização do ritmo de baião nos doze primeiros compassos do último Movimento de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” logo nos remete à utilização deste em “A Chegada dos Candangos”, o que, por sua vez, nos remete às suas intenções descritivas de chegada nalgum lugar também pretendidas aqui, evidenciando o caráter introdutório deste trecho.

A orquestração opera num sentido de salientar os aspectos descritivos propostos, observando-se que, ao passo em que os compassos iniciais avançam, a orquestração se corporifica tal como uma sensação visual em que quanto mais nos aproximamos de um determinado objeto ele cresce à nossa frente. Neste sentido os compassos iniciais de o “Coral” conduzem ao texto cantado do Movimento, sob o qual reside a função de descrever poeticamente o lugar a que se chega. Também, ao momento em que se canta a frase *promessa de um mundo de paz e de amor; Terra de irmãos*, ocorre um adensamento orquestral que nos parece querer enfatizar os “perceptos e afectos” pretendidos pelo texto. Da mesma forma, a citação de *Aquarela do Brasil* já mencionada posiciona-se logo após a frase *Terra que um dia encontrou seu coração*, possivelmente simbolizando certo *Brasil* desejado, a ser plantado, construído e encontrado naquela cidade através das significações que a construção desta traziam ao país.

Após este trecho desenvolve-se um interlúdio, propiciando alguns momentos de reflexão e contemplação a tais afirmações, conduzindo para o final apoteótico que celebra a realização do feito.

3.5.3 Nível Poiético

Sob o ponto de vista poiético, o último Movimento de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” é um Coral comemorativo à realização da construção da nova capital do país. Isto denota a utilização por parte do compositor de um referencial no qual o último Movimento de uma obra sinfônica apresenta em muitos casos um Coral, o que nos remete, por exemplo, à Nona Sinfonia de Beethoven. As comemorações aqui descritas musicalmente na totalidade do Movimento ocorrem em razão da conclusão da construção física da cidade, ao mesmo tempo em que se comemora o início da construção de um novo país, buscado e idealizado, que tinha na construção de Brasília o seu grande símbolo. As palavras do então Presidente da República Juscelino Kubitschek, recitadas por Vinícius de Moraes na gravação, agem como uma epígrafe a este Coral e, embora datadas no ano de 1956, demonstram que, na construção da cidade, estava também a construção do novo país:

Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino. (apud JOBIM, 2001: 190-191)

O ritmo de baião utilizado nos compassos iniciais e que nos remete ao 3º Movimento, nos remete também aos personagens que nele são apresentados e às suas funções enquanto operários construtores da nova cidade incipiente. Nesta relação entre Movimentos, este ritmo restabelece suas intenções descritivas a caminhos percorridos que se transformarão em caminhos a percorrer. Temos aqui a chegada nalgum lugar, na cidade edificada, mas já não são os mesmos candangos que nela chegam; a partir de agora outros serão os homens desbravadores a lhe construir, outros são os caminhos a percorrer e um novo país a se edificar.

A citação de *Aquarela do Brasil* logo após a frase *Terra que um dia encontrou seu coração* traz alguns referenciais que partem já da repetição por três vezes do fragmento que lhe faz referência. O número três, num encadeamento lógico, dialoga com uma referência ternária que religiosamente conjuga-se aos elementos “pai, filho e espírito santo” relacionados ao gesto católico do sinal da cruz. Esta cruz, por sua vez, encontra relação com a frase *Terra que um dia encontrou seu coração*, no sentido de que por meio de sinal em cruz demarca-se um determinado lugar de que se toma posse, cruz simbolizada no mapa de Brasília, cruz do Cruzeiro do Sul que este mapa espelha, mapa de uma cidade construída com o intuito de transformar-se na capital e coração do país, coração que se encontra em seu planalto central. *Aquarela do Brasil* é, portanto, a referência a um Brasil sonhado e desejado, um “Brasil brasileiro” que, em texto de Jobim, descreve como “herdeiro de todas as culturas e de tôdas as raças, guarda um sabor todo próprio.”

