

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO E
DOUTORADO**

Dissertação de Mestrado

**A MÚSICA DE BRUNO KIEFER: “TERRA”, “VENTO”, “HORIZONTE” E A
POESIA DE CARLOS NEJAR**

por
Luciane Cardassi

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre
em Música; área de concentração:
Práticas Interpretativas.

Orientador
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Co-orientador
Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre
1998

“Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando”.

Ana Terra em O Tempo e o Vento, de Érico Veríssimo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho.

A Nídia Kiefer, por ter me permitido o acesso à música, à correspondência, e aos textos do compositor Bruno Kiefer.

Ao poeta Carlos Nejar, pelas informações e palavras de incentivo.

Ao amigo Fernando Mattos, por ter me encorajado a vir “de mala e cuia” para Porto Alegre e pelas sugestões valiosas.

À amiga Tereza Marques Pereira, por todas as torcidas.

À Dra. Maria Elizabeth Lucas, coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

Às queridas amigas Luciana Prass e Marília Stein, pelas nossas viagens criativas em encontros inesquecíveis.

À amiga Maria Helena Bernardes, por todos os nossos pactos.

Ao amigo Cleber Rocha das Neves, pela colaboração ao preparar os exemplos musicais.

À minha família, tão longe e ao mesmo tempo tão perto, pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Agradeço especialmente aos professores Dr. Antônio Carlos Borges Cunha e Dr. Celso Loureiro Chaves, que me conduziram, sempre com paciência e generosidade, por esta trilha através dos pampas da minha ignorância. Queridos *mestres*: muito obrigada.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1. O compositor Bruno Kiefer.....	1
1.2. O poeta Carlos Nejar	9
1.3. Aspectos teóricos.....	14
2. O CAMPEADOR E O VENTO.....	21
3. REPERTÓRIO DE GESTOS MUSICAIS.....	33
3.1. Introdução	33
3.2. Os gestos musicais	33
3.2.1. <i>Sons móveis</i>	33
3.2.1.1. Trêmulo.....	34
3.2.1.2. Fruíato.....	38
3.2.1.3. Vozero confuso	38
3.2.1.4. Vaivém no reco-reco, agogô e matraca.....	39
3.2.1.5. Trinado.....	40
3.2.2. <i>Sonoridades percussivas</i>	42
3.2.2.1. Agregados sonoros.....	43
3.2.2.2. Notas repetidas.....	45
3.2.2.3. <i>Rumores</i>	48
3.2.2.4. <i>Golpes rítmicos</i>	51
3.2.3. <i>Trilhas melódicas</i>	52
3.2.3.1. Terça menor.....	53
3.2.3.2. Gestos líricos	54
3.2.3.3. Gestos em recitativo	57
3.2.3.4. <i>Temas contrapontísticos</i>	60
3.2.3.5. Blocos paralelos em quartas e trítulos	64
3.2.3.6. <i>Sombras cromáticas</i>	66
3.2.4. <i>Fragments cortantes</i>	69

3.2.4.1. <i>Interferências angulosas</i>	69
3.2.4.2. <i>Gesto em silêncio</i>	74
3.2.4.3. <i>Devaneios cromáticos</i>	75
4. PARALELOS ENTRE GESTOS MUSICAIS E IDÉIAS POÉTICAS	78
4.1. Música vocal.....	79
4.1.1. <i>O Vento é quando? e Vem o Vento</i>	79
4.1.2. <i>Campeadores</i>	85
4.1.2.1. <i>Tempo da Natureza</i>	85
4.1.2.2. <i>Tempo de Ansiedade</i>	91
4.1.2.3. <i>Tempo de Liberação</i>	95
4.1.3. <i>Quando os ventos chegarem</i>	99
4.2. Música instrumental: “Terra”	107
4.2.1. <i>Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Terra Sofrida</i>	107
4.2.2. <i>Poemas da Terra</i>	114
4.2.3. <i>Sertão: Mistério</i>	119
4.2.4. <i>Poema Telúrico</i>	123
4.2.4.1. <i>Horizonte</i>	123
4.2.4.2. <i>Sentimentos Erráticos</i>	126
4.3. Música instrumental: “Vento”	129
4.3.1. <i>Ventos Incertos e Vendavais: Prenúncios</i>	129
4.4. Música instrumental: “Horizonte”	133
4.4.1. <i>Poemas do Horizonte</i>	133
5. UMA ESTRATÉGIA COMPOSICIONAL: AS AUTOCITAÇÕES NA MÚSICA DE BRUNO KIEFER	140
6. CONCLUSÃO.....	177
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	186
ANEXO	189

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a investigação analítica de vinte e uma peças de Bruno Kiefer, compostas entre 1970 e 1983, relacionando-as com os poemas do livro *O Campeador e o Vento* de Carlos Nejar. Este grupo de peças traz títulos em que são ressaltadas as idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte” e apresenta enorme variedade tímbrica, envolvendo peças vocais, em que o compositor coloca em música alguns poemas de *O Campeador e o Vento* de Nejar, e obras exclusivamente instrumentais, onde a referência poética direta se dá através dos títulos. As poesias de Nejar constituem a fonte a partir da qual as idéias poéticas denotadas nos títulos são irrigadas para a música de Kiefer.

Esta investigação sistematiza um repertório de gestos musicais recorrentes nesse grupo de obras e realiza uma breve análise dos poemas de *O Campeador e o Vento* que forneceram as ferramentas necessárias para o estudo do paralelismo entre a obra destes dois artistas riograndenses. O trabalho inclui também um enfoque analítico até agora inexplorado na estratégia composicional de Bruno Kiefer, que é a reutilização de trechos musicais idênticos em várias peças, configurando um processo de autocitação.

As vinte e uma peças aqui em estudo entrelaçam-se em um corpo musical unitário, enraizado nas idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte” que advêm da poesia de Nejar em *O Campeador e o Vento*, concluindo-se que as idéias poéticas constantes nos títulos são elaboradas na música de Kiefer através do estabelecimento de ambientes sonoros característicos, gerados pela recorrência de materiais musicais, estratégia composicional que se consolida em um processo de autocitação.

1. INTRODUÇÃO

1.1. O compositor Bruno Kiefer

Ao discorrer sobre a música erudita do Rio Grande do Sul, Chaves situa Bruno Kiefer (Baden-Baden, 1923 - Porto Alegre, 1987) entre os compositores que

“...bravamente optaram pelo caminho mais complexo e (também) mais fértil: o da personalidade individual que se transborda em música. E destes compositores que filtram através de seus próprios olhos a experiência cotidiana para transformá-la em música, certamente Bruno Kiefer está entre os primeiros. Avesso a esta ou àquela escola, a esta ou aquela moda musical, Bruno Kiefer se reconhece (e será sempre reconhecido) como um compositor que tira de si próprio a vida de suas composições, a alma de sua obra. Por isso suas músicas são tão maravilhosamente identificáveis - elas são ninguém mais, elas são Bruno Kiefer” (CHAVES, 1983).

Conhecendo tanto as manifestações musicais das culturas do passado quanto as tendências de vanguarda da música erudita brasileira e internacional de sua época, Bruno Kiefer compôs sua música sem se filiar diretamente a uma ou outra escola. A partir da interação e do equilíbrio entre as tendências estético-musicais que dominavam o cenário musical brasileiro de seu período, sejam aquelas ligadas aos movimentos nacionalistas ou as que buscavam o internacionalismo, Kiefer criou seu próprio caminho. A música de Bruno Kiefer se mostra pessoal e única, e reflete o desejo de um homem de expressar, através da música, o dia-a-dia de sua terra e de seu tempo.

Não acreditando na possibilidade de existência de uma arte desvinculada da terra onde se vive, Kiefer buscou contemplar temáticas da sua experiência cotidiana nas composições musicais. Os meios através dos quais Kiefer procurou realizar essa ligação entre sua música e a “alma do mundo” parecem aproximá-lo da poesia:

“Eu digo sempre que o artista deve ter as raízes na terra. Mas terra no sentido bem amplo. Participar de todos os problemas econômicos, políticos, sociais. Conhecer o passado. Penetrar na essência das coisas através dos poetas. Então procurei realizar isto na música...” (KIEFER, 1983).

A música de Bruno Kiefer parece ter sido concebida sobre um forte alicerce: a percepção individual de um compositor que procura impregnar a sua arte de imagens subjetivas relacionadas ao local e tempo em que vive. Tal individualidade na percepção do mundo, ou o fato do compositor “tirar de si próprio a vida de suas composições” (CHAVES, 1983), nos permite, finalmente, falar em originalidade, pois “apenas aquele que investiga a si mesmo e cria a partir do seu ‘eu’ mais profundo é original” (DAHLHAUS, 1982, p. 21)¹.

Bruno Kiefer aprendera muito jovem a valorizar a terra onde se deveria viver com dignidade e segurança. Friedrich Kiefer, seu pai, era um jornalista que combatia o nazismo na Alemanha, e Ottili Kiefer, sua mãe, era pianista e foi sua primeira professora de música. A vida da família Kiefer na Alemanha nazista tornou-se quase impossível depois que, em 1934, Friedrich Kiefer foi preso e proibido de exercer a profissão de jornalista. Restou ao casal e seus

¹ A tradução das citações, quando necessária, foi feita pela autora deste trabalho.

sete filhos a opção de emigrar. A mudança foi drástica. A família de classe média alemã emigrou para o sul do Brasil, instalando-se em uma fazenda no pequeno município de Tangará, em Santa Catarina. A vida no campo foi um desafio para toda a família, que precisou se acostumar rapidamente às novas condições de vida. Não havia escolas ou hospitais nas proximidades. A alimentação dependia diretamente do que se colhia na própria fazenda. As secas eram uma ameaça da natureza, assim como as inundações, que vez por outra os isolava do vilarejo. Bruno, então com dez anos, era o mais velho de sete irmãos, e seus pais contavam com sua ajuda em várias tarefas, mesmo as mais pesadas: “tirar leite, serrar lenha, capinar, colher mandioca ou milho, limpar a estrebaria...” (KIEFER, 19--c).

Em 1935, um ano após a chegada da família Kiefer ao Brasil, Bruno, que se encontrava em idade escolar, transferiu-se para Porto Alegre a fim de retomar seus estudos, passando a residir com um casal de alemães, Alberto e Gertrudes Neff. O estudo de música, que havia começado na Alemanha, com as aulas de piano de sua mãe, além das aulas de violino, somente foi retomado quando Bruno já contava quinze anos. O instrumento que lhe caiu às mãos², pois a escolha não fora feita senão pelo acaso, foi a flauta, e Kiefer passou a ter aulas com Júlio Grau. Pouco tempo depois ingressava na Escola de Belas Artes, hoje Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), graduando-se em Música - Flauta em 1948. Nessa época

² Kiefer “descobriu” na casa de parentes do casal com quem ele morava em Porto Alegre, uma flauta transversal bastante antiga, e esse foi seu primeiro instrumento. Mais tarde, Júlio Grau vendeu-lhe uma flauta quase nova por um preço que o jovem Bruno pagaria como pudesse (KIEFER, 19--c).

já havia completado o curso de Química Industrial da Escola de Engenharia da UFRGS.

Desde 1949, Kiefer dividia-se entre as aulas de Química, Física e Matemática que ministrava em escolas de Porto Alegre e na UFRGS, o curso de Composição que cursava na Escola de Belas Artes, e sua atuação como músico profissional, tocando flauta em concertos, óperas, casamentos e outras festas que eventualmente lhe rendessem algum cachê. Em 1950 ingressou como flautista na recém fundada Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Em 1952, por questões de ordem financeira, acabou por assumir um número cada vez maior de aulas de Matemática e Física, tendo que reduzir sua atividade como músico profissional, abdicando inclusive do trabalho como flautista na OSPA. Em 1964, Bruno Kiefer tomou a decisão de se dedicar mais à música, sem deixar definitivamente seu trabalho como professor de Matemática, o qual continuava sendo um recurso necessário para sobreviver aos “problemas econômicos” (KIEFER, 19--c).

A atividade composicional de Kiefer, que fora sempre sua meta (KIEFER, 19--c), teve início na segunda metade da década de 50³ com as obras *Poema para ti* (1956), para piano, *Contemplo o lago mudo, Leve, breve, suave*, e *Pobre velha música* (1957), para voz aguda e piano, com poemas de Fernando Pessoa, e *Ao longe, ao luar* (1958), para coro misto a quatro vozes, também com poema de Fernando Pessoa, entre outras. Desde as suas primeiras composições, a voz e, consequentemente, a palavra e o texto, assumiram importância fundamental: inicialmente, na década de 50, nas

³ COMPOSIÇÕES MUSICAIS, 1994.

canções e obras para coro de câmara, e mais tarde, a partir dos anos 60, nas cantatas e no painel sinfônico *Campeadores* (1973) para coro e orquestra, sobre poemas de Carlos Nejar.

Em 1961 o compositor recebeu o 1º Prêmio no Concurso de Composição Musical “Prêmio Universidade da Bahia”, reconhecimento que provavelmente representou um estímulo para seu trabalho como compositor, o que se deduz pelo número crescente de obras, em especial na primeira metade da década de 60. Entre as obras desse período, destacam-se: *Rondô do capitão* (1962), para coro misto a quatro vozes, com poema de Manuel Bandeira, *Um grito pungente* (1964), para coro feminino a três vozes, com poema de Imídeo Nerici, doze *Madrigais Gaúchos* (1964), para coro misto a quatro vozes, com poemas de Augusto Meyer, Mário Quintana, José Santiago Naud, Paulo Corrêa Lopes, Heitor Saldanha e José Paulo Bisol, e *Irene no céu* (1966), para três vozes iguais, com poema de Manuel Bandeira.

A atividade docente continuou fazendo parte do cotidiano de Kiefer, seja na UFRGS em Porto Alegre, ou na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), assim como seu trabalho como ensaísta (ele produziu doze livros e mais de cinqüenta artigos sobre música). As três atividades, como compositor, professor e escritor, todas a exigir tempo e empenho, completavam-se, especialmente a partir de 1969, quando Kiefer optou por dedicar-se exclusivamente à música.

“Durante este tempo vinha crescendo a ânsia de me dedicar inteiramente à música. Conseguí este ideal em 1969 quando se efetuou minha transferência da Faculdade de Filosofia para o atual Instituto de Artes da UFRGS (...) Passei a lecionar, com muito entusiasmo, História da Música; fundei a disciplina de Música Brasileira. Na falta de literatura adequada para esta

última, passei a escrever sobre História da Música Brasileira” (KIEFER, 19--c).

A partir do catálogo de obras de Kiefer observa-se que, nos anos 70, foram compostas quarenta e oito peças, sendo oito canções, onze obras para coro de câmara, dezessete obras para conjunto de câmara, seis peças para instrumento solo, cinco obras orquestrais e uma cantata. Duas constatações decorrem dessa observação: houve uma redução no número proporcional de peças para voz e um aumento na variedade tímbrica das peças instrumentais.

Poderíamos deduzir, se tomássemos como referência apenas esses dados numéricos, que o texto deixou de ter a importância fundamental na produção musical de Bruno Kiefer na década de 70, em comparação com as décadas anteriores. Entretanto, uma terceira e importante observação depreende-se do grande conjunto de obras de Bruno Kiefer da década de 70: nele há um grupo de vinte e uma peças com títulos semelhantes e que sugerem idéias poéticas de mesma natureza.

Compostas principalmente entre 1971 e 1977, essas vinte e uma obras destacam nos títulos as idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte”. Fazem parte desse conjunto de peças: *O vento é quando?* (*Canções do Vento* nº 2) (1971), para voz grave e piano, com poema de Carlos Nejar; *Vem o Vento* (1973), para voz aguda e quatro violoncelos, com poema de Carlos Nejar; *Quando os ventos chegarem* (1974), para coro misto a quatro vozes, com poema de Carlos Nejar; *Sertão: Mistério* (1972), para violino, viola, violoncelo, piano e instrumentos complementares de percussão (agogô, reco-reco e caixa de fósforos); *Poema do Horizonte I* (1972), para violino e violoncelo; *Poema*

do Horizonte II (1972), para quarteto de cordas; *Poema do Horizonte III* (1975), para flauta, oboé, clarinete, corne-inglês e fagote; *Poema do Horizonte IV* (1976), para dois violinos, violoncelo e piano, e *Poemas da Terra I a V* (1976), para conjunto de flautas-doce. Completam esse conjunto: *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, com poema de Carlos Nejar; *Poema Telúrico* (1975), para orquestra sinfônica; *Poema do Horizonte V* (1977), para piano e orquestra de cordas; *Terra Selvagem* (1971) e *Lamentos da Terra* (1974), para piano solo; e *Vendavais: Prenúncios* (1971), para dois pianos.

Duas outras peças denotam nos títulos a mesma idéia poética tríplice “terra”, “vento” e “horizonte”: *Ventos Incertos* (1970), para flauta doce e piano, e *Terra Sofrida* (1983), para dois violões, a primeira como um prenúncio desta temática poética e a segunda como o seu eco já na década de 80, em meio a um conjunto de trinta e duas obras cujos títulos distanciam-se daquele trio poético.

Este trabalho se propõe a investigar, na música de Kiefer, a origem das idéias poéticas “terra”, “vento” e ‘horizonte’ denotadas nos títulos desse grupo de vinte e uma obras e verificar se existe, e como ocorre, alguma correlação entre elas e gestos musicais⁴ específicos. Verifica-se, mesmo em uma análise superficial das peças, uma constância no material musical trabalhado pelo compositor. De forma equivalente, os títulos das obras trazem uma reiteração poética evidente. O objetivo deste trabalho é verificar se existe alguma

⁴ Entende-se por gesto musical, neste trabalho, um conjunto de sons (ou signos) que compõe uma unidade fundamental e recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros musicais básicos (altura, intensidade, duração e timbre), as quais devem ser suficientes para sua identificação pelo analista e pelo ouvinte.

conexão entre a constância nos gestos musicais e as idéias poéticas recorrentes nos títulos.

A constância de idéias poéticas nos títulos desse grupo de peças contrasta com as diversas formações instrumentais e vocais empregadas. Observa-se, através dessa enorme variação tímbrica e do reduzido número de peças para voz, e, consequentemente com texto, uma alteração no relacionamento de Kiefer com a poesia na década de 70: o compositor não perdeu o interesse pela expressão do texto através da música, mas, ao repensar o relacionamento poesia-música, resolveu extravasá-lo também para outros níveis, os quais expressam-se pela variedade tímbrica que ultrapassa o relacionamento mais direto “voz/texto”.

Constatada essa enorme variedade instrumental, é possível investigar primeiramente a origem da constância de idéias poéticas nos títulos do conjunto de peças analisado neste trabalho, e, em seguida, o possível reflexo destas idéias poéticas sobre a matéria sonora. Inicialmente, verifica-se que todos os poemas escolhidos por Kiefer para as canções que compôs nesse período, dentro da tríplice temática “terra”, “vento” e “horizonte”, são de Carlos Nejar, poeta gaúcho contemporâneo do compositor. O próprio compositor evidencia sua admiração pela poesia de Nejar: “encontrei certa afinidade com a poesia épica de Nejar. Achei muito fácil fazer música sobre os versos dele” (KIEFER, 1983). A afinidade estética entre a obra de Kiefer e Nejar decorre também do que o poeta chama de “musicalidade sinfônica dos versos: o poema tem muito - para mim - de partitura musical. Meu sonho era ser compositor. Por ser muito surdo, sou poeta” (NEJAR, 1998). Kiefer parece

ter encontrado no poeta o interlocutor do seu desejo de trabalhar em sua música temas do dia-a-dia riograndense, com especial referência à tríplice temática poética que também configura a essência temática do livro de poemas *O Campeador e o Vento* (1966) de Carlos Nejar, como será visto adiante.

1.2. O poeta Carlos Nejar

Carlos Nejar, poeta, ficcionista e crítico, nasceu em Porto Alegre, RS, em 1939. Filho de Sady Nejar e Mafalda Delvaux Verzoni, tem ascendência árabe, francesa e italiana, “mas, em espírito e lealdade, é, acima de tudo, um natural do pampa brasileiro” (PONTIERO, 1983, p. 13). Graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul em 1962, época das suas primeiras manifestações na poesia⁵. No ano seguinte, ingressou no Ministério Público, tendo exercido a Promotoria de Justiça em várias cidades do Rio Grande do Sul. Aposentado, transferiu-se para Guarapari, ES, onde reside atualmente. Nejar pertence à Academia Brasileira de Letras, ao Pen Clube do Brasil e à Academia Espírito-Santense de Letras.

Revendo o período em que realizava sua atividade de promotoria pública pelo interior do estado, Nejar teceu o seguinte comentário: “aprendi, entre uma légua e outra de verde, a lição da liberdade que o Minuano ensina todos os dias. E era preciso escutar cantando os seres anônimos do pampa.

⁵ O primeiro livro de poemas de Carlos Nejar, *Sé/esis*, foi publicado em 1960, pela Livraria do Globo, em Porto Alegre, RS.

A terra nos reconhece de longe, de nascença" (NEJAR apud PONTIERO, 1983, p. 13). Essa proximidade entre o poeta e a "terra" e o "vento" dos pampas gaúchos, embasa a descrição de Vergara (1983, p. 77) sobre a poesia de Nejar:

"a impressão que me dá a sua poesia (...) é da contingência histórico-telúrica. Toda ela está veladamente presa à terra do Rio Grande, assim como está presa às suas tradições, - quero dizer - à marcha histórica. Se há uma poesia tipicamente vivencial e existencial no Rio Grande e com ele, é a sua...".

A vida nas cidades do interior permitiu ao poeta "questionar a estrutura social defeituosa, peculiar à região, que nutria o crime e a injuricidade, e a reconhecer os compromissos morais do seu próprio desempenho, como administrador da justiça, lidando com a ignorância e o desamparo" (PONTIERO, 1983, p. 13). É possível que esse convívio mais direto do promotor/poeta com o homem do campo tenha contribuído para a ênfase em temas ligados à "terra" e ao homem como ser ativo no caminho da história, principalmente a partir de *O Campeador e o Vento*:

"Em Sélesis, no *Livro de Silbion* e até no *Livro do Tempo*, o poeta, como que amparado evangelicamente, reconhece a desordem do mundo mas, num comportamento incomodamente messiânico, indica o caminho do homem. A retórica por vezes solene, o vocabulário profético, a impostação bíblica, são eles próprios obstáculos à humanização procurada (...). E somente a partir de *O Campeador e o Vento* a vertente da dessacralização é definitivamente encontrada. Deus se faz homem e pronuncia a palavra terrena. A região é a chave do universo; o novo discurso poético assume a existência cotidiana. Os protagonistas da terra, o homem concreto, os seus feitos, os movimentos das coisas humanizadas, desenham um horizonte sem fim" (PORTELLA, 1983, p. 73).

O Campeador e o Vento, que tem grande importância no estabelecimento de paralelos com a música de Bruno Kiefer, foi o quarto livro

escrito pelo autor de *Sélesis* (1960), *Livro de Silbion* (1963) e *Livro do Tempo* (1965). Esta coleção de poemas, publicada pela Livraria Sulina Editora em 1966, teve lançamento na Feira do Livro de Porto Alegre daquele ano. Essa primeira edição contou com a participação de Waldeny Elias e Clébio Sória na criação gráfica da capa e de uma vinheta que recorre ao início de cada *canto*⁶. A capa do livro se apresenta como a fusão de elementos tradicionais e modernos, e prenuncia a temática dos poemas. O título *O Campeador e o Vento*, em letras de inspiração gótica, sobressai em dourado sobre um fundo azul escuro, como uma referência aos escudos aristocráticos antigos. Acima do título, no canto superior esquerdo, observa-se “uma iluminura de inspiração medieval, ornada com dois *ramos de oliveira*. Logo abaixo, no centro, a silhueta em branco de um gaúcho a cavalo em pleno galope e empunhando uma bandeira dourada (semelhante aos estandartes carregados pelos cavaleiros medievais em seus torneios ou lutas)” (COELHO, 1983b, p. 166). No canto inferior direito, em dourado, inscreve-se a essência temática do livro:

“O lavrador é o homem
a ceifa o fastio o tôrvo
o que se some na vida
O campeador é outra medida” (NEJAR, 1966, capa).

A obra segue “o paradigma do poema composto, de conteúdo épico, fixado pela *Eneida* em 10 unidades ou ‘cantos’” (CORONADO, 1981, p. 12). Esse modelo de construção geral do livro, a partir de “unidades

⁶ Nejar chama seus poemas de *cantos*. No caso de *O Campeador e o Vento*, *canto* assume o significado de capítulo, e é composto por um número variável de poemas.

superestróficas ou poemas parciais fundidos numa unidade poemática superior, o poema total" (ibid.), é verificado em várias outras obras do poeta, anteriores e posteriores a *O Campeador e o Vento*, entre as quais o já citado *Livro de Silbion, Danações* (1969), e *Canga* (1971).

A temática telúrica e o caráter épico da poesia de Nejar, ressaltados em *O Campeador e o Vento*, refletem a preocupação com questões sociais. Segundo Malard (1981, p. 171), a poesia de Nejar é:

“reveladora de problemas existenciais que afligem o homem contemporâneo, numa dimensão universalista e ao mesmo tempo localizada em espaço próprio e próximo - o brasileiro diante de questões políticas e filosóficas (...). Com isso não queremos dizer que a poesia de Nejar seja engajada, no sentido estrito do termo como a de um Ferreira Gullar ou Thiago de Mello. Nele o social subjaz à estruturação do poema como trabalho de linguagem altamente elaborado, onde se busca a síntese através do símbolo...”.

Além de capturar em sua obra poética os problemas sociais vivenciados através de seu trabalho, parece que o promotor de justiça Nejar encontrou na objetividade da linguagem das leis as bases para desenvolver sua linguagem poética: “o poema há de ser exato como um artigo de lei, certeiro como a pedra de Davi no alvo” (NEJAR apud PONTIERO, 1983, p. 13). O alvo a que Nejar se refere pode ser a temática central do poema, e em cada um deles o poeta procurou desenvolver “um ensaio em torno de um conceito-chave (...). E parece tender a esgotar o tema, no duplo sentido do ‘assunto’ e de tema musical, tema do *canto* (que também com esta palavra denomina Nejar a sua poesia)” (COELHO, 1983a, p. 215). A temática central de *O Campeador e o Vento* é a “terra”, o “vento”, e o homem do campo como

agente transformador da natureza, pois ali os poemas “cheira[m] a terra batida pelo minuano claro e pelo minuano sujo” (CANNABRAVA, 1983, p. 142).

A precisão da linguagem, no que diz respeito à condensação de idéias poéticas e à preocupação com o significado que envolve as palavras, leva o poeta a desenvolver “experiências de trabalho com a palavra, numa adequação cada vez mais apurada entre forma e conteúdo, entre temática e língua literária” (MALARD, 1981, p. 171). Apesar da preocupação com o significado, a poesia de Nejar se apresenta “cercada de silêncio e enigma, é enxuta, densa, dura, revelação em carne viva, advertência, alarme” (COELHO, 1983a, p. 215). Entretanto, ao confinar mistérios em seus poemas, Nejar nunca os enterra tão profundamente que não possam ser desvendados. O significado que o poeta investe na palavra não é imposto, mas sugerido. E é a partir da força da imagem que a poesia de Nejar ganha força na representação de seus temas. Segundo Cannabrava:

“a imagem nejariana resulta drástica, espessa, crespa como os plainos dos pampas (...). O que há [em *O Campeador e o Vento*] é poesia livre e solta nas planícies gaúchas, como o cavalo do campeador. As trilhas batidas pelo vento são tortuosas neste labirinto poético, embora todas elas levem ao mesmo destino. O destino é o rincão, a querência dos pagos, onde o homem solitário faz poesia com o sumo da terra, a seiva do tronco, a sombra da noite sobre as coxilhas. E é por isso que Carlos Nejar, sem compromissos com escolas e doutrinas, realizou, no seu poema, a união do homem com a terra, através do ofício lírico. A força de sua mensagem está na densidade das formas verbais, no surto espontâneo das imagens e, sobretudo, na arte de associar palavras pelas suas afinidades eletivas” (CANNABRAVA, 1983, pp. 147-48).

