

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

Vladimir Silva¹

Resumo

Análise dos aspectos estruturais da obra *Rola Mundo* (Carlos Drummond de Andrade - Fernando Cerqueira) à luz da Teoria dos Conjuntos de Notas, com o objetivo de elaborar referenciais teóricos e perceptivos significativos para a execução musical.

Objetivos variados levam o analista a observar uma determinada obra musical, dentre os quais a compreensão do processo composicional, a explicitação de estruturas a partir da própria partitura, ou, ainda, a elaboração de diretrizes cuja função está vinculada ao ato perceptivo auditivo. O objetivo principal deste trabalho é fazer um mapeamento dos aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e formais da obra *Rola Mundo*, evidenciando-lhe os traços estruturais pertinentes para possibilitar, desta forma, a criação de referenciais teóricos que permitam orientar a compreensão do intérprete (regente, cantor e, em certa medida, o ouvinte), tendo em vista uma fruição estética significativa.

Rola Mundo, de Fernando Cerqueira, foi composta em 1978, tendo como base o material poético extraído da estrofe final da poesia homônima de Carlos Drummond de Andrade. A poesia é composta de oito estrofes, o número de versos em cada uma oscila entre 10 e 18. O trecho utilizado pelo compositor tem 09 versos, estando o mesmo inserido na estrofe final do poema². A obra, para coro misto a quatro vozes, tem a seguinte tessitura³: Fá₁ (baixo, compasso 25) e Lá₄ (soprano, compasso 38). A extensão total é

¹ Vladimir Silva é regente, cantor, professor da UFPI e pesquisador-bolsista do CNPQ, órgão pelo qual faz doutorado em regência/canto na LSU, Baton Rouge, EUA.

² “(...) Irredutível ao canto, / superior à poesia, / rola mundo, rola, mundo, / rola o drama, rola o corpo, / rola o milhão de palavras / na extrema velocidade, / rola-me, rola meu peito, / rola os deuses, os países, / desintegra-se, explode, acaba!” Carlos Drummond de Andrade, *Antologia Poética* (Rio de Janeiro: Record), 202 - 205.

³ Neste estudo, Dó₃ = Dó central.

de 44 compassos. O compasso quaternário é predominante, exceto nas seções em que o ritmo é livre como, por exemplo, entre os compassos 11 – 16 e 32 – 33. O andamento, conforme indicação metronômica, deve ter como pulso a semínima igual a 60. A composição foi editada em 1982 pelo Instituto Nacional de Música (INM) da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), no Rio de Janeiro, e integra a coleção *Música Nova do Brasil para Coro a Capela*.

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

No presente estudo, três diferentes categorias de conjuntos foram consideradas expressivas: o tetracorde, o hexacorde e o octacorde. O tetracorde [0127], 4-6, exposto nos três primeiros compassos através da introdução de cada um dos seus elementos constituintes, de forma alternada, pelas vozes que compõem o quarteto vocal clássico. O hexacorde [012378], 6-Z38, formado pela totalidade de notas expostas entre os compassos 01 e 05, e o hexacorde [012457], 6-Z11, apresentado no baixo na estrutura inicial da segunda seção da peça. O octacorde [01234578], 8-4, é a síntese dos conjuntos descritos anteriormente.

O compositor expõe nos três primeiros compassos o conjunto 4-6 em sua forma original e, logo em seguida, em diferentes níveis transposicionais como T_1 , T_5 , T_7 , T_0 , T_2 e T_3 . A repetição do 4-6 neste trecho não é literal. A estrutura rítmica original apresenta-se modificada, tendo as durações reduzidas. É interessante observar que, no trecho entre os compassos 08 e 10, há uma correspondência intervalar inversiva entre o baixo (5ª justa descendente) e o contralto (4ª justa descendente), assim como uma relação retrógrada entre os motivos do tenor (2ª menor descendente) e do soprano (2ª menor ascendente). Duas outras correspondências intervalares são significativas neste contexto. A primeira é aquela existente entre $Sol_2 - Dó_2$ e $Sol_3 - Ré_4$ (soprano e baixo, compassos 1 e 2). A segunda está entre $Sol_2 - Fá\#_2$ e $Sol_3 - Láb_3$ (tenor e baixo, compasso 6). Ambas são inversamente simétricas em torno do eixo Sol, projetando a classe de notas Sol como um autêntico “centro tonal”, desde o primeiro compasso (Figura 1).

