

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MAURÍCIO STAROSTA NETO

LUIZ COSME E SUAS *MANCHAS*
- UM RECORTE MUSICOLÓGICO.

Porto Alegre

2004

MAURÍCIO STAROSTA NETO

**LUIZ COSME E SUAS *MANCHAS*
UM RECORTE MUSICOLÓGICO**

Artigo submetido como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Música; área de concentração: Práticas
Interpretativas.

Orientadora: Dra. Rose Marie Reis Agrifóglio

Porto Alegre

2004

Para a Daiane, pelo amor, carinho e constante incentivo durante a elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Isaac e Sílvia, pelo apoio e carinho incondicional; e por agüentarem o meu mau-humor durante a elaboração deste trabalho;

À Ana Leyen, um agradecimento especial por permitir o acesso ao material musical e literário de Luiz Cosme que pertenceu a Walter Cosme;

Ao professor Ney Fialkow por manter aberto um canal de comunicação saudável entre os alunos e a coordenação do curso;

Ao professor Celso Loureiro Chaves por compartilhar comigo seus conhecimentos sobre Walter e Sotero Cosme;

À professora Any Raquel Carvalho, pela ajuda com a formatação do trabalho de acordo com as normas atuais da ABNT;

À secretária desse Programa de Pós – Graduação, Fátima Brandão, pela eficiência e simpatia; aos demais funcionários do programa pela convivência agradável;

À minha irmã Márian Starosta, pela enorme ajuda com o Microsoft Power Point para a apresentação do trabalho;

Ao meu irmão Amilcar Starosta, pela ajuda com o material da biblioteca nacional;

Às bibliotecárias Lúcia e Norca da biblioteca Armando Albuquerque, pela simpatia e eficiência no atendimento;

À bibliotecária Suzana Martins, da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, pelo atendimento ágil no envio das cópias do manuscrito das *Três Manchas de Cecília Meireles*;

RESUMO

Este artigo é um estudo sobre os três grupos de peças denominados *Três Manchas*, do compositor brasileiro Luiz Cosme (1908-1965): ***Três Manchas para piano*** (1930), ***Três Manchas Gaúchas para canto e piano*** (1931) e ***Três Manchas de Cecília Meireles*** (1947). Este trabalho envolveu a busca pelas partituras das três séries de *Manchas*, a descrição deste material, bem como a comparação entre edições diferentes e fontes primárias. Além disso, foi feita uma descrição comentada sobre o conteúdo musical de cada uma das peças.

Palavras-chave:

descrição, comparação, regionalismo, modernismo

ABSTRACT

This article is a study about the three sets of pieces named *Três Manchas*, by the Brazilian composer Luiz Cosme (1908-1965): ***Três Manchas for piano*** (1930), ***Três Manchas Gaúchas for voice and piano*** (1931) and ***Três Manchas de Cecília Meireles*** (1947), also for voice and piano. The purpose of this work is to search for the scores of the three sets of *Manchas*, the description of this material, and the comparison between the different editions and primary sources. A commented description about the musical content of each piece was also elaborated.

Key-words:

description, comparison, regionalism, modernism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	13
2 AS OBRAS CHAMADAS <i>TRÊS MANCHAS</i> NO CATÁLOGO DAS OBRAS DE LUIZ COSME.....	15
3 AS PARTITURAS DAS <i>MANCHAS</i>	22
3.1 <i>Três Manchas</i> para piano.....	22
3.2 <i>Três Manchas Gaúchas</i>	30
3.3 <i>Três Manchas de Cecília Meireles</i>	30
4 DESCRIÇÃO COMENTADA DAS <i>MANCHAS</i> PARA PIANO SOLO E PARA CANTO E PIANO.....	34
4.1 <i>Três Manchas para piano</i> (1930).....	34
4.1.1 <i>Sacy Pererê</i>	36
4.1.2 <i>Canção do Tio Barnabé</i>	43
4.1.3 <i>Dança do Fogareiro</i>	46
4.2 <i>Três Manchas Gaúchas para canto e piano</i> (1931).....	50
4.2.1 <i>Colonial</i>	52
4.2.2 <i>Aquela China</i>	53
4.2.3 <i>Balada para os Carreiros</i>	57
4.3 <i>Três Manchas de Cecília Meireles</i> (1947).....	59
4.3.1 <i>Modinha</i>	60
4.3.2 <i>Chorinho</i>	62
4.3.3 <i>Cantiga</i>	64
CONCLUSÃO.....	66
OBRAS CONSULTADAS.....	72
ANEXO: PARTITURAS.....	76

INTRODUÇÃO

Recentes trabalhos escritos sobre Luiz Cosme (Porto Alegre, 09/03/1908 - Rio de Janeiro, 17/07/1965) têm mostrado a relevância deste compositor no cenário musical brasileiro. Nesta direção situam-se os trabalhos de Fernando Mattos (1997), Celso Loureiro Chaves (1993) e Carlos José Sell (2003), entre outros.

O presente trabalho é um estudo sobre os três grupos de peças denominados *Três Manchas*, do compositor Luiz Cosme. Estas séries de peças destacam-se entre as obras deste compositor por receberem esse nome original. Este trabalho é um “recorte” no sentido de que, da totalidade da obra de Luiz Cosme, foram selecionadas como tópico de investigação apenas aquelas séries de peças agrupadas com o mesmo título, *Três Manchas*.

Nascido em uma família de músicos, Luiz da Silva Cosme começou a estudar música “aos oito anos de idade, dedicando-se principalmente ao violino. Estudou harmonia com Assuero Garritano no Conservatório de Porto Alegre [atual departamento de música do Instituto de Artes da UFRGS] e, em 1927, deu continuidade aos seus estudos nos Estados Unidos, através de uma bolsa do Conservatório de Cincinatti. Nesta instituição teve aulas de violino com Robert Perutz e de composição com Wladimir Bakaleinikoff. Antes de voltar ao Brasil

passou alguns meses em Paris, familiarizando-se com o impressionismo francês e a sua contracorrente representada por Satie e Les Six” (E.M.B., 1977). De todo esse período de estudos resultaram as duas primeiras séries de *Manchas: Três Manchas para piano* (1930) e *Três Manchas Gaúchas* para canto e piano (1931).

Entre 1930-31 e 1947, data de composição das *Três Manchas* de *Cecília Meireles*, muitas mudanças aconteceram tanto na vida de Luiz Cosme, que se mudou para o Rio de Janeiro em 1932 e lá compôs obras importantes como a lenda bailado *Salamanca do Jarau* (1935), quanto na música brasileira, com a chegada, em 1937, do compositor alemão Hans Joachim Koellreutter, o qual se estabeleceu no Rio de Janeiro, e passou a divulgar as idéias de Arnold Schoenberg nos meios musicais brasileiros (SILVA, 1976).

Músico de atitude aberta para com a música contemporânea, Cosme manteve, segundo Silva (1976), boas relações com o grupo Música Viva de Koellreutter, chegando a publicar duas peças através do programa editorial desse grupo. O contato com o dodecafonismo resultou na utilização desta técnica por Cosme no seu balé *Lambe-Lambe* (1946), na *Modinha das Três Manchas de Cecília Meireles* (1947), na canção *Madrugada no Campo* (1948) e na obra de câmara *Novena à Senhora da Graça* (1950).

Ao escolher as *Três Manchas para piano* de Luiz Cosme como objeto de investigação do presente artigo, fui conduzido inicialmente pela surpresa diante do título “Mancha” utilizado em peças de música. Até então eu desconhecia que qualquer compositor, brasileiro ou não, houvesse dado nome semelhante a um

conjunto de peças. Posteriormente, Fialkow (2004, informação oral¹) informou-me que Cosme não havia sido o único compositor a usar “Manchas” para designar um grupo de peças, como se observa no catálogo do *Primer Ciclo de Publicaciones* do Instituto Interamericano de Musicologia². Ali encontram-se as peças *Manchas de color*, do compositor chileno Melo Gorigoytía.

Da curiosidade inicialmente diante das séries *Três Manchas*, surgiu a idéia de procurar elementos comuns entre elas. Ao procurar esses elementos nas partituras de todas as peças, encontrei discrepâncias entre as diferentes edições e fontes primárias, e entre os dados que constam nas partituras e no catálogo. Essas discrepâncias serão aqui descritas e comentadas. Durante a investigação, também foram consultados os escritos do autor, programas de concerto, e textos de outros autores sobre Luiz Cosme.

¹ Durante a arguição da defesa deste artigo, em 18 de maio de 2004.

² Esta catálogo faz parte da edição da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores da *Canção do Tio Barnabé*.

FONTES DAS PARTITURAS

As partituras utilizadas provém de três fontes:

- *Pasta Luiz Cosme*, da Biblioteca Armando Albuquerque da Discoteca Pública Natho Henn (*Três Manchas para piano*, Ed. do Autor; *Canção do Tio Barnabé*, edição da ECIC; e *Três Manchas Gaúchas*, Edição do Autor, 1945);
- Pasta *Vários*, do acervo pertencente à filha de Walter Cosme, Ana Helena Leyen (“fair copy” da *Modinha*, *Chorinho* e *Cantiga*);
- Acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da *Biblioteca Nacional* (manuscritos das *Três Manchas de Cecília Meireles*).

A pasta Luiz Cosme da Biblioteca Armando Albuquerque contém as seguintes partituras:

Canto e piano:

- *Acalanto*, Edição do Autor (dois exemplares), Manuscrito e edição do arranjo para coro e piano;
- *Bombo*, edição do Grupo Música Viva;
- *Gauchinha*, edição do Autor (dois exemplares);
- *Gauchinha*, para acordeão;
- *Madrugada no Campo*, partituras em papel vegetal e cópia xerox das mesmas;
- *Três Manchas Gaúchas*, edição do autor (dois exemplares);

Violino e piano:

- *Mãe d'água canta*³, edição Irmãos Vitale (dois exemplares);
 - *Três transcrições: Brincando de Pegar, Oração à Teiniaguá e Falação de Anhangá Pitã*; manuscrito.
 - *Brincando de pegar*, edição Goldberg;

Piano solo:

- *Três Manchas*, edição do autor (dois exemplares);
- *Canção do Tio Barnabé*, edição da Cooperativa Interamericana de Compositores;
- *Sacy Pererê*, partitura em papel vegetal;
- *Três Manchas*, edição Goldberg;

Orquestra:

- *Lambe-Lambe*, manuscrito, partitura de regente;
- *Salamanca do Jarau*, Provas das Partituras – Narrativa;
- *Salamanca do Jarau*, Redução para piano;
- *Salamanca do Jarau*, Orquestra, 1945;
- *Salamanca do Jarau*, Editora Movimento e SEC/RS, 1976.

³ Esta é a grafia que consta na partitura da peça.

1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os procedimentos metodológicos utilizados neste trabalho começaram com a construção de um quadro referencial dos três grupos de composições chamadas *Manchas*, do compositor Luiz Cosme.

Esse quadro foi organizado tendo como base as informações encontradas nas partituras das músicas, no catálogo de obras do compositor e no verbete sobre Luiz Cosme do “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, escrito por Gerard Béhague.

A seguir, fiz uma comparação entre as informações encontradas nos textos sobre as obras e as informações encontradas nas partituras. Quando aconteceu de haver divergência entre essas informações, foram feitas buscas em outras fontes, como outras edições, ou manuscritos das obras (quando existiam), bem como programas de concerto da época de estréia das músicas e informações complementares como notícias de jornal e notas de programa.