São essas idéias poéticas de Nejar, a temática telúrica e o caráter épico de sua obra, que encontram eco na obra musical de Kiefer da década de 70.

1.3. Aspectos teóricos

A expressão musical de elementos extra-musicais decorre da capacidade da música de “evocar associações e conotações relativas ao mundo das idéias, sentimentos, e objetos físicos” (MEYER, 1994, p. 6). Essa concepção semântica da música, assumida como premissa deste trabalho, na investigação das relações entre as idéias poéticas de Nejar e os gestos musicais recorrentes em Kiefer, é condensada por Nattiez (1990, p. 102) na afirmação de que a música, “sendo um fato simbólico, tem o potencial de referir-se a alguma coisa”. A intenção de se referir em música a temas enraizados no dia-a-dia de determinada cultura, o que Kiefer parece buscar em sua obra, já a partir dos títulos, acompanha artistas de várias épocas, e é expressa por Walt Whitman como uma procura pela “vivificação” de elementos externos. Para Whitman, esse seria o propósito imanente da arte. “Sem essa vivificação definitiva - a qual apenas o poeta ou outro artista pode dar - a realidade pareceria incompleta, e a ciência, a democracia, e a própria vida, seriam, finalmente, em vão” (WHITMAN, 1977, p. 299). De acordo com esta visão de Whitman, a referência a idéias extra-musicais na obra de Bruno Kiefer refletiria a preocupação do compositor com a sua terra, e reforçaria o fato de sua produção musical constituir uma parte essencial do complexo sócio-cultural do Rio Grande do Sul e do Brasil na segunda metade do século XX.

Através da análise do texto musical podemos intentar uma reconstrução do significado investido em determinada obra musical pelo seu

autor. Esta tarefa cabe ao analista, que, debruçando-se sobre o *nível neutro*⁷ do material musical, poderá ressaltar determinadas estratégias compositionais que possibilitem detectar este investimento de significado na obra. Bruno Kiefer, que em suas próprias palavras afirmou ter buscado a expressão de elementos do dia-a-dia através de sua música, poderá ter atribuído à sua obra um significado que, na inexistência de declarações textuais do próprio compositor, não nos é diretamente acessível. Podemos, entretanto, através da análise das obras e do seu relacionamento com o contexto estético e histórico em que viveu o compositor, realizar um estudo paralelo entre os gestos musicais recorrentes e as idéias poéticas também recorrentes sugeridas nos títulos das peças, evidenciando assim os recursos compositionais utilizados e, a partir daí, inferindo o significado original dessas obras.

Em relação ao potencial semântico da música, Boulez afirma que

“Não existe na verdade nenhuma maneira da música reivindicar a mesma função semântica precisa da linguagem falada; ela tem sua própria semântica firmemente enraizada nas suas próprias estruturas básicas e obedecendo leis específicas, de forma que o sentido que ela comunica é paralelo, ao invés de idêntico, ao sentido comunicado pelas palavras” (BOULEZ, 1986, p. 189).

Se a música é capaz de se referir a elementos extra-musicais e se música e poesia mantêm sentidos semânticos paralelos, podemos procurar correlações entre gestos musicais e idéias poéticas na obra de Bruno Kiefer.

⁷ Para Nattiez (1990), *nível neutro* corresponde à obra musical propriamente dita, diferindo dos níveis *poiético* e *estésico*, os quais se referem aos processos de criação (*nível poiético*) e de percepção (*nível estésico*) da obra.

As bases para as descobertas, segundo Anhalt (1989), devem estar na própria música. O autor considera que

“toda música carrega dentro de si as ‘pistas’ para a definição de sua identidade, inclusive as informações sobre onde procurar tais ‘pistas’. Estas, então, serão igualmente relevantes para aquilo que está ‘dentro’ da música, assim como para o que está ‘fora’. O que está ‘dentro’ parece refletir em muitas facetas o que está ‘fora’, enquanto o que está ‘fora’ ilumina a fonte, o que está ‘dentro’, em um movimento oscilatório. Quando entendemos melhor a idéia central, o tema, o ‘texto’, também entendemos seu ‘contexto’, com maior profundidade, e vice-versa.” (ANHALT, 1989, p. 104).

Sabendo da intenção do compositor em simbolizar temas do seu mundo na sua música (“... o artista deve ter as raízes na terra (...) Então procurei realizar isto na música” - KIEFER, 1983), a questão da apropriação de temáticas do cotidiano riograndense na música de Kiefer se manifesta através das idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte” presentes nos títulos de parte de sua produção musical. A “transformação” em música dessas idéias poéticas e o paralelo entre a música de Kiefer e sua origem poética em Nejar constituem o foco central deste trabalho.

A afinidade temática entre o conjunto de vinte e uma obras musicais de Kiefer compostas principalmente entre 1971 e 1977 e a poesia de Carlos Nejar transcende o âmbito das canções, em que o compositor trabalha com poemas de *O Campeador e o Vento* (NEJAR, 1966) explicitamente. Grande parte das obras desse período são composições para grupos instrumentais, refletindo as muitas maneiras em que a música pode se unir à poesia. As dezessete obras exclusivamente instrumentais exemplificam um tipo de relacionamento poesia-música em nível mais profundo, menos imediato, constituindo a poesia

um elemento íntimo e inseparável da música, ou, como afirmou Boulez, o “centro e ausência” da música.

Boulez chama uma das formas de relação entre poesia e música de “centro e ausência”: nela, a poesia constitui a “fonte de irrigação” da música, o que vai muito além de uma simples fonte de inspiração:

“Se eu faço de um poema de minha escolha algo mais que um ponto de partida para o desenho de arabescos ornamentais, se eu o defino como uma fonte de irrigação da minha música e assim componho um amálgama no qual o poema é o ‘centro e ausência’ do corpo total de sons, então não posso me restringir ao mero relacionamento emocional que surge dessas duas entidades” (BOULEZ, 1986, pp. 179-80).

De acordo com Boulez (1986, p. 184), “a música pode ser ligada à poesia em vários diferentes níveis de importância e intensidade, desde um simples título até uma fusão íntima, e desde uma particularidade até a sua essência”. Ainda para o mesmo autor, “o relacionamento entre poesia e música pode tomar muitas formas (...), não é apenas uma questão de empregar palavras. Pode variar desde uma afirmação direta até um comentário difuso...” (ibid., p. 185).

Neste sentido, Holloway (1989, p. 257) reconhece “dois limites opostos: o realce e complementação de um poema por uma arte paralela - a música como serva - e a conversão de uma grande obra da literatura em uma obra que precisa da música para lhe dar tanto expressão quanto forma”. Tanto a afirmação de Holloway quanto o conceito de “centro e ausência” de Boulez contribuem para a compreensão do relacionamento entre poesia e música nesse grupo de peças de Bruno Kiefer.

Discorrendo sobre as formas de relação entre texto e música, Kiefer acredita na existência de

“três tipos de relação entre texto e música: 1) o texto é apenas o pretexto para o canto; se houvesse mudança de texto, ritmicamente adequada, praticamente nada aconteceria além dessa mudança; 2) a música desenvolve e intensifica o afeto básico do texto ou de partes; 3) a música é declamação do texto, seguindo-o quase palavra por palavra, empobrecendo-se. Claro, em qualquer um dos casos supõe-se que haja um mínimo de ajuste entre o ritmo da música e do texto.

De minha parte, sou adepto do segundo tipo de relação, pois é o que permite estabelecer uma vinculação com o texto, ou talvez melhor, permite brotar a música do texto sem prejudicar o seu livre desenvolvimento” (KIEFER, 1982, p. 15).

As vinte e uma peças de Bruno Kiefer abordadas neste trabalho configuram diferentes processos de relacionamento entre poesia e música, mas sempre com a música intensificando o afeto básico do poema. As idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte” presentes nos títulos desse grupo de peças de Kiefer escritas principalmente durante a década de 70 denotam a afinidade do compositor com a estética da poesia riograndense daquele período e não devem ser relacionadas com música programática. Segundo Kiefer, os temas “terra”, “vento” e “horizonte”, são tratados, na sua música, como uma reflexão filosófica, jamais tendendo à música descritiva (KIEFER, 1986). Além desse esclarecimento, o compositor menciona a origem das idéias poéticas presentes em sua música: “O vento, para mim e numerosos poetas gaúchos, fala. Falou também para Érico Veríssimo quando escolheu o título *O Tempo e o Vento*. Leia, a respeito, algumas poesias de Carlos Nejar, do livro *O Campeador e o Vento*” (ibid.).

Constata-se que todas as obras vocais de Kiefer que sublinham essa temática poética - *Vem o Vento, Quando os ventos chegarem*, e

Campeadores, além da segunda das *Canções do Vento* (*O vento é quando?*)

- foram compostas sobre poemas de Carlos Nejar, e, mais especificamente, sobre poemas do livro *O Campeador e o Vento*.

Uma primeira equivalência existe entre esse grupo de obras musicais e o livro *O Campeador e o Vento* e diz respeito à questão filosófica salientada por Kiefer. O núcleo “terra”, “vento” e “horizonte” presente nos títulos de suas peças parece concentrar a essência poética da música, ou o âmago de seu pensamento filosófico/composicional. Investidos sempre de uma carga energética intensa, os títulos das peças, na concentração de uma ou duas palavras, funcionam como idéias poéticas impulsionadoras, através das quais desdobram-se imagens musicais de grande envergadura. Partindo de títulos como *Lamentos da Terra*, *Terra Sofrida* e *Vem o Vento*, as composições musicais de Bruno Kiefer elaboram idéias musicais bastante intensas dramaticamente, de forma similar às epígrafes que precedem cada *canto* no livro *O Campeador e o Vento*, as quais concentram a temática do *canto* e sugerem imagens poéticas de alto teor dramático.

Da recorrência de determinados gestos musicais nessas obras, resulta uma segunda equivalência entre a música de Kiefer e os poemas de Nejar. Enquanto Kiefer, nesse grupo de peças, trabalha com a recorrência de unidades musicais, Nejar, em *O Campeador e o Vento*, utiliza a reiteração de elementos do poema. Tal coincidência na forma da criação musical e poética denota afinidades estéticas entre o compositor e o poeta. A reiteração dos elementos musicais e “poemáticos” reforça o aspecto da concentração de idéias sugeridas nos títulos das músicas ou dos poemas e contribui de forma

decisiva para a geração de um caráter de circularidade inerente tanto ao grupo de peças musicais de Kiefer quanto aos poemas de *O Campeador e o Vento* de Nejar.

Este estudo tem por objetivo a realização de uma análise destas vinte e uma peças, inventariando os seus gestos musicais, relacionando-os com o livro de poemas *O Campeador e o Vento* de Carlos Nejar a partir da tríplice idéia poética “terra”, “vento” e “horizonte”, e ressaltando estratégias compositionais de Kiefer. As obras vocais serão utilizadas como ponto de partida para a análise que se estenderá também às peças instrumentais, valendo-se dos conceitos de Boulez, Holloway e do próprio Kiefer para os vários relacionamentos possíveis entre música e poesia. O inventário dos gestos musicais recorrentes e o estabelecimento de relações entre a música de Kiefer e a poesia de Nejar serão precedidos por uma breve análise de *O Campeador e o Vento*.

2. O CAMPEADOR E O VENTO

O livro de poemas *O Campeador e o Vento*, escrito por Carlos Nejar em 1966, apresenta como temática central as idéias poéticas “terra” e “vento”, ao redor das quais giram subtemas, sempre ligados à questão telúrica e imbuídos de um caráter épico, o qual é personificado na poesia através da figura do Campeador. Nejar cria em *O Campeador e o Vento* o mito do Campeador, uma figura que surge a partir do lavrador mas que transcende a finitude e impotência do homem comum do campo. “O Campeador é o que não morre no homem, é a resina de sua fibra...” (NEJAR, 1966, p. 92). O poeta se utiliza de maiúsculas para investir o Campeador de uma carga simbólica da força que o homem adquire como resultado de sua união com a “terra” e o “vento”.

Em *O Campeador e o Vento*, cada *canto* é introduzido por uma epígrafe na folha inicial, abaixo da vinheta, que funciona como uma síntese do conteúdo dos poemas. Mais que um título de capítulo, essa epígrafe, somada à vinheta recorrente, cria uma espécie de portal para o *canto*, através do qual o leitor tem acesso à essência dos poemas. O número de unidades poemáticas que compõem cada *canto* varia entre cinco e vinte e cinco. As epígrafes são as seguintes:

- | | |
|-----------------|---|
| CANTO PRIMEIRO: | De como a terra e o homem se unem. Ofício do Lavrador |
| CANTO SEGUNDO: | O lavrador e a faina: saldo |
| CANTO TERCEIRO: | Morte do lavrador. Inumação |
| CANTO QUARTO: | Do homem e sua casa |

CANTO QUINTO:	O lavrador e o vento. Metamorfoses
CANTO SEXTO:	Meditações sobre o morto. Exigências
CANTO SÉTIMO:	De como cavalo e dono se encontram. A montadura
CANTO OITAVO:	Libertação do cavaleiro
CANTO NONO:	Do campeador e seu andamento. Utensílios
CANTO DÉCIMO:	O Campeador com as rédeas do tempo

A temática central do livro gira ao redor de dois grandes eixos: a “terra” e o “vento”. O Campeador seria o interlocutor super-humano das forças da natureza. A idéia poética “terra” é freqüentemente associada a trabalho, segurança, fertilidade e energia, e são essas imagens, entre outras, que advêm do eixo temático “terra” em *O Campeador e o Vento*¹:

“Fica a terra, passa o arado,
mas o homem se desgasta;
sangra o campo, brota o gado,
brota o vento de outro lado
e a semente também brota.

Fica a terra, passa o arado
e o trabalho é o que nos passa,
como nome, como herança;
fica a terra, a noite passa.

A semente nos consome,
mas a terra se desgasta” (ibid., p. 13).

Por sua vez, o “vento” remete-nos a imagens simbólicas de força, instabilidade e poder de transformação, geralmente associados a esse centro poético²:

¹ Segundo Chevalier (1990, pp. 878-879), terra é um símbolo de fecundidade, regeneração, fixação e densidade.

² “Devido à agitação que o caracteriza, [o vento] é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência e sua cegueira” (CHEVALIER, 1990, p. 935).

“O vento
na áspera luta,
une o sabre
à pele oculta.

A terra se abre
e o vento luta” (ibid., p. 53).

As imagens relativas a “terra” e “vento” servem de substrato poético ao mito do Campeador após a morte da lavrador. A resignação humana, personificada na figura do lavrador, cede seu espaço à energia do Campeador. Foi necessária a morte do lavrador para que o Campeador pudesse nascer. No Canto Terceiro ocorre a morte e inumação do lavrador, mas a sua transformação no onipotente Campeador só se dá no Canto Quinto (O lavrador e o vento. Metamorfoses). O Campeador chega então ao leitor vindo “dos montes com o vento” (ibid., p. 51). Vale ressaltar o emprego da segunda pessoa do singular e do modo verbal imperativo, que reforçam essa primeira aparição:

“Tu, Campeador, refugiado nos minutos,
desce dos montes com o vento
para rachar a pele dos pêssegos
na verdade do inverno.

Tu, Campeador, refugiado nos minutos,
desce dos montes
e cava tua solidão
nas árvores” (ibid.).

Ao Campeador cabe a tarefa de transformar a realidade, munido da força da “terra” e do “vento”. Dessa forma, alicerçado na bravura do herói, O *Campeador e o Vento* é um livro que fala de esperança, mesmo quando trata da dura condição do lavrador e da incapacidade do homem de mudar sua

realidade. A persistência dessa dualidade impotência/esperança constitui um dos aspectos fundamentais para a criação da atmosfera de tensão que percorre os *cantos* de *O Campeador e o Vento*.

A partir da leitura analítica dos poemas de *O Campeador e o Vento* observa-se a ocorrência de algumas características que conferem ao livro um resultado poético bastante denso, associado à já mencionada atmosfera de tensão, e a imagens de dureza e angulosidade. A imagem de dureza é o que Coronado (1981, p. 9) chama de espessura. “Espessura (...) como *dimensão*, espessura como *bosque*, como mata fechada; (...) [como] *densidade*” (ibid.). O espessamento da obra poética de Carlos Nejar acena para a idéia de camadas superpostas, de “compressão de unidades lingüísticas significado-significantes, progressivamente maiores, que produzem essa totalidade unitária que é o *póiem*” (ibid., p. 11).

O espessamento horizontal em *O Campeador e o Vento* se dá principalmente através da recorrência de elementos do poema, do acúmulo ou a repetição de significantes, que conduzem a um adensamento de significados. A repetição dos substantivos “terra” e “homem”, e do advérbio de negação “não”, observada no trecho a seguir, demonstra o espessamento horizontal a partir da reiteração de componentes do poema (questões relativas à organização rítmica e rítmica dos poemas, também de fundamental importância para o espessamento poemático, serão discutidas adiante neste capítulo):

“A terra para o homem
não é casebre ou casa,
ou plantação de trigo.

A terra para o homem
não é somente abrigo,
não é córrego, relva,
não é monte, jazigo.

A terra para o homem
é uma mulher que o ama
e tem filhos consigo" (NEJAR, 1966, p. 68).

Um outro aspecto pode ser ressaltado a partir da leitura do trecho acima: a circularidade, observada em *O Campeador e o Vento* tanto ao nível local, em cada poema ou em cada *canto*, quanto no livro como um todo. A repetição de elementos do poema é um dos aspectos importantes para a produção desse caráter circular, mas não é o único. A ela acrescenta-se a independência relativa das palavras. Segundo Cannabrava (1979, p. 29), as palavras na poesia de Nejar "tornam-se independentes entre si como estruturas semânticas: elas são captadas no espaço livre e, depois, soltas como revoada de pássaros". Em *O Campeador e o Vento*, a palavra tratada de forma independente renova sua carga energética a cada repetição, o que contribui também para a manutenção da atmosfera de tensão constante.

A tensão dramática e o caráter circular da poesia de *O Campeador e o Vento* decorrem, portanto, entre outros fatores, da reiteração de elementos do poema e da independência das palavras, e produzem um alicerce sobre o qual toda a obra está construída: a concentração de idéias poéticas. O trecho a seguir, extraído do Canto Terceiro (Morte do Lavrador. Inumação), evidencia o espessamento horizontal a partir da repetição de palavras e frases, a renovação de energia a cada repetição, e o poder de concentração criativa ao redor do centro poético "morte":

“Noiva para a lavra,
a morte o esperava.

Amada recoberta de abismo,
a morte o esperava.

Fêmea feroz,
o corpo em lava,
a morte o esperava.

A morte o esperava
para o abismo” (NEJAR, 1966, pp. 34-35).

O poder de concentração criativa, que no caso de *O Campeador e o Vento* gira em torno do eixo terra/vento, vai ao encontro da idéia de Coronado (1981) sobre o espessamento na obra poética de Carlos Nejar. Se a idéia de espessamento nos remete a imagens de alta densidade, a concentração criativa em Nejar seria, em última instância, uma das manifestações dessa textura “espessa”.

Para a construção da atmosfera de tensão e dureza, assim como do espessamento e concentração criativa, uma outra característica tem importância decisiva: o silêncio. Recorrente nos cantos de *O Campeador e o Vento*, o silêncio renova a energia e expectativa dos poemas. Para Coelho (1983a, p. 215), a palavra na poesia nejariana é “cercada de silêncio e enigma, é enxuta, densa, dura, revelação em carne viva, advertência, alarme”. O trecho a seguir, do Canto Sexto, através de perguntas soltas no ar, explicitam a importância do silêncio como elemento expressivo, de tensão e expectativa, em *O Campeador e o Vento*:

“Por que não me exigiste
campo?

Por que não me exigiste
no endurecer da terra?
O que crava exige,
o que crava gera.

Agora estás escalvo
dentro da própria morte,
pássaro
ao que te chama fundo.

Por que não me exigiste
morte?

A semente não sabe
a não ser quando é terra” (NEJAR, 1966, p. 65).

Além dos aspectos já discutidos, duas outras características são imprescindíveis para a geração do caráter denso e de imagens de dureza: o tratamento rítmico e rítmico. Quanto à rima, observa-se em *O Campeador* e o *Vento* uma tendência rimante, tratada pelo autor de forma bastante livre. De acordo com Coronado (1981, p. 53), a rima em Nejar corre livre “de um verso a outro, de uma estrofe a outra, sem trilhos pré-fabricados”. A liberdade no tratamento rítmico contribui também para a geração desse caráter espesso em *O Campeador e o Vento*, como neste poema do Canto Terceiro:

“Quem morre naquele homem
é a carroça marginada,
com a estiagem da carga
e os gomos do fruto sazonado.

Quem morre naquele homem
é o salário retesado,
com os animais na sanga
e os dias vertebrados
nas eiras e cacimbas.

Quem morre naquele homem
são os sonhos abortados

e moídos pelo fado
da viagem sem alcance
e duração sem lembrança.

Quem morre naquele homem
é o carreiro da esperança" (NEJAR, 1966, p. 38).

Quanto à organização rítmica deste trecho, observa-se rimas internas às estrofes (como entre “marginada” e “carga”), rimas entre versos de estrofes diferentes (como entre “sazonado”, “retesado” e “abortados”), e uma forte condensação rítmica nos dois últimos versos do poema. Apesar da ausência de rima entre esses dois versos finais, a força poética resultante da proximidade entre as palavras “lembrança” e “esperança”, que constituem uma rima completa³, provoca uma sensação de concentração rítmica no final do poema. A ocorrência dessa rima completa no final do poema contrasta com as várias rimas *incompletas*⁴ presentes nesse poema do Canto Terceiro, como entre “marginada” e “carga”. Tal condensação rítmica no final do poema, aliada à repetição da palavra “homem”, parece ser utilizada como um recurso para renovar a carga energética do poema, que é o último desse *canto*. Além de proporcionarem um adensamento nos últimos versos, as palavras “homem” e “esperança” funcionam como uma antítese à idéia de “morte” evidenciada nas primeiras estrofes, e essa dualidade contribui para a

³ Rima completa é aquela em que existe “homofonia (...), ao mesmo tempo, vocálica e consonântica, a partir da vocal tônica” (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 52). Um exemplo de rima completa seria a existente entre as palavras “estriagem” e “viagem”.

⁴ É considerada rima incompleta aquela em que há 1) homofonia vocálica e diversidade das consoantes (como entre “carga” e “sanga”), ou 2) homofonia consonântica e diversidade vocálica (como entre “marginada” e “sazonado”), sempre a partir da vogal tônica (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 54).

manutenção da atmosfera de dureza e angulosidade que caracteriza os *cantos de O Campeador e o Vento*.

No que se refere ao ritmo, nota-se nos poemas de *O Campeador e o Vento* um ritmo ágil, dinâmico, com acentos bem definidos e freqüentemente deslocados. Segundo Cannabrava (1983, p. 142), “as variações qualitativas das estruturas rítmicas, através dos deslocamentos de posição das tônicas, do jogo intersilábico, nas alternâncias de longas e breves, criam, na poética nejariana, certa espécie de música verbal”. Quando ocorre a repetição de um padrão rítmico, este parece se referir ao movimento repetitivo do lavrador ao trabalhar a terra, como neste trecho do Canto Primeiro:

“Vem o sol e cava a terra;
a semente é como espada.
Há uma noite que nos gera
quando a noite é dissipada.

Vem a noite e cava a terra;
vem a noite, é madrugada” (NEJAR, 1966, p. 13).

Em outros trechos, a quebra no fluxo rítmico pode estar reforçando o aspecto simbólico da insubmissão do vento, ou das forças da natureza:

“Vento que rasga
o rio
lado a lado
e se reprime
tangendo o gado.

Vento,
corte de arado,
gume deixado
no tempo” (ibid., p. 50).

Ainda com relação ao ritmo, observa-se a ocorrência freqüente de um processo de adensamento, principalmente vertical⁵, como neste trecho do Canto Oitavo:

“O Campeador é o que não morre
no homem,
é a resina de sua fibra,
fornalha acesa e crescida
na madureza do lenho.

(...)

O Campeador é outra medida,
fôrça⁶ assídua
no galope da revolta,
incubada e desenvolta
ao retinir de suas botas,
no galope
de outros seres em derrota
que neste ser se confundem,
de outros entes digeridos,
de outros vultos e gemidos
que desprendem como brasas,
patas batendo nas pedras
e brotando nas enxadas” (ibid., p. 92).

Observa-se no último poema de *O Campeador e o Vento* uma quebra no fluxo rítmico dinâmico que ocorria até então, um contraste de andamento poético, que se torna mais lento, com predomínio de versos *regulares*⁷ e estrofes *isométricas*⁸:

⁵ Considera-se espessamento vertical o que ocorre de uma estrofe para outra, e não internamente aos versos, que seria horizontal.

⁶ Manteve-se na palavra “fôrça” a grafia original da primeira edição.

⁷ Versos regulares são aqueles de igual medida (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 83).

⁸ Entende-se por isométrica a “estrofe que se forma de versos iguais” (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 82).

“Quando os ventos forem caminhos,
os ventos ventos forem sementes,
quando os cavalos forem moinhos,
e a noite negra fô⁹ transparente,

(...)

quando os ventos forem caminhos,
seremos ventos e ninhos,
sombras esguias, ventos moinhos,
moendo a noite nos seus caminhos” (ibid., p. 114).

Vale ressaltar também o caráter profético desse poema, “cuja real significação escapa pela rede das palavras sibilinas que o constituem, mas cuja essência, represada em metáforas fundamentalmente dinâmicas, nossa intuição liga de imediato a uma ampla e clara abertura no horizonte do Tempo, para onde se projeta a nova condição humana” (COELHO, 1983b, p. 172). Ao observarmos o poema inicial do livro, talvez possamos compreender essa visão profética do último poema como antes um início que um fim, de forma que a leitura do livro só se completa através da releitura:

“Vem o vento
vai silvando.
O vento é quando?

É depois de ter amado.
Vento cervo,
puro vento,
se mistura
com os cedros,
ultrapassa o mirante,
se mistura
a outro tempo.

Vento quando?

É depois de ter lutado” (NEJAR, 1966, p. 9).

⁹ Optou-se por manter a grafia original da primeira edição, mesmo que discordante das regras ortográficas atuais.

Dessa forma, o aspecto circular ressaltado anteriormente é verificado também na estrutura geral da obra.

O Campeador e o Vento se apresenta ao leitor como um universo bastante denso, com idéias temáticas concentradas, recorrência freqüente de componentes do poema, relativa independência das palavras, uso enigmático do silêncio, utilização livre da rima e tratamento rítmico marcado por acentos deslocados. Estas características investem o discurso poético de um caráter circular, não direcional, além de gerarem um nível elevado de tensão na obra como um todo. Finalmente, a circularidade em *O Campeador e o Vento* pode ser compreendida como símbolo do movimento contínuo da natureza, dos ciclos da vida, e, associada à força poética da “terra” e do “vento”, como uma referência à luta do homem pela transformação de sua realidade.

