

Sonoridades de uma Procissão do Enterro reescritas por Silvio Ferraz em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*

Tadeu Moraes Taffarello (UNICAMP)

Resumo: No ano de 1978, o compositor Silvio Ferraz esteve presente na Procissão do Enterro da Semana Santa na cidade mineira de Prados e foi profundamente envolvido por suas sonoridades e simbologias. Trinta anos após este contágio, em 2008, escreve a peça *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* para violoncelo solista, orquestra de cordas e percussão. O presente artigo contextualiza tal peça, analisa a sua harmonia, discorre a respeito de suas sonoridades e revela a sua forma em arcos baseada em fluxos de adensamento e rarefações harmônicas.

Palavras-chave: Silvio Ferraz. Manoel Dias de Oliveira. Canto de Verônica.

Sonorities of a Good Friday Procession rewritten by Silvio Ferraz in *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*

Abstract: In 1978, Brazilian composer Silvio Ferraz had been present at a Good Friday procession in Prados, Minas Gerais. He was deeply moved by its sonority and symbolism. Thirty years later in 2008 Ferraz composed the piece *Itinerário da Passagem: Veronica Nadir* ("Itinerary of the Passage: Veronica Nadir") for cello solo, string orchestra and percussion. This article contextualizes the piece, analyzes its harmony, discusses its sonorities and reveals its arc form based on density flux and harmonic rarefactions.

Keywords: Silvio Ferraz; Manoel Dias de Oliveira; song of Veronica.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. Sonoridades de uma Procissão do Enterro reescritas por Silvio Ferraz em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 92-103, abr. 2017.

Uma versão reduzida do presente artigo foi publicada nos Anais do XXVI Congresso da ANPPOM, ocorrido na cidade de Belo Horizonte-MG, em agosto de 2016.

Submetido em 20/12/2016, aprovado em 09/02/2017.

A peça *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*, para violoncelo solista, orquestra de cordas e percussão, foi escrita no ano de 2008 pelo compositor paulista Silvio Ferraz. A peça foi uma encomenda da escola de música de São Brás do Suaçuí-MG, região do Rio das Mortes, e do violoncelista Fábio Presgrave, atualmente professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Além do violoncelo solo, a peça requer três naipes de violinos, um de violas, um de violoncelos, um de contrabaixos e uma percussão formada exclusivamente por matracas que podem ser tocadas pelos próprios instrumentistas de cordas da orquestra, com as entradas ocorrendo em momentos de pausa dos naipes.

Em sua concepção, a peça trabalha a reescritura¹ de sonoridades provenientes de uma procissão de Semana Santa, com seus cantos, motetos, sinos de igrejas, toques de matracas, arrastar de pés, vozes murmurantes. Para essa peça especificamente, o compositor é movido pela Procissão do Enterro ocorrida na Sexta-feira Santa da cidade de Prados-MG, no ano de 1978, quando o Canto de Verônica foi realizado por Nadir Ladeira (FERRAZ, 2012: 303). A junção desses dois nomes femininos gerou o subtítulo da peça, *Verônica Nadir*.



Fig. 1: Santa Verônica com o Sudário (cerca de 1420). Atribuída ao Mestre de Santa Verônica, esta pintura faz parte atualmente do acervo da Antiga Pinacoteca de Munique.

¹ De modo geral, podemos dizer que a reescritura corresponderia a uma estratégia composicional com forte tendência à experimentação do novo, ao encontro com o inusitado e o imprevisível, mas motivado e impulsionado por uma série de referências passadas musicais e não musicais; sonoras e não sonoras. Reescritura, dessa forma, não é entendida apenas em um sentido mais comum, a de refazer uma música existente com um novo formato, uma recomposição ou mesmo um arranjo musical. A ideia proposta pelo compositor Silvio Ferraz, enquanto “fórmula composicional”, está também relacionada a esta noção comum, mas vai além disso, buscando a “retomada de uma determinada situação de escuta”, forjando uma espécie de “campo de invenção de imagens sonoras” (FERRAZ, 2008a: 57). São referências também na compreensão do termo Penha (2016 e 2010) e Tygel (2012).