Sobre o significado da palavra *Mancha* pesquisei no dicionário Aurélio Buarque de Holanda, e em dicionários de música. Os textos de Luiz Cosme também foram úteis para esclarecer quais foram as suas motivações técnicas e estéticas ao compor algumas das peças.

Com o objetivo de procurar semelhanças entre as peças, analisei-as quanto ao campo harmônico, amplitude de registros, variação de dinâmica, extensão vocal (nas canções), diferenças de textura, ritmos e duração. Para a análise do uso de

teclas pretas e brancas na peça *Sacy Pererê*, de Luiz Cosme, foi usado como referencial teórico o artigo “*Black key versus White key: a Villa-Lobos device*”, de Jmary Oliveira (1984), onde o autor faz uma análise da utilização por Heitor Villa-Lobos da possibilidade de alternância das teclas brancas e pretas do piano como um recurso composicional.

O nome do compositor aparece com diversas grafias nas partituras e nos artigos: Luis Cósme, Luiz Cosme, Luís Cosme. Assim como na dissertação de mestrado de Fernando Lewis de Mattos (1997), a grafia do nome do compositor foi unificada como Luiz Cosme. O critério utilizado por mim foi a grafia que consta na certidão de casamento do compositor.

2 AS OBRAS CHAMADAS *TRÊS MANCHAS* NO CATÁLOGO DAS OBRAS MUSICAIS DE LUIZ COSME

O Catálogo das Obras Musicais de Luiz Cosme, organizado pela sua esposa Zilda Cosme, foi publicado em 1961 na Revista do Livro como parte de uma série intitulada “Panorama da Composição Musical no Brasil”. Esta série tinha por objetivo publicar o catálogo de vários compositores, começando por Luiz Cosme. Este catálogo também foi publicado como uma separata da mesma Revista do Livro e, em 1976, como parte integrante da edição da obra *Salamanca do Jarau*, de Luiz Cosme, pela Editora Movimento.

O “trabalho minucioso” (MATTOS, 1997, p. 4), realizado por Zilda Cosme ao organizar o catálogo é digno de mérito. Porém, ao comparar as informações contidas neste catálogo com as informações que constam nas partituras das peças intituladas *Três Manchas* e na transcrição para violino e piano da peça para piano *Dança do Fogareiro*, intitulada *Brincando de Pegar*, aparecem várias discrepâncias. Curiosamente, nenhuma correção foi feita entre suas várias publicações.

Algumas observações ou correções são necessárias, posto que este catálogo parece ter sido a fonte utilizada por muitos autores em verbetes de dicionários e em enciclopédias de música, como no verbete de Gerard Béhague no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) e na *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977).

Um dos pontos fracos do catálogo é a falta de informações sobre a fonte de dados como, por exemplo, a data de composição de algumas peças, que difere

daquela encontrada nas partituras. Outro dado importante que não consta no catálogo é a data de edição das obras.

Farei a seguir algumas sugestões de correções que considero importantes e que dizem respeito à catalogação das peças chamadas *Manchas*. Algumas delas já haviam sido sugeridas por Silva (1976); as outras são de minha autoria.

As peças para piano de Luiz Cosme estão assim catalogadas:

MÚSICA DE PIANO			
1930	Saci-pererê	1	EA 1. ^a audição em Porto Alegre, em 21-10-1931, por Romeu Fossati.
1931	Canção do Tio Barnabé	2	ECIC Idem. Gravada por Egidio de Castro e Silva para o álbum de música pianística brasileira, editado pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Orquestrada em... 1937.
1931	Dança do Fogareiro	2	EA 1. ^a audição em Porto Alegre, em 21-10-1931, por Romeu Fossati.

Quadro 1a. Músicas para Piano

Sobre essas peças, faltam algumas informações no catálogo. A primeira correção ou observação, já sugerida por Silva (1976), é que as três peças para piano recebem o título geral de *Três Manchas*; a segunda correção, de minha autoria, é que essas três peças foram editadas pelo autor (EA), sendo que a *Canção do Tio Barnabé* também foi editada, separadamente, em 1943, pela Editorial Cooperativa Interamericana de compositores (ECIC). A última informação, que causa estranheza, é aquela relativa às datas de composição, já que nas partituras

de todas as peças, nas duas edições, consta como data de composição 1930, não 1931, para a *Canção do Tio Barnabé* e a *Dança do Fogareiro*, como no catálogo.

De acordo com os programas dos recitais da época de estréia das peças, as *Três Manchas para piano* só foram estreadas na íntegra em 1935. Romeu Fossati executou apenas o *Sacy Pererê* e a *Canção do Tio Barnabé*, no recital de 1931. De acordo com os dados que encontrei durante a minha pesquisa, as *Manchas para piano* ficariam melhor catalogadas da seguinte forma:

Ano de composição	Título	Editor	Observações
1930	Três Manchas para piano: - Sacy Pererê - Canção do Tio Barnabé - Dança do Fogareiro	EA (sem data)	- De acordo com os programas de concerto da época, a primeira audição ocorreu em 1935, por Walter Cosme; - As peças Sacy Pererê e Canção do Tio Barnabé já haviam sido executadas, isoladamente, por Romeu Fossati em 1931.
1930	Canção do Tio Barnabé	ECIC (1943)	- 1ª audição em Porto Alegre, em 21/10/1931, por Romeu Fossati. Gravada por Egídio de Castro e Silva... Orquestrada em 1937.

Quadro 1b. Músicas para piano

É possível também, que a *Canção do Tio Barnabé* tenha sido catalogada como se tivesse sido editada apenas pela ECIC porque houvesse algum interesse

por parte do compositor de que essa edição fosse tida como a mais recomendável, já que na EA existem trechos que suscitam dúvidas. Devemos lembrar que o catálogo foi feito quando o compositor ainda estava vivo. Um fato a favor dessa teoria é que o pianista Miguel Proença, quando gravou as *Três Manchas para piano*, utilizou a edição do Autor para o *Sacy* e para a *Dança do Fogareiro*, e a edição da ECIC para a *Canção do Tio Barnabé*.

Encontramos problemas semelhantes aos da catalogação das *Manchas para piano* em relação às *Três Manchas Gaúchas para canto e piano*. Elas estão catalogadas, junto com as demais obras para canto, da seguinte forma:

MÚSICA PARA CANTO				
Ano da Composição	Título	Duração em minutos	Editor	Observações
1931	Acalanto (Teodemiro Tostes), para soprano e piano.	2	ARGM	1. ^a audição em Porto Alegre, em 21-10-1931, por Elsa Tschoepke.
1931	Aquela China (Vargas Neto), para soprano e piano.	2	EA	Idem. Gravada em disco Victor n.º 33970-B por Paulo Tapajós e Almirante.
1931	Balada para os Carreiros (Augusto Meyer), para barítono e piano.	3	EA	1. ^a audição em Porto Alegre, em 21-10-1931, por Ubaldina Bicca.
1932	Gaúchinha (Josué de Barros), para barítono e piano.	3	EA	Gravada em disco Victor n.º 33638-A, por César Pereira Braga.
1932	Colonial (Augusto Meyer), para barítono e piano.	2	EA	1. ^a audição em Porto Alegre, em 19-9-1935, por Elsa Tschoepke.

Quadro 2a. Música para canto

Silva (1976) propõe que as canções compostas em 1931 recebam o nome de *Três Manchas Gaúchas*. Se seguirmos essa sugestão, apenas com os dados do catálogo, agruparemos com esse título, erroneamente, as canções *Acalanto*, *Aquela China* e *Balada para os carreiros*.

Porém, se tivermos acesso às partituras das *Três Manchas Gaúchas*, constataremos que as três canções que recebem este título são: *Colonial*, *Aquela China* e *Balada para os Carreiros*; e que a data de composição que consta nas partituras de cada peça é 1931. Assim sendo, sugiro a seguinte catalogação para as *Manchas Gaúchas*:

Ano da Composição	Título	Editor	Observações
1931	<i>Três Manchas Gaúchas</i> : - Colonial - Aquela China - Balada para os Carreiros	EA (1945)	- Foram executadas, na íntegra, em 19-9-1935, por Elsa Tschöepke (Colonial e Aquela China) e Emílio Baldino (Balada para os Carreiros).

Quadro 2b. Música para canto

As únicas obras que estão catalogadas com o título geral *Três Manchas* são as peças para canto e piano de 1947, escritas sobre poemas de Cecília Meireles *Modinha*, *Chorinho* e *Cantiga*.

1947	<i>Três Manchas</i> (Cecília Meireles), 6 para mezzo soprano e piano. 1. Modinha 2. Chorinho 3. Cantiga	MS 1.ª audição da Modinha, no Rio de Janeiro, em outubro de 1959, por Olga Maria Schroeter.
------	--	---

Quadro 3. *Três Manchas* de Cecília Meireles

Outro problema encontrado no catálogo diz respeito à transcrição da peça para piano *Dança do Fogareiro*, para violino e piano. No catálogo aparecem duas transcrições para violino e piano datadas de 1935, uma chama-se *Dança do Fogareiro*, a outra *Brincando de Pegar*.

TRANSCRIÇÕES PARA VIOLINO E PIANO			
1935	Dança do Fogareiro	2	MS 1. ^a audição em 30-4-1935, no Rio de Janeiro, por Oscar Bergerth e Radamés Gnattali.
1935	Falação de Anhangá-Pitã	3	MS 1. ^a audição no Rio de Janeiro.
1935	Brincando de pegar	2	MS 1. ^a audição no Rio de Janeiro, em... 30-4-1935, por Oscar Bergerth e Radamés Gnattali. Orquestrada em.. 1942.

Quadro 4a. Transcrições para violino e piano

Trata-se provavelmente da mesma peça, como é possível verificar no manuscrito das *Três Transcrições para violino e piano*, encontrado na biblioteca Armando Albuquerque da Discoteca Pública Natho Henn, na Casa de Cultura Mário Quintana⁴.

Na capa deste manuscrito, encontrei os títulos das peças *Dança do Fogareiro*, *Oração à Teiniaguá* e *Falação de Anhangá Pitã* escritos em tinta preta. O que chama a atenção é que o título *Dança do Fogareiro* está entre parênteses e riscado com um lápis de cor marrom, e acima dele está escrito *Brincando de Pegar*. Quando abri a capa e olhei para a partitura, observei a mesma correção: o título em tinta preta, riscado de lápis marrom, e uma anotação por cima com o outro título *Brincando de Pegar*. Observando atentamente a partitura, verifiquei que era a música para violino e piano conhecida como *Brincando de Pegar*. A partir destas informações, pude concluir que as transcrições para violino e piano intituladas *Dança do Fogareiro* e *Brincando de Pegar* são a mesma peça, renomeada pelo compositor. A data de

⁴ Confusão semelhante acontece em relação à transcrição da peça *Brincando de Pegar* para quarteto de cordas. Na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS encontra-se um manuscrito desta peça com as inscrições *Brincando de pegar, Rio, 1946*; enquanto no catálogo encontramos, nas transcrições para quarteto de cordas, apenas a *Dança do Fogareiro*, também com a data de 1946. Provavelmente um erro.

composição desta peça, encontrada neste manuscrito, é 1934, não 1935 como consta no catálogo.

Logo, essas composições seriam catalogadas da seguinte forma:

Ano de Composição	Título	Editor	Observações
1934	<i>Três Transcrições para violino e piano:</i> - Brincando de Pegar - Oração à Teiniaguá - Falação de Anhangá-Pitã	Manuscrito	- 1ª audição em 30-4-1935, no Rio de Janeiro, por Oscar Borgerth e Radamés Gnattali. Orquestrada em 1942.