4. Conclusão

Numa proposta composicional em que o diálogo com estímulos e referenciais externos mostra-se possível, variado e constante, a definição de certos pontos balizadores assim como o critério a lhes dar origem tornam-se cruciais na busca pela coerência interna da Obra. A emolduração de tais estímulos, obtida por meio da constituição de um *ideário poético*, configura em “Brasília – Sinfonia da Alvorada” uma etapa determinante no processo composicional de absorções e transformações criativas em direção à Obra pretendida.

Gerado pelo *ideário poético*, o *programa narrativo* conduz a Obra via suas intenções descritivas expostas no material musical. Neste caminho, o compositor agrega referenciais externos que serão processados e reprocessados no intuito de conjugarem-se às intenções descritivas pretendidas no momento de suas incorporações. O critério para a utilização de tais referenciais dá-se, muitas vezes, por meio das semelhanças de “perceptos e afectos” apresentados e pretendidos, sendo em grande parte originados na semelhança de suas origens poéticas, ou mesmo pelas possibilidades descritivas que proporcionam, via seus elementos puramente musicais. Há aqui uma “malha de permeabilidades” que conjuga numa mesma Obra: Villa-Lobos, Niemeyer, Chopin, canto de pássaros, Euclides da Cunha, Stravinsky, Candangos, Juscelino, Lúcio Costa, João Gilberto e Ary Barroso.

Mais próximos, porém igualmente externos, estes referenciais também são encontrados em outras composições do catálogo de obras jobiniano. Independente do formato em que estejam inseridas, suas composições comunicam-se através das intenções descritivas que seus materiais musicais inferem. “Brasília – Sinfonia da Alvorada” participa da comunicabilidade existente entre as composições jobinianas, tanto em sentido retrospecto quanto prospectivo. Há nela temas musicais e elementos temáticos específicos que se

reapresentam internamente (Tema do Planalto, Tema do Palácio da Alvorada), originam-se de obras anteriores como também se reutilizam futuramente (melodia condutora da *seção B* de “A Chegada dos Candangos”).

As transformações criativas geram, no material musical, a utilização de certos recursos harmônicos, que não necessariamente são efetivados, são muitas vezes apreendidos e antes mesmo de serem apresentados são reprocessados de acordo com as necessidades expressivas presentes nas intenções do compositor. Apresentam-se, assim, acordes de sexta germânica que são “considerados” como tais por meio do movimento entre fundamentais a que estão inseridos, mesmo não possuindo as características internas a lhe atribuir esta denominação. Conciliam-se os modos maior e menor, como no caso de “O Trabalho e a Construção”, em que temos Fá sustenido maior e menor ou mesmo Mi bemol maior e menor. Há momentos também em que, estabelecido determinado centro tonal, este dialoga com escalas modais das quais é a fundamental, procedimento visto em “A Chegada dos Candangos” com o centro tonal Ré.

Expusemos aqui, os procedimentos composicionais de Antônio Carlos Jobim em um meio de expressão inabitual de sua prática cotidiana, o que nos permitiu – via as possibilidades que o ambiente sinfônico proporciona - uma percepção mais apurada de seus materiais, gestos e concepções. A leitura obtida revela a importância desta Obra na compreensão de seu catálogo, em suas características inerentes e níveis subliminares. Este trabalho, por meio de suas proposições, encontra reflexões e estímulos que geram a constante busca pela compreensão dos processos composicionais de Antonio Carlos Jobim em suas múltiplas possibilidades de abordagem. Se aqui adotamos aquela que nos pareceu propícia, tantas outras são possíveis. A investigação analítica de “Brasília – Sinfonia da Alvorada” não se encerra por aqui; a investigação analítica do catálogo jobiniano, tanto menos.

5. Referências

AUGUSTO, Sérgio. Texto. In: JOBIM, Paulo (Coord) et alii. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. (5 v.)

BERNUCCI, Leopoldo M. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices. In: CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: (Campanha de Canudos)*. 2ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 11-61. (Clássicos comentados I)

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARAMURU, Fábio Luiz. *Aspectos da interpretação pianística na obra de Antônio Carlos Jobim*. São Paulo. 2000. 242 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo..