3. REPERTÓRIO DE GESTOS MUSICAIS

3.1. Introdução

Os gestos musicais recorrentes nas vinte e uma peças de Bruno Kiefer das quais trata este trabalho são perceptíveis mesmo através de uma visão panorâmica das peças, e foram aqui organizados de forma sistemática e agrupados em grandes famílias, de acordo com a sua função, configurando um repertório de gestos musicais. O repertório de gestos e a análise de alguns aspectos de *O Campeador e o Vento* precedem a análise propriamente dita sobre os paralelos entre as obras de Kiefer e os poemas de Nejar.

O resultado sonoro dos gestos recorrentes no grupo de peças de Bruno Kiefer aqui enfocadas permite agrupá-los em quatro categorias: *sons móveis*, *sonoridades percussivas*, *trilhas melódicas* e *fragmentos cortantes*. Este agrupamento leva em conta não apenas aspectos técnicos do material musical, mas também e principalmente o caráter e a função desempenhada por cada gesto, a sua “personalidade”.

3.2. Os gestos musicais

3.2.1. Sons móveis

São considerados *sons móveis*: trêmulo, frulato, vozerio confuso, vaivém no reco-reco, agogô e matraca, e trinado. Os *sons móveis* (KOELLREUTTER, 1990, p. 121) são gestos resultantes de movimento contínuo e repetitivo, como trêmulo e trinado, e que apresentam alto índice de

*ruidosidade*¹. O timbre é o seu definidor, pois é o seu manuseio no processo composicional que levará ao nível de ruidosidade desejado. O ritmo é freqüentemente não medido nos *sons móveis*, dado o seu caráter resultante de movimento repetitivo. Neles podem ocorrer diversos níveis de dinâmica e alturas definidas ou não. Os *sons móveis* configuram uma sonoridade característica nesse grupo de peças, através da criação de uma atmosfera sonora tumultuosa e da manutenção de um nível elevado de tensão dramática, e podem ocorrer de forma isolada ou em associação a outros gestos.

3.2.1.1. Trêmulo

Gesto característico das cordas, o trêmulo está associado freqüentemente ao *sul ponticello*, acentuando o índice de ruidosidade do gesto. Observa-se duas diferentes manifestações de trêmulo no grupo de peças analisado, ambas com a função de gerar uma atmosfera sonora de tensão e ansiedade: trêmulo sobre um mesmo intervalo, freqüentemente em dinâmica *piano* com alguns ataques em *sforzando* (ex. 1 e 2) e trêmulo percorrendo *trama melódica*, onde *trama melódica* refere-se a um emaranhado de sons (em movimentos ascendentes e descendentes, acompanhados por freqüentes inflexões de intensidade) e ruídos, que resulta desse gesto (ex. 3 e 4).

¹ Ruído é, de acordo com Koellreutter (1990, p. 114), uma mistura de sons distintos, cuja diferença de freqüência entre si é menor que aquela entre os sons mais graves ainda audíveis. O resultado dessa mistura é um som sem altura definida.

Vem o Vento

Moderado ($\phi \approx 80$)

versos: Carlos Nejar
mús.: Bruno Kiefer (1973)

ex. 1: *Vem o Vento* — [1] - [4]: trêmulo sobre um mesmo intervalo, *sul ponticello*, em dinâmica *piano* com alguns ataques em *sforzando*.

15

piano

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ex. 2: *Poema do Horizonte V (I. Obscuro)* — [15] - [18]: trêmulo sobre um mesmo intervalo. A indicação de caráter *Agitado* enfatiza o aspecto de tensão desse gesto.

132

Fl. I

Fl. II

Vla. I
div.

Vla. II
div.

Vla. III
div.

Vla. IV
div.

trém.

ex. 3: *Campeadores* (Parte I - *Tempo da Natureza*) — [132] - [135]: trêmulo percorrendo trama melódica.

233

Fl. I

Fl. II

Vla. I
div.

Vla. II
div.

Vla. III
div.

Leve

mf

sf s. pontic.

trém.

ex. 4: *Sertão: Mistério* — [233] - [237]: trêmulo percorrendo trama melódica associado a sul ponticello.

3.2.1.2. Frulato

Gesto característico dos sopros, o frulato é equivalente ao trêmulo das cordas e ocorre freqüentemente em intensidade *forte*:

ex. 5: *Poema do Horizonte III (III. Enigmático)* — [59] - [66]: frulato em intensidade forte com crescendo para fortíssimo.

3.2.1.3. Vozero confuso

O *vozerio confuso* (expressão utilizada por Bruno Kiefer no painel sinfônico *Campeadores*) indica um murmúrio de vozes com algumas inflexões de intensidade e é equivalente ao trêmulo nas cordas e ao frulato nos sopros:

ex. 6: *Campeadores* (Parte II - *Tempo de Ansiedade*) — [87] - [92]: ocorrência simultânea de *vozerio confuso* (x) e *trêmulo* (y).

3.2.1.4. Vaivém no reco-reco, agogô e matraca

Em nota introdutória à peça *Sertão: Mistério*, o compositor Bruno Kiefer (1972) explica que o violinista deve em determinados momentos executar um movimento rápido de vaivém (segundo o próprio compositor, “uma espécie de trêmulo”) em um reco-reco deixado a seu lado, ao passo que o violista deve executar um movimento de “trêmulo” entre os dois cones de um agogô. A partir dessa indicação aproxima-se este gesto à categoria dos *sons móveis*. Em *Campeadores* soma-se a matraca ao reco-reco e agogô.

ex. 7: *Sertão: Mistério* — [36] - [42]: vaivém no reco-reco.

3.2.1.5. Trinado

O trinado é produzido por movimento contínuo e repetitivo, mesmo que eventualmente isto não resulte em um nível elevado de ruidosidade. Observa-se manifestações de trinado medido, geralmente associado a níveis reduzidos de intensidade e a instrumentos de cordas (ex. 8) e de trinado propriamente dito, em geral associado a níveis elevados de intensidade e a instrumentos de sopro (ex. 9):

Parte II – Tempo de Ansiedade

*Com ansiedade (♩ = 60)**

ex. 8: *Campeadores* (Parte II - Tempo de Ansiedade) — [1] - [5]: trinado medido em instrumentos de cordas.

203

ex. 9: *Poema do Horizonte III* (I. Moderado) — [203] - [208]: trinado propriamente dito, em instrumentos de sopro.

3.2.2. Sonoridades percussivas

Os gestos com alto índice de *percussividade*² são considerados *sonoridades percussivas*. Tanto timbre quanto ritmo são prioritários para a sua definição, enquanto altura e intensidade são secundários. O caráter percussivo é ressaltado pela relativa indefinição das alturas dos sons e pelo tratamento rítmico mais elaborado que no grupo de *sons móveis*. Mesmo aqueles instrumentos tradicionalmente considerados melódicos e harmônicos são utilizados de forma a explorar suas possibilidades percussivas. A expressão *sonoridades percussivas* foi utilizada por Chaves (1982) ao se referir a “uma das características marcantes [da música de Kiefer]: a forma percussiva de aglomerar as sonoridades”. Para Chaves (ibid.), as *sonoridades percussivas* transcendem a idéia de *cluster*: “são segundas maiores e menores, terceiras menores (...), intervalos que, utilizados todos juntos ou separadamente, emprestam aos trechos musicais uma dureza, uma aspereza, uma angulosidade, que se tornam típicas e características do estilo de Bruno Kiefer”.

As *sonoridades percussivas* são predominantemente pianísticas e manifestam-se de três maneiras diferentes: 1) em *agregados sonoros*³; 2) como notas repetidas; 3) em *rumores*; e 4) em *golpes rítmicos*. O caráter

² Alto índice de percussividade implica a predominância do tratamento percussivo do piano, por exemplo, à sua utilização tradicional como instrumento melódico e harmônico.

³ *Agregados* são grupos de notas que não podem ser ordenadas exclusivamente em terças sobrepostas (como os acordes, que nos remetem à música tonal), e que, apesar da predominância do intervalo de segunda menor entre elas, podem se manifestar em outros intervalos e em vários registros do piano, e não apenas, como ocorre nos *clusters*, em grupos de notas adjacentes soando simultaneamente.

rítmico-percussivo destes gestos colabora para a manutenção de um nível elevado de tensão e ansiedade das peças nas quais ocorrem.

3.2.2.1. Agregados sonoros

Os *agregados sonoros* ocorrem exclusivamente no piano, em geral nos registros médio/grave, em torno do intervalo de segunda menor e com ritmo predominantemente em síncopas, acentuando o seu caráter percussivo. As diferentes ocorrências desse gesto apresentam variações na utilização do pedal de sustentação do piano, acarretando variação de ressonância dos *agregados*:

ex. 10: *Terra Selvagem* — [33] - [39]: *agregados sonoros* em registro grave e nível elevado de ressonância de cada ataque, através da retirada dos abafadores pelo pedal.



ex. 11: *Ventos Incertos* — [58] - [60]: agregados sonoros restritos a duas ou três notas, em registro médio do piano, o que implica menor ressonância de cada ataque.



ex. 12: *Sertão: Mistério* — [187] - [191]: agregados sonoros cujo tratamento do ritmo, com ataques bem definidos, das alturas, esboçando um caminho cromático, e do timbre, nos registros médio e grave do piano, produzem um resultado sonoro de menor ressonância que as seqüências de agregados anteriores.

3.2.2.2. Notas repetidas

A repetição de notas ocorre de maneira contínua ou articulada por silêncio, em associação ou não a um contorno melódico. Este gesto ocorre nas cordas, nos sopros e no piano, sempre tratando-os percussivamente. Dependendo do instrumento, do registro e da continuidade na repetição das notas, este gesto apresenta maior ou menor ressonância dos ataques:

ex. 13: *Vendavais: Prenúncios* — [18] - [23]: notas repetidas de forma contínua, no piano, ressaltando um contorno melódico através dos acentos nas primeiras notas de cada tempo. O uso do pedal produz um nível elevado de reverberação dos ataques neste gesto.

II - Sentimentos Erráticos

- A -

Contenção (d=96)

38.

I, II *f* bem marc.

I, III *sem surd.*

cor.

II, IV *sem surd.*

VII, I unis. *f sempre stacc. e marcado*

VII, II unis.

VII, III unis. *f sempre stacc. e marcado*

VII, IV unis. *f bem marc.*

C. B. unis. *f bem marc.*

19.

I, II

I, III

cor.

II, IV

VII, I

VII, II

VII, III

VII, IV

C. B.

ex. 14: *Poema Telúrico* (2. *Sentimentos Erráticos*) — [1] - [11]: notas repetidas de forma contínua no registro médio de instrumentos de cordas, em níveis elevados de intensidade e com acentos evidenciando um ritmo sincopado. Os tipos de toque *staccato* e marcado resultam em nível de ressonância menor nesta manifestação de notas repetidas em relação à anterior.

A repetição de notas e agregados ocorre também interrompida por silêncio:

Vem o Vento M.

Moderado ($\text{♩} \approx 80$) Versos: Carlos Nejar

mús.: Bruno Kiefer (1973)

Sopr. (Vocal line: "Vem o ve-n--to, vai sil-van-do.")

Vc. I

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

Convenção: s.p. = sul pont.; c.l. = col legno (batiço).

(1) Sobre esta nota deve ser cantado um "o" curto, seguido de um "n" longo, bem sonoro.

ex. 15: *Vem o Vento* — [1] - [8]: notas repetidas de forma descontínua, articulada por silêncio, resultando em um nível reduzido de ressonância do som.

ex. 16: *Poema do Horizonte V (I. Obscuro)* — [81] - [82]: repetição descontínua de agregados sonoros, com acentos.

3.2.2.3. Rumores

Os *rumores*, ocorrendo principalmente nas cordas, apresentam como características principais a articulação em *staccato*, o registro predominantemente grave (algumas vezes médio), os níveis de intensidade que raramente ultrapassam o *mezzo forte* e a desimportância do conteúdo melódico. O nome *rumores* expressa poeticamente esse gesto, que assume um papel equivalente ao de um *baixo ostinato* ouvido à distância. A palavra “rumor” foi importada de *O Campeador e o Vento*, ressaltando o paralelo entre a música de Kiefer e a poesia de Nejar:

“A morte o esperava
desde o rumor de fogo
nas entranhas,
desde o rumor do tempo” (NEJAR, 1966, p. 33)

Os *rumores* podem se manifestar tanto em linhas melódicas cujo contorno é restrito a uma terça menor quanto em linhas com maior atividade intervalar.

7

ma - - do.

mf na ponta do arco

mf s.p.

mf ridd.

simile

mf

Vento

ex. 17: *Vem o Vento* — [17] - [23]: rumores com contorno melódico restrito a uma terça menor, em registro médio.

II - Luminoso (Rondo)

Com leveza (♩ = 96)

Piano

VI. I

VI. II

Vla.

VI. C.

Cb.

ex. 18: *Poema do Horizonte V (II. Luminoso)* — [1] - [8]: rumores com maior atividade intervalar no contorno melódico, em registro grave.

3.2.2.4. Golpes rítmicos

Os *golpes rítmicos* são formados basicamente por uma ou duas figuras curtas, freqüentemente acentuadas, seguidas de uma figura longa, associando este gesto a um caráter percussivo, nervoso, com intervalos de segunda menor e terça menor. A palavra “golpe” também foi tomada de *O Campeador e o Vento*:

“Golpe de lâmina
no tronco
de tua ampla
árvore” (NEJAR, 1966, p. 24).

Mais rápido - nervoso ($\text{♩} = 100$)

ex. 19: *Terra Selvagem* — [96] - [103]: golpes rítmicos enfatizando o intervalo de segunda menor.

II - Imploração

$J = 72$

recitativo

p

ex. 20: *Poema do Horizonte III* (II. *Imploração*) — [1] - [5]: golpes rítmicos enfatizando o intervalo de terça menor.

3.2.3. *Trilhas melódicas*

As *trilhas melódicas* configuram tanto fragmentos de linhas melódicas quanto motivos temáticos recorrentes. A sua função predominante é produzir momentos de relaxamento, em oposição à atmosfera de tumulto característica dos *sons móveis* e *sonoridades percussivas*.

A palavra “trilha” ocorre em *O Campeador e o Vento*:

“O Campeador está solto
sobre a campina do ar,
estica as rédeas e a trilha
das roças. Férreo metal” (NEJAR, 1966, p. 96).

3.2.3.1. Terça menor

O intervalo de terça menor constitui-se quase em um motivo temático, pela insistência com que se manifesta nesse grupo de peças, e pela sua importância na configuração das demais *trilhas melódicas*.

ex. 21: *Terra Selvagem* — [248] - [257]: terça menor.

5

Convenção: s.p. = sul pont.; c.l. = col legno (batião).

(1) Sobre esta nota deve ser cantado um "o" curto, seguido de um "n" longo, bem sonoro.

ex. 22: *Vem o Vento* — [5] - [8]: terça menor.

3.2.3.2. Gestos líricos

São considerados gestos líricos aqueles que apresentam uma linha melódica de caráter expressivo, freqüentemente em registro médio e sem mudanças súbitas de intensidade. Indicações de caráter *bem cantado* e *apaixonado* freqüentemente acompanham os gestos líricos, que ocorrem em todos os instrumentos e também na voz. As variações graduais de dinâmica valorizam a expressividade e o lirismo desses gestos, que eventualmente assumem um caráter melismático.

16

Apaixonado ($\text{d}=84$)

(20)

C. I

C. II

T.

C. I

C. II

T.

(30)

tempo I

C. I

C. II

T.

ex. 23: *Poemas da Terra 3* — [16] - [35]: gesto lírico.

5

(30)

Um pouco mais lento

ta, se mis- tu - ra a outro tem - po. uh --- liga - dô
lírico

3

ord. arco f

mf pizz.

3

3

ex. 24: *Vem o Vento* — [30] - [37]: gesto lírico em momento solo, com caráter melismático.



ex. 25: *Terra Sofrida* — [34] - [43]: gesto lírico.

3.2.3.3. Gestos em recitativo

Os gestos em recitativo são *trilhas melódicas* diferenciadas dos gestos líricos pela predominância da textura de dobramento⁴ e pelo reduzido movimento rítmico e melódico. São encontrados tanto na voz quanto nos sopros, violão e piano. Com baixo conteúdo melódico, e no caso da voz seguindo a prosódia do texto, estes gestos acentuam o caráter expressivo do poema e garantem a sua inteligibilidade.

⁴*Doubling texture* (traduzida pela autora deste trabalho como textura de dobramento) denota linhas em que as relações rítmicas, intervalares e de direção do movimento entre elas se mantêm constantes (BERRY, 1987, p. 192).

101

ob.
I, II

corne
ingl.

cl. I

fg.
I, II

I, II

trp.

III

I, II

trb.

III

tuba

tamb.

milit.

s.

pp

A.

pp

L.

pp

U.

pp

T.

pp

3.

pp

sobre a campina do ar, estica as rédeas e a trilha das ro-

sobre a campina do ar, estica as rédeas e a trilha das ro-

ex. 26: *Campeadores* (Parte III - *Tempo de Libertação*) — [101] - [107]: gesto em recitativo.

32

$\text{d.} = \text{d.}$

---te, os ho -- mens serão se - tas no tem -
 ---te, os ho -- mens serão se - tas no tem -
 ---te, os ho -- mens serão se - tas no tem -
 ---te, os ho -- mens serão se - tas no tem -
 ---te, os ho -- mens serão se - tas no tem -
 ---te, os ho -- mens serão se - tas no tem -

(40)

--- p.0.
 --- p.0.
 --- p.0.
 os ho-mens, os ho-mens, serão
 p sub.
 os homens, os homens, os ho-mens, serão

ex. 27: Quando os ventos chegarem — [32] - [41]: gesto em recitativo.

ex. 28: *Poema do Horizonte III (II. Imploração)* — [37] - [40]: gesto em recitativo em peça instrumental, para quinteto de sopros.

3.2.3.4. Temas contrapontísticos

A expressão *tema contrapontístico* foi utilizada por Chaves (1982) ao descrever as “linhas horizontais contrapontísticas [que] funcionam como verdadeira antítese dos blocos percussivos, criando na maioria das vezes uma sensação de falso relaxamento” (ibid.), e que ocorrem na obra *Terra Selvagem*.

O que caracteriza estes gestos é o caráter improvisatório e *leggero* da linha melódica, que pode ocorrer em *solo*, com acompanhamento, ou em imitação. Assim, a palavra *contrapontístico* no nome deste gesto não implica necessariamente a ocorrência de contraponto, sendo apenas um indicativo da simultaneidade e do caráter improvisatório dessas linhas.

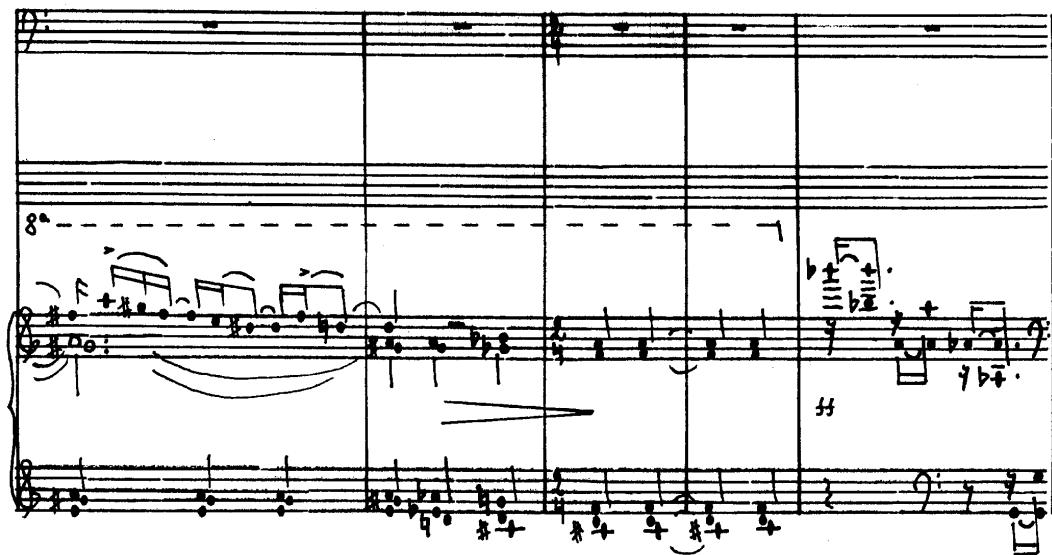
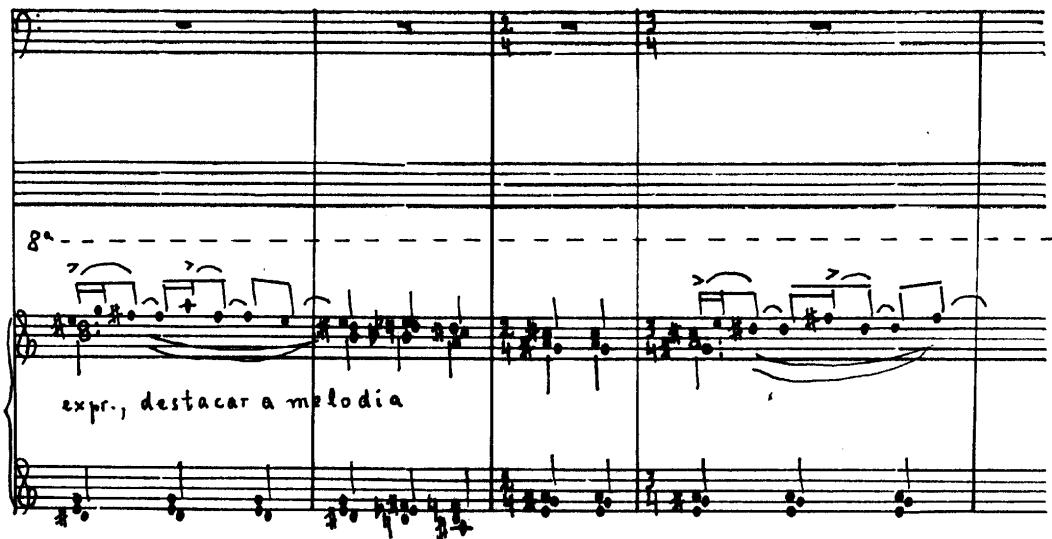
Os *temas contrapontísticos* ocorrem principalmente no piano e nas cordas e têm função equivalente à dos gestos líricos, diferindo destes no

andamento, mais rápido, e na articulação, *leggero*. Os temas *contrapontísticos* apresentam maior liberdade de saltos intervalares que os gestos líricos e ocorrem freqüentemente associados à um tratamento rítmico em síncopas, o que seria, segundo Valentim (1990, p. 21), uma referência “à rítmica brasileira”, investindo esses trechos de um caráter de dança:

61

a tempo

ex. 29: *Terra Selvagem* — [61] - [67]: tema contrapontístico.



ex. 30: *O vento é quando?* — [14] - [22]: traços de tema contrapontístico.

22

(240)

com temura e veemência

ord.

ord.

ord.

ord.

ord.

ord.

ord.

ex. 31: *Sertão: Mistério* — [238] - [249]: tema contrapontístico no violino.

3.2.3.5. *Blocos*⁵ paralelos em quartas e trítulos

Estes gestos caracterizam-se pelo movimento cromático de blocos sonoros em que os intervalos de quarta justa e quarta aumentada são prioritários. Os blocos paralelos, ocorrendo no piano, nas cordas e nos sopros, podem configurar um motivo temático recorrente (ex. 32 e 33) ou delinear caminho improvisatório descendente (ex. 34):

108

(111)

ex. 32: *Vendavais: Prenúncios* — [108] - [111]: manifestação no piano dos blocos paralelos em quartas e trítulos configurando motivo temático recorrente.

⁵Segundo Koellreutter (1990, p. 24) *blocos sonoros* são aglomerados de sons simultâneos, os quais podem constituir acordes, simultâneos e blocos de ruídos, entre outros.

136

ex. 33: *Campeadores* (Parte I - *Tempo da Natureza*) — [136] - [140]: manifestação dos blocos paralelos em quartas e tritónos configurando motivo temático recorrente, nos instrumentos de cordas e sopro.

Dedicado à minha filha Luciana

Poemas da Terra

Desolado (d. = 58)* n° IV Bruno Kiefer (1977)

ex. 34: *Poemas da Terra* 4 — [1] - [4]: blocos paralelos em quartas e trítonos delineando caminho improvisatório descendente.

3.2.3.6. Sombras cromáticas

As *sombra*s *cromáticas*, gesto exclusivamente pianístico, são configuradas pela ocorrência simultânea de dois planos: uma trilha melódico-cromática no registro médio-grave em valores rítmicos proporcionalmente mais longos, e um eco dessa trilha, em movimento ascendente ou descendente de intervalos de sétima ou oitava no registro médio, em valores mais curtos. De fato, esse eco simultâneo atua como uma “sombra” da trilha melódica percorrida pelas figuras mais longas, constituindo assim, “sujeito” e sombra, um complexo gestual unitário. A escolha da palavra “sombra” para este gesto também ocorreu como referência à aproximação entre Kiefer e

Nejar:

“O vento é o vento,
a vida é noite
cheia de ventos,
porém ao vento como encontrá-lo?
Na sombra branca,
na sombra branca,
na sombra branca de seu cavalo” (NEJAR, 1966, p. 113).

As sombras cromáticas, mesmo mantendo um caráter relativamente tenso devido ao cromatismo acompanhado da repetição de um padrão rítmico, criam uma atmosfera mais lírica, de aparente relaxamento.

Dedicação aos meus filhos Sugana e Flávio

Lamentos da Terra

Expressivo (♩ = 120)

piano

simile

Bruno Kiefer (1974)

ex. 35: *Lamentos da Terra* — [1] - [9]: sombras cromáticas com insistência no intervalo de oitava.

ex. 36: *Poema do Horizonte IV* — [44] - [48]: sombras cromáticas com insistência no intervalo de sétima maior.

3.2.4. *Fragmentos cortantes*

Os *fragmentos cortantes* são gestos breves que provocam uma interrupção brusca do discurso musical e, como elementos-surpresa, contribuem para a manutenção da atmosfera dramática. A idéia poética “cortante” vem de um dos poemas de *O Campeador e o Vento*, e, nos gestos musicais, refere-se ao seu aspecto disjuntivo:

“O instrumento de tua fúria
são as armas
na tocaia do corpo,
impassíveis e sem fala,
mas cortantes e precisas
quando um golpe faz vibrá-las” (NEJAR, 1966, p. 107).

São considerados *fragmentos cortantes*: as *interferências angulosas*, o gesto em silêncio e os *devaneios cromáticos*.

3.2.4.1. *Interferências angulosas*

Gestos caracterizados por intervenções muito breves, têm níveis elevados de intensidade e investem o trecho musical de um caráter agressivo. Observa-se freqüente recorrência dos intervalos de segunda menor e sétima maior associados a esse gesto, e não se verifica desenho rítmico predominante. As *interferências angulosas* podem ocorrer associadas ou não a mudanças bruscas de registro e não apresentam um tipo de material predominante, mantendo como traços comuns entre eles a brevidade e o nível elevado de intensidade.

Tempo justo ($\text{♩} = 68$)

flam-
ta do-
ce so-
prano

pia-
no

ped.
 $\text{♩} = 68$

10

8a = 68

ped.