Dentro do ritual da Procissão do Enterro, o Canto de Verônica é feito por uma mulher enquanto desenrola um tecido no qual está estampado o rosto de Jesus. Esta mulher representa uma jovem que, durante a Via Sacra, compadecida pelo sofrimento de Jesus, teria enxugado seu rosto sujo de sangue e suor em um lenço (Fig. 1). Simbolicamente, o canto, em tom de lamentação, tem o intuito de anunciar que o homem prestes a ser sacrificado seria o verdadeiro Cristo, ou, quando realizado após a crucificação, é uma forma também de anunciar ao público a morte do Cristo e expor a sua dor. Sonoramente, durante a procissão, o canto em si é normalmente entremeado por toques de matracas e sucedido por um moteto coral.

Uma transcrição instrumental do Canto de Verônica aparece como ponto importante na peça e gera material sonoro para o violoncelo solista.

O Canto de Verônica em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*

O Canto de Verônica em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* é trabalhado como gerador de material sonoro para o violoncelo solista e aparece de maneira mais reconhecível quase no fim da peça, entre os compassos 89 e 97, conforme demonstrado na Fig. 2. As notas em destaque na figura serão utilizadas como notas bases para expansão do material musical em outros trechos da parte solista, como será demonstrado na sequência.

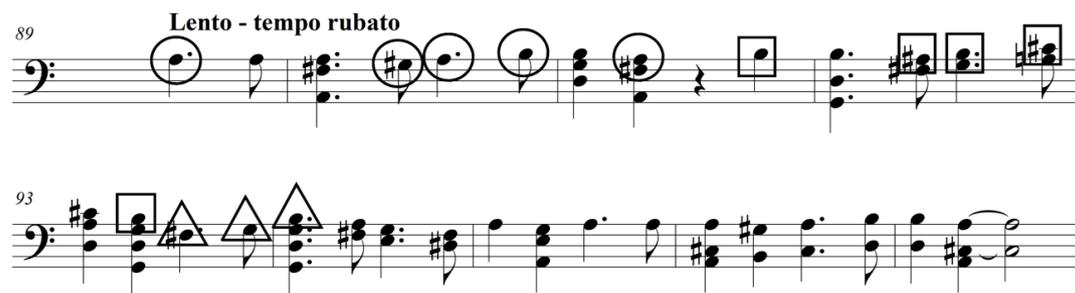


Fig. 2: Canto de Verônica em transcrição para violoncelo presente entre os compassos 89 e 97 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008), de Silvio Ferraz.

Segundo Silvio Ferraz, o Canto de Verônica realizado por Nadir Ladeira para a Procissão do Enterro da Semana Santa de 1978 “não seguia os padrões do canto ocidental, mas um canto metálico, cheio de volteios, com mudanças súbitas de timbre, um grito no meio da rua” (FERRAZ, 2012: 303). O compositor buscou trazer para a partitura esta ideia acrescentando as instruções para que este trecho seja realizado com o “tempo arrastado e uso de pequenos portamentos”, “como um canto de carpinteira” (FERRAZ, 2008b: 7). Em relação à técnica instrumental, este trecho ganha destaque pelo uso de arpejos de cordas triplas, tais como nos primeiros ou segundos tempos dos compassos 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96; e cordas quádruplas, como no segundo tempo do compasso 93 e no primeiro tempo do compasso 94. O uso de arpejos é exclusivo do instrumento solista e ocorre apenas neste trecho da peça.

Voltando mais próximo ao início da partitura, entre os compassos 23 e 29, as notas do Canto de Verônica destacadas na Fig. 2 por um círculo são tratadas como geradoras de material sonoro por meio do alargamento rítmico, do uso de um bordão com a nota Lá (primeira corda do violoncelo) e de glissandos, sendo destacadas na Fig. 3 também por um círculo.



Fig. 3: Compassos 23 a 29 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*.

Nos compassos 42 e 43, as notas destacadas na Fig. 2 por um quadrado são tratadas por um adensamento rítmico pelo uso de quiálteras com agrupamentos irregulares, com o uso de cordas duplas, sendo destacadas na Fig. 4 também por um quadrado.

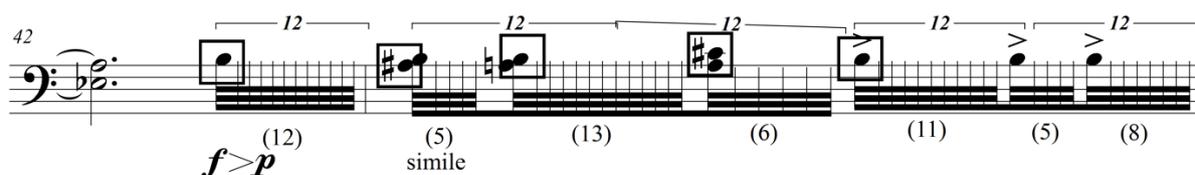


Fig. 4: Compassos 42 e 43 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*.