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two sections. The first section (measures 1-6) features the lyrics 'Ro - - - la' and 'mun - - - do'. The second section (measures 6-16) features the lyrics 'poe - si - a', 'su - pe - ri - or à poe - si - a', 'ir - du - tí - vel ao can - to, su - pe - ri - or à poe - si - a', 'mun - do', 'ro - la o', and 'dra - ma'. The score includes dynamic markings (p) and transpositional annotations (4-6, T1(4-6), T3, RI11, RI8, T3, T6, RI11, T3, RI11, RI8, T3, T6, RI11). Dashed lines connect notes between staves, indicating transpositional relationships.

Figura 1 - Primeira seção

A segunda seção da obra vai do compasso 11 ao 16. O hexacorde 6-Z11 é predominante neste trecho. As figurações melódicas apresentadas projetam-no ordenadamente, seja como transposição ou retrógrado da inversão⁴. O baixo canta o 6-Z11 como T_3 , RI_{11} , RI_8 e T_3 ; o tenor, como T_3 , RI_{11} , T_3 e T_6 ; o contralto, como RI_{11} , T_3 , RI_{11} e RI_8 ; e o soprano como RI_{11} , T_3 , T_6 e RI_{11} . É importante ressaltar que a partitura publicada pela FUNARTE contém um erro de edição no compasso 16. O contorno melódico do contralto naquele compasso (com o primeiro Sol#) não é compatível com o das outras estruturas apresentadas dentro da mesma seção, visto que ele não mantém uma relação direta, seja de transposição, seja de inversão e/ou retrogressão, com o hexacorde 6-Z11. A constatação de tal erro editorial foi confirmada mediante contato com o compositor que, analisando o seu ma-

⁴ Os níveis transposicionais indicados para as inversões obedecem à convenção da Teoria dos Conjuntos (primeiro inverte-se o conjunto, depois transpõe-se).

nuscrito, prontamente elucidou a questão. Portanto, a primeira nota Sol do contralto, no compasso 16, deve ser natural. É interessante observar que, na estrutura canônica, há uma relação inversiva, que se apresenta ora no plano melódico, ora no plano rítmico, entre os pares de vozes do baixo e contralto, e do tenor e soprano (Figura 2).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in a common time signature and features complex rhythmic patterns. Above and below the vocal staves, there are labels indicating specific harmonic or rhythmic structures: $RI_1(6-Z11)$ and $T_1(6-Z11)$. A box in the top left corner contains the text: "só fazê dentro do compasso valores e estruturas opostas". The lyrics are written below the vocal staves, and the instrumental parts are written below the vocal staves.

Figura 2 - Segunda seção

Na terceira seção, entre os compassos 17 e 26, o compositor trabalha com a contraposição de subconjuntos. Nos compassos 17 e 18, o soprano apresenta o subconjunto 4-14, comum aos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38, ao passo que o contralto, no mesmo período, canta o 4-2, subconjunto do 6-Z11. O tenor e o baixo, ainda nos compassos 17 e 18, entoam os tricordes 3-1 e 3-4, respectivamente. Ambos são subconjuntos dos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38. Em seguida, todo o movimento realizado entre os compassos 08 e 10 é repetido por duas vezes consecutivas (do compasso 19 ao 22), diferenciando-se no tocante à elaboração rítmica que, novamente, é submetida a uma reorganização. O desenvolvimento da seção continua entre os compassos 23 e 26, no qual há uma recorrência acentuada aos recursos transpositivos e à utilização de subconjuntos. O hexacorde 6-Z38 aparece transposto como T_2 , T_0 , T_4 e T_6 , sendo seguido por dois subconjuntos no final da seção – o tetracorde [0123], 4-1, do octacorde 8-4 e outros dois do tipo [025], 3-7, do hexacorde 6-Z11 (Figura 3).