CARDASSI, Luciane. *A música de Bruno Kiefer: “Terra”, “Vento”, “Horizonte” e a poesia de Carlos Nejar*. Porto Alegre, 1998. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A onda que se ergueu no mar*. Novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAVES, Celso Loureiro. Matita Perê. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música*. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007, pp. 141-161.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, Afecto e Conceito. In: *O que é a filosofia*. 2. ed. rev. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 211-255. (Coleção TRANS). Título original: Qu'est-ce que la philosophie?

DIAS, Carlos Ernesto. *Antonio Carlos Jobim, Imagens e relações em Matita-Perê e Águas de Março*. Niterói. 2004. 104 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense.

GRIFFITHIS, Paul. *Música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de harmonia tradicional*. Trad. Souza lima. 13 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

HERMANY, Tereza. Entrevista concedida a Adriana Gonzaga, Eduardo Passos, Geórgia Nepomuceno. Rio de Janeiro, 16 nov. 2004.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinski na obra do compositor*. Santana de Parnaíba : Philharmonia Brasileira, 2005.

JOBIM, Antonio Carlos. *Ensaio Poético: Tom e Ana Jobim*. 3 ed. Rio de Janeiro; Jobim Music, 2003.

_____. *A vida de Tom Jobim: depoimento*. Rio de Janeiro: Editora Rio Cultura/Faculdades Integradas Estácio de Sá, s/d.

JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim – Um Homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo (Coord) et alii. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. (5 v.)

JOBIM, Tom. *Tom Jobim*, Entrevista Inédita. Caros amigos, São Paulo, n. 100, Encarte, jul. 2005. Entrevista concedida a Sérgio Pinto de Almeida.

_____. *Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica: Antonio Carlos Jobim/por Tom e Ana Jobim*. Rio de Janeiro; Jobim Music, 2001.

_____. *Meu querido Jardim Botânico/Tom Jobim*, [fotografias] Zeca Araújo. Nova Ed. Rio de Janeiro; Jobim Music, 2005.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros e ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Original alemão (Trad. Pedro Sússekkind).

KUEHN, Frank Michael Carlos. *A sinfonia do Rio de Janeiro e a bossa nova, caminho para a construção de uma nova linguagem musical*. 2004. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal Do Rio De Janeiro.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio De Janeiro: Rocco, 2007.

MAMMI, L. . *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

_____. . *Uma promessa ainda não cumprida*. Folha de São Paulo – Caderno Mais!, São Paulo, p. 6 - 8, 10 dez. 2000.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: MORITZ, Lilia (Org. do volume). *História da vida privada no*

Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559 – 658.

MORAES, Vinicius de. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia aplicada. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005. Título original: *Le combat de Chronos et Orphée*. Essais de sémiologie appliquée.

_____. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: O Exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Trad. Luis Paulo Sampaio. In: Debates 6. Rio de Janeiro. UNIRIO

NESTROVSKI, Arthur *Três canções de Tom Jobim: Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammì, Luiz Tatit*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

NIEMEYER Oscar. *Minha experiência em Brasília*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth- century harmony*. New York: W.W. Norton, 1961.

POLETO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958*. 2004. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná.

ROSADO, Clairton. *Tom Jobim: procedimentos composicionais em um ambiente sinfônico*. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 4., 2007, Curitiba. *Anais: SIMPEMUS 4*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2007, pp. 100-107.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *A orquestra sinfônica, sua história e seus instrumentos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

SANCHEZ, José Luiz. *Tom Jobim – a simplicidade do gênio*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp, 1991.

_____, 1874-1951; MALUF, Marden, Trad. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, c 1999.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras*. (vol. 1:1901-1957), 5ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____, Zuza Homem de. *A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras*. (vol. 2:1958-1985), 5ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SOUZA, Tárík de et al. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

TEMPERLEY, Nicholas. *Chopin*. Trad. Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM, 1989.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa-Nova*. 2001. 192 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

VENTURA, Zuenir et al. *3 Antônio e 1 Jobim – Histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil. In: *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 213-239.