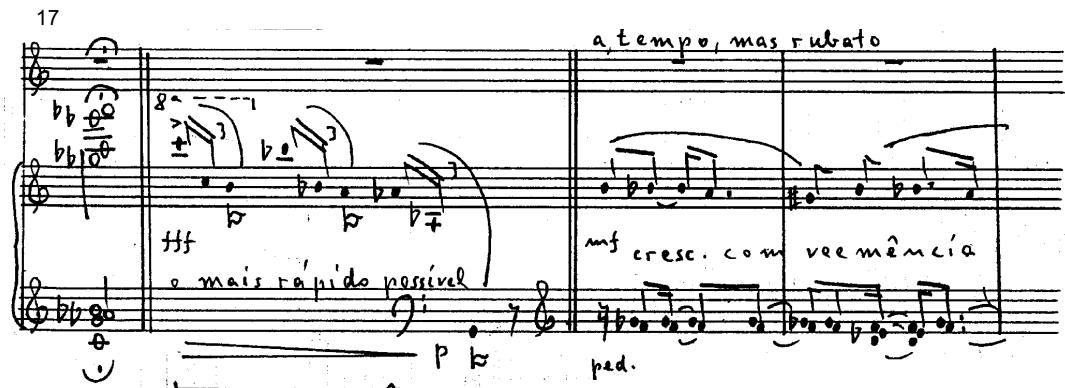
10

ex. 37: *Ventos Incertos* — [1] - [16]: interferências angulosas.

ex. 38: *Sertão: Mistério* — [326] - [336]: interferências angulosas.

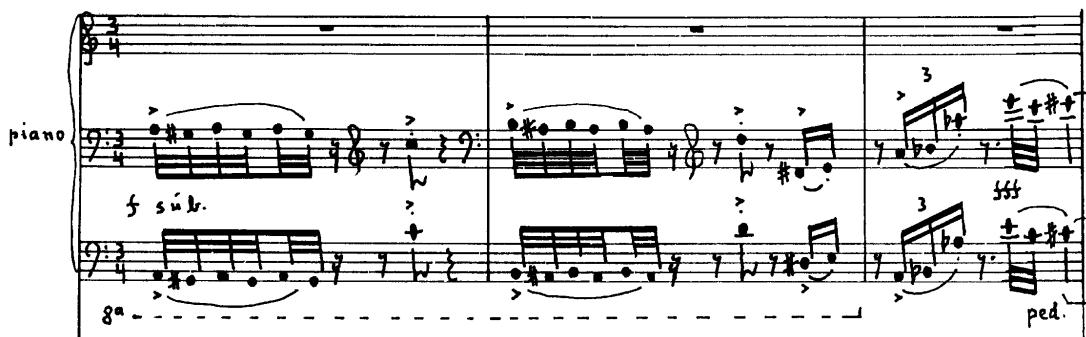


ex. 39: *Terra Sofrida* — [96] - [100]: interferências angulosas.



ex. 40: *Ventos Incertos* — [17] - [20]: manifestação de interferências angulosas em oitavas cromáticas percorrendo diferentes registros do piano.

28



ex. 41: *Poema do Horizonte V (I. Obscuro)* — [27] - [29]: manifestação de interferências angulosas em breves trinados, com contraste súbito de intensidade.

(40)

2

0 ventoé quan - do?

ord.

mf

sf mf

sf mf

arcu ord.

s.p.

arcu ord.

s.p.

ex. 42: *Vem o Vento* — [9] - [12]: manifestação de interferências angulosas em *glissando* ascendente nos instrumentos de cordas, em articulação percussiva.

20

I, III
cor.
II
piano
I
VI
II
Vla.
Vcl.
C.B.
unis.

ex. 43: *Campeadores* (Parte I - *Tempo da Natureza*) — [77] - [85]: manifestação de interferências angulosas em *glissando* ascendente nos instrumentos de cordas, com articulação percussiva.

3.2.4.2. Gesto em silêncio

O gesto em silêncio, freqüentemente pausas com fermata, constitui elemento de fragmentação do discurso, contribui para o aumento do nível de incerteza e de imprevisibilidade da música e resulta em eventos de alto teor dramático. Ao provocar a suspensão momentânea do tempo real o gesto em silêncio atua como “lavrador do tempo” (NEJAR, 1966, p. 15).

ex. 44: *Campeadores* (Parte III - *Tempo de Libertação*) — [125] - [132]: gesto em silêncio.

Algumas vezes o silêncio recebe, além de fermata, a indicação “longa”, intensificando ainda mais sua função:

Poema do Hor. III

38

III - Enigmático

J. = 120

ex. 45: *Poema do Horizonte III (III. Enigmático)* — [1] - [7]: gesto em silêncio com fermata longa.

3.2.4.3. Devaneios cromáticos

*Devaneios cromáticos*⁶ são gestos rápidos, formados por linhas melódicas cromáticas, ascendentes e descendentes, que ocorrem predominantemente em instrumentos de sopro, associados a níveis elevados de intensidade e preferencialmente nos registros médio e agudo.

⁶ Semelhante gesto foi verificado por Mattos (1997, p. 82) na obra *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme. No que se refere à função, o autor salienta que o gesto “funciona como elemento de contraste e dramaticidade” na obra de Cosme.

picc. *p* *ff* (60)

fl. *ff*

I, II

ob. I

cl. I (dó)

timp. *p*

tamb. mil.

tamb. tam.

ex. 46: *Campeadores* (Parte II - *Tempo de Ansiedade*) — [58] - [61]: devaneios cromáticos.

73

picc.

I, II

cl.

I, II

I, II

tr.p.

III

I, II

tr.b.

III

tamb.

milit.

tam.

tam.

V2

V1

div.

vla.

div.

ex. 47: *Poema Telúrico* (2. *Sentimentos Erráticos - B*)—[73] - [76]: devaneios cromáticos.



ex. 48: *Poema do Horizonte III (II. Imploração)* — [99] - [101]: devaneios cromáticos.

O repertório dos gestos que configuram as quatro grandes famílias de materiais composticionais das peças de Kiefer aqui analisadas, e que foi apresentado neste capítulo, será relacionado a seguir com a tríplice idéia poética “terra”, “vento” e “horizonte” que advém do livro de poemas *O Campeador e o Vento* de Carlos Nejar.

4. PARALELOS ENTRE GESTOS MUSICAIS E IDÉIAS POÉTICAS

O estudo dos paralelos entre a música de Kiefer e a poesia de Nejar é possível a partir da premissa de que, mesmo não possuindo funções semânticas idênticas, música e poesia podem comunicar sentidos semânticos paralelos (BOULEZ, 1986, p. 189). Segundo o mesmo autor (*ibid.*, p. 184), a relação poesia-música pode assumir muitas formas, em vários níveis diferentes de interação: desde o mais evidente, quando o compositor coloca em música o texto, até o mais profundo, quando a poesia é incorporada à música como sua “fonte de irrigação”. Nesse nível, menos imediato, independente da verbalização do texto utilizado pelo compositor, o poema passa a constituir na obra musical o seu “centro e ausência”.

A relação poesia-música no grupo de peças de Kiefer aqui analisado ocorre em vários níveis diferentes, desde o mais imediato, nas obras com texto, até o menos perceptível, nas peças exclusivamente instrumentais. Ao discutir seu processo de composição diante de um poema, Kiefer (1982) afirma que a música deve intensificar o afeto básico do texto. Podemos ampliar o foco dessa afirmação, com base no conceito de “centro e ausência” de Boulez, para as obras exclusivamente instrumentais de Kiefer, que não trabalham com palavras, mas que apresentam evidentes reiterações de material musical semelhante, como inventariado no Repertório de Gestos (v. pag. 33), além de guardarem uma identidade entre as idéias poéticas nos títulos das diversas peças.

4.4.1. A música vocal

Seguindo o princípio de que as obras vocais permitem estabelecer relações mais diretas entre música e poesia, já que nessas obras a simbiose poesia/música ocorre em nível mais imediato, o paralelo entre as idéias poéticas e os gestos musicais será realizado, inicialmente, com relação às peças vocais de Kiefer desse período, todas escritas sobre poemas de Nejar: *O vento é quando?* (1971), para baixo e piano, *Vem o Vento* (1973), para soprano e quatro violoncelos, *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, e *Quando os ventos chegarem* (1974), para coro misto a quatro vozes.

4.4.1.1. *O vento é quando? (1971)* e *Vem o Vento (1973)*

Escrita em 1971, *O vento é quando?* faz parte das *Canções do Vento* e inaugura o relacionamento da música de Kiefer com a poesia de Nejar: foi a primeira obra vocal escrita sobre versos do poeta, e o compositor tomou como ponto de partida justamente o poema que inicia *O Campeador e o Vento* (poema esse trabalhado posteriormente também na peça *Vem o Vento*):

“Vem o vento,
vai silvando.
O vento é quando?

É depois de ter amado.

Vento cervo,
puro vento,
se mistura
com os cedros,
ultrapassa o mirante,
se mistura
a outro tempo.

Vento quando?

É depois de ter lutado" (NEJAR, 1966, p. 11).

Este primeiro poema do livro, que funciona na realidade como uma grande epígrafe a *O Campeador e o Vento*, pois ocorre ainda antes do Canto Primeiro, introduz o leitor ao centro poético “vento” de forma insistente, através da reiteração da própria palavra “vento” e de outras a ela relacionadas, não apenas no que se refere à fonética, como “vem” e “tempo”, mas também quanto à semântica, como “silvando”. O silêncio é uma das características mais marcantes desse poema, e que acompanha a primeira pergunta do livro: “o vento é quando?”, enfatizando ainda mais essa indagação central. As rimas são abundantes, principalmente as incompletas, como entre “cervo” e “cedros”, “vento” e “mirante”. A única rima completa, que não resulta da repetição de uma mesma palavra, ocorre entre “amado” e “lutado”, em versos de estrofes diferentes. Essa rima completa concentra a força da resposta à interpelação apresentada e reiterada nesse primeiro poema do livro.

Vem o Vento foi composta em 1973. Apesar da diferença de formação instrumental, existem importantes pontos em comum entre estas duas peças que utilizam o mesmo poema, incluindo o andamento ($\text{J} = 76$ na primeira e $\text{J} = 80$ na segunda), e a duração (2'15" em *O vento é quando?* e 2'30" em *Vem o Vento*).

Nessas duas obras, a música foi composta de acordo com a prosódia do poema, predominando os gestos em recitativo, embora exista uma importante diferença no relacionamento voz x instrumento(s). Enquanto em *O vento é quando?* o piano praticamente se cala nos momentos em que a voz

canta o poema, mantendo assim uma relação quase de alternância entre voz e piano, em *Vem o vento* os violoncelos interagem constantemente com a voz, através de *sons móveis* e de *sonoridades percussivas*, elaborando uma atmosfera que intensifica a idéia de “vento”, central ao poema cantado pelo soprano (gesto lírico).

Esse entrelaçamento voz/violoncelos na peça *Vem o Vento* tem apenas um momento de exceção: no centro da peça, durante dez compassos [33] - [43], a voz se desprende do acompanhamento instrumental e do poema realizando um *solo* de caráter melismático:

5

(30)

Um pouco mais lento

-----te, se mis-tu--ra a outro tem-po. uh--- ligado lirico

37

ord.

arco f

mf pizz.

ex. 49: *Vem o Vento* — [30] - [37]: solo vocal de caráter melismático.

Esse trecho melismático contrasta com o caráter silábico que prevalecia até então, através do qual o compositor buscava a inteligibilidade do texto, e gera um momento de relaxamento que precede os dois últimos versos do poema, onde é restaurado o caráter tenso da obra.

Em *O vento é quando?* e *Vem o Vento* estão presentes as células geradoras das grandes famílias de gestos apresentados neste trabalho. O gesto em recitativo, da família das *trilhas melódicas*, predomina em ambas as peças. Em *O vento é quando?* são freqüentes os gestos que pertencem ao grande grupo das *sonoridades percussivas*, com especial ênfase nas seqüências de *agregados*:

14

8

expr., destacar a melodia

ex. 50: *O vento é quando?*—[14] - [17]: *sonoridades percussivas* (agregados sonoros).

Em *Vem o Vento* as *sonoridades percussivas* (notas repetidas e *rumores*) compartilham o mesmo ambiente dos *sons móveis* (trêmulos) gerando uma atmosfera sobre a qual são elaboradas as *trilhas melódicas* (gestos líricos). Entre as manifestações de *sonoridades percussivas* que ocorrem em *Vem o Vento* encontram-se os *rumores*, que geram uma atmosfera de inquietude sobre a qual é elaborada musicalmente uma parte do poema:

21



ex. 51: *Vem o Vento* — [21] - [23]: sonoridades percussivas (rumores).

Tanto em *O vento é quando?*, quanto em *Vem o Vento*, existem também manifestações de *fragmentos cortantes*: as *interferências angulosas* e o gesto em silêncio, que funcionam como elementos de pontuação do poema e ocorrem principalmente em momentos que seguem um verso interrogativo, ou articulando frases e seções musicais, sejam elas contrastantes ou não.

Em *O vento é quando?* e *Vem o Vento*, os sons móveis e as sonoridades percussivas, interrompidos pelos *fragmentos cortantes*, intensificam o caráter dramático, tenso e “espesso”, dos poemas de *O Campeador e o Vento*, trabalhados musicalmente em *trilhas melódicas* que simulam uma atmosfera de relaxamento. Esse relaxamento, entretanto, é apenas superficial, pois, as demais famílias de gestos, na sua reiteração insistente, impedem um relaxamento mais profundo. De forma equivalente, os poemas de *O Campeador e o Vento* mostram um universo bastante denso,

nunca tendendo a reflexões de profundo relaxamento, mas, ao contrário, sugerindo imagens de tensão, dureza e angulosidade:

“Sob o peito,
mais feroz e mais alto,
o coração,
romã elétrica,
martelo,
bate,
contra a morte,
bate firme no galope,
bate sempre contra a morte,
que não o quebrem na haste,
bate seco, bate forte,
bate” (NEJAR, 1966, p. 108).

4.4.1.2. *Campeadores* (1973)

O painel sinfônico *Campeadores*, para coro e orquestra, composto em 1973, é uma obra com dois movimentos externos (*Tempo da Natureza* e *Tempo de Libertação*) trabalhando com poemas e um movimento intermediário em que a voz é tratada como participante da atmosfera de ansiedade que dá nome ao movimento (*Tempo de Ansiedade*), através do gesto em *vozerio confuso*, um murmúrio vocal sem palavras.

4.4.1.2.1. *Tempo da Natureza*

Na parte I - *Tempo da Natureza*, o compositor utiliza o primeiro poema do Canto Décimo, o mesmo poema de *Quando os ventos chegarem* (v. pag. 99).

“Quando os ventos chegarem
na terra forte,
quando as nuvens rolarem
sobre as nuvens
e o vento se deslocar
sobre o vento,
o sonho tombará o sonho,
reverdecendo.

Quando o vento se deslocar
sobre o vento
na terra forte,
os homens serão setas no tempo.

O tempo destila o tempo” (NEJAR, 1966, p. 111).

A elaboração musical desse poema, através de *trilhas melódicas* executadas pelo coro, ocorre somente na última terça parte do movimento, após uma longa preparação instrumental. Durante 157 compassos (em um total de 228 da parte I, ou seja, dois terços do movimento em número de compassos), a orquestra elabora os vários gestos das famílias dos *sons móveis* e das *sonoridades percussivas*, de elevado nível de ruidosidade e percussividade, e que, somados às intervenções dos *fragmentos cortantes*, que aumentam o grau de imprevisibilidade, resultam num cenário tumultuoso (ex. 52). É sobre esse ambiente de grande tensão que o poema é colocado através de *trilhas melódicas* (ex. 53). A música intensifica o caráter tenso inerente aos versos do poema: “Quando os ventos chegarem/na terra forte” (NEJAR, 1966, p. 111).

The musical score consists of two systems of music. The top system (measures 80-81) includes parts for I, III, cor., II, piano, I, VI, II, VIIa, VIIc, C.B., and UNCS. The bottom system (measures 90-91) includes parts for reco, matr., blocos, piano, I, VI, II, VIIa, VIIc, and C.B. Various performance instructions like 'ord.', 's.p.', 'f', and dynamic markings like 'pp' and 'p' are present.

ex. 52: *Campeadores* (Parte I - *Tempo da Natureza*) — [77] - [95]: sonoridades percussivas - notas repetidas (x); sons móveis - vaivém no reco-reco e matraca (y); fragmentos cortantes - interferências angulosas (z).

No compasso 158 o poema começa a ser apresentado pelo coro, e a partir de então predomina o gesto em recitativo, enfatizando a prosódia do poema, com traços do gesto lírico:

o mesmo andamento ($\text{d} = 69$) * (160)

a 2

I, II

ob.

cl. I

cl. II

fag.

c. g.

s.

r.

u. T.

B.

V. II

a 2

I, II

ob.

cl. I

cl. II

fag.

c. g.

s.

r.

u. T.

B.

ex. 53: *Campeadores* (Parte I - Tempo da Natureza) — [158] - [167]: trilhas melódicas - gesto em recitativo (x) com traços do gesto lírico (y).

O cenário de aparente relaxamento, criado pelas *trilhas melódicas* no coro, é interrompido bruscamente por gestos da família dos *fragmentos cortantes* na orquestra. O gesto em silêncio ocorre freqüentemente após palavras que no poema têm grande carga energética, como “forte”, “sonho”, “setas” e “tempo”, e não necessariamente articula versos ou estrofes.

ex. 54: *Campeadores* (Parte I - *Tempo da Natureza*) — [200] - [204]: fragmentos cortantes (x) justapostos às *trilhas melódicas* (y).

Em alguns momentos o gesto em recitativo, na voz, interage com outra *trilha melódica*, os blocos paralelos em quartas e trítulos, que parecem ser a “voz” da orquestra a dialogar com o poema:

Mais lento um pouco (♩ = 69)
220

ex. 55: *Campeadores* (Parte I - *Tempo da Natureza*) — [218] - [222]: *trilhas melódicas* - gesto em recitativo na voz (x) e blocos paralelos em quartas e trítulos na orquestra (y).

Uma vez exposto o poema, o final da parte I - *Tempo da Natureza* [218]

- [228], reitera o emaranhado de *sons móveis* e *sonoridades percussivas*, estabelecendo uma simetria com o ambiente tumultuoso da primeira terça parte desse movimento.

4.4.1.2.2. *Tempo de Ansiedade*

A parte II - *Tempo de Ansiedade*, representa o núcleo de concentração máxima da atmosfera de tensão iniciada na parte I e que persiste também na parte III de *Campeadores*. Essa concentração se deve principalmente ao tratamento do coro, sem palavras ou *trilhas melódicas*. O coro “assume a mudez dos lábios” (NEJAR, 1966, p. 106) e, ao realizar o *vozerio confuso*, parece que está amordaçado. O que se ouve são murmúrios, não se identificam palavras. Dessa forma, o coro tem concentrado o seu potencial dramático, independente da palavra, utilizando a essência do poema como alicerce da composição musical. Interagindo com os instrumentos, que realizam gestos das famílias dos *sons móveis* e das *sonoridades percussivas*, o coro constitui o eixo central na construção da atmosfera que dá nome ao movimento: *Tempo de Ansiedade*.

(90)

top system (measures 90-91):

- tamb. milit. (measures 90-91)
- S. (measures 90-91)
- R. (measures 90-91)
- T. (measures 90-91)
- B. (measures 90-91)
- I. (measures 90-91)
- Vl. (measures 90-91)
- II. (measures 90-91)
- Vla. (measures 90-91)
- Vlc. (measures 90-91)
- picc. (measures 90-91)
- f. I. (measures 90-91)
- f. II. (measures 90-91)
- ob. I. (measures 90-91)
- ob. II. (measures 90-91)
- corne ingl. (measures 90-91)
- timp. (measures 90-91)
- tamb. milit. (measures 90-91)
- Coro (measures 90-91)

bottom system (measures 90-91):

- mf flauta grande (measures 90-91)
- picc. (measures 90-91)
- f. I. (measures 90-91)
- f. II. (measures 90-91)
- ob. I. (measures 90-91)
- ob. II. (measures 90-91)
- corne ingl. (measures 90-91)
- timp. (measures 90-91)
- tamb. milit. (measures 90-91)
- Coro (measures 90-91)

ex. 56: *Campeadores* (Parte II - *Tempo de Ansiedade*) — [87] - [99]: fragmentos de trilhas melódicas (w); sons móveis - vozerio confuso (x) e trêmulo (y); sonoridades percussivas - notas repetidas (z).

Um nível elevado de ansiedade é mantido nesse movimento em decorrência do tratamento composicional que se vale novamente da sobreposição de *sons móveis* (em especial os gestos em trêmulo, trinado e *vozerio confuso*) e *sonoridades percussivas* (notas repetidas), e que cresce substancialmente até o momento de extravasamento dessa ansiedade, após um enorme *crescendo* na voz e instrumentos. Nesse trecho, o coro consegue finalmente se libertar em momento de clímax da tensão dramática de *Campeadores*, na palavra “eu” em *fortíssimo* (ex. 57), uma palavra (“eu”) que é estranha a *O Campeador e o Vento*. Os versos no livro ocorrem principalmente na segunda pessoa do singular (“Tu és madura sombra”; p. 66) e terceira pessoa do singular (“O Campeador está solto”; p. 96), ou mesmo na primeira do plural (“Somos silvestres/e amamos nossos instantes”; p. 83), mas em nenhum momento ocorrem na primeira pessoa do singular. O compositor insere aqui um elemento novo, pessoal e alheio aos poemas. Esse é o único elemento textual desse grupo de peças que não advém dos poemas de Nejar, não tendo sido encontradas declarações do compositor que explicitassem sua intenção ao realizar essa interferência e que permitissem uma exegese analítica.

150

* O coro passa a pronunciar desordenadamente "eu, eu..." entretecido de palavras ininteligíveis.

ex. 57: *Campeadores* (Parte II - Tempo de Ansiedade) — [146] - [153]: vozerio confuso (x) em crescendo na palavra "eu", em momento de clímax da tensão dramática.

4.4.1.2.3. *Tempo de Libertação*

Na parte III - *Tempo de Libertação* o compositor trabalha com o último poema do Canto Oitavo de *O Campeador e o Vento*:

“O Campeador está solto
sobre a campina do ar,
estica as rédeas e a trilha
das roças. Férreo metal

ressoa nas mãos e o potro
distende as sombras e vai.
Para onde? Para o encontro
entre o jugo e seu punhal.

Golpeia o corpo no lance
e avança, férreo animal;
a noite por mais que avance
no coice do sol se esval” (NEJAR, 1966, p. 96).

Essa última parte de *Campeadores* inicia em andamento mais rápido que os movimentos anteriores. Além da diferença de andamento, a “libertação” do título é incorporada pelo coro, que inicia sua participação com um grito extremamente curto [85], seguido de um breve trecho em *vozerio confuso*, gesto que se interporá ainda uma única vez, após o primeiro verso [98] - [102].

Dessa forma, o coro, amordaçado na parte II, canta sua liberdade por intermédio da liberdade do *Campeador*, figura onipotente, que, “solto sobre a campina do ar/ estica as rédeas e a trilha/ das roças” (NEJAR, 1966, p. 96). O caráter épico do poema trabalhado musicalmente por Kiefer na parte III do seu painel sinfônico é evidenciado ainda pela reutilização de alguns gestos bastante recorrentes nas partes anteriores. Após uma primeira seção [1] - [82], em que os *sons móveis* (trêmulo) são abundantes, e ocorrem

interrompidos por *fragmentos cortantes (interferências angulosas)*, o poema é elaborado pelo coro, em andamento “menos vivo” [83-final]. Com a exceção de algumas seqüências de gestos semelhantes aos *devaneios cromáticos*, o coro exerce, a partir de então, seu direito de cantar livremente, em *trilhas melódicas*, com poucas intervenções dos *sons móveis* e *sonoridades percussivas*, ocorrendo até, por vezes, praticamente desacompanhado:

193

ex. 58: *Campeadores* (Parte III - *Tempo de Libertação*) — [193] - [197]: trilha melódica (x) realizada pelo coro com algumas intervenções dos fragmentos cortantes - devaneios cromáticos (y).

Uma diferença importante entre a parte III e as demais partes de *Campeadores* é que a orquestra, pela primeira vez na obra, reforça o caráter

lírico das *trilhas melódicas*, como no trecho a seguir, com o gesto lírico em seqüência de terças menores em seções de caráter “saudoso”:

ex. 59: *Campeadores* (Parte III - *Tempo de Libertação*) — [257] - [262]: *trilha melódica* - gesto lírico em seqüência de terça menor - nas madeiras.

Dessa forma, a orquestra incorpora não apenas o caráter lírico das *trilhas melódicas* do coro, mas também o caráter épico do poema. A atmosfera de ansiedade, que, através da utilização dos *sons móveis*, *sonoridades percussivas* e *fragmentos cortantes*, é intensificada na parte I da obra, e alcança um clímax no final da parte II, transforma-se nesta parte III de *Campeadores*, assumindo agora o caráter épico/libertário explicitado no título do movimento: *Tempo de Libertação*. As *trilhas melódicas* que elaboram o poema são tão transparentes nesse movimento, pela pouca interferência que os demais gestos exercem sobre elas, que o conteúdo épico do poema torna-

se, consequentemente, muito mais imediato. As breves ocorrências de *sons móveis* (trinado) e *fragmentos cortantes* (silêncio) nesse movimento atuam como ornamentos do caráter épico do poema e da *trilha melódica* que o utiliza, e não como geradoras da atmosfera tumultuosa e de ansiedade que caracteriza as duas primeiras partes de *Campeadores*.

4.4.1.3. Quando os ventos chegarem (1974)

Esta obra, sendo a única, dentre as vinte e uma peças que compõem o objeto deste estudo escrita para conjunto vocal sem acompanhamento, possibilita que a relação entre a música de Kiefer e a poesia de Nejar seja examinada de forma ainda mais direta. Em *Quando os ventos chegarem* o compositor coloca em música o primeiro poema do Canto Décimo de *O Campeador e o Vento*, já colocado em música na primeira parte do painel sinfônico *Campeadores* (v. pag. 85):

“Quando os ventos chegarem
na terra forte,
quando as nuvens rolarem
sobre as nuvens
e o vento se deslocar
sobre o vento,
o sonho tombará o sonho,
reverdecendo.

Quando o vento se deslocar
sobre o vento
na terra forte,
os homens serão setas no tempo.

O tempo destila o tempo” (NEJAR, 1966, p. 111).

A repetição das palavras “vento” e “terra” e a referência ao aparente conflito entre a capacidade de deslocamento do “vento” e a força da “terra”

são dois aspectos que fazem deste poema um centro de irradiação dessas idéias poéticas. Algumas palavras se interpõem à dualidade gerada pela insistência nos centros poéticos “terra” e “vento”, pincelando imagens de esperança ao poema. O verbo “reverdecendo” enfatiza essa idéia de esperança na transformação da realidade, pela referência à capacidade de renovação cíclica da natureza. E os homens, que sonham, “serão setas no tempo”, ou seja, serão os atores da renovação. O fechamento do poema, com a repetição da palavra “tempo”, enfatiza os aspectos de concisão e circularidade inerentes aos poemas de *O Campeador e o Vento*.

O tratamento composicional em *Quando os ventos chegarem* é bastante coincidente com a prosódia do poema, o que se verifica pela insistência no gesto em recitativo. Isto não quer dizer que o compositor tenha criado sua música como uma mera declamação do texto, pois, para Kiefer (1982), a música se empobrece quando segue o texto palavra por palavra. A aproximação da música de Kiefer com o poema de Nejar se dá antes em termos de conteúdo que de prosódia. O conteúdo dos poemas de Nejar é elemento decisivo para a sua escolha por Kiefer. Ao ser questionado sobre os critérios para a escolha de um poema para suas composições, Kiefer (1987, p. 4) enfatiza que “o conteúdo é importante. Me agrada o conteúdo épico, social, de denúncia e de vinculação à terra. E um requisito importantíssimo: a musicalidade. O Nejar tem muita musicalidade”.