Enquanto a quarta seção, que abrange o trecho entre os compassos 27 e 32, é uma repetição literal da segunda seção, as idéias de circularidade e repetição são predominantes na quinta seção, mais particularmente entre os

(4-14) 6-Z11 e 6-Z38

Soprano
Ir - re - du - ti - vel ao can - to su - pe - ri - or à poe - si - a

Alto
(4-2) 6-Z11 no can - to su - pe - ri - or à poe - si - a

Tenor
(3-1) 6-Z11 e 6-Z38 no can - to su - pe - ri - or à poe - si - a

Bass
Ir - re - du - ti - vel ao can - to su - pe - ri - or à poe - si - a
(3-4) 6-Z11 e 6-Z38

S
Crescendo poco a poco
mun - do cor - po, mun - do dra - ma

A
pp
ro - la ro - lao ro - la

T
pp
mun - do dra - ma mun - do

B
pp
ro - lao ro - lao ro - la ro - la

T₄(6-Z38)

T₆(6-Z38)

S
ro - la mun - do, ro - lao cor - de - sin -

A
ro - la ro - la me - la os deu - ses de - sin -

T
cor - po a do ro - la lao dra - ma po de - sin -

B
ro - la - me pei - to, ro os pa - i - ses de - sin -

T₄(6-Z38) 6-Z38

S
te - gra - te ex - plo - de a - ca - ba

A
te - gra - te ex - plo - de a - ca - ba

T
te - gra - te ex - plo - de a - ca - ba

B
te - gra - te ex - plo - de a - ca - ba

(3-7) 6-Z11

(4-1) 8-4

(3-7) 6-Z11

Figura 3 - Terceira seção

compassos 33 e 39. O período é marcado pela presença dos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38, em diferentes níveis transposicionais, invertidos e como retrógrados da inversão, assim como alguns dos seus subconjuntos. No contorno melódico do soprano, o 4-6 aparece como T_0 , T_2 , T_5 , T_6 e T_7 , e o 6-Z11 como T_6 . Em acréscimo, há um subconjunto do tipo [047], 3-11, comum aos hexacordes 6-Z11 e 6-Z38. Considerando que proporção e forma são elementos relevantes num contexto composicional, e analisando em pequena escala a configuração ordenada do conjunto 6-Z11 na obra, percebe-se que o subconjunto 3-11, cujo produto é uma tríade maior, resulta da junção de três notas estruturais do seu superconjunto – a primeira nota (terça do acorde), a quarta nota (quinta do acorde) e a oitava nota (fundamental do acorde).

O movimento das outras vozes no transcurso da quarta seção é praticamente o mesmo estabelecido pelo soprano. O baixo tem um subconjunto [013], 3-2, comum ao 6-Z38 e 6-Z11, prosseguindo com RI_{11} (6-Z11), T_7 , T_0 e T_2 (4-6). O tenor canta T_1 , T_3 e T_5 (4-6), passando para o subconjunto [013] ou [023], 3-2, do 6-Z38, depois para RI_8 (6-Z11), concluindo a seção com T_6 e T_5 (4-6). O contralto apresenta T_3 (6-Z11) e depois T_4 (4-6) e RI_8 (6-Z11). A utilização do subconjunto [0126], 4-5, do 6-Z38 ou [0126], 4-5, do 8-4, antecede as duas últimas projeções melódicas do período, isto é, T_1 e T_3 (4-6). É importante assinalar que, nesta seção, constata-se o início de um processo cujo objetivo visa à conclusão da obra – o trecho entre os compassos 33 e 39 assemelha-se a uma espécie de *coda* (Figura 4).

The image shows a musical score for a vocal ensemble, labeled 'Figura 4 - quinta seção'. It consists of six staves, each representing a different voice part: Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Contralto, and Contrabaixo. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*. Above the notes, there are several labels indicating specific musical concepts or chords, including $T_1(4-6)$, $T_2(6-Z11)$, $RI_1(6-Z11)$, $RI_8(6-Z11)$, $T_3(6-Z11)$, $T_4(4-6)$, $T_5(4-6)$, $T_6(4-6)$, and $T_7(4-6)$. The lyrics are written below the notes in Portuguese. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes for different voices. The overall structure is complex, with overlapping lines and various musical notations.

Figura 4 - quinta seção

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

Nos compassos finais, entre as vozes de tenor, contralto e soprano são utilizados subconjuntos do tipo [013], 3-2, do 6-Z38, enquanto baixo e tenor cantam o subconjunto [024], 3-6, do 6-Z11. O último acorde é a projeção de dois subconjuntos do tipo [0148], 4-19, do 8-4, sendo que um subconjunto está com o tenor e o baixo, enquanto o outro está com o contralto e o soprano. Enfim, há uma saturação do material sonoro trabalhado, tanto sob a perspectiva vertical (blocos sonoros) quanto horizontal (contornos melódicos) (Figura 5).