No compasso 48, as notas destacadas por um triângulo na Fig. 2 são tratadas por trêmulos de arcos em cordas duplas, sendo destacadas na Fig. 5 também por um triângulo.



Fig. 5: Compasso 48 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*.

Tal como o procedimento de alargamento rítmico demonstrado na Fig. 3, o aumento da duração das notas em relação a um original preexistente é importante também no desenvolvimento harmônico da peça.

Prolongamentos harmônicos

A harmonia de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* é baseada em peças corais escritas pelo compositor Manoel Dias de Oliveira (1734?-1813).

Manoel Dias de Oliveira viveu e atuou musicalmente na Vila de São José. Essa vila situou-se onde hoje fica o município de Tiradentes-MG, também na região do Rio das Mortes e distante cerca de vinte quilômetros de Prado-MG. Segundo Silvio Ferraz, ainda hoje a Semana Santa na região do Rio das Mortes é marcada pela presença da música de Manoel Dias de Oliveira por meio da interpretação de peças vocais, dobradas ou não por instrumentos, de autoria do compositor (FERRAZ, 2012: 303). O próprio Canto de Verônica demonstrado na Fig. 2 foi transcrito a partir de uma versão também atribuída a Manoel Dias de Oliveira.

O processo de transformação harmônica empregado por Silvio Ferraz em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* é o de escorrimento da duração de cada acorde advindo do original de Manoel Dias de Oliveira, fazendo com que as notas se prolonguem de maneira desigual, tornando-as “grandes pedais sonoros” (FERRAZ, 2012: 304).

O início de *Itinerário da Passagem*, por exemplo, baseia-se nos acordes iniciais da peça *Bajulans*² (Fig. 6) dos *Motetos de Passos* de Manoel Dias de Oliveira. O texto original, em latim, dessa peça é “*Bajulans sibi cruce[m] Jesus exivit eum qui dicitur Calvarie locus*”, que pode ser traduzido por “Carregando sua cruz, Jesus foi para o lugar chamado Calvário”, e o seu uso pode ser considerado também um elemento contextualizador na peça de Silvio Ferraz, pois, segundo a tradição, o enxugar do rosto de Jesus por Verônica teria ocorrido durante esse evento.

Fig. 6: Transcrição e análise harmônica³ dos compassos iniciais de *Bajulans*, peça integrante dos *Motetos de Passos* de Manoel Dias de Oliveira.

Interessante notar neste trecho que prolongamentos de notas de um acorde a outro já estão presentes na harmonia de Manoel Dias de Oliveira por meio da utilização do ornamento retardo, no qual uma nota que pertence a um acorde é prolongada até o seguinte. Os retardos foram destacados na Fig. 6 pela letra R.

No início de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* são utilizados os mesmos acordes da harmonia de *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira destacados por um retângulo na Fig. 6. Na peça de Silvio Ferraz, por sua vez, há o prolongamento ou a antecipação de notas e o acréscimo de apojeturas, o que, às vezes, chega a tornar o acorde irreconhecível em sua gramática original, conforme o uso empregado por Manoel Dias de Oliveira. Como, por meio destes procedimentos, começam a ocorrer sobreposições de notas de acordes distintos, o que se percebe é um adensamento das resultantes harmônicas.

Na Fig. 7, por exemplo, pode-se perceber que o primeiro acorde ressoante, que em Manoel Dias de Oliveira é um Ré maior, aparece em Silvio Ferraz acrescido de uma nota Sol³ no violoncelo solo, nota esta que pode ser compreendida como uma antecipação do Sol menor do compasso 5. Quando este acorde ressoa, entretanto, a nota Fá⁴ dos contrabaixos, nota esta que pertencia ao acorde de Ré maior inicial, é retardada. Outra nota estranha à gramática do acorde

² Uma análise integral da peça pode ser lida em Rocha (2008).

³ A harmonia tonal baseia-se na ideia de que notas que ressoam simultaneamente são tomadas como uma “unidade indivisível”, uma “fusão das notas em uma tríade” (DAHLHAUS, 2001: 859). A análise em questão consiste na classificação dessas “unidades” de acordo com suas notas de base, fundamental do acorde, e em acordes maiores ou menores.