Em *Quando os ventos chegarem* (1974), as quatro vozes estão dispostas homorítmicamente e com similaridades de contorno melódico, acentuando o caráter recitativo:

Quando os ventos chegarem (para coral misto a 4 vozes)

(para coro misto a 4 vozes)

poesia: Carlos Negar
mús.: Bruno Kiefer
(1974)

Sem arrastar ($\alpha = 72$)

S. Quando os ventos che-ga-rem na terra for- --- te,
 A. Quando os ventos chega-rem na terra for- --- te,
 T. Quando os ventos chega-rem na terra for- --- te,
 B. Quando os ventos chega-rem na terra for- --- te,

quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- --- vens e o
 quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- --- vens e o
 quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- --- vens e o
 quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- --- vens e o

(1) Prolongar discretamente a nota.

ex. 60: *Quando os ventos chegarem* — [1] - [7]: gesto em recitativo.

A relação bastante íntima que se estabelece com a poesia é função dos gestos em recitativo (silábicos), que ressaltam a inteligibilidade do texto,

acentuando o caráter expressivo do poema e respeitando as inflexões naturais dos versos.

Além da predominância do gesto em recitativo, e de duas ocorrências de gestos líricos (melismáticos), que serão discutidas adiante, existe também o gesto em silêncio, em um momento bastante significativo, entre o penúltimo e o último versos da primeira parte do poema - “o sonho tombará o sonho/reverdecendo” (NEJAR, 1966, p. 111), finalizando a primeira terça parte da peça, após uma elevação considerável na intensidade musical, que chega a *fortissimo* pela primeira vez na obra, sobre a última sílaba da oxítona “tombará” [15]. Esse *crescendo* na intensidade coincide com a nota mais aguda da seção, que já havia sido alcançada uma vez, mas não de forma tão enfática [8]. Ainda em nível elevado de intensidade ouve-se a repetição da palavra “sonho” [14] - [15], e após um ligeiro *diminuendo*, ocorre o gesto em silêncio, um *fragmento cortante*, que interrompe o discurso poético/musical, gerando, assim, um momento de imprevisibilidade. O compositor emprega esse recurso em um momento de novidade no poema: entre a palavra “sonho”, que aparece pela primeira vez e é repetida no mesmo verso, e a palavra “reverdecendo”, que imbui esse trecho de imagens de renovação cíclica. A seção seguinte [17] - [24] apresenta uma manifestação de caráter melismático do gesto lírico, sobre a sílaba tônica da palavra “reverdecendo”, criando uma sensação de aparente relaxamento. Dessa forma, o gesto em silêncio sublinha a novidade no final da primeira parte do poema através da incerteza gerada entre as duas breves seções musicais contrastantes em

caráter (silábico no gesto em recitativo e melismático no gesto lírico) que ocorrem entre o final da primeira terça parte e a metade da peça:

12

nhó, re - verde - cen -

nhó, verde - cen -

nhó, verde - cen -

nhó,



ex. 61: *Quando os ventos chegarem* — [12] - [23]: gesto em silêncio entre as seções que apresentam contraste entre o gesto em recitativo (de caráter silábico) e o gesto lírico (de caráter melismático).

O gesto em silêncio ocorre ainda uma vez, no último verso do poema, após a palavra “destila” [45]. Assim como na ocorrência anterior, a seção que segue também é de caráter melismático do gesto lírico, agora sobre a palavra “tempo” [47-53]. Após a conclusão do poema, ocorre uma coda, em que o compositor retoma os dois versos iniciais do poema: “Quando os ventos chegarem/na terra forte”.

Evidencia-se em *Quando os ventos chegarem* o contraste entre trechos de caráter silábico e outros melismáticos. A palavra “reverdecendo”, de cinco sílabas, que conclui a primeira parte do poema com uma certa dose de esperança, foi trabalhada musicalmente de forma a libertar a voz, prolongando a sílaba tônica através de um grande melisma, como uma tentativa de extensão desse momento lírico, de esperança e relaxamento. Na palavra “tempo”, que encerra o poema, o compositor optou pelo tratamento silábico,

com acentuação bem definida, o que intensifica ainda mais a atmosfera geral do poema, de tensão e força.

Através da análise das quatro peças vocais de Kiefer escritas sobre versos de Carlos Nejar, evidenciam-se grandes contrastes de formação instrumental entre as peças. Da primeira obra escrita sobre versos do poeta - *O vento é quando?* - passando pela segunda - *Vem o Vento* - e culminando em *Campeadores* - observa-se um aumento considerável no número de instrumentos: baixo e piano na primeira, voz e quatro violoncelos na segunda, e coro e orquestra na terceira. Com essa variação tímbrica, o compositor parece ter buscado cada vez mais ampliar sua paleta de possibilidades de nuances, afim de alcançar sua almejada intensificação dos afetos do poema através da música. A temática dos poemas de *O Campeador e o Vento* (o duplo “terra”/“vento”), e o caráter de dureza e tensão a eles relacionados, são, portanto, elaborados musicalmente por Kiefer nessas suas quatro obras vocais.

Respeitando a prosódia do texto, através do uso insistente dos gestos em recitativo, Kiefer clarifica sua intenção de tornar o poema completamente inteligível ao ouvinte. Nos poucos momentos em que a voz se desprende do texto, e só nesses momentos, o compositor permite alguns devaneios virtuosísticos, que em outro contexto poderiam comprometer a inteligibilidade das palavras. O ápice desse cuidado com a compreensão do texto encontra-se na quarta e última peça vocal de Kiefer sobre versos de Nejar: *Quando os ventos chegarem*, para coro a quatro vozes. Nessa obra o compositor não se

utiliza de outros instrumentos, além da voz, para elaborar o poema. Podemos ressaltar o fato do compositor ter escolhido para essa peça (sua última peça vocal escrita sobre *O Campeador e o Vento*), um poema do último *canto* do livro, seguindo o mesmo raciocínio utilizado na primeira das peças, *O vento é quando?*, em que o compositor colocou em música o poema inicial do livro. Nesse sentido, as quatro peças vocais de Kiefer cuja “fonte de irrigação” foram os poemas de Nejar em *O Campeador e o Vento*, mesmo com todas as diferenças de instrumentação já discutidas, parecem constituir uma unidade coerente que encerraria em si um ciclo de peças vocais.

4.4.2. Música instrumental: “Terra”

4.4.2.1. *Terra Selvagem* (1971), *Lamentos da Terra* (1974) e *Terra Sofrida* (1983)

De maneira semelhante ao que ocorre na parte III de *Campeadores*, as *trilhas melódicas* das peças *Terra Selvagem* (1971) e *Lamentos da Terra* (1974), para piano, e *Terra Sofrida* (1983), para dois violões, parecem traduzir musicalmente os poemas de *O Campeador* e *o Vento*. Sempre acompanhadas pelos sons móveis e sonoridades percussivas, que intensificam ainda mais o caráter épico identificado por Kiefer na poesia de Nejar (KIEFER, 1983), e sendo freqüentemente interrompidas pelos *fragmentos cortantes*, que aumentam o grau de “suspensão angustiante” (CHAVES, 1982), as *trilhas melódicas* são bastante recorrentes nessas peças, às vezes em trechos longos, mas principalmente como gestos breves, formados por linhas melódicas fragmentadas. Assim como “a terra foi rasgada/ e os pássaros ocultos” (NEJAR, 1966, p. 16), as *trilhas melódicas* nessas peças parecem ter sido rasgadas, e sua tendência lírica reprimida. O tema da chamada de *Terra Selvagem*, nos primeiros compassos da peça, que enfatiza o intervalo de terça menor e ocorre associado aos *golpes rítmicos* (*sonoridades percussivas*), exemplifica essa tendência das *trilhas melódicas* ao caráter épico, ao lirismo pungente, sem declinar de seu aspecto de suspensão. A interrupção desse gesto se dá pela sua justaposição às *sonoridades percussivas* (neste caso, seqüência de *agregados*):

Dedicado à Nídia

Terra Selvagem Bruno Kiefer

Animado (♩ = 78)

845-7 (1971) >

ex. 62: *Terra Selvagem* — [1] - [11]: trilhas melódicas - (x), justapostas às sonoridades percussivas - seqüência de agregados (y).

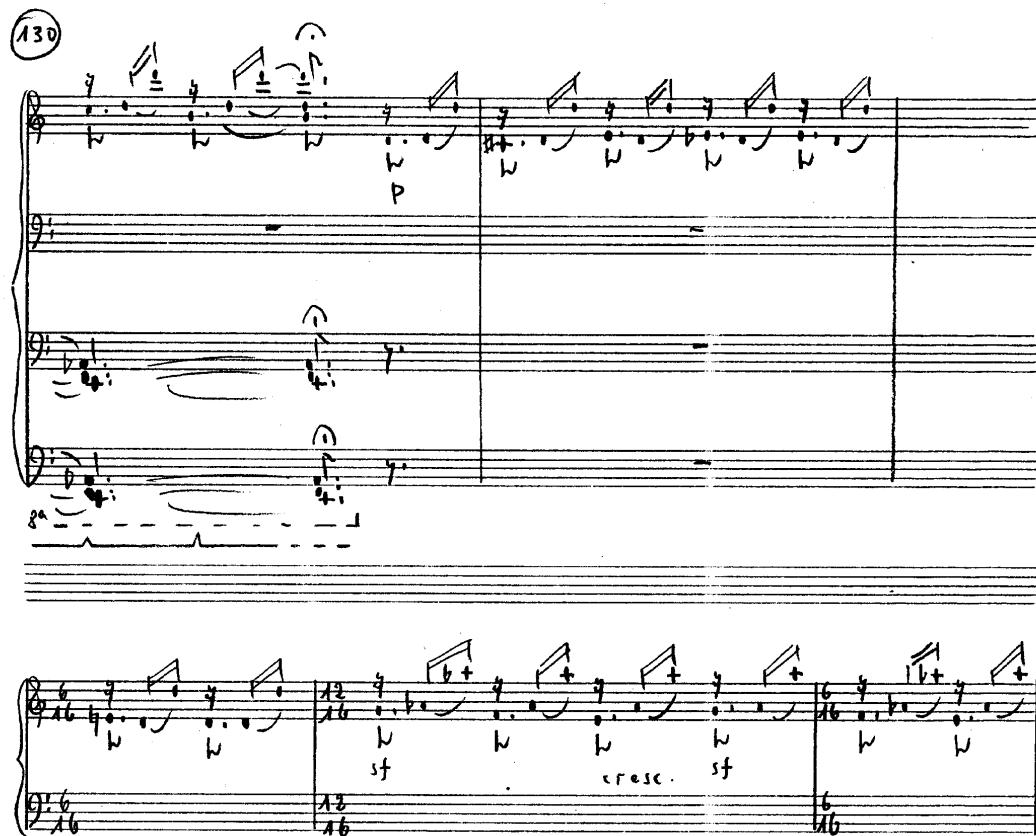
O caráter épico de *Terra Selvagem* estabelece-se através da justaposição de *trilhas melódicas* breves, com enfoque na terça menor, e *sonoridades percussivas*, principalmente os *agregados sonoros* no registro grave do piano, interrompidos drasticamente pelos *fragmentos cortantes*. Assim como na parte II de *Campeadores* o coro parece estar amordaçado, em *Terra Selvagem*, as *trilhas melódicas* soam “encarceradas” entre esses *fragmentos cortantes*. O silêncio, um dos *fragmentos cortantes* mais recorrentes, não só em *Terra Selvagem*, mas também nas demais obras aqui analisadas, é utilizado como um “recurso composicional operante e dramático (...), [a] rítmica do silêncio” (GERLING, 1991, p. 78).

Em *Lamentos da Terra*, as *trilhas melódicas* (neste caso, *sombra cromáticas*) que se manifestam, inicialmente, em longos trechos, poucas vezes interrompidas por *fragmentos cortantes*, são, no decorrer da obra, completamente estilhaçadas pelas *sonoridades percussivas* (*agregados sonoros*) e *fragmentos cortantes* (*interferências angulosas*), sendo identificáveis, nesses trechos, muito mais pelo seu caráter expressivo do que pelo próprio material melódico.

64

ex. 63: *Lamentos da Terra* — [64] - [72]: estilhaçamento das *trilhas melódicas* - sombras cromáticas, reconhecidas por traços do material musical básico, e, principalmente, pelo seu caráter expressivo.

Os estilhaços das *trilhas melódicas* se reorganizam na parte final da peça, sendo assim restaurados o lirismo inerente a esses gestos e o caráter épico da peça:



ex. 64: *Lamentos da Terra* — [130] - [134]: reconstrução das *trilhas melódicas* - sombras cromáticas.

A reconstrução das *sombras cromáticas*, que ocorre no final de *Lamentos da Terra*, depois de sofrerem uma total “sangria” nos seus materiais composicionais básicos, mas mantendo sua identidade de caráter expressivo durante toda a obra, coloca-se em paralelo com a força épica dos poemas de *O Campeador e o Vento*:

“O que as sombras
retêm nas sombras
é a marca inóspita.
O jugo não raspou
em nós por dentro,
o seco da revolta.
(...)

Há seres marrados
contra as alabardas
há seres marrados
nas águas que te aram,
que aguardam a contenda
e a solução mais justa.

Assume o encargo e luta" (NEJAR, 1966, p. 106)

As *sombra*s *cromáticas* parecem reter, assim, sua “marca inóspita”, mesmo quando subjugadas pelo aspecto fragmentário dos demais gestos, e, ao final, “assume[m] o encargo e luta[m]”.

Como ocorre em *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra e Campeadores*, também em *Terra Sofrida* (1983), para duo de violões, o caráter épico, tumultuoso e angustiante prevalece sobre o lírico, apesar da ocorrência de gestos em recitativo, gestos líricos, e da insistência no intervalo de terça menor. Isto se dá porque a interrupção desses gestos, através dos *fragmentos cortantes*, é tão recorrente que gera uma sensação contínua de suspensão. O relaxamento, que provavelmente viria com uma longa *trilha melódica*, é continuamente interceptado pelos *fragmentos cortantes*. Justapostos a trechos de caráter “pesado” e “bem cantado”, ocorrem trechos de caráter “agitado”, adiando as tentativas de relaxamento:

Terra Sofrida
(2 violões) Bruno Kiefer (1983)

Pesado ($\text{♩} = 92$)

I

Agitado (10)

(20) Pesado

(+) pizz. Bartók

ex. 65: *Terra Sofrida* — [1] - [26]: *trilhas melódicas* - gesto em recitativo (w), com indicação de caráter “pesado”, justapostas a gestos de caráter “agitado”, semelhantes aos *sons móveis* (x), e *fragmentos cortantes* - interferências angulosas (y). Notar a ocorrência de terça menor (z) na linha do soprano, simultânea aos *sons móveis*.

O final de *Terra Sofrida*, com *fragmentos cortantes* reincidentes, em intensidade *forte* e articulação agressiva em *pizzicato* Bartók, leva a uma aproximação com o caráter épico e angustiante de *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra* e *Campeadores*, e dos poemas de *O Campeador e o Vento*.

91

ex. 66: *Terra Sofrida* — [91] - [100]: insistência em *fragmentos cortantes* - interferências angulosas, em dinâmica *forte* e articulação *pizzicato*, no final da peça.

4.4.2.2. *Poemas da Terra* (1976)

No ciclo de *Poemas da Terra* (1976), para conjunto de flautas-doce, o caráter épico que predomina nas peças anteriores transforma-se em um ambiente de grande lirismo, com muitas *trilhas melódicas* (gestos líricos e em recitativo) que, mesmo sendo algumas vezes articuladas por *fragmentos cortantes* (*devaneios cromáticos* e gesto em silêncio), não compartilham da

grandiloquênciados contrastes de intensidade e timbre que ocorrem entre os gestos, bastante fragmentados, de *Terra Selvagem* ou *Lamentos da Terra*.

A especificidade tímbrica de um conjunto de flautas-doce, instrumentos essencialmente melódicos e com relativamente poucas possibilidades de variações de intensidade, vai ao encontro da simplicidade que ocorre nos seguintes versos de *O Campeador e o Vento*, onde o poeta de forma transparente transfere para a “mulher que o ama” (NEJAR, 1966, p. 68) alguns dos significados que a idéia poética “terra” pode abarcar, como abrigo, segurança, fecundidade e tranqüilidade:

“A terra para o homem
não é casebre ou casa,
ou plantação de trigo.

A terra para o homem
não é somente abrigo
não é córrego, relva
não é monte, jazigo.

A terra para o homem
é uma mulher que o ama
e tem filhos consigo” (NEJAR, 1966, p. 68).

Possivelmente como decorrência da instrumentação, que contrasta com as duas obras anteriores para piano, *Poemas da Terra* representa, no grupo de peças que compõem o objeto deste estudo, um dos maiores mananciais de gestos líricos, com manifestações abundantes de terças menores. As indicações de caráter que acompanham os trechos plenos de gestos líricos e terças menores - “afetuoso”, “apaixonado” e “saudoso” - ressaltam o evidente lirismo dessa composição de Bruno Kiefer:

Dedicado à minha filha Luciana

Poemas da Terra

Bruno Kiefer (1976)

Afetuoso (d=76) n° 3

ex. 67: *Poemas da Terra* 3 — [1] - [15]: *trilhas melódicas* - terças menores recorrentes em trecho lírico. Indicação de caráter: "afetuoso" (x).

Mesmo ocorrendo justapostas às *sonoridades percussivas* (notas repetidas), e aos *fragmentos cortantes* (*devaneios cromáticos*), as *trilhas melódicas* ainda assim configuraram, diferentemente do que acontece nas peças anteriores, o material composicional de percepção mais imediata, pela

sua expressividade e recorrência, construindo um elo unificador entre essas cinco pequenas peças:

31

8

S. C. C. T.

8 tempo II (♩ = 92) *mf*

(40)

S. C. C. T.

S. C. C. T.

8 tempo I

50

S. C. C. T.

8

P

P

P

860

mf

ex. 68: *Poemas da Terra 1* — [31] - [65]: justaposição de sonoridades percussivas - notas repetidas (w), trilhas melódicas - gesto lírico (x) e fragmentos cortantes - devaneios cromáticos (y). A ocorrência de terças menores (z) não se resume às trilhas melódicas, mas estende-se também às demais categorias de gestos.

4.4.2.3. Sertão: Mistério (1972)

Contrastando com a simplicidade do conjunto de flautas-doce de *Poemas da Terra*, a formação instrumental de *Sertão: Mistério* (1972) supre os recursos tímbricos necessários para que o compositor elabore o caráter misterioso evocado pelo título da obra, com a utilização de instrumentos complementares à instrumentação básica formada por piano, violino, viola e violoncelo (agogô, reco-reco e caixa de fósforos). Essa diversidade tímbrica, explorada exaustivamente durante a obra, parece ser uma elaboração musical da idéia poética “sertão”, definida por Guimarães Rosa na frase que serve de epígrafe à obra: “Sertão: é dentro da gente”. “Sertão” seria o correlato poético de “terra” em outras regiões do Brasil, aproximando o escritor mineiro Rosa do poeta riograndense Nejar.

Assim como “terra”, “sertão” suscita muitas correlações. Aqui, “sertão” sugere o complexo de idéias e sentimentos que configuram a essência do homem, o mistério que envolve esse universo impenetrável e “o grande vazio [que o homem traz] dentro de si, causado pela falta de afetividade” (KIEFER, 1973).

A atmosfera misteriosa se mantém durante toda a peça e pode ser resumida pela utilização constante de *sons móveis* e *sonoridades percussivas*, permeadas por *fragmentos cortantes*. Mantém-se assim um nível de suspensão por toda a obra. Já nos primeiros compassos ocorrem *sons móveis* (trêmulo), *sonoridades percussivas* (notas repetidas), e *fragmentos cortantes* (*interferências angulosas*):

Sertão: Mistério

Marcação (aproximada) do tempo: a cargo do pianista Bruno Kiefer (1972)

1

Violino: *reco-reco*

Violino: *x x x* *y y y* *z z z* *mf*

Violino: *sf p*

Violino: *mf* *sempre*

Violoncelo: *x x x* *y y y* *z z z*

Piano: *f*

Piano: *5 sy.* *5 sy.* *3 sy.* *mf* *mf* *ped. contínuo* *pp*

(14)

Piano: *mf* *sf*

Piano: *mf* *f* *mf*

Piano: *3 sy.* *3 sy.* *3 sy.* *3 sy.* *3 sy.* *3 sy.* *5 sy.*

Piano: *mf* *pp*

ex. 69: *Sertão: Mistério* — [1] - [14]: sons móveis - trêmulo (x); sonoridades percussivas - notas repetidas (y); e fragmentos cortantes - interferências angulosas (z).

O caráter lírico, desenvolvido através de *trilhas melódicas*, manifesta-se inicialmente no piano, seja em temas contrapontísticos, com ênfase no intervalo de terça menor, que ocorrem sobrepostos às *sonoridades percussivas* (agregados na mão esquerda), ou em *sombras cromáticas* justapostas aos *agregados sonoros*, no registro grave, gesto da família das *sonoridades percussivas*:

183

ex. 70: *Sertão: Mistério* — [183] - [186]: *trilhas melódicas* - sombras cromáticas (w); e *sonoridades percussivas* - agregados sonoros no piano (x), e notas repetidas (y).

A partir de [210], as *trilhas melódicas*, que eram predominantemente pianísticas, passam a ocorrer quase que exclusivamente no violino (algumas vezes na viola), com o aspecto lírico enfatizado pela indicação de caráter - “com ternura e veemência”, ficando o piano, a partir de então, responsável

pela interrupção das *trilhas melódicas*, através de *fragmentos cortantes*, principalmente as *interferências angulosas*. Essas interferências com níveis reduzidos de intensidade e de caráter “leve”, não chegam a comprometer o lirismo dos gestos que são elaborados pelo violino e pela viola. Segundo o compositor, ocorre em *Sertão: Mistério* “uma perseguição da melodia (...) [uma] procura do lirismo” (KIEFER, 1973), a qual decorre justamente dessa insistência nas *trilhas melódicas* com algumas intervenções de *fragmentos cortantes*. Estes, desempenham, em *Sertão: Mistério*, muito mais a função de mantenedores do clima de mistério, juntamente com os *sons móveis* e *sonoridades percussivas*, do que de geradores de uma atmosfera de tensão e ansiedade, diferentemente do que ocorre, por exemplo, em *Vem o Vento* (v. pag. 79) e *Quando os ventos chegarem* (v. pag. 99).

A partir da citação inicial de Guimarães Rosa e através das idéias musicais empregadas, constrói-se em *Sertão: Mistério* um ambiente misterioso, enigmático, que encontra também um paralelo com *O Campeador e o Vento*. Os versos “Porém, que é do homem,/ quem o pode encontrar?” (NEJAR, 1966, p. 17), são uma das manifestações desse ambiente de mistério relacionado ao aspecto indecifrável da natureza humana na obra de Nejar.

4.4.2.4. *Poema Telúrico* (1975)

Poema Telúrico (1975), para orquestra sinfônica, em dois movimentos (*Horizonte* e *Sentimentos Erráticos*), é a obra mais longa do grupo de peças aqui analisadas (aproximadamente 25 minutos).

4.4.2.4.1. *Horizonte*

Horizonte assemelha-se a *Sertão: Mistério* no que se refere à ansiedade constante que provoca um ambiente de mistério e que resulta da predominância dos *sons móveis* (trêmulos) e das *sonoridades percussivas* (notas repetidas e *golpes rítmicos*), com algumas intervenções dos *fragmentos cortantes* (silêncio e *interferências angulosas*). O movimento tem início com a alternância de seções de caráter contrastante: “calmo” e “enérgico”, com o predomínio do intervalo de terça menor na seção de caráter “calmo” e das *sonoridades percussivas* na seção de caráter “enérgico”.

Após esse trecho inicial, o *Tempo I* se estabelece como definitivo do movimento, e *sons móveis* são incorporados às *sonoridades percussivas* e às incipientes *trilhas melódicas*. O caráter “calmo” indicado pelo compositor, e que ocorre associado ao *Tempo I*, é transfigurado a partir de então, em decorrência da insistência nos *sons móveis*, tornando-se mais tenso e misterioso. O traço mais característico da seção inicial de caráter “calmo”, e que recorre durante todo o movimento, é a terça menor. No trecho a seguir, a terça menor apresenta-se associada aos *golpes rítmicos*, também bastante recorrente nesse primeiro movimento de *Poema Telúrico*:

Pesnia Telärico

5

ex. 71: *Poema Telúrico* (1. Horizonte) — [38] - [40]: sons móveis - trêmulo (v) e vaivém no reco-reco (w); trilhas melódicas - terça menor associada aos golpes rítmicos (x); e fragmentos cortantes - interferências angulosas (y) e devaneios cromáticos (z).

Horizonte e o primeiro movimento de *Campeadores*, *Tempo da Natureza*, se assemelham. Em *Tempo da Natureza* uma atmosfera de ansiedade constante antecede a entrada do coro, que elabora um dos poemas de *O Campeador e o Vento* em *trilhas melódicas* de grande expressividade; no primeiro movimento do *Poema Telúrico* esse contraste de caráter, que passa de misterioso para lírico, também ocorre através de *trilhas melódicas* breves [106] - [109] e [112]:

105

10

c. II

blaco
chin.

reco.
reco.

bom-
tro

Vl. I
div.

Vl. T
div.

Vla.
div.

Vcl.

C. B.

ex. 72: *Poema Telúrico* (1. Horizonte) — [105] - [106]: *trilhas melódicas* - blocos paralelos em quartas e trítongos.

4.4.2.4.2. *Sentimentos Erráticos*

O segundo movimento de *Poema Telúrico*, *Sentimentos Erráticos*, também apresenta similaridades com *Campeadores*. A indicação de caráter da parte A de *Sentimentos Erráticos* - “com tensão” - assemelha-se à da parte II de *Campeadores* - “com ansiedade”. A partir das várias correlações entre os gestos musicais que ocorrem nas duas obras, estabelecem-se pontes entre *Campeadores*, obra com texto, e *Poema Telúrico*, obra exclusivamente instrumental. A concentração do caráter de ansiedade, reforçado pelo “amordaçamento” do coro através do gesto vozerio confuso, que ocorre no segundo movimento de *Campeadores*, é um aspecto também compartilhado pelo segundo movimento de *Poema Telúrico*, que, sem o recurso da voz, recorre de maneira insistente aos demais *sons móveis*, especialmente o gesto em trêmulo.

O caráter épico da parte III de *Campeadores* - *Tempo de Libertação*, e de *O Campeador e o Vento*, reflete-se também em *Poema Telúrico*. Na seção A do segundo movimento - *Sentimentos Erráticos*, ocorre uma manifestação bastante rítmica, quase ininterrupta, do gesto em notas repetidas (*sonoridades percussivas*), com acentos evidenciando contorno melódico, sempre em articulação *staccato*. Esse *moto perpetuo* de *sonoridades percussivas*, que ressalta o intervalo de terça menor, o qual ocorre tanto associado às breves *trilhas melódicas*, quanto aos interceptadores *fragmentos cortantes*, constitui, em *Poema Telúrico*, a mesma elaboração do “sopro épico” identificado por Kiefer (1987) em *O Campeador e o Vento*, e presente em *Campeadores*:

ex. 73: *Poema Telúrico* (II. *Sentimentos Erráticos* - A) — [26] - [36]: manifestação ininterrupta de *sonoridades percussivas* - notas repetidas (x), com alguns *fragmentos cortantes* - interferências angulosas associadas ao intervalo de terça menor (y), e *trilhas melódicas* - gesto lírico (z).