Quadro 4b. Transcrições para violino e piano

3 AS PARTITURAS DAS MANCHAS

As partituras das *Manchas* de Luiz Cosme utilizadas neste trabalho são as seguintes:

- *Três Manchas para piano*, Edição do Autor (EA), (sem ano e sem local);
- *Canção do Tio Barnabé*, edição da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (ECIC), de Montevideú, Uruguai (1943);
- *Três Manchas para piano*, Edições Goldberg (Porto Alegre, RS, 1997);
- *Três Manchas Gaúchas para canto e piano*, Edição do Autor (1945, sem local);
- *Três Manchas de Cecília Meireles: Modinha, Chorinho e Cantiga*, manuscrito (1947).
- *Modinha, Chorinho e Cantiga* para canto e piano, cópia xerox das partituras em papel vegetal (sem data e sem local);

3.1 TRÊS MANCHAS PARA PIANO

Ao início deste trabalho, estava à disposição apenas uma edição das *Três Manchas para piano*. Na capa dessa edição constam o título e a instrumentação, o preço, e as inscrições *Propriedade do autor* e *Adoptadas no Instituto Nacional de Música*. Não há data nem local de publicação⁵. A expressão Edição do Autor, utilizada aqui para designar essa publicação, origina-se do catálogo e não da partitura. Acredito que essa partitura seja a referida “Edição do Autor”, porque o catálogo menciona somente duas edições, sendo que apenas a *Canção do Tio Barnabé* foi editada duas vezes (EA, sem data e ECIC, 1943).

⁵ No prefácio da edição da ECIC da *Canção do Tio Barnabé* há uma biografia de Luiz Cosme e uma lista de obras onde as *Três Manchas* estão agrupadas da seguinte forma: Piano: *Três Manchas: Saci Pererê, Canção do Tio Barnabé* (ECIC), *Dansa do Fogareiro* (Ed. del autor, Rio de Janeiro). É a única referência que encontramos sobre um local de publicação para a edição do autor.

Segundo Chaves (2003, informação oral⁶), a grafia encontrada nessa edição é a de Walter Cosme⁷, irmão de Luiz. Essa opinião é corroborada pela filha de Walter Cosme, Ana Leyen (informação oral⁸).

Segundo Chaves (1993),

Quase nada está publicado da música de Luiz Cosme. Alguma coisa foi impressa na década de 40, mas quase sempre em edições privadas, o que equivale dizer que sua circulação foi limitada e sua permanência nula. [...] Todas as edições que alguma vez existiram refletem as limitações do meio editorial de música no Brasil e muito haveria a ser corrigido nelas, tanto ao nível da notação quanto ao da precisão do texto musical. (1993, p.36).

Nesse sentido, a edição da ECIC da *Canção do Tio Barnabé* constitui uma exceção no corpo de obras editadas de Luiz Cosme. Seu texto musical é mais claro e preciso que o da EA.

Encontrei diferenças significativas entre as duas edições nos compassos: 2 (sendo que, supostamente, a indicação *Quasi como quiáltera* vale para todas as vezes que esta figuração rítmica aparece):

The image displays two musical staves for the piece "Bem malandro (vagaroso)". Both staves are in 2/4 time and marked with a tempo of ♩ = 58. The left staff, representing the EA edition, shows a piano (p) dynamic and a bass line with a specific rhythmic pattern. The right staff, representing the ECIC edition, also shows a piano (p) dynamic but features a different bass line, which is marked with a circled asterisk (*) and the text "Quasi como quiáltera." below it.

Figura 1. *Canção do Tio Barnabé* (compassos 1 e 2), EA e ECIC.

⁶ Durante conversa informal durante o ano de 2003.

⁷ Walter foi pianista e trabalhou como copista para os compositores Luiz Cosme e Armando Albuquerque, entre outros. A grafia dessas partituras foi feita em parte com tipos, em parte manuscrita.

⁸ Durante conversa informal durante o ano de 2003.

Compassos 11 e 12 (o RÉ sustenido na mão esquerda, ECIC, faz diferença na harmonia):



Figura 3. *Canção do Tio Barnabé* (compassos 11 e 12), Edição do Autor

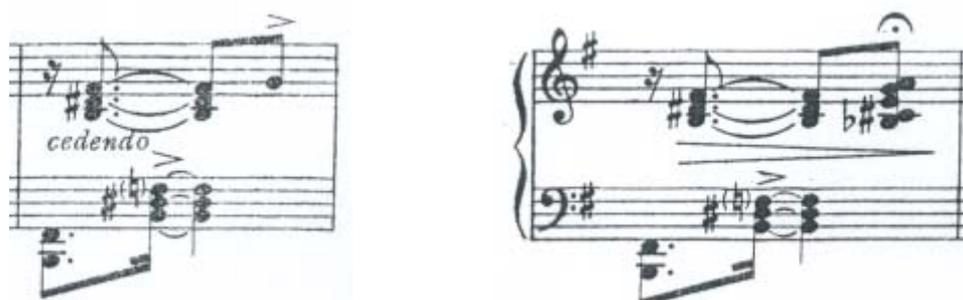


Figura 4. *Canção do Tio Barnabé* (compassos 11 e 12), edição da ECIC
Compassos 21 e 22, 33 e 34 (22 e 34 da EA foram suprimidos na ECIC)



Figura 5. *Canção do Tio Barnabé* (compassos 21 e 22), Edição do Autor e da ECIC





Figura 6. Compassos 33 e 34, da EA e os compassos equivalentes da ECIC

Figura 7. Compassos 25, 26 e 27 (o andamento está indicado com precisão na edição da ECIC)

No compasso 35 da ECIC, equivalente ao 37 da EA, encontramos uma ligadura, não a repetição do acorde.

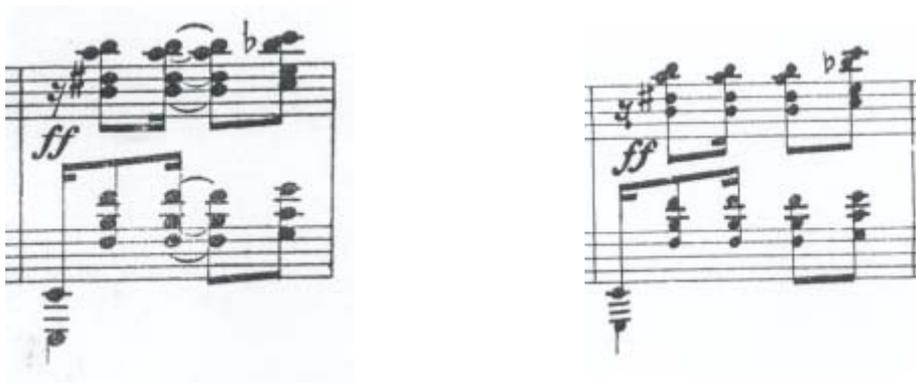


Figura 8. Compasso 35 da ECIC e 37 da EA.

Compasso 38 da EA e 36 da ECIC (pianisticamente, o SOL sustenido na mão direita, ECIC, torna a execução mais confortável e faz mais sentido harmônico dentro da seqüência de acordes de sétima da dominante em movimento paralelo):

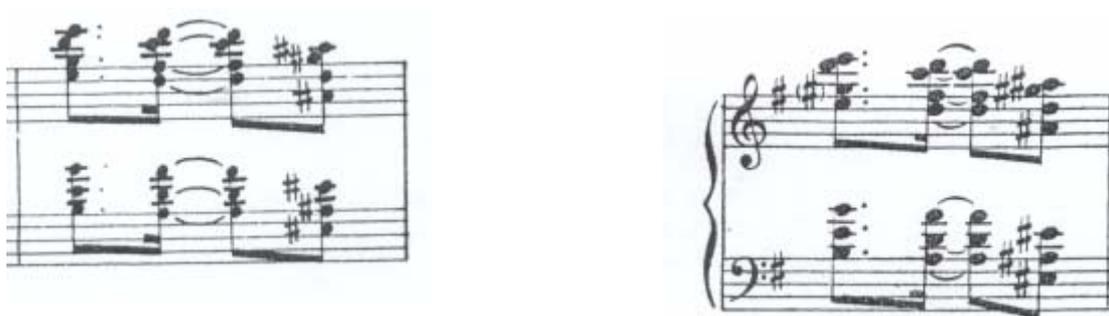


Figura 9. Compasso 38 da EA e o compasso equivalente na edição da ECIC



Figura 10. Compassos 53 e 54 da EA e 51 e 52 da ECIC. As ligaduras nas oitavas, presentes na ECIC e ausentes na EA, indicam que estas devem ser prolongadas com o auxílio do pedal.

A partitura das *Três Manchas para piano* das edições Goldberg traz as vantagens de uma edição nova: o papel é bom, as páginas e os compassos vêm numerados e o texto musical é claro. Mesmo assim, apresenta alguns problemas. O primeiro deles é que não traz nenhuma referência quanto à fonte das informações contidas tanto no texto musical quanto no escrito⁹.

Através da comparação da edição Goldberg com a Edição do Autor dessas *Três Manchas*, e da segunda peça, *Canção do Tio Barnabé*, com a versão editada pela ECIC, alguns fatos ficam evidentes. O primeiro é que a fonte mais provável das

⁹ Segundo o editor, Luís Guilherme Goldberg, essas informações não aparecem no texto porque ao publicar essas peças ele não teve o objetivo de realizar uma revisão crítica, publicando apenas as informações que constavam, segundo ele, em um manuscrito pertencente a Walter Cosme.

partituras da edição Goldberg é a Edição do Autor, já que a ECIC editou apenas a *Canção do Tio Barnabé* e essa edição traz notas diferentes, indicações de agógica e dinâmica diferentes, e até o número de compassos é diferente, já que dois compassos que serviam apenas para o prolongamento de acordes foram suprimidos (conforme foi demonstrado anteriormente):

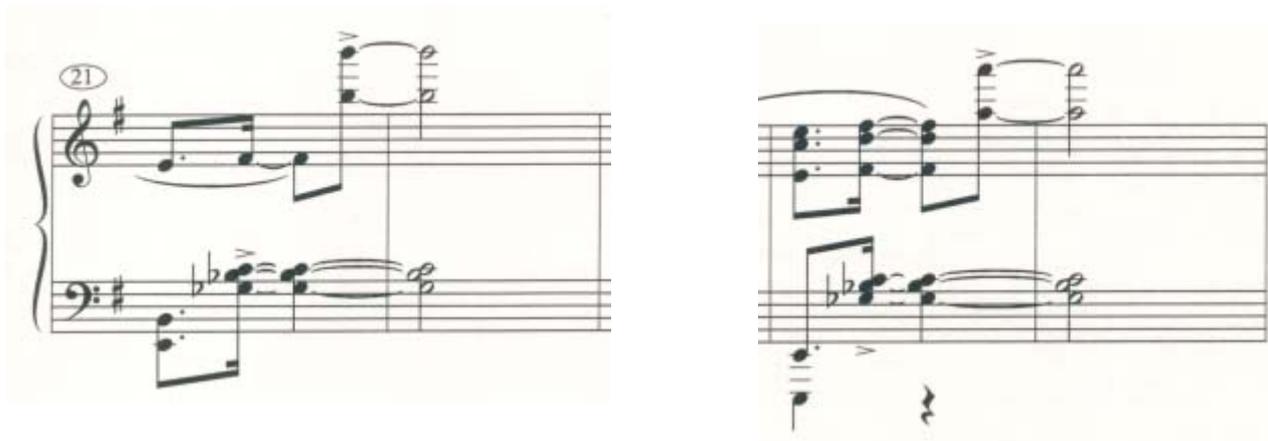


Figura 11. Compassos 21 e 22, 33 e 34, da *Canção do Tio Barnabé*, da Edição Goldberg.