⁴ Tomar-se-á como base o Dó⁴ como Dó central.

no compasso 5 é a nota Lá₃ dos violinos 2, que pode ser compreendido como uma apojatura para a nota Sol do compasso 6. No compasso 8, surgem algumas notas pertencentes ao acorde de Fá maior, entretanto é difícil afirmar que tal acorde ressoe aqui, pois junto às notas desse acorde (Fá₄ dos violinos 2 e Lá₄ dos violinos 3), ressoam também o Si₃ dos contrabaixos e violinos 1 e o Ré₄ dos violinos 3, antecipados do próximo acorde, o Si₃ das violas e o Mi dos violinos 3 e do violoncelo solo, apojaturas de notas dos acordes seguintes. No compasso 9, o acorde de Si₃ maior ressoa com o acréscimo da nota Lá₄, retardo de uma nota do acorde da Fá do compasso 8. O acorde da Fá maior esboçado no compasso 8, ressoa com mais notas nos compassos 12 e 13, porém acrescido do Si₃ dos contrabaixos e do Ré₄ das violas, retardos de notas do acorde de Si₃ maior e de notas que antecipam o acorde de Ré maior que irá surgir, também acrescido de outras notas, por volta do compasso 23, início da primeira transformação do Canto de Verônica, demonstrada na Fig. 3.

comp. 1-3 comp. 5 comp. 8 comp. 9 comp. 12-13

vi. 1 #8
vi. 2 #8
vla. #8
e cb. #8
vi. 3 #8

vi. 3 b
vlc. solo b
vla. b
vi. 2 b
cb. b
app. b

vi. 1 b
vlc. solo b
vi. 2 b
vi. 3 b
vla. b
app. b

vi. 1 b
vlc. solo b
vi. 2 b
vi. 3 b
vla. b
cb. b

vi. 1 #8
vi. 3 #8
vlc. solo #8
vla. #8
vi. 2 #8
cb. #8

Ré M + Sol sol m + Fá + app. Fá M + Sib + Sol + Ré + app. Sib M + Lá Fá M + Sib + Ré + Fá#

Ré M

Fig. 7: Redução⁵, análise harmônica e das vozes condutoras⁶ nos compassos iniciais de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*. Notas brancas são notas pertencentes aos acordes conforme o uso por Manoel Dias de Oliveira, e as notas pretas são notas diversas a tal uso.

Em relação à condução das vozes trabalhadas por Silvio Ferraz para *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*, percebe-se uma troca constante na disposição e sonoridades das notas entre os instrumentos, como, por exemplo, na linha do violino 3 entre os compassos 1-3 e 5 da Fig. 7, pulando de um Lá₃ com surdina do início para um Si₃ em harmônico no compasso 5. Ou então o contrabaixo que no compasso 5 soa um Fá₄ em harmônico e, no início do 8, um Si₃ em trêmulo.

Adensamentos harmônicos ocorrem em ao menos três momentos na peça, entre os compassos 1-17, cujo início foi exemplificado na Fig. 7, entre os compassos 24 e 40 e entre os compassos 50 e 68.

⁵ Redução refere-se à transferência para dois pentagramas de notas que estavam distribuídas em uma partitura com mais instrumentos.

⁶ O termo “vozes condutoras” está sendo utilizado como uma tradução e adaptação para várias vozes do termo “voice leading” que, para Aldwell e Schachter, em uma harmonia a quatro vozes, envolve “o movimento de cada uma das quatro vozes considerada individualmente e o senso de progressão criado por suas combinações” (“the motion of each of the four voices considered individually and the sense of progression created by their combination”) (ALDWELL; SCHACHTER, 1989: 69, tradução nossa).