Figura 5 - última seção

Em geral, há uma relação acentuada entre o ritmo, o texto e a forma da obra. O compositor, mesmo não seguindo estritamente a organização original dos versos, estabelece, do ponto de vista métrico, uma figuração de grupos rítmicos binários e ternários que conservam a acentuação prosódica das palavras. Esta coerência pode ser percebida ao longo das seções. Inicialmente, o tema tem uma elaboração rítmica com valores longos, depois é contrastado com grupos de ternas, reaparecendo no final da seção com valores menores. O sentido poético resultante da combinação silábica “rola mundo – rolando” gera a idéia de um movimento que, gradualmente, vai ganhando força. Este dinamismo é tratado de modo mais enfático na segun-

da seção que, mesmo apresentando um ritmo grafado, é notadamente acentuada pelo caráter expressivo e agógico. O verso “*rola o milhão de palavras na extrema velocidade*” é explorado. A métrica é livre e, conforme indicação da própria partitura, dentro do compasso os valores e as entradas são aproximados, o que permite ao intérprete reforçar a instabilidade rítmica sugerida pelo compositor e acentuada pelas variações de velocidade.

Contudo, na terceira seção, o pulso é reestabelecido com os elementos já apresentados na primeira seção, porém com o acréscimo de outros traços que merecem ser encarados com mais acuidade. Este trecho é marcado pelo uso reiterado de transposições, inversões e/ou subconjuntos dos conjuntos 6-Z38, 6-Z11 e 8-4. Além disso, há um processo contínuo de construção do clímax, caracterizado pelos seguintes fatores: a) aceleração rítmica que ocorre através da redução dos valores do tema gerador; b) expansão da tessitura das vozes, estabelecendo, por um lado, o limite e o ponto culminante grave com Fá₁ na voz do baixo, e, por outro, o ponto culminante agudo com Sol₄ na voz do soprano; c) combinação e contraste da textura contrapontística com a homorrítmica; e d) mudança gradual da intensidade, partindo do pianíssimo ao fortíssimo. Os recursos expressivos de intensidade são utilizados na obtenção de efeitos sonoros específicos, tais como a idéia de movimento, reiterando as informações rítmicas, formais, harmônicas e de textura apresentadas na sua totalidade. O movimento chega ao ápice, e a densidade da relação música/texto, texto/música é plenamente preenchida.

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

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

O processo básico da comunicação implica a transmissão e a decodificação de mensagens por meio dos signos, entre um transmissor e um receptor, inseridos num determinado contexto. Partindo da premissa de que partitura não é música mas aproximação e representação simbólica,

pode-se considerar todo intérprete como tradutor à medida que a validade da interpretação é determinada pela releitura e pelo conjunto de conhecimentos que este dispõe acerca das concepções artísticas e estilísticas do autor e da obra. Por esta razão, o estudo analítico deve anteceder a prática interpretativa, sendo, portanto, condição *sine qua non* para a consistência da mesma. “Quanto mais o tradutor-intérprete conhecer a sua comunidade cultural, quanto mais ele conhecer a obra que vai interpretar, seu gênero, estilo, forma, caráter, *ethos*, mais bem sucedida será a sua leitura.”⁵

A Teoria dos Conjuntos de Notas e outros recursos analíticos, aplicados ao longo deste estudo, permitiram traçar um plano estrutural da obra, cuja validade é significativa para a concepção da execução musical. Ao ter em suas mãos uma explicação que, em certa medida, racionaliza, justifica e encontra coerência entre os elementos simbólicos da partitura, o regente pode traçar suas estratégias pedagógicas e interpretativas, almejando uma concepção estilística que traduza a abstração racional-emotiva da obra musical.