Referências Discográficas

ADNET, Mario & JOBIM, Paulo. *Jobim Sinfônico*. São Paulo: Biscoito Fino, 2003. 2 CDs (ca 100 min).

CARDOSO, Elizete. *Canção do Amor Demais*. Festa. 1 CD (ca. 31 min).

JOBIM, Antonio Carlos. *Brasília – Sinfonia da Alvorada*. 1983. 1 CD (ca. 38 min).

_____. *Antônio Brasileiro*. Globo Columbia. 1994. 1 CD (ca. 50 min).

_____. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Odeon (ca. 21 min.)

_____. *O Tempo e o Vento*. Som Livre. 2003. 1 CD (ca. 27 min).

_____. *Passarim*. Polygram. 1987. 1 CD (ca. 41 min).

_____. *Meus primeiros passos e compassos*. Curitiba: Revivendo, RVCD – 110.(ca. 74 min.)

_____. *Raros compassos- Vol 1*. Curitiba: Revivendo, RVCD – 142.(ca. 66min.)

_____. *Terra Brasilis*. Warner Music. 1980. 1 CD (ca. 71 min).

_____. *Urubú*. Warner Music. 2008. 1 CD (ca. 37 min).

O Mestre Leo Peracchi e a Jazz Sinfônica, canções de Tom e Vinícius. São Paulo: Dabliú Discos. 1 CD (ca. 49 min).

TELLES, Silvia. *Amor de Gente Moça*. São Bernardo do Campo: Odeon. 1 disco (ca. 31 min), 33 1/3 rpm. .

Partituras

JOBIM, Antonio Carlos. *Brasília – Sinfonia da Alvorada*. Partitura. Orquestra. Disponível em: www.antoniocarlosjobim.org. Acesso em 07 março 2006.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas brasileiras n. 2*. Milano: G. Ricordi,, 1979. 1 partitura (86 p.) Orquestra

_____. *Bachianas brasileiras n. 5*. New York: Associated Music Publishers, 1947-48. 1 partitura (19 p.) Canto e piano

_____. *Choros n. 10*. Paris: Max Eschig, 1975. 1 partitura (92 p.) Orquestra e câro

DVDs

OSCAR Niemeyer. A vida é um sopro. Direção e roteiro de Fabiano Maciel. Produção executiva de Sacha. Produtora associada Priscilla Martins Celeste. Produção Santa Clara. Europa Filmes, 2007. DVD (89 min), sonoro, colorido.

BRASÍLIA, uma sinfonia. Direção e Produção de Regina Martinho da Rocha e Aluisio Didier. Europa Filmes, 2007. DVD (12 min), cor

Sites

www.antoniocarlosjobim.org

www.viniciusdemoraes.com.br

Anexo D

Textos: Vinícius de Moraes

O Planalto Deserto

No princípio era o ermo. Eram antigas solidões sem mágoa. O altiplano, o infinito descampado. No princípio era o agreste: O céu azul, a terra vermelho-pungente. E o verde triste do cerrado. Eram antigas solidões banhadas De mansos rios inocentes Por entre as matas recortadas. Não havia ninguém. A solidão Mais parecia um povo inexistente Dizendo coisas sobre nada. Sim, os campos sem alma Pareciam falar, e a voz que vinha Das grandes extensões, dos fundões crepusculares Nem parecia mais ouvir os passos Dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros Que, em busca de ouro e diamantes, Ecoando as quebradas com o tiro de suas armas, A tristeza de seus gritos e o tropel De sua violência contra o índio, estendiam As fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados. – Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato, Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste, Da conquista do agreste E da grande planície ensimesmada! Mas passastes. E da confluência Das três grandes bacias Dos três gigantes milenares: Amazonas, São Francisco, Rio da Prata ;Do novo teto do mundo, do planalto iluminado Partiram também as velhas tribos malferidas E as feras aterradas. E só ficaram as solidões sem mágoa. O sem-termo, o infinito descampado. Onde, nos campos gerais do fim do dia. Se ouvia o grito da perdiz. A que respondia nos estirões de mata à beira dos rios. O pio melancólico do jaó. E vinha a noite. Nas campinas celestes. Rebrilhavam mais próximas as estrelas. E o Cruzeiro do Sul resplandecente. Parecia destinado. A ser plantado em terra brasileira: A Grande Cruz alçada. Sobre a noturna mata do cerrado. Para abençoar o novo bandeirante. O desbravador ousado. O ser de conquista. O Homem!