Entre os compassos 24 e 40 (Fig. 8), há a sobreposição de notas pertencentes aos acordes de Ré maior e Mi \flat maior. Entre os compassos 24 e 28, há a predominância de notas utilizadas em um acorde de Ré maior (Ré 1 em trêmulo nos contrabaixos, Lá3 em cordas duplas no violoncelo solo, Fá#6 em harmônico e *tutto l'arco* nos violinos 3, Lá6 em harmônico e Fá#5 nos violinos 1) junto com notas estranhas à gramática tonal desse acorde (Sol3 em *tutto l'arco* nas violas, Ré \flat 4 em trêmulos nos violoncelos e Si \flat 6 em harmônico nos violinos 2). Entre os compassos 30 e 32, há o retardo de notas dos acordes de Ré maior (Ré2 em trêmulo e glissando ascendente nos contrabaixos, Fá#5 em trêmulo e glissando ascendente nos violinos 3, Lá5 em trêmulo nos violinos 1 e Lá6 em trêmulo e harmônico nos violinos 2) soando sobrepostas a uma nota estranha ao acorde anterior (Ré \flat 4 dos violoncelos) e às notas do acorde de Mi \flat , com sexta (Mi \flat 2 em trêmulo e glissando ascendente dos contrabaixos, Dó4 e Mi \flat 3 em trêmulo e glissando descendente dos violoncelos, Sol5 em harmônico das violas, dos violinos 3 e em trêmulo dos violinos 1, Si \flat 6 em harmônico dos violinos 2). Por fim, no trecho, notas dos dois acordes (Ré maior e Mi \flat maior) ressoam juntas, sendo diferenciadas na Fig. 8 por notas redondas (Ré maior) e notas em losango (Mi \flat maior), com o uso de uma bordadura dupla (DB) nos violinos 1.

The figure shows a musical score for measures 24-40. It includes staves for Violins 1, 2, and 3; Violas; Violoncelos (Solo and Solo); and Contrabaixos. Annotations include 'R' for trémulo, 'app.' for accents, and 'DB' for double bar lines. Chord symbols at the bottom are Ré M, Mi b M 6, Ré M, and Mi b M.

Fig. 8: Redução, análise harmônica e das vozes condutoras nos compassos 24 a 40 (1º tempo) de *Itinerário da Passagem*: Verônica Nadir. Notas brancas são notas pertencentes à gramática dos acordes tonais, e as notas pretas são notas diversas a tal uso.

Entre os compassos 50 e 53 (Fig. 9), destaca-se o uso de um *cluster* na região central da harmonia com as notas Lá3 em corda solta e Dó#4 do violoncelo solista, Lá#3 dos violinos 2 com arcada em *ponticello*, e Si2 dos violoncelos. Entre os compassos 55 e 56, o acorde de Si ressoa tanto com sua terça maior (Ré# dos violoncelos, violas e violinos 3), quanto com sua terça menor (Ré natural do violoncelo solista). Entre os compassos 57 e 58, em uma resultante harmônica de transição, notas em retardo do acorde de Si com sétima (Fá#3 das violas, Lá3 em corda solta do violoncelo solista, Lá5 em harmônico dos violinos 2 e Fá#5 dos violinos 3) soam em conjunto com notas do acorde de Mi menor (Si3 dos violinos 1, Mi4 em harmônico dos contrabaixos, Sol4 em harmônico dos violoncelos e, no fim do compasso 58, Si3 do violoncelo solista). O acorde de Mi menor ressoa com mais notas na sequência da peça, entre os compassos 59 e 60, porém ainda com um retardo de uma nota do acorde de Si (Fá#3 dos violoncelos). Por fim, entre os compassos 61 e 67, um acorde de Sol maior com Si no baixo é ouvido, sendo acrescentada posteriormente a sua sétima maior (Fá#4 em *tutto l'arco* das violas e 6 em harmônico dos violinos 1).

Fig. 9: Redução, análise harmônica e das vozes condutoras nos compassos 50 a 67 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*. Notas brancas são notas pertencentes à gramática dos acordes tonais, e as notas pretas são notas diversas a tal uso.

Rarefações harmônicas

O acúmulo de notas de acordes distintos é um procedimento caro à peça *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*, de Silvío Ferraz, gerando uma espécie de adensamento da harmonia. Entretanto, esses acúmulos são refreados em ao menos três momentos ao longo da peça, gerando rarefações harmônicas (Fig. 10).

Fig. 10: Redução e análise harmônica de quatro trechos distintos de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*.

A primeira harmonia mais rarefeita na peça, ou seja, com menos classes de notas⁷ distintas em relação às harmonias demonstradas anteriormente, ocorre no compasso 18, logo após a primeira entrada das matracas. É como se a entrada súbita em dinâmica *fff* das matracas, tal como ocorre verdadeiramente em uma Procissão do Enterro, refreasse o adensamento harmônico que vinha ocorrendo até então. Em tal trecho, na orquestra há o contrabaixo soando um Si₃ em harmônico e o violoncelo solo, um Fá₃ em *crescendo* e *decrecendo*.

⁷ Classes de notas são alturas separadas por uma ou mais oitavas nomeadas pelo mesmo nome, como, por exemplo, a nota Fá em todas as suas oitavas possíveis. Este conceito está na base da teoria pós-tonal desenvolvida por Joseph Straus (2013: 1).