Em termos pedagógicos, o regente poderá desenvolver exercícios vocais que facilitem o processo de percepção dos conjuntos estruturais da peça nas suas múltiplas configurações, sejam elas as formas originais, transpostas, inversas e/ou retrógradas. Os exercícios poderão explorar tais conjuntos, tanto sob a perspectiva horizontal (melódica) quanto vertical (harmônica). O solfejo em Dó é outro caminho metodológico para a leitura da obra. Neste caso, faz-se necessário observar criteriosamente as alterações diatônicas, cromáticas e enarmônicas, tendo em vista a criação de suportes que facilitem a contextualização melódica e harmônica por parte dos cantores. Em acréscimo, é possível associar o universo vocálico-consonantal da poesia aos exercícios vocais. A predominância de consoantes constrictivas-vibrantes-sonoras, por exemplo, é um fato que deve ser considerado.

Para solucionar os problemas rítmicos da peça, o regente poderá valer-se de recursos variados. O desenvolvimento de exercícios que explorem a pulsação binária e ternária facilitará o alinhamento das estruturas polirrítmicas, especialmente nas seções onde esse tipo de combinação é mais comum. Tais exercícios, associados à articulação especificada na partitura, ajudarão no processo de precisão rítmica. Especial atenção deve ser dada às figuras pontuadas, às tercinas e às células em contratempo.

⁵ Sekeff, Maria de Lourdes. Original e tradução (ou interpretação): uma nova parição. *ARTunesp*, São Paulo, 11:137-141, 1995.

Nas seções que apresentam ritmo livre e métrico simultaneamente como, por exemplo, entre os compassos 33 e 38, é preciso estabelecer diretrizes e pontos de referência para entradas e cortes, já que o autor se vale da notação espacial para descrever suas intenções rítmicas. Esse mesmo tipo de notação, frequentemente empregado em muitas obras escritas a partir da segunda metade do século XX, é comum em *Study for Diverse Instruments* 2, composta por Dinos Constantinides em 1991. Nesta obra, porém, quando há justaposição de ritmo métrico e livre, o compositor indica a duração das seções livres por intermédio da notação tradicional, escrita acima das estruturas aleatórias. Esta indicação é extremamente importante para o intérprete porque ela delimita, de forma precisa, o tempo que ele tem para criar livremente. A utilização desse procedimento na obra *Rola Mundo* será de grande ajuda para os cantores. O regente deve observar que o contralto, nos compassos 34 e 36, e o soprano, no compasso 37, têm o equivalente a dois tempos e meio para cantar o T_3 (6-Z11), o RI_8 (6-Z11) e o T_6 (6-Z11), respectivamente. Por sua vez, o baixo, entre os compassos 34 e 35, deve distribuir as notas do RI_{11} (6-Z11) em seis tempos e meio, enquanto que o tenor tem três tempos para entoar o RI_8 (6-Z11) entre os compassos 37 e 38. É importante evitar a padronização rítmica em tais trechos. Neles, ao contrário, o número de estruturas rítmicas será proporcional à quantidade de cantores do naipe. O que importa, então, é que o naipe crie diferentes frases sob a perspectiva métrica, levando em consideração a duração estabelecida para a seção e as indicações do compositor de acelerar ou retardar gradualmente. Uma outra possibilidade interpretativa para a segunda e quinta seções é usar um quarteto solista, ainda que o compositor não indique e/ou sugira o uso de tal recurso nestes trechos. Incontestavelmente, os problemas de precisão rítmica poderiam ser reduzidos consideravelmente adotando-se esta opção. (Figura 6)

É inquestionável que tais passagens exigirão maior tempo de preparação e ensaio por parte do regente, que deverá estabelecer critérios para interpretá-las. Qual o melhor caminho para proceder pedagógica e gestualmente? Será que o compositor concebeu este período caoticamente desordenado ou ordenado? Será adequado definir as entradas das vozes em pontos preestabelecidos, assim como o grau de variação da velocidade nos *rallentados* e *accelerandos* descritos na partitura? Quais os caminhos para se resolver tal dilema? Esta questão é difícil de responder e para ela não existe palavra final: certo ou errado. Possivelmente, essa é uma das questões mais complexas com a qual o regente tem lidado quando da interpretação do repertório contemporâneo, seja *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi*

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a vocal line. The lyrics are in Portuguese and describe the 'Reinado' (Reign) of Dom João VI. The music features a mix of metric and free rhythms, with dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The lyrics are:

Soprano: ro-lu-man-do ro-lu-dra-ma sem-pre-ori-a-pesi-a no-lu-olra-mo

Alto: ro-lu-mi-fla-o de-pa-la-vras ro-lu-man-do ro-lu-olra-mo de-pa-la-vras

Tenor: ro-la-mun-do ro-lu-ace-po ro-lu-man-do ro-lu-olra-mo

Bass: ro-lu-olra-mo de-pa-la-vras ro-lu-ace-po ro-lu-olra-mo de-pa-la-vras ro-lu-olra-mo

Vocal: ps-lu-olra-mo-fla-o de-pa-la-vras ro-lu-man-do ro-lu-olra-mo

Alto: sa-pi-ent-a-pesi-a no-lu-man-do ro-lu-olra-mo

Tenor: sa-lu-tes ro-lu-ace-po ro-lu-olra-mo

Bass: ro-lu-olra-mo de-pa-la-vras ro-lu-olra-mo

Figura 6 - Ritmos métrico e livre superpostos

Secundum Lucam de Krzysztof Penderecki, seja *Study for Diverse Instruments 2* de Dinos Constantinides ou *Caleidoscópio* de Lindemberg Cardoso. Em todas essas obras o papel de recriador do regente se acentua, uma vez que, freqüentemente, o compositor apenas sugere, deixando a organização temporal, tímbrica, textural, intervalar e rítmica em aberto.

Enquanto tradutor-intérprete, o regente deve estabelecer os parâmetros da sua atuação de forma criteriosa. Consistência e sistematicidade nas ações são as palavras-chave. Em outros termos, o que o regente conceber antes do ensaio e aquilo que for decidido e trabalhado durante o processo interpretativo devem ser repetidos sistematicamente e aplicados na performance. A análise é, desta forma, uma ferramenta poderosa no processo de desconstrução da obra de arte. Ela pode ajudar o intérprete enormemente, sobretudo quando há o interrelacionamento de tendências analíticas distintas e “à neutralidade da análise estrutural, o musicólogo [regente – *grifo nosso*] adiciona um ‘colorido’ composicional ou perceptivo. Um dos casos frequentes ocorre quando a incidência de um determinado processo composicional em uma peça ou grupo de obras leva o analista a concluir que, dificilmente, o compositor não teve tal intenção.”⁶

⁶Nogueira, Ilza Maria Costa. Análise composicional: o que, como, e por que. ART, Salvador, 20:05-14, 1992.

Indubitavelmente a poesia de Carlos Drummond de Andrade serviu de base para o projeto composicional da obra *Rola Mundo*, uma vez que “a estrutura musical fundamenta-se numa interpretação direta do texto, principalmente quanto ao movimento rotativo que ele comporta.”⁷ A utilização dos conjuntos e subconjuntos em diversos níveis transposicionais e inversivos, ou ainda como retrógrados da inversão; a textura; os recursos expressivos de articulação e dinâmica; e a pluralidade de contornos rítmicos e melódicos que constituem os motivos, as frases, enfim, as diversas seções da peça ratificam e traduzem o caráter do texto, ressaltando as particularidades latentes da sua estrutura, o movimento de (trans) formação no qual *rola o mundo* do poeta. E o compositor, por sua vez, através de procedimentos técnicos planejados, efetiva a plenitude da comunicação poética, alcança o equilíbrio, a coerência, a unidade e a diversidade exigidas à obra de arte, atestando, portanto, a premência da leitura intersemiótica na atividade artística.

Rola Mundo reflete aspectos essenciais da música brasileira na segunda metade do século XX, período marcado pelo pluralismo estético e pela busca de novas formas de expressão vocal, corporal e gestual para a música coral. E é certamente neste sentido que as diretrizes da performance desta obra devem ser definidas – em favor da pluralidade semiológica e da união de múltiplos recursos expressivos no intuito de uma estesia integral.

Referências Bibliográficas

Andrade, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

Sekeff, Maria de Lourdes. Original e tradução (ou interpretação): uma nova parição. *ARTunestp*, São Paulo, 11: 137-141, 1995.

Nogueira, Ilza Maria Costa. Análise composicional: o que, como, e por que. *ART*, Salvador, 20:05-14, 1992.

Cerqueira, Fernando. *Rola Mundo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

⁷ Cerqueira, Fernando. *Rola Mundo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.