O Homem

Sim, era o Homem, Era finalmente, e definitivamente, o Homem. Viera para ficar. Tinha nos olhos A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões E os horizontes, desbravar e criar, fundar E erguer. Suas mãos Já não traziam outras armas Que as do trabalho em paz. Sim, Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto A antiga determinação dos bandeirantes, Mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto De sua cobiça. Olhou tranquilo o sol Crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite Os soturnos monstros e feras do poente. Depois mirou as estrelas, a luzirem Na imensa abóbada suspensa Pelas invisíveis colunas da treva. Sim, era o Homem... Vinha de longe, através de muitas solidões, Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria Dos caminhos, da dolência dos desertos, Do cansaço das matas enredadas A se entredevorarem na luta subterrânea De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono De seus ramos. Mas agora Viera para ficar. Seus pés plantaram-se Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar Descortinou as grandes extensões sem mágoa No círculo infinito do horizonte. Seu peito Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria No deserto uma cidade muita branca e muito pura...

Citação de Oscar Niemeyer – “... como uma flor naquela terra agreste e solitária...” – Uma cidade erguida em plena solidão do descampado. **Niemeyer** – “... como uma mensagem permanente de graça e poesia...” – Uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado **Niemeyer** – “ ... em que a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto...” – Uma cidade que de dia trabalhasse alegremente **Niemeyer** – “... numa atmosfera de digna monumentalidade...” – E à noite, nas horas do langor e da saudade **Niemeyer** – “ ... numa iluminação feérica e dramática...” – Dormisse num Palácio de Alvorada! **Niemeyer** – “ ... uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda

sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas puras..." – E que fosse como a imagem do Cruzeiro No coração da pátria derramada. **Citação de Lucio Costa** – "... nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz."

A Chegada Dos Candangos

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo. Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo. E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

– Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto

Belo! Passo Fundo! Cruz Alta... Que foram chegando de todos os lados da imensa pátria... Para construir uma cidade branca e pura... Uma cidade de homens felizes...

O Trabalho e a Construção

Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios. E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas... Ah, as empenas brancas! Como penas brancas... Ah, as grandes estruturas! Tão leves, tão puras... Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão... O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

E ao crepúsculo, findo o labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o soldas-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm

fim. Que se deixaram ficar muitas terras além, muitas serras além, na esperança de um dia, ao lado de seus homens, poderem participar também da vida da cidade nascendo em comunhão com as estrelas. Que viram, uma manhã, partir os companheiros em busca do trabalho com que lhes dar uma pequena felicidade que não possuem, um pequeno nada com que poder sentir brilhar o futuro no olhar de seus filhos. Esse mesmo trabalho que agora, findo o labor do dia, encaminha os trabalhadores em bando para a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto...

“Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.”

(Brasília, 2 de outubro de 1956)

Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira

Coral

Brasília Brasília Brasília Brasília Brasília Brasília

Brasil

Brasília Brasília Brasília Brasília Brasília Brasília

Brasil

Brasília Brasília Brasília Brasília Brasília Brasília

Brasil

Terra de sol

Terra de luz

Terra que guarda no céu a brilhar o sinal de uma cruz

Terra de luz

Terra-esperança, promessa de um mundo de paz e de amor

Terra de irmãos

Ó alma brasileira

Alma brasileira

Terra-poesia de canções e de perdão

Terra que um dia encontrou seu coração

Brasil! Brasil! Brasil!

Brasília