Um segundo momento em que há uma harmonia mais rarefeita é entre os compassos 41 e 44, durante o primeiro grupo de quiálteras em agrupamentos irregulares, demonstrado na Fig. 4. As harmonias resultantes a partir dos instrumentos da orquestra são, em ordem, Sol menor com sétima (Fig. 10, comp. 41), Fá maior (comp. 42-44) e uma quinta aberta com Si₂ e Fá no terceiro tempo do comp. 44. O que se percebe aqui é que, ao invés de uma rarefação súbita como a ocorrida logo após o toque de matracas, a harmonia vai se dissipando aos poucos.

Entre o terceiro tempo do comp. 71 e início do 72, junto com o segundo grupo de quiálteras em agrupamentos irregulares, soa na orquestra de cordas uma nota Lá em duas oitavas distintas, Lá₃ nos contrabaixos e Lá₄ em harmônico nos violoncelos. Esta rarefação é, de certa maneira, sustentada até o fim, no trecho em que, junto com a transcrição do Canto de Verônica, demonstrada na Fig. 1, a orquestra sustenta um acorde de Ré maior desde o comp. 85 até o fim da peça, no comp. 101.

Assim como ocorria nos momentos de adensamento harmônico, a distribuição das alturas e sonoridades entre as vozes funciona a partir de uma troca constante.

Sonoridades

Conforme o próprio compositor afirma, um dos principais desafios impostos na escrita de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* foi o de conciliar a técnica instrumental mais avançada do solista com uma escrita musical mais acessível aos músicos da orquestra de São Brás do Suaçuí-MG, formada basicamente por instrumentistas de cordas iniciantes ou com um nível intermediário de desenvolvimento da técnica instrumental (FERRAZ, 2012, p. 304).

O que se percebe na peça é, na realidade, um cuidado detalhado com as sonoridades tanto na parte orquestral como na do solista. Algumas sonoridades que merecem destaque são, por exemplo, o uso de harmônicos naturais e artificiais; o uso de surdinas; a determinação do ponto de contato do arco na corda, variando entre *molto ponticello*, *ponticello*, *ordinario*, *sul tasto*, transformações gradativas entre eles e *punta d'arco*; detalhes de pressão do arco sobre a corda, variando entre “com muita pressão”, pressão normal e *aspirato*; uso de cordas duplas; uso de arpejos com três ou quatro cordas; trêmulos de arco muitas vezes em imitação à sonoridade das matracas; arcadas em *tutto l'arco*, nas quais o instrumentista deve usar toda a extensão do arco de maneira bastante rápida, indo da ponta ao talão e provocando um efeito de *crescendo* rápido; *pizzicati Bartók*, nos quais o instrumentista puxa com força a corda a ponto de, na volta, ela colidir com o espelho do instrumento, soando um som percussivo e seco; e glissandos.

A maioria dessas sonoridades é trabalhada tanto pela orquestra como pelo violoncelo solista, o que, de certa maneira, aproxima a dificuldade técnica requerida para as partes. A parte do solista, por sua vez, aparece em destaque, sobretudo por ser ela a única a conduzir o Canto de Verônica em sua transcrição (Fig. 2) e em suas transformações (Figs. 3, 4 e 5). Em relação à técnica instrumental, apenas a parte solista exige o uso de arpejos em três ou quatro cordas e o uso de uma rítmica mais agitada criada por quiálteras em agrupamentos irregulares. Por outro lado, apenas a orquestra utiliza os *pizzicatos Bartók* e as surdinas (Tab. 1).

	Apenas solista	Solista e orquestra	Apenas orquestra
Sonoridades	Condução melódica do Canto de Verônica e de suas transformações; Arpejos de três ou quatro cordas; Rítmica mais agitada.	Harmônicos; Variações do ponto de contato do arco sobre as cordas; Variações de pressão do arco sobre as cordas; Cordas duplas (apenas violoncelo solo e violinos 3); Trêmulos de arco; Arcadas em <i>tutto l'arco</i> ; Glissandos.	Surquinas; <i>pizzicati Bartók</i> .

Tab. 1: Distribuição instrumental das sonoridades trabalhadas em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*.