Através de todas estas características evidencia-se uma raiz comum entre *Terra Selvagem*, *Terra Sofrida*, *Lamentos da Terra*, *Poemas da Terra*, *Sertão: Mistério*, *Poema Telúrico* e *Campeadores*. Independentemente da atmosfera predominante no trecho musical, seja de tensão ou mistério, seja

épica ou lírica, o intervalo de terça menor é a manifestação mais recorrente de *trilhas melódicas*. A insistência nessa *trilha melódica* parece, portanto, estar relacionada com a idéia poética impulsionadora “terra”. Isto não quer dizer que as peças que levam a idéia poética “vento” no título não elaborem *trilhas melódicas* em terça menor, mas tão somente que outras características são compartilhadas por essas obras de maneira mais eloquente. Nas peças *Vem o Vento, O vento é quando?* e *Quando os ventos chegarem*, discutidas anteriormente, o intervalo de terça menor também é bastante recorrente. No entanto, a atmosfera de suspensão contínua, “angustiante”, sobrepõe-se ao caráter de relaxamento das *trilhas melódicas*.

4.4.3. Música instrumental: “Vento”

4.4.3.1. *Ventos Incertos* (1970) e *Vendavais: Prenúncios* (1971)

Ventos Incertos, de 1970, é a primeira composição de Kiefer com a idéia poética “vento” no título, com a exceção de *Vento que passas*¹, de 1958, para coro misto a quatro vozes, sobre poema de Fernando Pessoa, de caráter bastante diverso da temática “vento” que está no cerne da poesia de Nejar e das obras aqui analisadas.

Em *Ventos Incertos*, o piano e a flauta desempenham funções contrastantes. Enquanto a flauta se encarrega das elaborações de *trilhas melódicas*, o piano desenvolve uma atmosfera de tensão e tumulto, em decorrência das reincidências *sonoridades percussivas*, justapostas às poucas manifestações de *trilhas melódicas*, e, principalmente, devido à freqüente interrupção provocada pelos *fragmentos cortantes*:

¹ A partir do catálogo de obras do compositor (COMPOSIÇÕES MUSICAIS, 1994), constata-se que, além de *Vento que passas*, com poema de Fernando Pessoa, existe apenas uma outra peça de Kiefer que traz “vento” no nome: *Canção da chuva e do vento*, escrita em 1979, para coro infantil, sobre poema de Mário Quintana, onde, mais uma vez, “vento” tem conotação diversa daquelas trabalhadas por Nejar em *O Campeador e o Vento*.

1

Tempo justo ($\text{♩} = 68$)

lan-ado-ceso-irano-sia-no

10

10

10

a tempo, mas rubato

mf cresc. com reverberância

o mais rápido possível

ped.

ex. 74: *Ventos Incertos* — [1] - [20]: sonoridades percussivas - agregados sonoros (x) e breves trilhas melódicas - gesto lírico (y), freqüentemente interrompidos por fragmentos cortantes - interferências angulosas (z).

As *trilhas melódicas* elaboradas pela flauta em *Ventos Incertos* (1970) prenunciam os gestos em recitativo que o compositor desenvolve nas peças vocais *O vento é quando?* (1971), *Vem o Vento* (1973) e *Quando os ventos chegarem* (1974).

Em *Vendavais: Prenúncios* (1971), para dois pianos, as *sonoridades percussivas* predominam por toda a obra, principalmente o gesto em notas repetidas, associado a um contorno melódico, repetindo o caráter tumultuoso de *Ventos Incertos*. A insistência nesse gesto, “embrião de *ostinato rítmico*” (GANDELMAN, 1997, p. 96), gera um ambiente de tumulto, ou “um pouco confuso”:

40

I

não mart. f p 3

um pouco confuso 3

II

f ord. ped.

p 3

I

3 f p 3

II

3 f p 3

ex. 75: *Vendavais: Prenúncios* — [40] - [47]: sonoridades percussivas - notas repetidas, com algumas intervenções de *fragmentos cortantes* - interferências angulosas (x).

Vendavais: Prenúncios (1971) antecipa *Campeadores* (1973) e *Poema Telúrico* (1975) no que se refere aos blocos paralelos em quartas e tritónos. Essa *trilha melódica*, recorrente em *Campeadores* e *Poema Telúrico*, é estabelecida primeiramente em *Vendavais: Prenúncios*:

112

ex. 76: *Vendavais: Prenúncios* — [112] - [115]: *trilhas melódicas* - blocos paralelos em quartas e trítulos.

4.4.4. Música instrumental: “Horizonte”

4.4.4.1. *Poemas do Horizonte* (1972-1977)

Escritos entre 1972 e 1977, os *Poemas do Horizonte* apresentam grande diversidade de formação instrumental: *Poema do Horizonte I* (1972), para violino e violoncelo; *Poema do Horizonte II* (1972), para quarteto de cordas; *Poema do Horizonte III* (1975), para quinteto de sopros; *Poema do Horizonte IV* (1976), para piano, dois violinos e violoncelo; e *Poema do Horizonte V* (1977), para piano e orquestra de cordas. Apesar de suas diferentes formações instrumentais, os *Poemas do Horizonte* apresentam evidentes pontos em comum, principalmente no tocante à insistência nos sons móveis (trêmulo e frulato), gestos bastante recorrentes nas cinco peças que compõem esse ciclo.

Esta recorrência gera uma atmosfera tumultuosa e pode ser relacionada com o caráter circular e de contínua renovação que é deflagrado por este poema de *O Campeador e o Vento*:

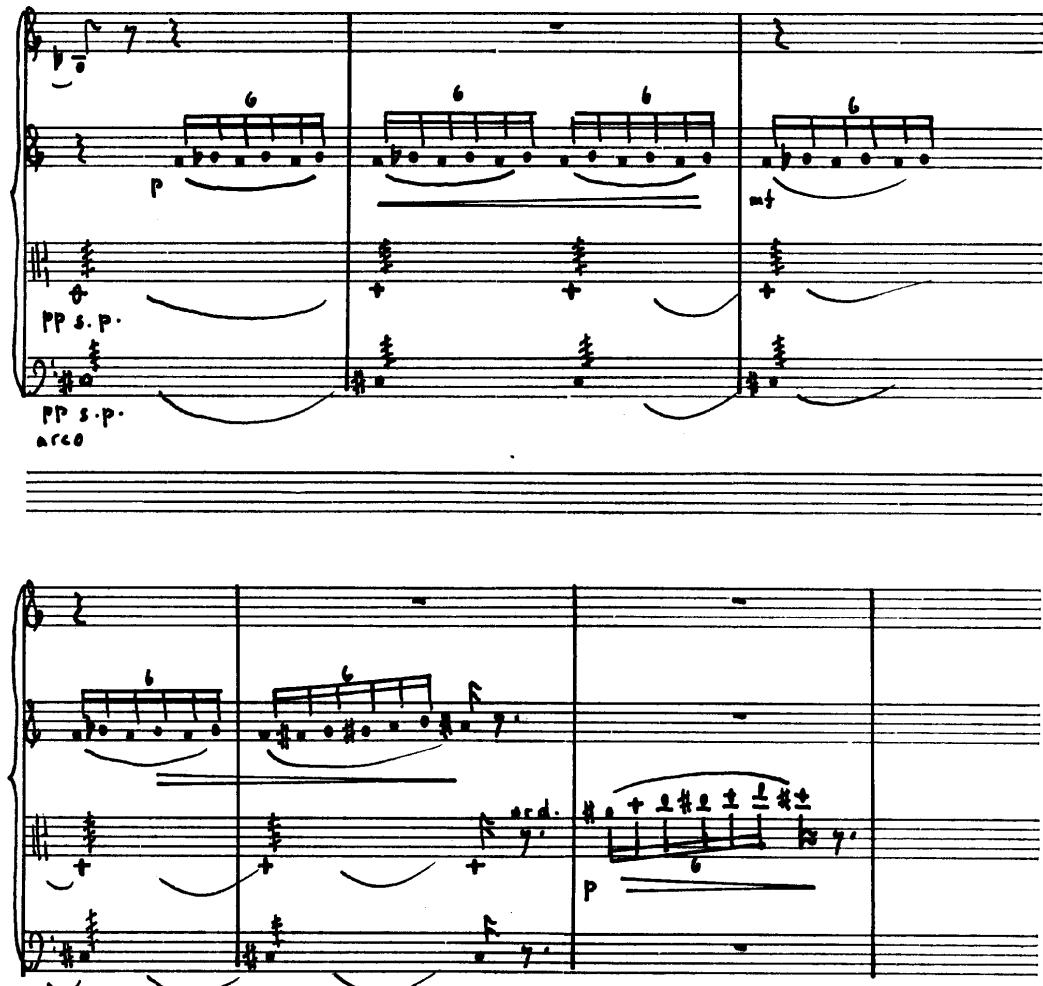
“As pedras se transformam
em astros longe ventando,
Os pássaros retomam
os horizontes de vento.

As noites passam
dentro das noites
e os ventos dentro dos ventos.

A morte sempre vivida
é vida multiplicada” (NEJAR, 1966, p. 112).

Uma segunda semelhança existente entre os cinco *Poemas do Horizonte* refere-se aos gestos em recitativo, que percorrem tanto os instrumentos de cordas e de sopro quanto o piano.

Os *Poemas do Horizonte* também apresentam traços em comum com algumas das outras peças que compõem o objeto deste estudo. Os gestos em recitativo estabelecem uma referência às obras vocais *Quando os Ventos chegarem, Vem o Vento* e *O Vento é quando?*, além de *Campeadores*. As sombras cromáticas que o piano realiza em *Poema do Horizonte IV* (1976), por sua vez, constituem uma referência direta à peça para piano *Lamentos da Terra* (1974), enquanto o gesto em trinado medido (*sons móveis*) que o violino e a viola realizam, respectivamente em *Poema do Horizonte I* (1972) e *Poema do Horizonte II* (1972) (ex. 77), prenunciam o gesto que introduz o ambiente de ansiedade na parte II - *Tempo de Ansiedade*, de *Campeadores* (1973).



ex. 77: *Poema do Horizonte II* — [225] - [229]: sons móveis - gesto em trinado medido (x).

Os *Poemas do Horizonte* elaboram os gestos musicais gerados e explorados nas demais peças, seja naquelas com títulos enfatizando a idéia poética “terra” ou “vento”. Como foram escritos entre 1972 e 1977, praticamente englobam o período total de composição deste grande grupo de peças aqui enfocado. Assim, os *Poemas do Horizonte* compartilham os ambientes mais característicos desse grupo de peças: a atmosfera de tensão e ansiedade, como nas duas primeiras partes de *Campeadores* e no primeiro movimento de *Poema Telúrico*; às vezes tumultuosa, como em *Vendavais: Prenúncios, Vem o Vento e O Vento é quando?*; ou misteriosa, como em

Sertão: Mistério; e a atmosfera lírica, às vezes épica, como em *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra*, *Terra Sofrida*, na parte III de *Campeadores*, e no segundo movimento de *Poema Telúrico*; outras vezes de aparente relaxamento, que ocorre em *Quando os ventos chegarem*, e, especialmente, no ciclo de *Poemas da Terra*.

Ao traçarmos uma cronologia entre as peças de Kiefer aqui enfocadas, podemos observar que as grandes famílias de gestos recorrentes nasceram já nas primeiras peças desse grupo: *Ventos Incertos*, *Terra Selvagem* e *Vendavais: Prenúncios*. Sem diminuir a importância de *Campeadores* e das demais peças vocais, que afinal elaboram de maneira mais direta os poemas, podemos concluir que o compositor, desde suas primeiras composições sobre os poemas de Nejar, já havia definido os materiais musicais básicos que iriam elaborar os ambientes poéticos de *O Campeador e o Vento*.

Terra Selvagem (1971), pode ser tomada como base dos gestos musicais elaborados nas demais peças que se relacionam com a idéia poética “terra”, especialmente quanto às *trilhas melódicas* com ênfase na terça menor que ocorrem justapostas às *sonoridades percussivas*, produzindo uma atmosfera de suspensão constante e imprimindo um caráter épico que nos remete aos poemas de *O Campeador e o Vento*. Da mesma forma, *Vendavais: Prenúncios* pode ser considerada, como o nome sugere, o “prenúncio” dos gestos musicais elaborados nas demais peças que enfatizam a idéia poética “vento”, principalmente no que se refere às *sonoridades percussivas* e à atmosfera tumultuosa. *Ventos Incertos* (1970) pode ser vista como uma obra experimental, em que o compositor começa a elaborar sua

linha de pensamento composicional, a qual será consolidada nas duas obras seguintes, *Terra Selvagem* (fevereiro de 1971) e *Vendavais: Prenúncios* (agosto de 1971). A primeira obra composta literalmente sobre poema de *O Campeador e o Vento - O vento é quando?* - foi escrita poucos meses depois, em novembro de 1971. As demais peças de Kiefer cujos títulos fazem referência às idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte”, escritas durante os mais de dez anos seguintes, consolidaram e amadureceram essas primeiras decisões compostoriais, e demonstram a confiança do compositor nesses materiais e ambientes sonoros.

No que se refere ao manuseio dos materiais musicais nas peças em estudo, constata-se que, enquanto as *trilhas melódicas* com ênfase no intervalo de terça menor predominam nas peças enraizadas na idéia poética “terra”, o caráter tenso, de suspensão angustiante, provocado pelos *fragmentos cortantes* e *sonoridades percussivas* parecem se aproximar da figura poética “vento”. *Ventos Incertos* e *Vendavais: Prenúncios* constituem o eixo centralizador tanto das *sonoridades percussivas* quanto dos *fragmentos cortantes*, que, a partir dessas obras, irradiam-se em manifestações de caráter tumultuoso para as outras peças, principalmente as do “vento”, mas também, em alguma medida, as da “terra”.

A família de sons móveis é amplamente elaborada nas peças sinfônicas *Poema Telúrico* e *Campeadores*, e também na peça de câmara *Sertão: Mistério*. Sua ocorrência, aparentemente, depende tanto da instrumentação quanto da idéia poética. Esta família, à exceção de um gesto na peça *Vem o Vento*, praticamente não ocorre nas peças relacionadas à idéia poética “vento”.

Pensando nas possíveis relações entre as idéias poéticas presentes nos títulos das peças e os gestos musicais elaborados nessas obras, constata-se que, apesar da recorrência maior de algumas *trilhas melódicas* nas peças que elaboram a idéia poética “terra”, da insistência nas *sonoridades percussivas* e *fragmentos cortantes* naquelas que trazem o “vento” no título, e da reincidência dos *sons móveis* nos *Poemas do Horizonte*, não existe uma relação unívoca entre esses grupos de gestos e as idéias poéticas. A relação se dá antes em termos de caráter que do material musical *per se*. Os gestos musicais, que recorrem, em maior ou menor intensidade, em todas as peças que compõem o objeto desta pesquisa, entrelaçam-se de forma a configurar três famílias de ambientes sonoros. A primeira, o ambiente lírico, a segunda, o ambiente de tensão e ansiedade, e a terceira, o ambiente agressivo. O ambiente lírico é desenvolvido nos momentos de caráter lírico e épico das peças; o ambiente de tensão e ansiedade refere-se à atmosfera de suspensão angustiante que recorre em praticamente todas as peças do grupo; enquanto o ambiente agressivo relaciona-se com o caráter nervoso de alguns trechos, como resultado da insistência em um determinado material rítmico.

A idéia poética “terra” está relacionada principalmente com a família de ambiente lírico. As obras *Terra Selvagem*, *Terra Sofrida* e *Lamentos da Terra*, de caráter épico, resultado da interação com a família de ambiente agressivo, e os *Poemas da Terra*, de caráter eminentemente lírico, confirmam essa aproximação. A obra *Sertão: Mistério* distancia-se um pouco dessa família de ambiente lírico, em função de seu caráter misterioso, aproximando-se mais da família de ambiente de tensão e ansiedade.

A idéia poética “vento” é a predominante nas peças vocais. Entre as quatro obras vocais de Kiefer desse período, três trazem “vento” no título. Nelas, o ambiente lírico predomina, interagindo por vezes com o ambiente de tensão e ansiedade. Nas demais peças relacionadas com a idéia poética “vento” (obras instrumentais), predomina o ambiente de tensão e ansiedade, acrescido por vezes do ambiente agressivo.

A idéia poética “horizonte” não se relaciona preferencialmente com nenhuma família de ambiente, apesar de uma predominância sutil pelo ambiente de tensão e ansiedade. O conteúdo poético de “horizonte” parece ter sido transferido para o nível estrutural das peças, através da ausência de direcionalidade do discurso e do caráter circular que alicerça a construção formal dessas obras. Assim, a circularidade e o inatingível da linha do horizonte encontrariam um equivalente na obra de Kiefer e de Nejar através da não-direcionalidade do discurso, seja o musical ou o poético.

5. UMA ESTRATÉGIA COMPOSICIONAL: AS AUTOCITAÇÕES NA MÚSICA DE BRUNO KIEFER

O presente trabalho possibilitou o acesso a um enfoque analítico até agora inexplorado na estratégia composicional de Bruno Kiefer: a recorrência de idéias musicais¹ que nestas vinte e uma composições configuram um processo de autocitação. Só a reflexão analítica sobre peças de diversos gêneros e instrumentações possibilita mostrar que, em Kiefer, a estratégia composicional envolve a reutilização de idéias musicais idênticas que transitam de peça para peça. Este processo de autocitação não havia sido identificado até agora e será discutido a seguir a partir da individualização de quatorze idéias, aquelas mais recorrentes e evidentes, organizadas em ordem crescente de número de ocorrências.

Idéia n.º 1

Ocorre em *Terra Selvagem* (1971), para piano, e *Vendavais: Prenúncios* (1971), para dois pianos: é a repetição de acordes enfatizando os intervalos de segunda menor e oitava, com insistência no padrão rítmico curta-longa com acento no valor curto sempre na cabeça do tempo, quase sempre em *crescendo* (às vezes com *accelerando*).

¹ No âmbito deste trabalho, “idéia musical” deve ser entendida como a somatória do gesto musical (v. cap. 1 n. 4) com o contexto em que esse gesto ocorre e a função desempenhada por ele, configurando trechos musicais de diferentes dimensões.

a)

b)

90

I

mf

mf

accel.

II

b6

Pizz.

ord.

accel.

mf

100

I

a tempo

accel.

II

a tempo

accel.

mf

ex. 78: a. *Terra Selvagem* (1971) — [114] - [121]

b. Vendavais: *Prenúncios* (1971) — [88] - [101]

As ocorrências desta idéia são freqüentemente alternadas com gestos de caráter percussivo, em níveis elevados de intensidade, seja em notas repetidas, como em *Vendavais: Prenúncios*, seja em seqüências de oitavas cromáticas, como em *Terra Selvagem*. Essa alternância de materiais não enfraquece a intensidade dramática das peças; ao contrário, contribui para a manutenção de uma atmosfera de tensão e tumulto. O caráter eminentemente agressivo desta idéia, e sua função de produzir momentos predominantemente rítmico-percussivos, “gerando certo grau de obsessividade” (GANDELMAN, 1997, p. 93), são compartilhados em todas as suas ocorrências.

Idéia n.º 2

A idéia n.º 2 ocorre em *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, e *Poema Telúrico* (1975), para orquestra sinfônica. Esta idéia se caracteriza pela utilização de registro médio-grave, níveis reduzidos de intensidade e insistência nas mesmas alturas ou nos mesmos intervalos, como as segundas menores, seja através de notas em *staccato* nos instrumentos de sopro (*Campeadores*), seja em trêmulo no tam-tam (*Poema Telúrico*):

a)

*Este símbolo indica um murmúrio — imitação desorganizada de palavras. O cresc. das ondulações indica cresc. da intensidade do murmúrio. Usar

b)

Tempo I

ex. 79: a. *Campeadores* (Parte II. *Tempo de Ansiedade*) (1973) — [76] - [81]
 b. *Poema Telúrico* (2. *Sentimentos Erráticos - B*) (1975) — [77] - [81]

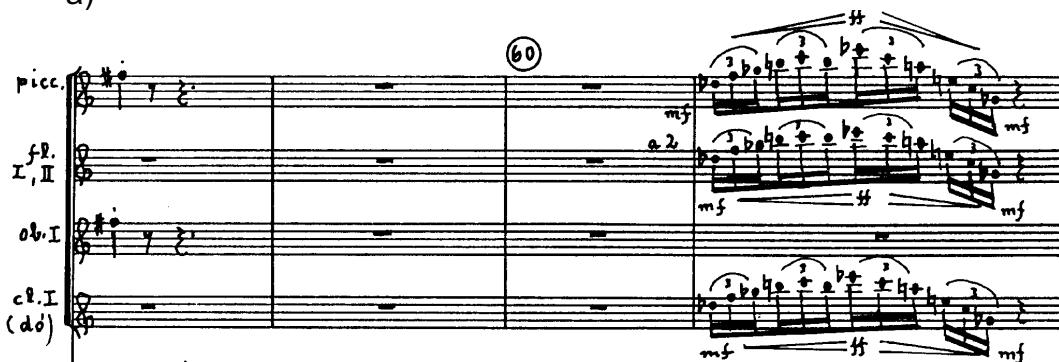
Em *Campeadores* existe uma única manifestação dessa idéia, na seção que corresponde ao centro da parte II, *Tempo de Ansiedade*. Em *Poema Telúrico* o compositor reutiliza essa idéia em três citações, praticamente idênticas àquela de *Campeadores*, inclusive com similaridades de alturas. Todas as recorrências, em ambas as peças, produzem momentos de grande contraste de intensidade e de caráter com as seções que as precedem e sucedem, e revelam a mesma função: gerar uma atmosfera de

ansiedade. Em *Campeadores* essa atmosfera é ainda mais intensificada pelo acréscimo do gesto em *vozerio confuso*.

Idéia n.º 3

Esta idéia ocorre em *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, e *Poema Telúrico* (1975), para orquestra: são caminhos cromáticos ascendentes e descendentes em tercinas de semi-colcheias, em níveis elevados de intensidade, no registro agudo de instrumentos de sopro.

a)



b)



ex. 80: a. *Campeadores* (Parte II. *Tempo de Ansiedade*) (1973) — [58] - [61]
 b. *Poema Telúrico* (2. *Sentimentos Erráticos - B*) (1975) — [10] - [15]

O contexto em que ocorre esta idéia nas duas obras é o mesmo: ela interrompe trechos com pouca atividade rítmico-melódica, no registro médio-grave, em níveis reduzidos de intensidade. Em ambas as citações resultam momentos de surpresa e intensificação do caráter dramático, em consequência da interrupção do discurso musical

Idéia n.º 4

Esta idéia ocorre em *Terra Selvagem* (1971), para piano, e *Poema do Horizonte V* (1977), para piano e orquestra de cordas, através de breves intervenções em trinado, no piano, em níveis elevados de intensidade:

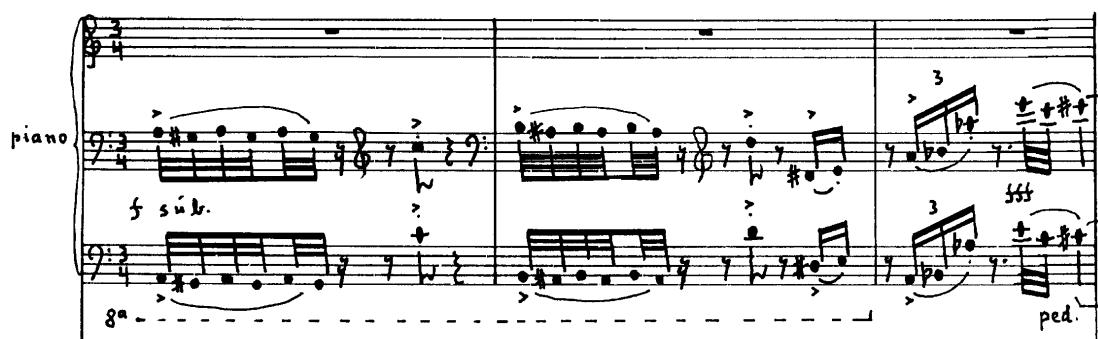
a)

86



b)

27



ex. 81: a. *Terra Selvagem* (1971) — [86] - [89]

b. *Poema do Horizonte V (I. Obscuro)* (1977) — [27] - [29]

Tanto em *Terra Selvagem* quanto em *Poema do Horizonte V* esta idéia interrompe trechos em dinâmica *piano* com alguma condução melódica. Como consequência do contraste de intensidade e da brevidade das intervenções, esta idéia está sempre relacionada à interrupção do discurso e ao estabelecimento de um caráter agressivo, produzindo momentos de tensão e ansiedade.

Idéia n.º 5

Ocorre em *Poema do Horizonte I* (1972), para violino e violoncelo, *Poema do Horizonte II* (1972), para quarteto de cordas, e *Campeadores* (1973), para coro e orquestra: é um trinado medido nos instrumentos de cordas, em níveis reduzidos de intensidade.

a)

225

(230)

mf pizz.

ordi

b)

224

224

b)

p

pp s.p.
arco

ord.

p

c)

Parte II – Tempo de Ansiedade

*Com ansiedade (♩ = 60)**

- ex. 82: a. *Poema do Horizonte I* (1972) — [225] - [231]
 b. *Poema do Horizonte II* (1972) — [225] - [229]
 c. *Campeadores (Parte II. Tempo de Ansiedade)* (1973) — [1] - [5]

Nas três obras em que ocorre, esta idéia está associada a gestos em trêmulo *sul ponticello* nas cordas, que, pelo seu alto índice de ruidosidade, intensificam o caráter dramático dos trechos onde ocorrem. Nos *Poemas do Horizonte I e II* ocorrem apenas breves manifestações dessa idéia, mas em *Campeadores* ela é fertilizada e passa a constituir um dos elementos musicais primordiais na elaboração da atmosfera que pertence ao segundo movimento: *Tempo de Ansiedade*. Todas as recorrências dessa idéia geram o mesmo ambiente de tensão e ansiedade.

Idéia n.º 6

São as linhas melódicas que elaboram um mesmo poema do livro *O Campeador e o Vento* (1966) de Nejar, em *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, e *Quando os ventos chegarem* (1974), para coro misto a quatro vozes, e que guardam estreitas semelhanças no que se refere às alturas e ao conteúdo intervalar, na maioria das vezes quintas justas ou terças menores. Por sua vez, o primeiro movimento de *Poema Telúrico* (1975), obra orquestral, apresenta fragmentos que atuam como citações daquelas linhas elaboradas nas peças vocais:

a)

b)

Quando os ventos chegarem (para core misto a 4 vozes)

poesia: Carlos Nejar
mús.: Bruno Kiefer
(1974)

Sem arrastar ($\phi = 72$)

S. Quando os ventos che-ga-rem na terra for- - - - te,
 A. Quando os ventos chega-rem na terra for- - - - te,
 T. Quando os ventos chega-rem na terra for- - - - te,
 B. Quando os ventos chega-rem na terra for- - - - te,

quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- - - - - vens e o
 quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- - - - - vens e o
 quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- - - - - vens e o
 quando as nuvens ro-la-rem sobre as nu- - - - - vens e o

(1) Prolongar discretamente a nota.

c)

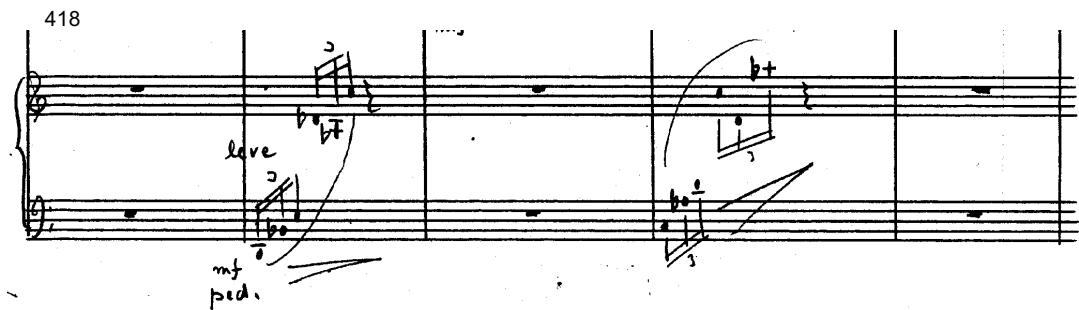
- ex. 83: a. *Campeadores (Parte I. Tempo da Natureza)* (1973) — [158] - [167]
 b. *Quando os ventos chegarem* (1974) — [1] - [8]
 c. *Poema Telúrico (1. Horizonte)* (1975) — [7] - [16]

As três ocorrências dessa idéia compartilham a mesma função: gerar momentos de breve relaxamento.