Nos compassos 41 e 42 da *Canção do Tio Barnabé* da edição Goldberg, encontramos uma discrepância que diz respeito à dinâmica. Nesta edição está indicado *fortíssimo (ff)*, enquanto nas outras duas está indicado *pianíssimo súbito (pp súbito)*:

The image displays three musical staves for measures 41 and 42. The top staff is the Goldberg edition, marked *ff*. The middle staff is the EA edition, marked *pp subito*. The bottom left staff is the ECIC edition, marked *Menos* and *pp subito*. The bottom right staff shows a different musical arrangement for the same measures, featuring a treble and bass clef with a grand staff bracket.

Figura 12. Compassos 41 e 42 das edições Goldberg, EA e ECIC

Também na edição Goldberg, não constam as indicações de local de composição de cada peça e as datas de composição são diferentes daquelas encontradas nas outras duas edições. Essas datas, 1930 para o *Sacy Pererê* e 1931 para a *Canção do Tio Barnabé* e *Dansa do Fogareiro*, coincidem com aquelas encontradas no catálogo das obras musicais de Luiz Cosme.

3.2 TRÊS MANCHAS GAÚCHAS

Segundo o catálogo, as *Três Manchas Gaúchas* foram editadas pelo próprio autor. Na capa das partituras consta apenas a inscrição *edição 1945*, com uma xilogravura de uma mulher de cabelos longos bebendo chimarrão, no canto superior esquerdo da página¹⁰. No pé da primeira página de cada uma das peças consta a inscrição *propriedade reservada*. O tipo vocal não está especificado.

3.3 TRÊS MANCHAS DE CECÍLIA MEIRELES

As *Três Manchas de Cecília Meireles* não foram editadas. No manuscrito há uma capa com o título, a instrumentação e o nome de cada uma das peças: *Modinha, Chorinho e Cantiga*. Cada peça está dedicada a uma das filhas de Cecília Meireles. A *Modinha* está dedicada à Maria Elvira, *Chorinho* para Maria Fernanda e *Cantiga* para Maria Mathilde.

No artigo de Chaves (1993) sobre os manuscritos de Luiz Cosme na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, ele afirma que naqueles manuscritos “idiossincrasias de escrita permitem identificar a mão principal (provavelmente a do próprio compositor): por exemplo, as hastes inferiores estão quase sempre à direita da cabeça das notas[...]”. Neste manuscrito das *Três Manchas de Cecília Meireles*, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional, observamos essas mesmas “idiossincrasias de escrita”, e outras semelhantes como, por exemplo: geralmente na última nota de um grupo de tercinas ou duas colcheias encontramos a haste superior à esquerda da cabeça das notas.

¹⁰A mesma xilogravura aparece nas capas de outras peças de Luiz Cosme, como, por exemplo, na peça para canto e piano intitulada *Gaúchinha*. Na capa do arranjo desta mesma peça para canto e acordeão, também aparece a mesma figura, mas em tamanho maior e como uma ilustração, não como xilogravura. Nesta xilogravura aparecem as iniciais SC, Sotero Cosme, irmão de Luiz.

Na primeira página da segunda e da terceira peça, do lado esquerdo do primeiro pentagrama, há uma indicação de transposição: no *Chorinho*: “*Em lá bemol, Meio tom acima*”; na *Cantiga*: “*Em Mi b maior*”. Depois da última página da *Cantiga*, há mais uma folha onde estão escritos os primeiros quatro compassos desta peça transpostos para a tonalidade de Mi bemol maior, os três primeiros compassos do *Chorinho* transpostos para Lá bemol maior e cinco compassos da *Modinha*, também em Mi bemol maior¹¹.

No primeiro sistema do manuscrito da *Modinha*, temos a armadura de mi bemol maior, a indicação de andamento *Lento* e as indicações específicas para a parte de piano “Imitando o violão” e “O baixo bem marcado”. Os três primeiros compassos estão muito rasurados, tornando a leitura do pentagrama superior praticamente impossível. O mesmo acontece quando esses compassos são repetidos na terceira página. O texto, o poema de Cecília Meireles, está escrito à mão abaixo do pentagrama da parte do cantor, com a divisão silábica adequada às notas da melodia da canção.

Os manuscritos do *Chorinho* e da *Cantiga* não possuem texto. No manuscrito do *Chorinho* encontrei, desde o primeiro compasso, notas e figuras de duração diferentes daquelas encontradas nas partituras em papel vegetal.

¹¹Esses cinco compassos não são verdadeiramente os cinco primeiros da peça. Se observarmos a linha do baixo, veremos que não há continuidade. Parecem ser os três primeiros compassos e outra vez os dois primeiros, porém com outra linha melódica no pentagrama superior. Talvez Cosme ainda estivesse em dúvida sobre esses primeiros compassos e por isso os tenha rasurado quando aparecem no manuscrito da *Modinha*.

No manuscrito da *Cantiga*, a indicação de andamento difere daquela encontrada nas partituras em papel vegetal. No papel vegetal consta a indicação de andamento em italiano *Allegretto*, no manuscrito a indicação em português: *Bem alegre*.

O tipo vocal encontrado no catálogo para essas peças, *mezzo soprano*, não coincide com a extensão vocal encontrada nas partituras. As melodias da *Modinha* e do *Chorinho* estão escritas para soprano. Apenas a *Cantiga* foi composta em uma tessitura de *mezzo*.

As partituras dessas peças em papel vegetal não possuem capa, logo não estavam agrupadas como *Três Manchas* nos acervos de origem. Essas partituras provavelmente não chegaram a ser agrupadas porque o *Chorinho* e a *Cantiga* estão incompletos. Por exemplo, no *Chorinho* faltam as hastes que indicam as semicolcheias entre o pentagrama superior e inferior nos compassos 1, 2, 3 e 5; falta a armadura da clave de fá no terceiro sistema; na *Cantiga* falta o texto, há muitas indicações de correções etc. Apenas a partitura da *Modinha* está completa.

Essa versão da *Modinha* é diferente da manuscrita. A dedicatória, que era para Maria Elvira, passa a ser para a cantora Olga Maria Schroeter; a armadura da clave que antes tinha três bemóis, agora não tem nenhum acidente; o conteúdo musical é diferente, ainda que a estrutura da peça tenha permanecido a mesma, já que o poema utilizado é o mesmo.

Nas partituras da *Cantiga*, o título está escrito no topo da primeira página em tinta preta, tendo à direita o nome de Luiz Cosme e à esquerda a indicação *Allegretto*. Não há data, nem local de composição, nem dedicatória anotados na partitura. Também está faltando o poema de Cecília Meireles que serve de texto. O texto musical está escrito em tinta preta, com várias anotações a lápis (provavelmente do autor) em forma de setas indicando correções de notas, acidentes etc.

Existe uma cópia xerox dessas peças, oriunda do mesmo papel vegetal, com as indicações de correções na *Cantiga*, na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS. Elas estão catalogadas individualmente, como *Modinha*, *Chorinho* e *Cantiga*, não como *Três Manchas*. A partitura da *Cantiga* estava catalogada erroneamente como peça para violino e piano, já que não há texto.

4 DESCRIÇÃO COMENTADA DAS *MANCHAS* PARA PIANO SOLO E PARA CANTO E PIANO.

Comentarei a seguir cada uma das *Manchas*, levando em consideração os critérios definidos nos Procedimentos Metodológicos.

4.1 TRÊS *MANCHAS* PARA PIANO (1930)

Estas três miniaturas para piano solo são as primeiras peças de Luiz Cosme a receber este título. Todas estão dedicadas aos seus irmãos.

As *Três Manchas para piano* foram estreadas, na íntegra, pelo pianista Walter Cosme, irmão de Luiz, num recital público no Theatro São Pedro de Porto Alegre, em 19 de setembro de 1935¹², dedicado inteiramente a obras de câmara, piano, e canto. As duas primeiras peças, *Sacy Pererê* e *Canção do Tio Barnabé*, já haviam sido executadas em 1931, em recital na Sala Beethoven, em Porto Alegre, no programa intitulado “*Noite Brasileira de Radamés Gnattali e Luiz Cosme*”. Segundo o catálogo das obras musicais de Luiz Cosme, estas são as únicas obras para piano solo do compositor.

Luiz Cosme reutilizou temas dessas peças em obras posteriores. O tema da peça *Sacy Pererê* foi retomado por Luiz Cosme na segunda seção de *Tropa de Anões*, da sua lenda-bailado *Salamanca do Jarau*; a *Canção do Tio Barnabé* foi orquestrada pelo próprio compositor em 1937 e foi reutilizada, quase na íntegra, no

¹²No catálogo organizado por Zilda Cosme, consta como data de estréia dessas peças o recital de 21 de outubro de 1931, tendo como intérprete Romeu Fossati. No programa deste recital constam apenas a *Canção do Tio Barnabé* e o *Sacy Pererê*.

seu ballet *Lambe-Lambe*¹³; além disso, fez um arranjo para violino e piano da *Dansa do Fogareiro* em 1934, e chamou-a de *Brincando de Pegar*.

Figura 1. *Salamanca do Jarau* (Segunda seção de *Tropa de Anões*):

Figura 2. *Brincando de Pegar*:

¹³ *Lambe-Lambe*: Na partitura, Luiz Cosme escreve abaixo do título: (Fotógrafo de Praça Pública).

“Trata-se neste bailado das cenas que se desenrolam diariamente numa das movimentadas praças públicas do Rio de Janeiro, quando estão sendo batidas fotografias pelos profissionais “Lambe-Lambe”, assim apelidados pelo sistema curioso de lambe os negativos até ficarem satisfatoriamente revelados”. Também em Porto Alegre, existem remanescentes deste tipo de profissional até hoje na praça XV de Novembro, em frente ao mercado público desta cidade. São considerados patrimônio vivo da cultura popular da capital.

Nas *Três Manchas para piano* Luiz Cosme utiliza as possibilidades harmônicas e acústicas que o instrumento oferece como, por exemplo, grande contraste de dinâmica; ressonância de pedal para efeitos de prolongamento e ampliação do volume da sonoridade; efeitos orquestrais através da utilização de registros extremos; diferenças de articulação entre toques *legato* e *staccato*, contraste entre sons percussivos e melódiosos etc.

4.1.1 Sacy Pererê

Segundo Câmara Cascudo,

Nenhum dos velhos cronistas do Brasil colonial registrou o *Saci* como é conhecido no sul do país. Nem Vasconcelos, Anchieta, Soares de Souza, Gandavo, Fernão Cardim, Staden, Thevet, Abbeville, Evreux, Nóbrega, frei Vicente do Salvador, João Daniel incluem o *Saci* entre as curiosidades assombrosas da terra nova. (...) O *Saci*, *Saci-pererê*, tem, entretanto, um domínio vasto. Está em todo Sul do Brasil e nas repúblicas vizinhas. É uma entidade real no folclore, mas sem vestígios no fabulário antigo. Quando se fala no *Saci* sabe-se do *inquérito* que Monteiro Lobato dirigiu e que resultados extensos denunciou para a existência fantástica do duende negrinho. Nós conhecemos uma ave e um negrinho ágil, com uma perna só, nuzinho, de carapuça vermelha, amando assombrar o povo, correr a cavalo e desmanchar a alegria de quem encontra, ambos chamados *Saci*. (CASCUDO, 1983, p.99-100).