Essa gama de sonoridades distintas utilizadas tanto pelos instrumentos da orquestra quanto pelo solista, em comunhão com a troca constante da distribuição das alturas das notas dos acordes entre os instrumentos, conforme demonstrado nas Figs. 7, 8, 9 e 10, gera variações timbrísticas que caracterizam a peça como um todo. A parte da orquestra, por ter sido escrita para instrumentistas jovens que, talvez, não fossem acostumados com algumas das técnicas instrumentais requeridas, trabalha as mudanças de sonoridades de maneira lenta e gradual, o que facilita, de certa maneira, a apropriação devida de tais sonoridades.

Arcos estruturais

Os movimentos de adensamentos e rarefações harmônicos conforme exemplificados nas Figs. 7, 8, 9 e 10, junto a algumas das sonoridades trabalhadas pela orquestra e pelo solista, geram arcos estruturais que dividiriam a peça basicamente em quatro partes, sendo: Introdução – Arco 1 – Arco 2 – Coda/Transcrição do Canto de Verônica (Fig. 11).

A Introdução é marcada pelo primeiro movimento de adensamento harmônico irrompido pela primeira entrada das matracas. Apesar de o solista entrar logo no início da peça, há na partitura uma instrução para que a sua sonoridade neste trecho seja “*senza sentire un solo*”, ou seja, que ele busque mesclar o mais próximo possível a sua sonoridade ao restante da orquestra para que não se sinta ainda que é um solo. O solo propriamente dito inicia-se apenas a partir do compasso 23, início também do 1º arco e momento em que ocorre a primeira transformação do Canto de Verônica, caracterizada por ser em cordas duplas e em notas alongadas, com glissandos e uma condução melódica que ornamenta o canto original. Entre os compassos 38-40, violoncelos e contrabaixos soam *pizzicati Bartók* que, de certa maneira, impulsionam o primeiro grupo de quíalteras em agrupamentos irregulares da peça, entre os compassos 40-48. A rarefação harmônica que ocorre nestes compassos marca também o final deste 1º arco.

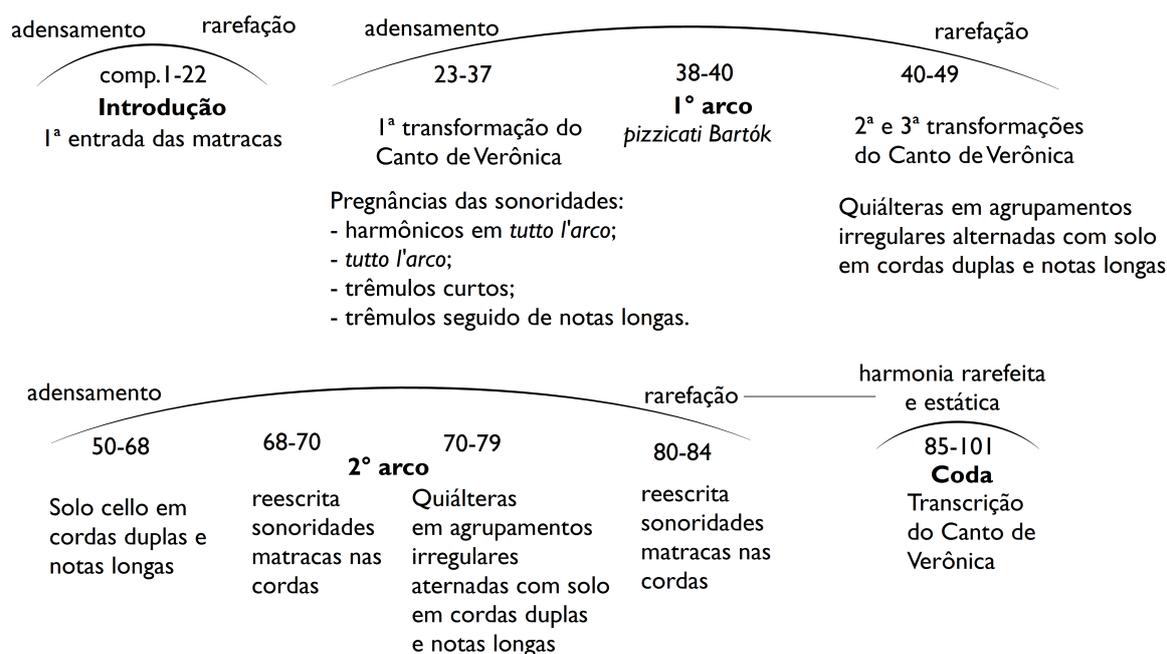


Fig. 11: Arcos estruturais formados pelos movimentos de adensamento e rarefação harmônicos e apoiados por sonoridades em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*.