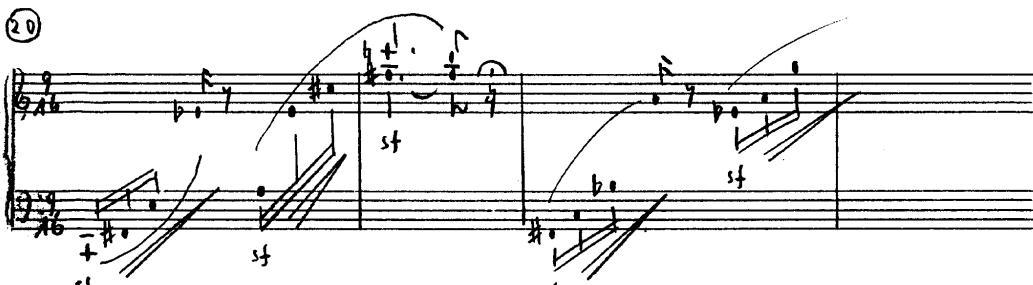
Idéia n.º 7

Ocorre em *Sertão Mistério* (1972), para piano, violino, viola, violoncelo e instrumentos complementares de percussão (reco-reco, agogô e caixa de fósforos); *Lamentos da Terra* (1974), para piano; e *Poema do Horizonte V* (1977), para piano e orquestra de cordas: são “arpejos” ascendentes, sempre na parte do piano, percorrendo vários registros, freqüentemente em intensidade forte.

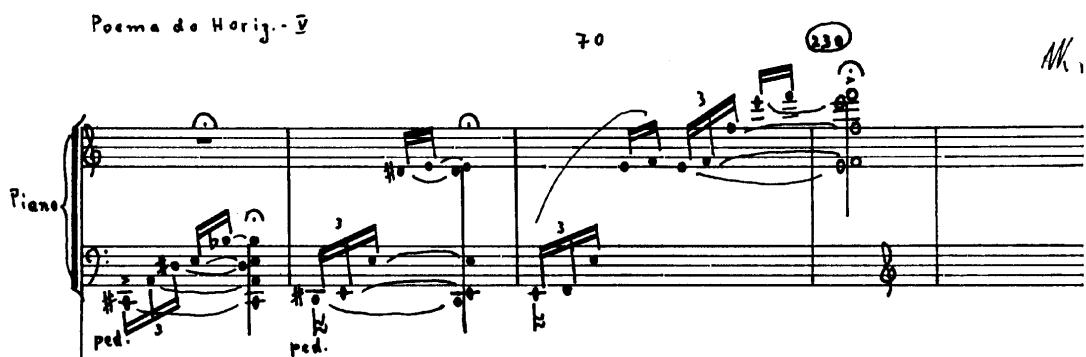
a)



b)



c)



ex. 84: a. *Sertão: Mistério* (1972) — [418] - [422]

b. *Lamentos da Terra* (1974) — [20] - [22]

c. *Poema do Horizonte V (II. Luminoso)* (1977) — [227] - [230]

Em todas as ocorrências dessa idéia o contexto é o mesmo: momentos de caráter lírico. O embrião desta idéia está em *Sertão Mistério*, com

progressivas alterações de caráter e dinâmica, mas mantendo a função de elemento fragmentador do discurso musical, atuando como uma perturbação do material musical lírico elaborado nesses trechos.

Idéia n.º 8

Ocorre nas peças *Terra Selvagem* (1971) e *Lamentos da Terra* (1974), para piano; e *Poema do Horizonte IV* (1976), para piano, dois violinos e violoncelo: são freqüentes interrupções do discurso por fermatas e/ou por silêncio.

a)

61



b)



c)

Poema do Horizonte - IV

Dedicado ao Quarteto do Teatro Guaira

Bruno Kiefer (1976)

Vivo ($\text{♩} = 132$)

Piano

Vl. I

Vl. II

Vcl.

Piano

como (1)

ex. 85: a. *Terra Selvagem* (1971) — [61] - [64]

b. *Lamentos da Terra* (1974) — [139] - [142]

c. *Poema do Horizonte IV* (1976) — [1] - [7]

Independentemente do material sonoro elaborado nesses trechos, a insistência nas fermatas resulta em uma sensação de instabilidade rítmica que decorre da descontinuidade da pulsação básica. A função interruptiva inerente a esta idéia desencadeia uma atmosfera de suspensão constante.

Apesar de estar aqui retratada em apenas três exemplos, esta idéia permeia praticamente todas as peças que este trabalho abarca.

Idéia n.º 9

Esta idéia recorre em *Lamentos da Terra* (1974), para piano, *Poema do Horizonte IV* (1976), para piano, dois violinos e violoncelo, e *Poema do Horizonte V* (1977), para piano e orquestra de cordas: é um movimento em oitavas ou sétimas, resultando em uma espécie de sombra da condução melódica das figuras mais longas.

a)

Dedicado aos meus filhos Suganu e Flávio

Lamentos da Terra

Expressivo (♩ = 120)

piano

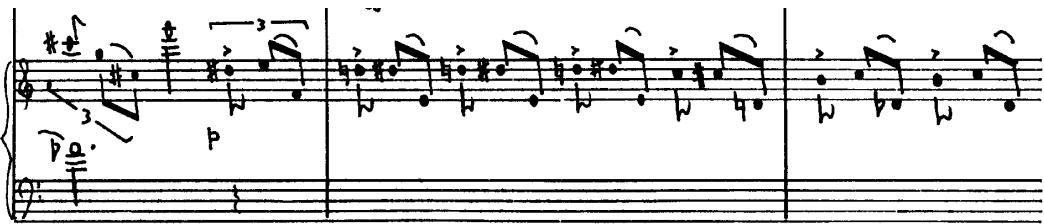
mf

simile

Bruno Kiefer (1974)

b)

44



c)

184

ex. 86: a. *Lamentos da Terra* (1974) — [1] - [9]b. *Poema do Horizonte IV* (1976) — [44] - [48]c. *Poema do Horizonte V (II. Luminoso)* (1977) — [184] - [188]

O caráter expressivo e a função de gerar momentos de relaxamento são mantidos nas três ocorrências desse motivo melódico exclusivo do piano. Nas duas primeiras, a intensidade *piano* intensifica o lirismo dessa idéia. Em *Poema do Horizonte V*, os níveis elevados de intensidade não comprometem seu caráter lírico: sendo uma peça para piano e orquestra de cordas, os níveis

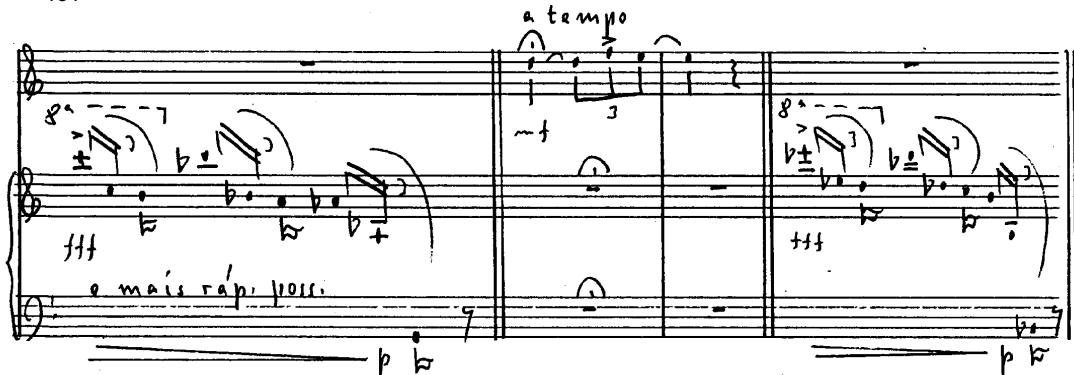
de dinâmica são proporcionalmente maiores - o piano precisa “falar mais alto”, em especial no registro agudo, como neste caso, para ser ouvido.

Idéia n.º 10

Esta idéia, exclusivamente pianística, ocorre em *Ventos Incertos* (1970), para flauta e piano, *Terra Selvagem* (1971), para piano, na canção *O vento é quando?* (1971), para baixo e piano, e em *Lamentos da Terra* (1974), para piano: são gestos breves, com insistência nos intervalos de oitava e segunda menor ocorrendo alternadamente, em movimento descendente, em níveis elevados de intensidade e andamento rápido.

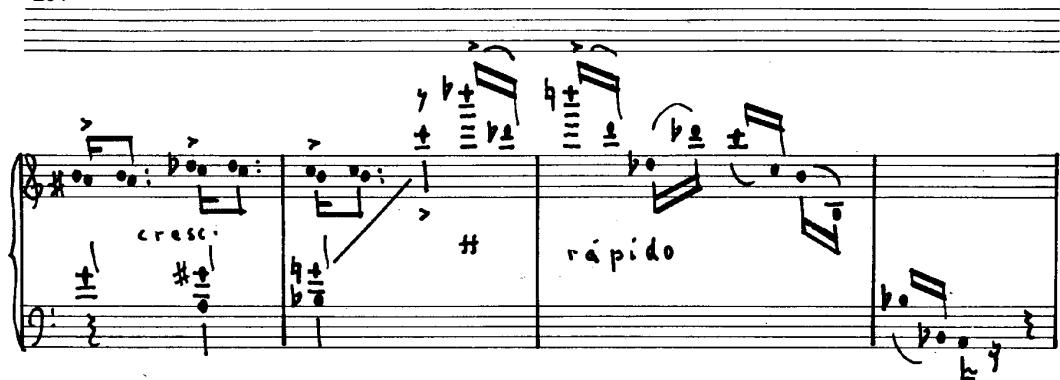
a)

151

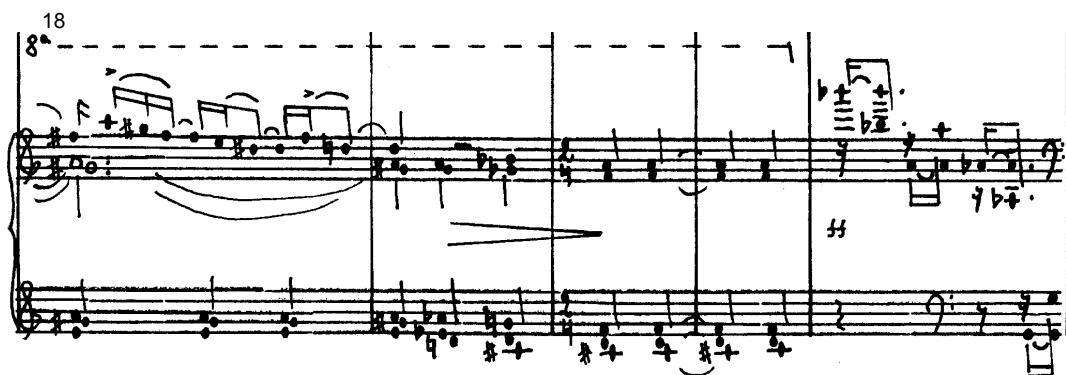


b)

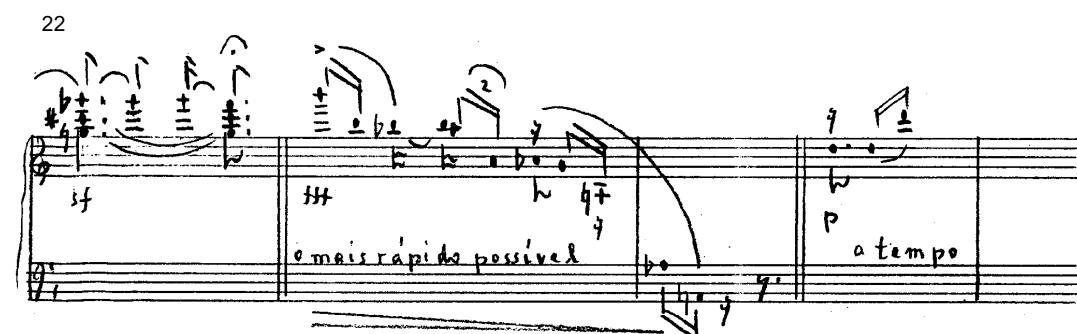
201



c)



d)



ex. 87: a. *Ventos Incertos* (1970) — [151] - [154]

b. *Terra Selvagem* (1971) — [201] - [204]

c. *O vento é quando?* (1971) — [18] - [22]

d. *Lamentos da Terra* (1974) — [22] - [25]

A função desta idéia está sempre relacionada à fragmentação do discurso, na maioria das vezes de caráter lírico, ou, no caso de *Terra Selvagem*, em trecho de caráter rítmico-percussivo. São intervenções de caráter agressivo que provocam o aumento da tensão nas peças. O aspecto disjuntivo inerente a esta idéia é evidenciado pelo próprio compositor ao colocá-lo entre barras duplas.

A idéia n.º 10 compartilha a insistência nos intervalos de oitava (neste caso também de sétima) e segunda menor apontada na idéia n.º 9. A função

desempenhada pelas duas idéias são, entretanto, antagônicas. Na idéia n.º 10 a função é de interrupção do discurso, aumentando a atmosfera de tensão do trecho, enquanto na idéia n.º 9 a função é lírica, promovendo momentos de aparente relaxamento.

Idéia n.º 11

Ocorre em *Ventos Incertos* (1970), para flauta e piano, *Vendavais: Prenúncios* (1971), para dois pianos, *Campeadores* (1973), para coro e orquestra e *Poema Telúrico* (1975), para orquestra sinfônica: são blocos paralelos, em movimentos cromáticos ascendente e descendente, no registro médio e andamento moderado.

a)



b)



c)

136

140

Fl. I

Fl. II

ob.

cor. (corno)

bc.

I, II

I, III

cor.

II

rec.

Fl. I

Fl. II

ob.

cor. (corno)

bc.

I, II

I, III

cor.

II

rec.

d)

105

- ex. 88: a. *Ventos Incertos* (1970) — [115] - [118]
 b. *Vendavais: Prenúncios* (1971) — [108] - [111]
 c. *Campeadores (Parte I. Tempo da Natureza)* (1973) — [136] - [140]
 d. *Poema Telúrico (1. Horizonte)* (1975) — [105] - [106]

Na sua primeira manifestação, em *Ventos Incertos*, ocorre sobre intervalos de terça menor e quinta aumentada, enquanto nas peças posteriores o conteúdo intervalar parece ter sido cristalizado pelo compositor nos intervalos de quarta justa e quarta aumentada. Na primeira ocorrência, ainda embrionária, esta idéia complementa, no piano, o caráter lírico da linha melódica da flauta. Nas demais peças, no entanto, ocorre sempre associada

a outros gestos, como as notas repetidas (em *Vendavais: Prenúncios*) ou o trêmulo nas cordas (em *Campeadores* e *Poema Telúrico*).

As ocorrências desta idéia nas várias peças são sempre bastante breves. Em *Ventos Incertos* a idéia percorre toda a peça, em intervenções que, no início, antecedem o caráter lírico da linha melódica da flauta, e, depois da entrada desta, estabelecem com ela um diálogo instrumental até o final da obra, sempre em concordância de caráter, apesar de algumas interrupções de caráter agressivo em oitavas descendentes. Nas demais peças, as ocorrências constituem pinçeladas líricas em trechos de caráter eminentemente tenso: em *Vendavais: Prenúncios*, *Campeadores* e *Poema Telúrico*, a idéia ocorre sobre gestos em trêmulos nas cordas ou notas repetidas no piano, com alto nível de ruidosidade. Enquanto em *Vendavais: Prenúncios* essa idéia é freqüentemente reiterada em toda a obra, em *Campeadores* e *Poema Telúrico* ocorre apenas no final dos respectivos primeiros movimentos: na primeira prenunciando o caráter lírico da linha melódica do coro, e na segunda configurando um dos poucos materiais melódicos do movimento.

A idéia n.º 11 está sempre relacionada à introdução de momentos líricos, de relaxamento, mais imediato em *Ventos Incertos*, como resultado do caráter lírico compartilhado pela flauta e pelo piano, e menos perceptível nas demais peças, em consequência do alto índice de ruidosidade provocado pelos demais gestos simultâneos.

Idéia n.º 12

Ocorre em *Terra Selvagem* (1971), para piano, *Poema do Horizonte II* (1972), para quarteto de cordas, *Poema do Horizonte III* (1975), para quinteto de sopros, e *Poemas da Terra 1* (1976), para quarteto de flautas-doce: é um intervalo de terça menor descendente associado ao grupo rítmico curta-longa, com acento na primeira nota, e ao registro médio-agudo.

a)

b)

A handwritten musical score for trumpet (tr b) and piano. The score consists of two staves. The top staff is for the trumpet, with dynamic markings like 'tr b' and '170'. The bottom staff is for the piano, with various note heads and rests. A performance instruction 'expr.' is written near the piano staff. The score is on five-line music paper with a key signature of one sharp.

c)

II - Imploração

$\text{♩} = 72$

fl. 2/4 f p f p f p f p

obr. 2/4 f p f p f p f p

clar. 2/4 - - - -

cor. 2/4 - - - -

fg. 2/4 f p f p f p f p

recitativo p f

d)

Poemas da Terra
Bruno Kiefer (1976)

- nº 1 -

$\text{♩} = 80$

flauta sopr.
flauta contr. I
flauta contr. II
flauta tenor

- ex. 89: a. *Terra Selvagem* (1971) — [248] - [253]
 b. *Poema do Horizonte II* (1972) — [168] - [171]
 c. *Poema do Horizonte III (II. Imploração)* (1975) — [1] - [5]
 d. *Poemas da Terra 1* (1976) — [1] - [8]

Esta idéia atua como breves “chamadas” reincidentes, que são como perguntas sem resolução. *Terra Selvagem* apresenta essa “chamada” como último gesto da obra, a qual termina, dessa forma, inconclusa, em uma grande interrogação. Assim como a idéia nº 8, esta também percorre as várias peças aqui analisadas.

Idéia n.º 13

Ocorre em *Vendavais: Prenúncios* (1971), para dois pianos, *Vem o Vento* (1973), para soprano e quatro violoncelos, *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, e *Terra Sofrida* (1983), para dois violões: é uma repetição incisiva de notas alternando três e dois valores rítmicos.

a)

44

I

II

b)

Vem o Vento M.

Moderado ($\text{♩} \approx 80$) Verses: Carlos Nejar

mús.: Bruno Kiefer (1973)

Sopr.

Vc. I

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

c)

ex. 90: a. *Vendavais: Prenúncios* (1971) — [44] - [47]b. *Vem o Vento* (1973) — [1] - [4]c. *Campeadores (Parte I. Tempo da Natureza)* (1973) — [8] - [14]

Enquanto em *Vendavais: Prenúncios* essa idéia ocorre em primeiro plano, sendo trabalhada insistente, e constituindo um dos materiais principais da obra, em *Vem o Vento* a repetição de notas ocorre de maneira descontínua, intercalada pelo silêncio, sempre associada a outros gestos. Em *Campeadores* a idéia é bastante similar àquela de *Vem o Vento*, principalmente quanto às alturas absolutas e à relação intervalar. Nessas três ocorrências, a função desempenhada pela idéia é a mesma: intensificar a atmosfera de tensão e tumulto. Já em *Terra Sofrida*, obra de 1983, esta idéia rítmica básica, em manifestação residual, é transfigurada, imbuindo-se do caráter lírico que prevalece naquele trecho:

ex. 91: *Terra Sofrida* (1983) — [44] - [48]

Idéia n.º 14

Esta idéia ocorre em *Terra Selvagem* (1971), para piano, *O vento é quando?* (1971), para baixo e piano, *Vendavais: Prenúncios* (1971), para dois pianos, *Sertão: Mistério* (1972), para piano, violino, viola, violoncelo e instrumentos complementares de percussão, e *Lamentos da Terra* (1974), para piano: é a justaposição ou sobreposição de registros extremos agudo e grave do piano, ocasionando uma clara delimitação entre estas duas regiões tímbricas do instrumento.

a)

Dedicado à Nídia

Terra Selvagem Bruno Kiefer

Animado (♩ = 78)

longa

(1971)

b)

175

Mais movido ($\text{d} = 100$)

I

mf p mf p mf p mf p mf p mf p mf p

amoroso

ped.

II

8a

c)

II - O Vento é Quando?

versos: Carlos Nejar

mus.: Bruno Kiefer

Moderado ($\text{d} = 76$)

Vem o

ff mf p ff mf p

ped.

d)

(150)

e)

116

ex. 92: a. *Terra Selvagem* (1971) — [1] - [11]b. *Vendavais: Prenúncios* (1971) — [175] - [178]c. *O vento é quando?* (1971) — [1] - [7]d. *Sertão: Mistério* (1972) — [146] - [150]e. *Lamentos da Terra* (1974) — [116] - [118]

Ao contrário das idéias anteriores, esta é construída a partir exclusivamente do tratamento tímbrico. Os registros grave e agudo do piano são justapostos e sobrepostos de maneira a reforçar um contraste de texturas e de timbres: “De tal forma são opostas [as] texturas tímbricas que um diálogo frutífero se estabelece entre elas” (CHAVES, 1982, p. 6). Esse diálogo contribui de forma decisiva para um caráter fragmentário e não-direcional no discurso musical dessas obras.

O processo de autocitação aqui ressaltado é denotativo de um pensamento composicional consistente. Bruno Kiefer, ao reutilizar idéias musicais (de maneira idêntica ou com pequenas alterações), faz uso de estratégias compostionais aglutinadoras, evidenciando confiança em seus materiais sonoros a ponto de reutilizá-los incessantemente

Algumas vezes as autocitações são idênticas (idéias n.º 2 e 5); outras vezes as semelhanças convivem com pequenas variações de altura, intensidade, duração ou timbre. As autocitações com diferentes níveis de similaridades podem ser compreendidas tanto como manifestações embrionárias de uma idéia (como no ex. 88a), que, fertilizada, alcança sua forma madura em alguma obra posterior (ex. 88c), quanto como manifestações em eco, em peça escrita alguns anos mais tarde, como ocorre com a idéia n.º 13 (ex. 91). No primeiro caso, evidencia-se a busca do compositor pela forma ótima de cada idéia, denotando, tanto a coerência de pensamento quanto a determinação de um compositor obstinado. A composição, para Kiefer, consistia trabalho metódico, realizado diariamente, em mesmo local e hora. Dessa persistência advém o manuseio recorrente de

determinados materiais musicais, culminando no processo de autocitação. No caso das manifestações em eco, estas seriam decorrência de um trabalho de garimpagem do compositor, que resgata uma idéia e a transfigura, inserindo-a em contexto diverso daquele estabelecido na sua forma ótima. Na verdade, esse tipo de procedimento composicional, quando ocorre, preserva a origem etimológica da idéia (ex. 91).

Independentemente de seu grau de semelhança, as várias citações de cada idéia compartilham do mesmo caráter e função, e ocorrem em contextos também semelhantes. As idéias de caráter lírico mantêm a função de produzir momentos de relaxamento (idéias n.º 6, 9 e 11), as de caráter agressivo relacionam-se com trechos de tensão e obsessividade (idéia n.º 1 e 13), ou tensão e fragmentação do discurso (idéias n.º 3, 4, 7, 8 e 10), enquanto as idéias de caráter misterioso relacionam-se com a geração de um ambiente de ansiedade (idéias n.º 2 e 5). A idéia n.º 12, de caráter lírico, imponente, como breves “chamadas”, desempenha função relacionada à geração de momentos de caráter épico. Dessa forma, as idéias e suas recorrências geram “ambientes” sonoros, seja de tensão e ansiedade, agressivo, seja de relaxamento, épico ou misterioso, que conferem unidade interna a esse grupo de peças.

Algumas citações ocorrem em peças contíguas, escritas no mesmo ano ou com um breve hiato entre elas, como é o caso das idéias n.º 1, 2, 3, 5 e 6. Essas citações “locais” se contrapõem às citações de “longo curso”, que ocorrem após maiores lapsos de tempo e traçam relações de maior envergadura entre as peças. As idéias n.º 4, 7, 10, 11, 12 e 13 pertencem a

essa categoria de citações de “longo curso”. Ao reutilizar materiais musicais semelhantes, nas citações “locais”, e especialmente naquelas de “longo curso”, independentemente do grau de semelhança entre suas ocorrências, Kiefer acaba por criar um contexto unitário subjacente ao grupo de peças aqui em estudo.

A intenção do compositor em entrelaçar essas peças de tal forma a constituir um corpo musical unitário, enraizado nas idéias poéticas “terra”, “vento e “horizonte” e consolidado através do processo de autocitação é afirmada ainda por outras constatações, como o parentesco entre as citações exclusivas do piano. As idéias n.º 1, 4, 7, 9, 10, e 14 trabalham recursos técnicos e tímbricos específicos desse instrumento. Outras idéias tiveram origem em peças para piano e foram, posteriormente, elaboradas em outros instrumentos, como é o caso das idéias n.º 8, 11, 12 e 13. O piano é, sem dúvida, o instrumento primordial para a criação das autocitações, irradiadas à *posteriori* para os demais instrumentos.

Ainda com relação às peças para piano, observa-se estreita semelhança entre o conteúdo intervalar das idéias de n.º 9 e 10, apesar das diferenças de contexto e de função. A idéia n.º 10, originada em *Ventos Incertos* (1970), tem sua última aparição em *Lamentos da Terra* (1974), obra de estréia da idéia n.º 9. *Lamentos da Terra* atua assim como eixo de transfiguração da idéia n.º 10, a qual se despe de seu caráter agressivo e de sua função interruptiva para assumir o caráter lírico e a função de geração de momentos de relaxamento, originando a idéia n.º 9 a partir do mesmo material intervalar.

A identificação do grau de parentesco entre as várias idéias contribui também para a percepção de um contexto unitário entre as vinte e uma peças em estudo. A predominância dos intervalos de segunda e terça menor, quarta aumentada, e oitava, é evidente em muitas das autocitações. A combinação de oitava e segunda menor (às vezes terça) recorre insistente em várias idéias, seja em blocos (idéia n.º 1), ou em “melodia” (idéia n.º 9 e 10), entrelaçando essas idéias em uma raiz comum. Trechos construídos exclusivamente sobre o intervalo de segunda menor, seja criando um platô (idéias n.º 2 e 5), seja em intervenções breves (idéia n.º 4), ou ainda em condução melódica (idéias n.º 3 e 6), configuram ainda outra linhagem de idéias afins. A segunda menor recorre também na idéia n.º 11 (associada à quarta aumentada) e na idéia n.º 6 (predominando nas linhas melódicas que elaboram o poema). O intervalo de terça menor também se faz presente nas idéias n.º 6 e 12, constituindo assim, ao lado da oitava, segunda menor e quarta aumentada, os intervalos prioritários neste grupo de peças de Kiefer.