Cascudo (1983) associa dois significados ao *Saci*. Um é o “duende negrinho de uma perna só e carapuça vermelha”, o outro uma ave “que pratica malefícios pelas estradas, enganando os viajantes com as notas do seu canto e fazendo-os perder o rumo” (p.100).

Através de *Tio Barnabé*, um dos seus personagens, Monteiro Lobato descreve o Saci-Pererê:

O saci é um diabinho de uma perna só que anda solto pelo mundo, armando renações de toda sorte: azeda o leite, quebra pontas das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas. Quando encontra um prego, vira ele de ponta pra riba para que espete o pé do primeiro que passa. Tudo que numa casa acontece de ruim é sempre arte do saci. Não contente com isso, também atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue deles. O saci não faz maldade grande, mas não há maldade pequenina que não faça. (LOBATO, 1957, p.24 e 25).

Sacy Pererê é o título da primeira das *Três Manchas para piano* de Luiz Cosme, que foi composta em 1930 e dedicada à sua irmã Haydée.

Observam-se semelhanças entre este *Sacy das Três Manchas para piano* de Luiz Cosme, e a obra para piano “*O Polichinelo*”, de Villa-lobos (de “A Prole do Bebê nº1”), composta em 1918. A escrita pianística caracterizada pela alternância rápida das mãos, em posição fixa de acordes nas teclas pretas e brancas, é utilizada nas duas peças, formando um tipo de escrita bitonal.



Figura 3. Villa-Lobos: compassos 1, 2 e 3 do “Polichinelo”

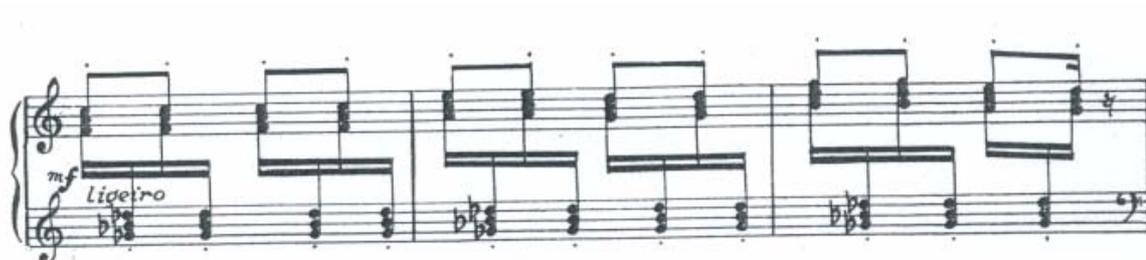


Figura 4. Luiz Cosme: compassos 18, 19 e 20 do “Sacy Pereré”

A indicação de andamento, *Vivo*, e a escrita em compasso binário constituem mais semelhanças entre as duas peças, porém no *Sacy* ocorrem oscilações constantes na agógica, diferente do ritmo motórico, semelhante ao de uma *Tocatta*, do *Polichinelo*.

Três gestos musicais constituem praticamente toda a peça. O primeiro gesto é um arpejo muito rápido de seis notas, dividido entre as duas mãos, um *levare* para o primeiro tempo do compasso seguinte. O arpejo é formado por duas tríades em que as primeiras três notas são arpejadas pela mão esquerda, geralmente nas teclas pretas, e as outras três pela mão direita nas teclas brancas, terminando em uma nota acentuada no primeiro tempo do compasso seguinte, tocada pela mão

esquerda nas teclas brancas. Este primeiro gesto terá a função de conduzir a música para o registro agudo, para onde irá se dirigir a melodia da mão direita.

O segundo e o terceiro gestos formam o tema da peça.

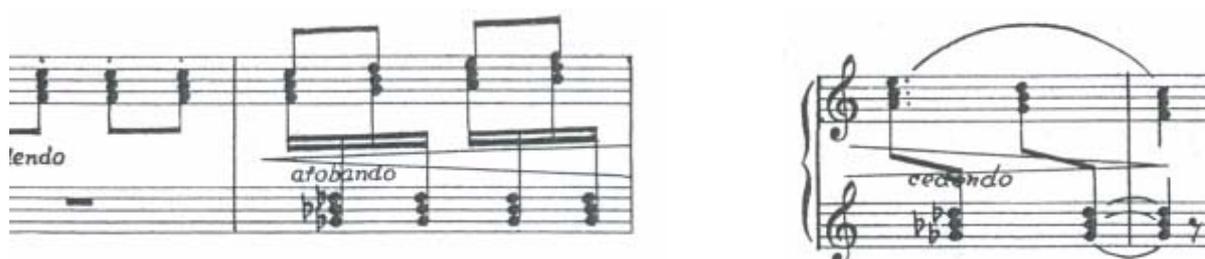


Figura 5. Tema da peça *Sacy Pererê* (compassos 2 a 5):

O segundo gesto é o das tríades repetidas pela mão direita nas teclas brancas em *staccato* e anacruse, com a indicação *cedendo*. O terceiro é a figura formada por tríades paralelas nas teclas brancas em graus conjuntos ascendentes e descendentes do dó até o fá na mão direita, alternadamente com uma tríade de sol bemol maior na mão esquerda.

Esse terceiro gesto mostra o uso, pelo compositor, de “formações consecutivas” de teclas brancas e pretas em tríades, formando o que Jamary Oliveira (1984) chamou de “alternância binária”.

A maneira que Villa-lobos utiliza a alternância entre teclas pretas e brancas no *Polichinelo* é diferente da utilizada por Cosme no *Sacy Pererê*. Enquanto no

Polichinelo a mão esquerda posiciona-se nas teclas pretas e acompanha o movimento ascendente ou descendente da mão direita nas teclas brancas, no *Sacy* a mão esquerda é mantida no mesmo acorde enquanto não há mudança harmônica, e a mão direita se movimenta pelo teclado.

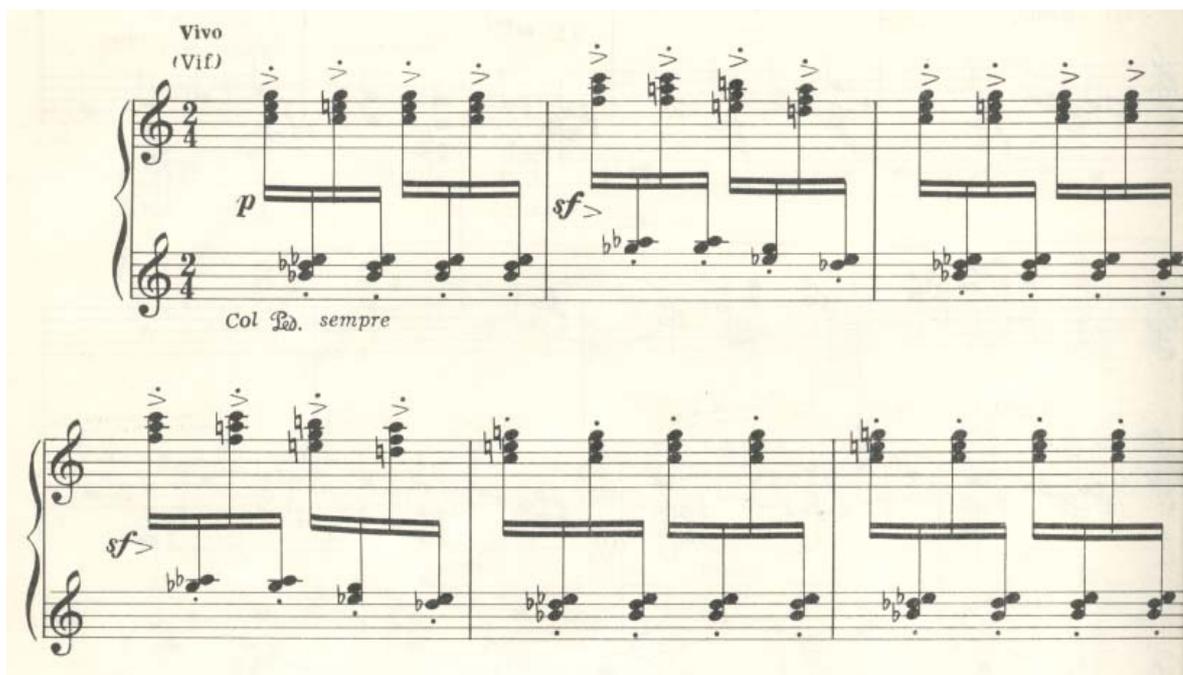


Figura 6. Villa-Lobos: “O Polichinelo” (compassos 1-6)



Figura 7. Luiz Cosme: *Sacy Pererê* (Compassos 13-16)

As indicações *a tempo*, *cedendo*, *afobando*, *cedendo* aparecem durante toda a primeira página da peça, alternando-se nesta ordem uma vez por compasso

formando grupos de quatro compassos. Na segunda página, a indicação *ligeiro* se contrapõe à indicação *a tempo*, caracterizando-se como uma mudança no andamento.

The image shows a musical score for the piece 'Sacy Pererê' from measures 18 to 25. It is written for piano in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 18-21) is marked 'mf' and 'ligeiro'. The second system (measures 22-25) is marked 'f' and 'ligeiro', with a 'a tempo' marking appearing in the first measure of the system. The third system (measures 26-29) is marked 'a tempo' and shows a dynamic shift from 'f' to 'pp' in the final measures.

Figura 8. *Sacy Pererê* (compassos 18 a 25):

Nesta peça, Cosme explora as possibilidades do piano como instrumento solista escrevendo em registros extremos e com grandes diferenças de dinâmica, como, por exemplo, nos últimos compassos em que a dinâmica vai do *fff* ao *pp*, utilizando a figuração do arpejo em seis notas igual a do início da peça, três notas nas teclas pretas e três nas teclas brancas.

O segundo e o terceiro gestos formam o tema da peça.

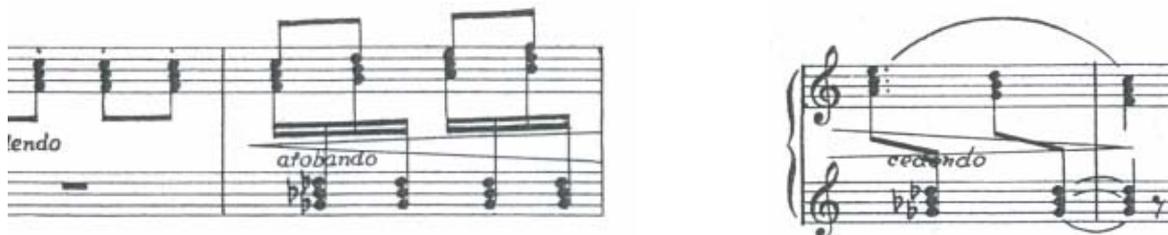


Figura 5. Tema da peça *Sacy Pererê* (compassos 2 a 5):

O segundo gesto é o das tríades repetidas pela mão direita nas teclas brancas em *staccato* e anacruse, com a indicação *cedendo*. O terceiro é a figura formada por tríades paralelas nas teclas brancas em graus conjuntos ascendentes e descendentes do dó até o fá na mão direita, alternadamente com uma tríade de sol bemol maior na mão esquerda.

Esse terceiro gesto mostra o uso, pelo compositor, de “formações consecutivas” de teclas brancas e pretas em tríades, formando o que Jamary Oliveira (1984) chamou de “alternância binária”.

A maneira que Villa-lobos utiliza a alternância entre teclas pretas e brancas no *Polichinelo* é diferente da utilizada por Cosme no *Sacy Pererê*. Enquanto no *Polichinelo* a mão esquerda posiciona-se nas teclas pretas e acompanha o movimento ascendente ou descendente da mão direita nas teclas brancas, no *Sacy* a mão esquerda é mantida no mesmo acorde enquanto não há mudança harmônica, e a mão direita se movimenta pelo teclado.