O 2º arco é caracterizado pelo solo de violoncelo com as mesmas características melódicas da primeira transformação do Canto de Verônica ocorrida no 1º arco. As quiálteras em agrupamentos irregulares, desta vez, são intercaladas por sonoridades de trêmulos de arcos que recriam, de certa maneira, a rugosidade timbrística das matracas. A rarefação harmônica que ocorre no fim do 2º arco é, de certa maneira, estendida até o final da peça.

Tais arcos estruturais, conforme descritos, poderiam ser pensados também como fluxos de adensamentos e rarefações harmônicos cujos pontos de transformações são marcados por sonoridades diversas relacionadas a todo o entorno de uma Procissão do Enterro e vão aos poucos revelando o Canto de Verônica, propositadamente deslocado para o que convencionou-se chamar, na presente análise, de Coda. É neste sentido que Silvio Ferraz afirma que a forma da peça é a da “revelação” (FERRAZ, 2012, p. 304), pois os diversos elementos presentes no final da peça são introduzidos de maneira difusa e indefinida até o momento em que a transcrição do Canto de Verônica soa no violoncelo solo em sua plenitude, acompanhado por um acorde estático de Ré maior na orquestra ao fim da peça.

Considerações finais

A peça *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*, de Silvio Ferraz, é estruturada por arcos de adensamento e rarefações harmônicos, em um movimento que vai do difuso e indefinido para o revelado e claro. A parte solista talvez seja o maior exemplo desse itinerário de clareamento/revelação, pois em seus compassos iniciais é solicitado a tocar sem que se sinta um solo, na parte central trabalha modificações do Canto de Verônica e, ao final, tem um grande destaque com a transcrição do Canto de Verônica em sua plenitude sob uma orquestra estática harmonicamente. Por meio desta forma em fluxos, a peça busca trabalhar um processo de reescritura de diversas sonoridades que podem ser ouvidas durante uma Procissão do Enterro na Semana Santa da região do Rio das Mortes-MG. Dessa maneira, a presença marcante da música de Manoel Dias de Oliveira, por meio de prolongamentos e transcrições do Canto de Verônica e

de harmonias de alguns de seus motetos, é mesclada a sonoridades instrumentais que lembram os ruídos de todo o entorno da procissão, como, por exemplo, os sons de matracas recriados musicalmente nos trêmulos de arcos dos instrumentos de cordas ou as arcadas em *tutto l'arco* que, de certa maneira, recriam musicalmente o arrastar de pés da multidão que acompanha a procissão. Procurando sempre trabalhar possibilidades distintas de mesclas de timbres instrumentais e de distribuição das vozes na harmonia, o compositor Silvio Ferraz busca uma aproximação de sua música com o público para o qual a peça foi escrita, a orquestra de cordas de São Brás do Suaçuí-MG e sua audiência, e, dessa forma, tornar a música nova mais acessível a quem não necessariamente está acostumando às suas sonoridades.

Referências

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. 2 ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.

DAHLHAUS, Carl. Harmony. In: STANLEY, Sadie. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 10. London: Macmillan, 2001. p. 858-877.

FERRAZ, Silvio. Escutas e Reescritas. In: TRAGTEMBERG, Lívio (Org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Coleção Signos Música, 14. p. 285-306.

_____. A fórmula da reescritura. *Sonologia*, v. 1, p. 41-52, 2008a.

_____. *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*. 2008b. Partitura manuscrita.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016.

_____. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

ROCHA, Sérgio de Figueiredo. Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte na peça *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, p. 90-94, 2008.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. Processos de recomposição na Bagatelas para piano No. 4 Op. 6 de Bartók: uma análise comparativa entre a canção húngara e obra do compositor. In: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA ECA/USP, I., 2012, São Paulo. *Anais...* São Paulo: 2012. Disponível em:

<<http://www3.eca.usp.br/pos/ppgmus/eventos/anais-da-primeira-jornada-discente>>. Acesso em: 7 abr. 2017.

Tadeu Moraes Taffarello é compositor e pesquisador. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Niew Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel e Lucia Cervini, dentre outros. Como pesquisador, atualmente trabalha junto à Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), órgão este vinculado ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da Unicamp, em Campinas-SP. É Bacharel, Mestre e Doutor em Música pela Unicamp. Atuou também na Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina-PR de 2012 a 2015, nas cadeiras de História da Música e Linguagem e Estruturação Musical. tadeumt@unicamp.br