A partir das observações sobre a origem das idéias musicais aqui evidenciadas, chega-se à conclusão que o compositor alicerçou seu processo de autocitação em duas peças: *Terra Selvagem* e *Campeadores*. A primeira, escrita em 1971, para piano, originou cinco idéias às quais Kiefer recorreu muitas vezes em obras posteriores, enquanto *Campeadores* (1973), para coro e orquestra, além de ter consolidado a aproximação do compositor com a poesia de Nejar, foi a origem de três outras autocitações. O estabelecimento dessas duas obras como grandes eixos de criação de idéias nessa parte da produção musical de Kiefer se dá também com base na seguinte constatação:

Terra Selvagem e *Campeadores* não compartilham idéias entre si, podendo ser consideradas obras complementares no que se refere à genealogia de idéias nesse grupo de peças. Com relação a *Campeadores*, observa-se também uma estreita afinidade deste com *Poema Telúrico*, obra orquestral escrita em 1975. Duas idéias são exclusivas dessas duas obras (idéias n.º 2 e 3); outras, após ocorrerem em *Campeadores*, são também elaboradas em *Poema Telúrico* (idéias n.º 6 e 11).

Os ambientes sonoros característicos, através dos quais são elaboradas as idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte”, presentes nos títulos desse grupo de vinte e uma peças compostas por Bruno Kiefer nos anos 70, decorrem da reiteração de gestos musicais. Essa estratégia composicional se consolida no processo de autocitação aqui evidenciado e que poderá ser estendido, em estudos posteriores, a outras obras de Kiefer, como por exemplo o *Tríptico* (1969), para piano, que apresenta manifestações de alguns dos gestos de que trata esta investigação. De toda forma, a recorrência de gestos musicais na música de Bruno Kiefer configura uma das características mais marcantes do estilo do compositor.

6. CONCLUSÃO

Bruno Kiefer e Carlos Nejar. A música e a poesia destes artistas riograndenses entrelaçam-se de forma tão consistente, num corpo de obras de tamanha intensidade dramática, que uma fresta no tempo se abre, através da qual podemos, hoje, vislumbrar a sintonia de seus autores com o contexto social de sua época. A temática “terra”, “vento” e ‘horizonte’, compartilhada de forma obsessiva pela obra de ambos, compõe um núcleo de concentração de imagens a que inevitavelmente somos remetidos, seja através da música de Kiefer em suas vinte e uma obras aqui analisadas, seja através da poesia de Nejar em *O Campeador e o Vento*. Essa temática tríplice, que finca um dos grandes alicerces sobre os quais se erigiu a estética das artes no Rio Grande do Sul da década de 70, constitui, assim, nas obras que compõem o objeto desta pesquisa, um núcleo magmático, em que a música de Kiefer se encontra intimamente relacionada com os poemas de Nejar.

O poeta afirma que

“a vinculação com a terra - minha em *O Campeador e o Vento* e da música de Kiefer - não está isolada dos problemas humanos do povo na terra (...). Kiefer, ao encontrar meu livro, nele se encontrou naquilo que soprava dentro dele - a música. E sua música, irmã de minha poesia, buscava a mesma coisa: o homem, suas penúrias e suas grandezas (...). Observa os títulos de Kiefer - “terra” (trabalho, luta, vida e morte), “vento” (passagem) e “horizonte” (futuro) (...). O ato poético ou musical é transformador da realidade. Não queremos ver, queremos mudar¹. E o vento fala de coisas se sucedendo e de coisas que sucederão. O ontem é o amanhã. Tudo passa” (NEJAR, 1998).

¹ Grifo de Nejar.

Nejar chama seus poemas de “cantos”, enquanto Kiefer dá o nome de “poemas” a algumas de suas peças, especialmente às que configuram ciclos (*Poemas do Horizonte* e *Poemas da Terra*), o que sinaliza mais uma vez a afinidade de pensamento criativo entre os dois artistas, e o caráter unitário desse grande grupo de peças.

Assim como as epígrafes que precedem os *cantos* de *O Campeador* e o *Vento* de Carlos Nejar introduzem o leitor à idéia temática de cada capítulo, sugerindo imagens de grande dramaticidade, os títulos nas peças de Bruno Kiefer, na concentração de uma ou duas palavras, atuam como idéias poéticas impulsionadoras do ambiente musical predominante em cada obra. De forma equivalente, *O Campeador* e *o Vento* apresenta como uma de suas características mais evidentes a reiteração de elementos do poema, o que denota mais uma vez os laços de similitude estética entre o compositor e o poeta, pois a elaboração musical das idéias poéticas “terra”, “vento” e ‘horizonte’ no grupo de peças em estudo ocorre através do estabelecimento e da reiteração de ambientes sonoros característicos. Os materiais compostoriais, cuja utilização recorrente cria esses ambientes, foram, neste trabalho, organizados de forma sistemática, configurando um repertório de gestos musicais. Estes gestos foram sistematizados em famílias, levando em consideração principalmente o seu caráter e a sua função naquelas peças compostas por Kiefer entre 1970 e 1983 e analisadas aqui. Os gestos foram organizados em quatro categorias: *sons móveis* e *sonoridades percussivas*, cujo alto índice de ruidosidade e percussividade contribui de forma decisiva para a geração de uma atmosfera de tensão e ansiedade; *trilhas melódicas*,

que são as responsáveis pela elaboração musical dos poemas, estando freqüentemente associadas a momentos de relaxamento; e *fragmentos cortantes*, gestos com função interruptiva que intensificam o caráter dramático das peças. Da recorrência desses gestos musicais e de suas respectivas funções resultam três famílias de ambientes sonoros que são característicos da música de Kiefer desse período: o ambiente lírico, o ambiente de tensão e ansiedade, e o ambiente agressivo.

O ambiente lírico está relacionado aos momentos de caráter lírico e épico das peças, ressaltado principalmente pelo uso das *trilhas melódicas*, e se manifesta de forma mais evidente nas peças que sublinham nos títulos a idéia poética “terra”, embora também se verifique esse ambiente lírico nas peças vocais com a idéia “vento”. O ambiente de tensão e ansiedade, gerado principalmente pelo manuseio dos *sons móveis* e *sonoridades percussivas*, relaciona-se com a atmosfera de suspensão angustiante que percorre praticamente todas as peças. O ambiente agressivo, produzido freqüentemente pela interação, em diferentes níveis, das *sonoridades percussivas*, *sons móveis* e *fragmentos cortantes*, se relaciona com os trechos de caráter nervoso, resulta principalmente do tratamento obsessivo de algum material rítmico, e ocorre freqüentemente nas peças instrumentais que trazem a idéia “vento” nos títulos.

A idéia poética “terra” é elaborada em *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra* e *Terra Sofrida*, peças de caráter épico, através da interação entre o ambiente lírico e o ambiente agressivo. As *trilhas melódicas* que ocorrem nessas obras convivem lado-a-lado com os *fragmentos cortantes*, o que

imprime nessas peças um caráter de grande dramaticidade e uma sensação de constante interrupção do discurso. Em *Sertão: Mistério* é o ambiente de tensão e ansiedade, através do uso freqüente das *sonoridades percussivas*, que interage com o lírico, envolvendo a peça na atmosfera misteriosa evocada pela idéia poética que dá nome à obra. *Poemas da Terra*, para conjunto de flautas-doce, de caráter eminentemente lírico, confirma a aproximação entre a idéia poética “terra” e o ambiente lírico elaborado nas peças de Kiefer.

As obras sinfônicas *Campeadores* e *Poema Telúrico*, em múltiplos movimentos, manejam esses ambientes sonoros à sua maneira. Nas partes I e II de *Campeadores* e no primeiro movimento de *Poema Telúrico*, o ambiente de tensão e ansiedade é amplamente elaborado, principalmente pelo manuseio constante dos *sons móveis* e *sonoridades percussivas*. Já na parte III de *Campeadores* e no segundo movimento de *Poema Telúrico*, o caráter épico predomina, através da interação dos ambientes líricos e agressivos, da mesma forma como ocorre em *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra* e *Terra Sofrida*.

A idéia poética “vento” predomina nas quatro peças vocais de Kiefer desse período, três das quais trazem “vento” no título: *O vento é quando?*, *Vem o Vento*, e *Quando os ventos chegarem*. Embora *Campeadores*, que também é vocal, não traga a idéia poética “vento”, a própria idéia do Campeador, que “desce dos montes com o vento” (NEJAR, 1966, p. 51), abraça esse propósito. Assim, o uso da voz no grupo de peças em estudo parece estar intrinsecamente relacionado à idéia poética “vento”. Nessas peças vocais, com a exceção de *Campeadores*, predomina o ambiente lírico,

pelo uso das *trilhas melódicas* que elaboram musicalmente o poema. Esse ambiente lírico divide sua primazia com o ambiente de tensão e ansiedade, o qual seria um reflexo sonoro da imagens de instabilidade e poder de transformação freqüentemente relacionadas à idéia poética “vento”.

No que se refere à idéia poética “horizonte”, não existe uma relação preferencial com nenhuma família de ambiente. Essa idéia poética parece estar relacionada antes com a forma geral das peças do que com um ambiente sonoro predominante. Segundo Kiefer (19--a), “a velha distinção entre forma e conteúdo não tem sentido na música. Tudo que se possa chamar de conteúdo de uma obra musical provém de estruturas, desde as mais elementares até as seções componentes do todo”. O conteúdo poético de “horizonte” transfere-se, portanto, para o nível estrutural das peças, alicerçando a sua construção formal nas referências à ausência de direcionalidade e ao caráter circular. A circularidade e o inatingível da linha do horizonte encontram seu equivalente na música através da não-direcionalidade do discurso, que não apresenta grandes pontos culminantes, apenas alguns poucos pontos de chegada de caráter local. A recorrência dos gestos musicais, que encontra em *O Campeador e o Vento* seu equivalente na reiteração dos elementos do poema, seria também uma das manifestações da idéia poética “horizonte” em Bruno Kiefer, numa aproximação definitiva com a obra poética de Carlos Nejar.

Um análise retrospectiva das peças de Kiefer nos mostra que já em suas primeiras obras dentro dessa temática poética tríptica “terra”, “vento” e “horizonte”, os gestos musicais e os ambientes sonoros haviam sido criados.

Em *Ventos Incertos* (1970), *Terra Selvagem* (fevereiro de 1971) e *Vendavais: Prenúncios* (agosto de 1971), praticamente todas as famílias de gestos estão presentes, mesmo que em estágio embrionário. Sendo essas três peças instrumentais, podemos concluir que o estabelecimento dos ambientes sonoros precede, em Kiefer, a própria verbalização do poema, sob a forma, por exemplo, de canções. A temática nejariana permeou a música de Kiefer antes de sua explicitação através de obras vocais, com texto. A primeira obra vocal sobre poemas de *O Campeador e o Vento*, a canção *O vento é quando?*, é de novembro de 1971. No grande grupo de peças aqui analisado, apenas três outras obras são vocais: *Vem o Vento* (1973), *Campeadores* (1973) e *Quando os ventos chegarem* (1974); a maioria das peças dentro da temática aqui em estudo é exclusivamente instrumental. Essa constatação reforça a hipótese de o compositor ter buscado a unidade expressiva dessas peças através da intensificação do afeto dos poemas e de seu caráter dramático em um nível que prescinde de explicitação, constituindo, verdadeiramente, o que Boulez (1986, pp. 179-80) chama de “centro e ausência” da obra.

A análise dos paralelos entre a música de Kiefer e os poemas de Nejar possibilitou o acesso a um importante aspecto, até agora ainda não detectado, dos processos composicionais de Kiefer, e que diz respeito a um processo de autocitação que é claramente identificável neste grupo de peças. Este processo de autocitação se constitui em uma reutilização de idéias musicais idênticas em diferentes peças, retrabalhando e reaproveitando idéias semelhantes, às vezes em longos trechos, mantendo constantes as suas funções e contextos. Este processo de autocitação é denotativo de um

pensamento composicional consistente, onde, ao reutilizar idéias musicais (guardando identidade ou submetendo-as a pequenas variações), Kiefer lança mão de estratégias compostionais aglutinadoras, demonstrando confiança em seus materiais sonoros a ponto de reutilizá-los incessantemente. A intenção do compositor em entrelaçar o grupo de vinte e uma peças aqui em estudo em um corpo musical unitário, enraizado nas idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte”, e em relação direta com os poemas de Carlos Nejar, é, enfim, consolidada por este processo de autocitação.

No tocante à origem das idéias musicais citadas por Kiefer em suas peças, conclui-se que o compositor embasou seu processo de autocitação principalmente em duas peças: *Terra Selvagem* e *Campeadores*. *Terra Selvagem*, escrita em 1971, para piano, originou cinco das quatorze idéias musicais às quais Kiefer recorreu em obras posteriores, enquanto em *Campeadores* (1973) encontra-se a origem de outras três autocitações. Tão importante quanto essa questão numérica é a constatação de que *Terra Selvagem* e *Campeadores* não compartilham idéias entre si, podendo ser consideradas complementares no que se refere à genealogia das autocitações na música de Kiefer. Dessa forma, *Terra Selvagem* e *Campeadores* identificam-se como os dois pilares sobre os quais foram compostas as demais dezenove peças aqui analisadas.

Os ambientes sonoros característicos desse grupo de peças, as similaridades de materiais musicais das idéias, e o fato de que cada idéia musical desempenha uma função constante em suas muitas ocorrências, são aspectos que identificam o processo composicional de Kiefer nesse período,

esclarecem as suas estratégias de criação para o analista, e, consequentemente, configuram o seu estilo. Da atmosfera geral compartilhada pela obra de Kiefer e de Nejar, que justapõe, sem conectivos, momentos de tensão, dureza e angulosidade, e breves lampejos de relaxamento, resulta a total fragmentação do discurso, musical ou poético, como um “espelho estilhaçado”:

“Cada estilhaço ainda reflete a imagem principal, o próprio compositor. Mas agora, depois do estilhaçamento, cada pequeno pedaço espelhado ganha vida própria. O compositor neles ainda está, mas outras coisas, outros e outros mundos, estão ali refletidos. Ouvir uma obra de Bruno Kiefer é sentar-se diante de um tal espelho. E deixássemos correr os olhos por todas as frações do espelho, escrutinando a cada uma os seus mistérios, as suas angulosidades, as suas inconformidades, as suas belezas e as suas feiúras, os seus afetos e os seus desafetos” (CHAVES, 1983).

As conclusões às quais aqui chegamos configuram o grupo de peças analisadas como um corpo composicional unitário dentro da produção de Kiefer. As idéias poéticas “terra”, “vento” e “horizonte”, que constituem a essência do livro *O Campeador e o Vento* de Carlos Nejar e que são sublinhadas nos títulos destas vinte e uma peças de Bruno Kiefer, são elaboradas em ambientes sonoros característicos, produzidos por gestos musicais recorrentes que desembocam em um processo de autocitação.

Ao mesmo tempo em que o poeta Nejar, partindo “da sua experiência existencial, torna-se porta-voz da *alma geral*” (COELHO, 1983a, p. 215), Kiefer encontra-se “entre os compositores que filtram através de seus olhos a experiência cotidiana para transformá-la em música” (CHAVES, 1983). Esse paralelismo na busca da representação, na poesia e na música, de questões

relativas ao contexto sócio-cultural de um determinado local e época constitui o que Whitman (1977, p. 299) chama de “vivificação” de elementos externos, que só os artistas podem dar, e sem a qual “a realidade pareceria incompleta (...), e a própria vida [seria] finalmente em vão”.

Segundo Kiefer (19--b, p. 2), “as raízes da música devem estar na língua pois esta, sobretudo através da poesia lírica, revela a alma do povo”². Ao deixar-se permear por *O Campeador e o Vento*, o compositor não apenas colocou em música as palavras do poeta, mas incorporou o seu conteúdo dramático à sua música, da forma mais íntima e indissolúvel. Esse complexo música-poesia constitui-se em um canal de comunicação com aquilo que Kiefer chama de “alma do povo”, neste caso e inequivocamente, aquela refletida na estética riograndense da década de 70.

² Grifo de Kiefer.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANHALT, Istvan. Music: context, text, counter-text. **Contemporary Music Review**, London, v. 5, p. 101-135, 1989.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **A técnica do verso em português**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.
- BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. 2 ed. New York: Dover, 1987.
- BOULEZ, Pierre. **Orientations**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- CANNABRAVA, Euryalo. Carlos Nejar e Somos poucos. **Colóquio: Letras**, Porto Alegre, n. 47, p. 29-36, jan. 1979.
- _____. Carlos Nejar e a técnica do ritmo. In: PONTIERO, Giovanni. **Carlos Nejar - poeta e pensador**. Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983. p. 142-148.
- CHAVES, Celso Loureiro. Nota de apresentação. In: KIEFER, Bruno. **Terra selvagem** [partitura]. Porto Alegre: UFRGS, 1982.
- _____. O todo do espelho a partir dos cacos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 abr. 1983.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Camões e Pessoa: poetas da utopia**. Sintra: Europa-America, 1983a.
- COELHO, Nelly Novaes. Do mito para a história. In: PONTIERO, Giovanni. **Carlos Nejar - poeta e pensador**. Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983b. p. 160-175.
- COMPOSIÇÕES MUSICAIS. In: CORRÊA, James & MATTOS, Fernando, orgs. **Bruno Kiefer. Cadernos Porto&Vírgula**, v. 6. Porto Alegre : UE, 1994. p. 93-99.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. **O espessamento poemático em Carlos Nejar**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1981.
- DAHLHAUS, Carl. **Esthetics of music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- GANDELMAN, Saloméa. **36 Compositores Brasileiros. Obras para piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

- GERLING, Cristina Capparelli. Traços característicos na música para piano de Bruno Kiefer. **Opus**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 75-80, set. 1991.
- HOLLOWAY, Robin. Word - image - concept - sound. **Contemporary Music Review**, London, v. 5, p. 257-265, 1989.
- KIEFER, Bruno. **Sertão: Mistério**. [s.l.], 1972. Partitura. [manuscrito].
- _____. A gostosa e difícil tarefa de criar música renovadora. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 abr. 1973.
- _____. Depoimentos. **Caderno de Música: Boletim de Documentação Musical**, São Paulo, jul. 1982.
- _____. Sessenta anos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 abr. 1983. Entrevista concedida a Celso Loureiro Chaves.
- _____. **Carta pessoal a Zaida Valentim**. Porto Alegre, 17 mai. 1986. Correspondência datilografada.
- _____. Uma história de luta, perseverança e êxito no difícil caminho da música. **Universitário**, Porto Alegre, abr. 1987. Entrevista concedida a Myrna Bier Appel.
- _____. **Estrutura/afetividade**. [s.l.; s.n.; 19--a]. Texto não publicado.
- _____. **Música e língua**. [s.l.; s.n.; 19--b]. Texto não publicado.
- _____. **Traços biográficos**. [s.l.; s.n.; 19--c]. Texto não publicado.
- KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MALARD, Letícia. **Escritos de literatura brasileira**. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- MATTOS, Fernando Lewis de. **A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme - construção musical e recepção crítica**. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- MEYER, Leonard. **Music, the arts, and ideas**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. (1^a edição 1967).
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse - toward a semiology of music**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NEJAR, Carlos. **O campeador e o vento**. Porto Alegre: Sulina, 1966.
- _____. **Carta pessoal a Luciane Cardassi**. São Paulo, 29 set. 1998. Correspondência manuscrita.

PONTIERO, Giovanni. **Carlos Nejar - poeta e pensador.** Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983.

PORTELLA, Eduardo. A ressurreição da palavra segundo Carlos Nejar. In: PONTIERO, Giovanni. **Carlos Nejar - poeta e pensador.** Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983. p. 72-76.

VALENTIM, Zaída de Freitas. **A interpretação da obra Terra Selvagem de Bruno Kiefer através do conhecimento das características composicionais utilizadas pelo autor.** Rio de Janeiro, 1990. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VERGARA, Pedro. Carlos Nejar, poeta da contingência histórico-telúrica. In: PONTIERO, Giovanni. **Carlos Nejar - poeta e pensador.** Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983. p. 77-81.

WHITMAN, Walt. **The portable Walt Whitman.** New York: Penguin Books, 1977.

ANEXO

ALGUMAS INFORMAÇÕES SOBRE AS PEÇAS ANALISADAS (em ordem cronológica)

Ventos Incertos

Instrumentação: flauta doce e piano

Local e data de composição: Porto Alegre, novembro de 1970

Dedicatória: “dedicado ao jovem casal Arturo e Dalva Jamardo”

Duração aproximada: 5'30"

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

Terra Selvagem

Instrumentação: piano

Local e data de composição: Porto Alegre, fevereiro de 1971

Estréia: Ana Maria Morales, Porto Alegre, 1972

Dedicatória: “dedicado à Nídia”

Duração aproximada: 7'

Publicada pela Editora da Universidade - UFRGS - Série Cadernos de Música - nº 3, Porto Alegre, 1982.

Registro fonográfico: CD Prelúdios em Porto Alegre - piano: Luciane Cardassi; FUMPROARTE, 1998.

Vendavais: Prenúncios

Instrumentação: dois pianos

Local e data de composição: Porto Alegre, agosto de 1971

Estréia: Celso Loureiro Chaves e Bernadete Castelan, Porto Alegre, 1972

Dedicatória: “dedicado a Sebastian Benda”

Duração aproximada: 9'

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

Canções do Vento: O vento é quando?

Instrumentação: baixo e piano

Poema de Carlos Nejar - do livro *O Campeador e o Vento*

Local e data de composição: Porto Alegre, novembro de 1971

Estréia: Zwinglio Faustini, Belo Horizonte, 1972

Dedicatória: “dedicado a Zwinglio Faustini”

Duração aproximada: 2'15"

Partitura do acervo do autor

Registro fonográfico: LP O Sul Erudito - Eládio Pérez-González, barítono, e Berenice Menegale, piano - BRDE, Porto Alegre, 1987.

Sertão: Mistério

Instrumentação: piano, violino, viola, violoncelo e instrumentos complementares de percussão (reco-reco, agogô de 2 cones e caixa de fósforos)

Local e data de composição: Porto Alegre, maio de 1972

Estréia: Quarteto Guanabara (Arnaldo Estrela, Mariuccia Iacovino, Frederick Stephany e Iberê Gomes Grosso), Rio de Janeiro, 1973

Dedicatória: “dedicado à minha mãe”

Epígrafe: “Sertão: é dentro da gente” - Guimarães Rosa

Duração aproximada: 15'

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

Poema do Horizonte I

Instrumentação: violino e violoncelo

Local e data de composição: Porto Alegre, outubro de 1972

Dedicatória: “dedicado a Jean Jacques Pagnot”

Duração aproximada: 9'

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico

Poema do Horizonte II

Instrumentação: quarteto de cordas

Local e data de composição: Porto Alegre, novembro de 1972

Estréia: Quarteto de Cordas da UNB (Moysés Mandel, Valeska de Ferreira, Johann Scheuermann e Antônio Guerra Vicente), São Paulo, 1974

Dedicatória: “dedicado a Jean Jacques Pagnot”

Duração aproximada: 9'

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico

Vem o Vento

Instrumentação: soprano e quarteto de violoncelos

Poemas de Carlos Nejar - do livro *O Campeador e o Vento*

Local e data de composição: Porto Alegre, fevereiro de 1973

Estréia: Maria Lúcia Godoy, Porto Alegre, 1973

Dedicatória: “dedicado a Maria Lúcia Godoy”

Duração aproximada: 2'30"

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

Campeadores

Painel Sinfônico inspirado pela terra que gerou os farrapos

Instrumentação: coro e orquestra sinfônica

Poemas de Carlos Nejar - do livro *O Campeador e o Vento*

Local e data de composição: Porto Alegre, agosto de 1973

Estréia: Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, reg.: Arlindo Teixeira, Porto Alegre, 1974

Dedicatória: “dedicado à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre”

Duração aproximada: 20'

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico

Quando os ventos chegarem

Instrumentação: coro misto a quatro vozes

Poemas de Carlos Nejar - do livro *O Campeador e o Vento*

Local e data de composição: Porto Alegre, 1974

Estréia: Rio de Janeiro, 1981

Não consta dedicatória

Duração aproximada: 2'

Publicada pela Editora Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1975.

Não consta registro fonográfico.

Lamentos da Terra

Instrumentação: piano

Local e data de composição: Porto Alegre, julho de 1974

Dedicatória: “dedicado aos meus filhos Suzana e Flávio”

Duração aproximada: 6'30"

Partitura do acervo do autor.

Registro fonográfico: CD Bruno Kiefer - E a vida continua - piano: Cristina Capparelli; FUMPROARTE, 1995.

Poema Telúrico (Painel Sinfônico)

Instrumentação: orquestra sinfônica

Local e data de composição: Porto Alegre, 1975

Estréia: Orquestra Sinfônica Brasileira, reg.: Roberto Ricardo Duarte, Rio de Janeiro, 1980

Dedicatória: “Homenagem póstuma a Érico Veríssimo”

Duração aproximada: 25'

Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

Poema do Horizonte III

Instrumentação: flauta, oboé, clarinete, corne-inglês e fagote
Local e data de composição: Porto Alegre, novembro de 1975
Estréia: Quinteto de Sopros de Porto Alegre, Porto Alegre, 1976
Dedicatória: “dedicado a Zorávia Bettoli - composto por encomenda de Vasco Prado”
Duração aproximada: 13'30"
Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

Poema do Horizonte IV

Instrumentação: piano, dois violinos e violoncelo
Local e data de composição: Porto Alegre, 1976
Dedicatória: “dedicado ao Quarteto do Teatro Guaíra”
Duração aproximada: 5'

Poemas da Terra (I a V)

Instrumentação: quarteto de flautas-doce
Local e data de composição: Porto Alegre, 1976
Estréia: Conjunto de Câmara da UFRGS, Porto Alegre, 1977
Dedicatória: “dedicada à minha filha Luciana”
Duração aproximada: 10'
Publicada pela Editora Novas Metas, São Paulo, 1978
Não consta registro fonográfico.
Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico

Poema do Horizonte V

Instrumentação: piano e orquestra de cordas
Local e data de composição: Porto Alegre, dezembro de 1977
Estréia: Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, reg.: Arlindo Teixeira, sol.: Dirce Knijnik, Porto Alegre, 1981
Dedicatória: “dedicado a Dirce Knijnik”
Duração aproximada: 15'30"
Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico

Terra Sofrida

Instrumentação: dois violões
Local e data de composição: Porto Alegre, agosto de 1983
Dedicatória: “dedicada ao Duo Assad”
Duração aproximada: 3'
Partitura do acervo do autor. Não consta registro fonográfico.

ABSTRACT

This work investigates 21 pieces written by Brazilian composer Bruno Kiefer between 1970 and 1983 in their relation to poems from the collection *O Campeador e o Vento* by Brazilian poet Carlos Nejar.

These 21 pieces, written for a variety of timbric combinations, bear titles that refer to specific poetic ideas (“earth”, “wind”, “horizon”). Their source are the poems by Nejar, as demonstrated by a close scrutiny of the parallels between the poems and the musical text.

In the course of this investigation, a catalogue of musical gestures was systematized, as a result of Kiefer’s consistent use of musical ideas mirroring specific poetic ideas, and as a result of a process of self-borrowing that, although vital to Kiefer’s compositional strategies, had remained undetected until now.