4.1.2 Canção do Tio Barnabé

Na obra *O Saci*, de Monteiro Lobato (1957), “Tio Barnabé é um “preto velho” que sabe de todos os mistérios do mato. É ele quem ensina Pedrinho a pegar Saci. Tio Barnabé cuida da Vaca Mocha e das galinhas. Ele fuma um cachimbo que o Saci adora esconder”. É interessante notar que em algumas obras literárias deste escritor, os personagens *Tio Barnabé* e *Saci Pererê* estão ligados.

Nesta peça, consta a dedicatória: “*para meu irmão Jorge*”. Em seguida temos a indicação de caráter e andamento “*Bem malandro (vagaroso)*” =58.

A indicação *Quasi como quiáltera*, do compasso 2 da edição da ECIC, relativa à execução do ritmo sincopado, parece estar ligada à indicação de caráter e andamento da peça: “*Bem malandro (vagaroso)*”. Esse caráter malandro provavelmente está representado musicalmente através dessa falta de rigor na execução do ritmo sincopado *semicolcheia*, *colcheia*, *semicolcheia*, sugerida por Cosme. Poderíamos chamar de uma execução “preguiçosa” do ritmo.

A composição começa com essa seção inicial sincopada, do compasso 1 ao 12, onde ocorre a ambientação da canção. Luiz Cosme “colore”¹⁴ a harmonia utilizando-se de dissonâncias no registro médio do piano, geralmente quintas diminutas.

¹⁴A palavra *colorir* está sendo usada nesse trecho com o sentido de dissonância. Na execução dessa peça ao piano pode-se sustentar o intervalo de quinta do baixo com o pedal e, mantendo o pedal abaixado, acentuar de maneira sutil as notas da harmonia. É nesse sentido que as dissonâncias “colorem” a harmonia.



Figura 10. Luiz Cosme *Canção do Tio Barnabé*:

A figuração de acompanhamento da mão esquerda permanece a mesma durante quase toda a peça, a exceção dos compassos 37 e 38, e 41 e 42. No compasso 14, após dois compassos de introdução da mão esquerda, entra a melodia da canção com a indicação “bem cantado”, até o compasso 21. Após um interlúdio de dois compassos com o material da introdução, ocorre uma segunda entrada da melodia da canção com uma orquestração maior, explorando registros extremos do piano¹⁵.



Figura 11. *Canção do Tio Barnabé*, compassos 25 a 34.

¹⁵É interessante notar que no Ballet “*Lambe-Lambe*”, o piano executa toda a primeira parte da *Canção do Tio Barnabé* (compassos 1 a 24), sendo que no trecho citado acima (compassos 26 a 34) a melodia em sextas e oitavas é tocada pelos violinos, a harmonia pelo piano e os baixos pela percussão.

Nos oito compassos seguintes, alternam-se dois compassos com um material ritmicamente idêntico ao dos compassos 23 e 24 e dois compassos em acordes de sétima da dominante, em deslocamento paralelo e ritmo sincopado nas duas mãos¹⁶. Na primeira vez, esses acordes são tocados em *fortíssimo*, na segunda em *pianíssimo súbito*. Seguem-se mais dois compassos com o material semelhante ao dos compassos 35 e 36, porém com fá bequadro na mão esquerda, até uma segunda fermata ao final do compasso 44.

Figura 12. Compassos 35 a 42.

¹⁶ No compasso 38 da EA, no primeiro acorde da mão direita, a nota sol é bequadro; na ECIC é suspenso.

A seguir, ocorre uma reprise do material inicial com os acordes sincopados em mi menor, porém com o final modificado para acabar nessa mesma tonalidade, com a supressão do acorde de quinta diminuta, em *pianíssimo* no penúltimo compasso e em *ppp* no último compasso.



Figura 13. Compassos 53 a 56.

4.1.3 Dança do Fogareiro

Dedicatória: *para o meu irmão Walter*

Indicações de caráter e de execução: *Vivo e com Pressão* =144

Escrita com armadura de Sol bemol maior e compasso de 3/4, esta dança inicia-se com dois compassos de introdução de uma figuração rítmica sincopada no registro grave do piano, tocada pela alternância das mãos esquerda e direita respectivamente, que conduz através de um crescendo ao tema da dança.



Figura 14. *Dança do Fogareiro*, compassos 1 a 3

No decorrer da peça, esse tema aparecerá diversas vezes transposto.

Algumas vezes a registros mais agudos, como na parte A da peça; outras vezes em formas derivadas, como na seção central, segundo tempo do compasso, começando na nota de cima da tríade de mi menor

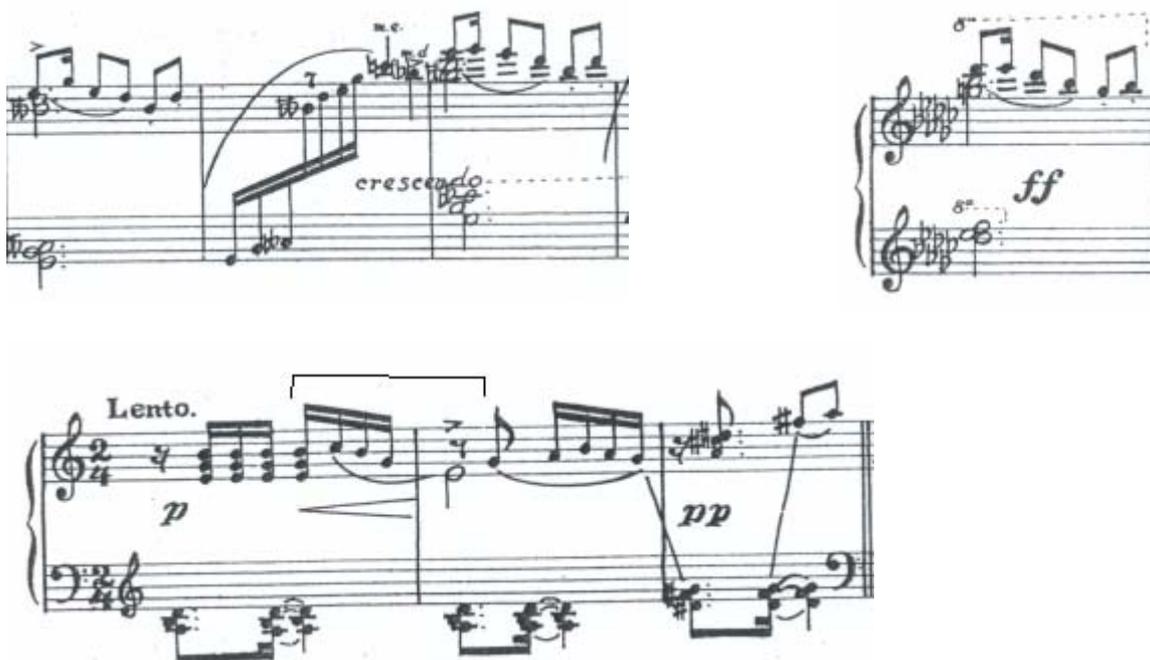


Figura 12. Transposições do motivo inicial

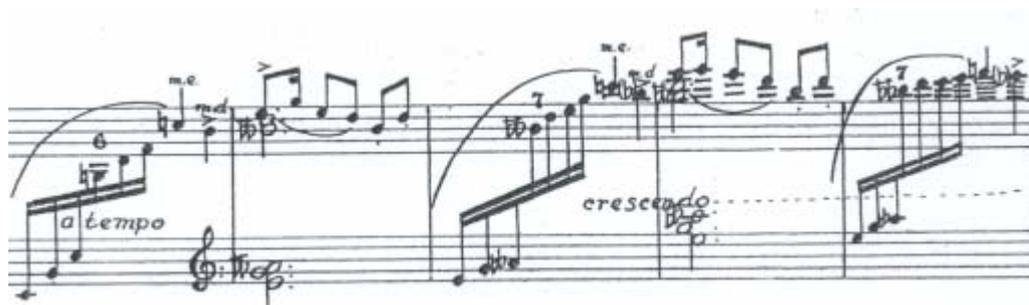
Na parte A da peça, o tema será sempre antecedido de um arpejo de seis ou sete notas, “coreograficamente” idêntico ao arpejo utilizado na peça *Sacy Pererê*. Coreograficamente, no sentido de que o movimento das mãos no teclado durante a execução deste arpejo será o mesmo em ambas as peças: mão esquerda (m.e.), mão direita (m.d.), mão esquerda; conforme indicado na partitura pelo compositor¹⁷, com a diferença de que no *Sacy* a última nota do arpejo, tocada pela mão esquerda,

¹⁷ Pode-se dizer que este movimento de cruzar uma mão sobre a outra, geralmente a esquerda sobre a direita, é uma característica da escrita idiomática das primeiras obras de Luiz Cosme. Por exemplo, em *Mãe d’água canta*, *Acalanto* e *Oração à Teiniaguá*.

era acentuada, e aqui a nota seguinte, tocada pela mão direita, é que recebe o acento. Este arpejo terá a função de conduzir o motivo inicial para um registro mais agudo do piano, em cada uma das três vezes em que aparece.



Sacy Pererê



Dança do Fogareiro

Figura 13. Arpejos do Sacy e da Dança.

Podemos chamar de parte A da peça o trecho que vai até o compasso 31; sendo que o trecho que vai do compasso 1 ao 14 será repetido literalmente, após um compasso de pausa (15), do compasso 16 ao 29. No compasso 30, temos a continuação do arpejo descendente em semínimas iniciado no compasso 29, acompanhado de um decrescendo, ocorrendo a seguir um compasso de pausa com uma fermata, pontuando o final da seção.



Figura 14. Compassos 28, 29 e 30

A parte B inicia-se com a anulação de todos os acidentes (bemóis) da armadura, com a mudança do compasso de 3/4 para 2/4 e a mudança do andamento de “Vivo e com Pressão” para “Lento”. Ao invés da linha melódica ágil e sinuosa da dança, nós agora temos uma melodia formada inicialmente por tríades repetidas.

Figura 15. Dança do Fogareiro, seção central

Três compassos depois, a marcação volta a ser 3/4 e o andamento “Vivo” e aparece transposta a mesma figuração em acordes alternados do compasso 4; ocorre então outra pausa com fermata e o compasso muda novamente para 2/4 e o andamento para “Lento”. Mais uma vez inicia-se a melodia formada por tríades, desta vez um tom abaixo. A seção desenvolve-se mais um pouco e com maiores variações de dinâmica através de um espaçamento maior entre as vozes nos acordes, formando oitavas e quintas diminutas. Para finalizar a seção e fazer a transição de volta para “A” é utilizado o material em acordes alternados do início com as indicações agógicas *afobando* e *cedendo*, que conduz ao motivo sincopado em bordadura da introdução da peça.

A seguir, a seção A é reexposta terminando com um crescendo até *fff* e utilizando o contraste entre os registros agudo e grave do piano.

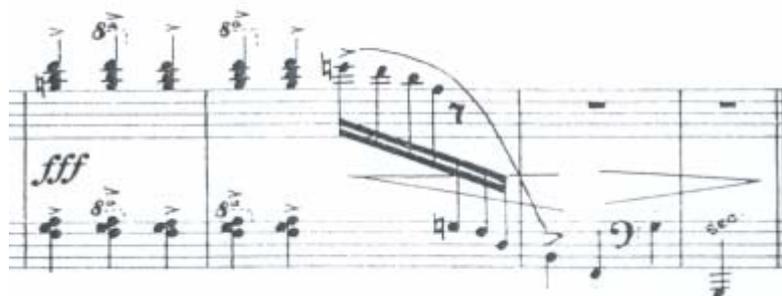


Figura 16. Dança do Fogareiro, últimos compassos

4.2 TRÊS MANCHAS GAÚCHAS PARA CANTO E PIANO (1931)

Este é o segundo grupo de peças a receber o título de *Três Manchas*. Nestas obras, Luiz Cosme acrescenta, já no título, a relação com o regionalismo gaúcho. Não se trata mais de *Três Manchas* em que o título se refere a personagens folclóricos não oriundos unicamente do Rio Grande do Sul, como *Sacy Pererê* e *Tio*

Barnabé. Trata-se agora do *Colonial*, da *Chinoca* e dos *Carreiros* descritos pelos poetas regionalistas Augusto Meyer e Vargas Neto.

A instrumentação, por sua vez, permite dar vida aos poemas através da voz do cantor e assim ressaltar as características gaúchas das peças. Possivelmente, os poemas foram a fonte de inspiração para a composição da música. Em consequência, a parte de piano é bem mais discreta, utilizando apenas o registro médio e grave do instrumento, não havendo extremos de dinâmica.

Harmonicamente essas peças são mais simples que as *Manchas para piano*. A canção *Balada para os Carreiros* foi escrita em Si bemol maior, *Colonial* e *Aquela China* em mi bemol maior.

Tinha especial interesse pela nossa música popular e muitas vezes se referia a ela, julgando necessário, em seu caso, músico formado fora daqui, muitos anos de convivência para poder captar-lhe o espírito e traduzir suas inflexões para chegar a compor sem citação direta, como afinal conseguiu nas canções que acima apontei [Prenda Minha, Quatro Lendas do Sul, Cantiga, Coxilha etc.]. Esta sua maneira de ver merece ser meditada e seu exemplo deveria ser seguido (CASTRO, 1960, p.157)

Esta afirmação referente a Assuero Garritano poderia muito bem se aplicar ao seu aluno Luiz Cosme, que seguiu este exemplo em obras regionalistas como, por exemplo, *Gauchinha*, *Três Manchas Gaúchas* e *Salamanca do Jarau*. Coincidentemente, ambos compuseram canções sobre poemas de Augusto Meyer.

4.2.1 Colonial

Dedicatória: “*para o Adacto Filho*”.

Indicações de execução: “*Abichornado (lento)*”.

Segundo o Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul, escrito por Zeno e Rui Cardoso Nunes (2003), o adjetivo *abichornado*, utilizado aqui como indicação de performance, é uma expressão tipicamente gaúcha para descrever um estado de espírito de desânimo, tristeza.

A seguir o poema de Augusto Meyer utilizado nessa canção:

Colonial - Versos de Augusto Meyer - Do livro *Coração Verde*, onde foram publicados poemas escritos entre 1924 e 1925.

O murmúrio das águas entre as folhas...
afasta o ramo vagorosamente.

Retiro cheio de sombra,
cheio de sombra e de frescura verde...

Olha no chão o crivo de ouro.

Samambaias, avencas,
no alto, a graça das folhas murmurossas...
As libélulas finas aparecem,
só quando as ilumina o sol dourado.

Oh! A carícia da frescura verde,
e o murmúrio das águas entre as folhas!

Passa uma grande borboleta azul,
como um aceno de felicidade.

E à sombra leve do chapéu de palha,
que põe na tua face um crivo de ouro,
são os teus olhos como a sombra verde,
e o teu sorriso é como as águas entre as folhas.

Canção escrita em Mi bemol maior e compasso 4/4 inicia-se com o piano que faz a mesma figuração de acompanhamento durante toda peça.



Figura 17. Primeiro compasso da canção *Colonial*.

Somente nos compassos 11 a 13, 23 a 25 e 43 até o final, o piano deixa de executar a figuração de acompanhamento para realizar um interlúdio em terças paralelas onde aparece a indicação “cantado”.

4.2.2 Aquela China

Indicação de execução: “Vagaroso” = 72

Dedicada a Augusto Meyer e escrita sobre versos de Vargas Neto, esta canção traz já no título a sua característica gaúcha. Segundo Nunes (2003), *China* era o nome dado pelos homens do campo às suas amantes que eram índias que se prostituíam.

Neste texto, Vargas Neto descreve num português “gauchesco” lembranças de uma amante e a saudade que sente dela.

Aquela China - Vargas Neto (Extraído do livro *Tropilha Crioula*, publicado em 1929 (3ª Ed.), em Porto Alegre, pela Livraria do Globo).

Ao Paulo Arinos

Le digo, aquela china era bem linda!
Chinoca macanuda, eu le garanto!
E oiga saudade que eu carrego ainda,
que até tem um jeitito de quebranto.

Está tapera o rancho e é bem vinda
a certeza de ver que me ataranto...
Campearada qu'eu faça nunca finda
Sem qu'eu vá me embretar naquele canto.

E que amargos fazia a fachudaça!
como apoio espumado de brazina,
com doçura amarguenta de cachaça.

Amanunciou mui bem meu coração...
E a saudade qu'eu tenho dessa china
tem um gosto de mate chimarrão.

A canção inicia-se com o piano introduzindo um acompanhamento sincopado seguido pela entrada da voz ao final do compasso. Esse mesmo padrão de acompanhamento foi usado por Luiz Cosme na obra para canto e piano *Gauchinha*, de 1932.

1

Vagaroso $\text{♩} = 72$

Le di-ga-que-la chi-naé-ra bem

CANTO

Ga.u---chin.ha Ga.u---chin.ha ten.ha pe.na de min.ha dôr----- eu te
 Ga.u---chin.ha Ga.u---chin.ha ten.ha pe.na de min.ha dôr----- eu te

Figura 18. Primeiros compassos de *Aquela China* e *Gauchinha*

A textura de melodia acompanhada continua até o compasso 9, onde após o final da frase do canto ocorre, como na peça *Colonial*, um interlúdio em terças na parte de piano.

The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 7 and 8. The vocal line (treble clef) has lyrics: "in - da que a - te' tem um gei - ti - to de que -". The piano accompaniment (grand staff) features a sequence of triads. The second system covers measures 9, 10, and 11. The vocal line has lyrics: "bran - to Es - tá ta - pe' - ra y". The piano accompaniment continues with triads and includes the dynamic marking "mf cantado". Handwritten annotations "3. as" are present above the vocal line in measures 8 and 10.

Figura 19. Compassos 7 a 11, mudanças de textura

A seguir ocorre uma mudança na textura em que a melodia da parte vocal passa a formar terças com os acordes do piano. Mudanças ocorrerão na textura cada vez que o piano realizar o interlúdio em terças, com a indicação "*cantado*"; ou a melodia da voz passará a movimentar-se em terças paralelas com o piano, ou a textura voltará a ser de melodia acompanhada. Essa mudança de textura constitui mais uma semelhança com a canção chamada *Gauchinha*.

Do ponto de vista harmônico, esta canção está construída apenas sobre o primeiro e o quinto grau da tonalidade de mi bemol maior. Ainda que haja movimento

cromático nas quintas justas do baixo em três compassos, não chega a haver modulação.

4.2.3 Balada para os Carreiros

Indicações de execução: “(Lento como as carretas)” = 56

Nesta peça os versos de Augusto Meyer descrevem a monotonia do movimento lento das carretas, seu ir e vir faça sol ou chuva, inverno ou verão.

Luiz Cosme ilustra o texto com uma melodia de notas repetidas na parte vocal, e uma figuração de acompanhamento na parte do piano, também utilizada na introdução, que permanece igual durante toda a peça, mesmo quando há modulação.

The image displays two excerpts of a musical score for 'Balada para os Carreiros'. The top excerpt shows the beginning of the piece, marked '(Lento como as carretas)' with a tempo of 56. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part consists of a steady, rhythmic pattern of chords and single notes. The bottom excerpt shows a modulation, with the key signature changing from two flats to three flats. The tempo is marked 'a tempo' and the vocal line includes the lyrics 'Mal re-mo-ve-a'.

Figura 20. Primeiros compassos e compassos onde ocorre modulação

Outro aspecto interessante desta canção é que já no início ocorre um movimento descendente cromático entre as quintas justas do baixo, indo até a harmonia da dominante. Segundo a teoria dos afetos, do período barroco, esse movimento das quintas do baixo significa tristeza, melancolia.

Um aspecto interessante dessa canção é justamente a modulação para ré bemol na parte central, que pode significar a ida da carreta e a volta da carreta, quando a canção modula novamente para si bemol maior.

A música está separada da mesma forma que as estrofes do poema. O aboio ao final de cada uma das três estrofes, “Ôôô... Ôôô...”, marca também o final das seções.

Balada para os Carreiros – Augusto Meyer (Poema originalmente publicado no livro Giraluz, constituído por poemas escritos entre 1926 e 1927).

A carreta avança, parada no tempo,
gemendo a mágoa da roda vagarosa,
verão e inverno toldo curvo humildemente,
passivamente, estrada fora.

Ôôô... Ôôô...

Mal remove a linha rasa do horizonte.
Monotonia de partir e de chegar.
os bois refletem na pupila a indiferença
e a dor confusa de quem fosse para longe
sem a confiança de ficar numa querência.

Ôôô... Ôôô...

Há uma doçura fatalista na lonjura.
Ouço a canção do carreiro muito ao longe:

...tudo é longe como um sonho, porque a gente,
quando chegar, não acha pouso no repouso,
e há de volver a uma infinita carreteada
eternamente... - Ôôô... Ôôô...

4.3 TRÊS MANCHAS DE CECÍLIA MEIRELES, PARA CANTO E PIANO (1947)

Luiz Cosme havia se mudado para o Rio de Janeiro em 1932 e compôs essas obras somente em 1947. Neste período entre 1932 e 1947 há um desenvolvimento estético a ser considerado. As *Manchas* para piano são de 1930, estão entre as primeiras composições do autor, enquanto essas escritas sobre poemas de Cecília Meireles estão entre as suas últimas composições. Ele compôs a *Salamanca do Jarau* em 1935 e o *Lambe-Lambe* em 1946. Conseqüentemente, esses fatores contribuem para que o conteúdo musical dessas peças seja diferente daquele das *Manchas gaúchas*.

Nestas peças escritas sobre poemas de Cecília Meireles temos uma mistura dos chorinhos e cantigas típicos do Rio de Janeiro do final do século XIX, com, no caso da segunda versão da *Modinha*, a utilização do dodecafonismo. A escrita da parte de piano é bem mais elaborada, se comparada com a das *Manchas Gaúchas*, havendo trechos mais longos do piano solo.

Sobre a linguagem utilizada nessas peças, Cosme escreveu:

Partindo de novos conceitos estéticos, aliados aos nossos estudos musicais, a concepção de tonalidade, na nossa obra, estabelece uma prova dos processos atuais de composição, em que se verifica a mudança orgânica de uma nova expressão sonora. Foi assim que, ao musicar alguns poemas de Cecília Meireles, em 1947¹⁸, pesquisamos outros princípios

¹⁸Esse mesmo parágrafo havia sido publicado na Revista do IPASE de junho de 1950, como parte do artigo de Luiz Cosme intitulado "O compositor e os temas folclóricos". O que chama a atenção nesta publicação, em relação ao parágrafo equivalente de 1959, é que ele não especifica a data em que musicou os poemas de Cecília Meireles. Pode ser que ele estivesse se referindo também ao poema

de determinação melódico-harmônicos, sem a intenção de destruir a forma do Lied; muito pelo contrário, tratando de consolidar e conservar essa forma, procurando dar à Melodia uma feição antilírica, como evasão do sistema tonal tradicional. Essas pesquisas estão fundamentadas no processo dos doze sons, sem nenhuma sujeição à técnica, é claro, apenas como um meio expressivo. (COSME, 1959-a, p.65)

4.3.1 Modinha

“Cantiga sentimental, tão conhecida e apreciada, desde o século passado até o começo do atual, foi a *Modinha*, gênero representativo da música popular urbana, chegando até nós através dos colonizadores europeus” (COSME, 1959-b, p. 50).

Luiz Cosme começa com essa afirmação o capítulo dedicado à *Modinha*, do seu livro *Música, sempre música* (1959-b). Ele também dedicou alguns dos seus programas na Rádio MEC a esse gênero de canção.

Desta peça existem duas versões. Uma manuscrita, na qual não foi usado o “processo dos doze sons”, e que está dedicada à Maria Elvira; outra em papel vegetal, dedicada à cantora Olga Maria Schroeter, cuja melodia foi composta utilizando uma série dodecafônica.

Ainda assim, existem semelhanças entre as duas peças. Ambas estão escritas em compasso 2/4, (segundo Kiefer (1977) “o compasso mais característico desse tipo de peça”), possuem a indicação de andamento *Lento*, e iniciam-se com uma longa introdução do piano, a melodia no pentagrama inferior, com a indicação:

Madrugada no Campo, de 1948, no qual também foi utilizado o “processo dos doze sons” ao qual Cosme se refere.

“(imitando o violão)”. Na segunda versão da peça, essa melodia expõe a série de doze sons sobre a qual a peça foi escrita

The image shows a musical score for the first 8 measures of a piece. The score is in 2/4 time and marked 'Lento' with a tempo of 52. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'p' and includes the instruction '(imitando o violão)'. The score shows a sequence of chords and melodic lines, with a '2ª vez' marking at the end of the 8th measure.

Figura 21. 8 primeiros compassos

Segundo o catálogo, a cantora Olga Maria Schroeter estreou a *Modinha* em outubro de 1959. Não há registro no catálogo de quando as outras duas peças teriam sido estreadas. Suponho que a segunda versão da *Modinha* tenha sido a versão estreada em 1959, por estar esta versão dedicada à essa cantora¹⁹.

¹⁹Doze anos separam a data de composição dessas peças da data de estréia da *Modinha*. Será que a segunda versão desta peça foi mesmo composta em 1947? Essa canção parece ter sido escrita depois das *Três Manchas* de *Cecília Meireles* por causa da utilização da técnica dodecafônica de composição, não utilizada em nenhuma das outras peças, e do nível de detalhamento da escrita.

Modinha (Poema extraído do livro *Vaga Música*, publicado no Rio de Janeiro por Pongetti, em 1942).

Tuas palavras antigas
deixei-as todas, deixei-as,
junto como as minhas cantigas,
desenhadas nas areias.

Tantos sóis e tantas luas
brilhavam²⁰ sobre essas linhas,
das cantigas - que eram tuas -
das palavras - que eram minhas!

O mar, de língua sonora,
sabe o presente e o passado.
Canta o que é meu, vai-se embora:
que o resto é pouco e apagado.

4.3.2 Chorinho

A figura rítmica e melódica em semicolcheias descendentes que inicia o *Chorinho*, e a indicação por escrito *imitação de cavaquinho* lembra a peça para piano *Apanhei-te cavaquinho*, de Ernesto Nazareth.

²⁰No texto original de Cecília Meireles consta *Brilharam* ao invés de *brilhavam*, assim como no manuscrito da *Modinha*.

Tempo de chorinho

Canto

Piano

Imitação de cavaquinho

(Brejeiro)

Cho---rinho de cla-rí-ne-ta de cla-rí-ne-ta de

Figura 22. Primeiros compassos do chorinho (cópia do papel vegetal)

Também composto por Luiz Cosme em 1947, sobre os seguintes versos de Cecília Meireles:

Chorinho (Poema extraído do livro *Vaga Música*, publicado no Rio de Janeiro por Pongetti, em 1942).

Chorinho de clarineta,
de clarineta de prata,
na úmida noite de lua.

Desce o rio de água preta.
e a perdida serenata
Na água trêmula flutua.

Palavra desnecessária:
um leve sopro revela
tudo que é preces²¹ e ternura

²¹ No texto original de Cecília Meireles consta a palavra *medo* ao invés de *preces*.

Pela noite solitária,
 uma criatura apela
 para outra criatura.

Não há nada que submeta
 E que Deus nos arrebatara
 segundo a vontade sua...

Ai, choro de clarineta!
 Ai, clarineta de prata!
 Ai, noite úmida de lua...

Tanto este *Chorinho*, quanto a *Cantiga*, parecem mais tonais que a *Modinha*. Aparentemente, em nenhuma das duas peças foi usado como “princípio de determinação melódico-harmônico” o “processo dos doze sons”, ao qual Luiz Cosme se refere anteriormente.

4.3.3 Cantiga

Depois de dois compassos de introdução do piano ocorre a entrada da voz no registro agudo. A melodia vocal é composta por padrões escalares descendentes. Nos quatro primeiros compassos, o mesmo padrão é repetido. Primeiro a voz alcança a nota mais aguda, depois desce por graus conjuntos a distância de uma sexta para, em seguida, realizar um salto de terça ascendente.

Figura 23. Compassos 1 a 5 da *Cantiga*.

Por estes fatos descritos acima, fica claro que, pelo menos o processo de construção da melodia nesta peça, foi baseado em princípios tonais; não em um processo dodecafônico, como o próprio Cosme (1959) afirma ter feito: “Foi assim que, ao musicar alguns poemas de Cecília Meireles, em 1947, pesquisamos outros princípios de determinação melódico-harmônicos [...] Essas pesquisas estão fundamentadas no processo dos doze sons, sem nenhuma sujeição à técnica, é claro, apenas como um meio expressivo”.

Não há texto nas cópias à disposição para este trabalho. No livro anterior a *Vaga Música, Viagem*²², existem três poemas chamados *Cantiga*, o que não facilita em nada a tarefa de descobrir qual foi usado nesta música.

Os poemas são os seguintes:

Cantiga

Ai! A manhã primorosa
do pensamento...
Minha vida é uma pobre rosa
ao vento.

Passam arroios de cores
sobre a paisagem.
Mas tu eras a flor das flores,
Imagem!

Vinde ver asas e ramos,
na luz sonora!

²² *Viagem*, poemas de 1929-1937, publicado em Lisboa, pela editora Ocidente, em 1939.

Ninguém sabe para onde vamos
agora.

Os jardins têm vida e morte,
noite e dia...
Quem conhecesse a sua sorte,
morria.

E é nisto que se resume
o sofrimento:
cai a flor, -- e deixa o perfume
no vento.

Cantiga

Bem-te-vi que estás cantando
nos ramos da madrugada,
por muito que tenhas visto,
juro que não viste nada.

Não viste as ondas que vinham
tão desmanchadas na areia,
quase vida, quase morte,
quase corpo de sereia...

E as nuvens que vão andando
com marcha e atitude de homem,
com a mesma atitude e marcha
tanto chegam como somem.

Não viste as letras, que apostam
formar idéias com o vento...
E as mãos da noite quebrando
os talos do pensamento.

Passarinho tolo, tolo,
de olhinhos arregalados...
Bem-te-vi, que nunca viste
como os meus olhos fechados...

Cantiga

Nós somos como o perfume
da flor que não tinha vindo:
esperança do silêncio,
quando o mundo está dormindo.

Pareceu que houve o perfume...
E a flor, sem vir, se acabou.
Oh! Abelha imaginativa!
o que o desejo inventou...

Consideramos pouco provável que o terceiro poema tenha sido utilizado por Cosme, por ser muito curto e sua estrutura não adaptar-se à da canção. O segundo poema *Cantiga* é aquele que Mattos (2004), tendo como critério a prosódia, acredita ter sido usado por Luiz Cosme. Concordamos com a escolha de Mattos, já que o ritmo do primeiro poema não se adapta ao ritmo da música.

CONCLUSÃO

Como instrumentista, considero importante analisar várias edições de uma mesma obra. Consultando diferentes edições enriquecemos nosso conhecimento sobre a obra, ou obras, em questão e, dependendo do revisor, podemos encontrar diferentes opções para executar certos trechos. Algumas vezes, aspectos pianísticos e/ou interpretativos, que suscitaram dúvidas em uma edição foram mais bem explicados em outra; discrepâncias dos mais diversos tipos foram detectadas; intenções para a execução da peça foram explicadas com maior clareza em fontes subseqüentes.

Esse parece ter sido o caso da *Canção do Tio Barnabé*, que na edição da ECIC (1943), recebeu algumas modificações importantes como a indicação *Quasi como quiáltera* para a execução do ritmo sincopado do início da peça, provavelmente relacionada ao caráter “*Bem malandro (vagaroso)*”, que também está indicado na outra edição.

No caso das *Três Manchas* escritas sobre poemas de Cecília Meireles, as cópias das partituras em papel vegetal foram comparadas com os manuscritos. Apesar de os manuscritos do *Chorinho* e da *Cantiga* não possuírem texto, mostraram-se mais confiáveis em termos de notas e da execução da parte de piano.

Este estudo significou para mim o contato com obras musicais novas, de maneira mais aprofundada do que em um estudo prático de piano, destinado apenas a *performance*. Possibilitou um contato mais abrangente com a vida e obra de Luiz Cosme, anteriormente pouco conhecidas por mim, além de um contato inicial com a musicologia.

Nas obras literárias de Cosme que pesquisei, não foi encontrada nenhuma referência ao significado da palavra *Mancha*, ou porque ele teria dado esse nome às suas três séries de miniaturas.

No Dicionário Aurélio, encontrei vários significados atribuídos à palavra *Mancha*. “Mancha. [Do latim *macula*.] Substantivo feminino. 1. Nódula, laivo: *manchas de sangue*. 2. Malha: *as manchas na pele do leopardo*. 3. Cada toque na distribuição das tintas em um quadro; pincelada”. Esse terceiro significado indica que nas artes plásticas, *mancha* é sinônimo de pincelada.

Segundo Chaves (2003, informação oral²³), o desenho e a pintura em tela eram prática comum entre alguns músicos do modernismo rio-grandense, por exemplo Armando Albuquerque. Na biografia de Augusto Meyer consta que esse poeta também dedicou-se à pintura. Ambos chegaram até a participar de exposições.

²³ Conversa informal na sede do Curso de Pós – Graduação em Música da UFRGS, em Porto Alegre, em 2003.

Inicialmente esta associação com a pintura era apenas uma impressão que pode fazer sentido se considerarmos que Sotero Cosme, irmão de Luiz, além de violinista, era também artista plástico. *Mancha* pode ter sido um termo que Cosme “tomou emprestado” da pintura e, assim sendo, cada uma das suas *Manchas* pode ser uma “pincelada” de um determinado tipo de pesquisa de um processo composicional novo.

Ainda que tenham sido escritas em dois períodos diferentes da vida de Luiz Cosme, as *Manchas para piano* e *Manchas Gaúchas* são do período inicial, 1930-31, enquanto as *Manchas* de Cecília Meireles, 1947, são do período “final”, (se considerarmos que a última obra de Cosme, *Novena à Senhora da Graça*, foi composta em 1950) essas peças mantêm algumas características em comum. São elas a duração (cada peça dura, geralmente, não mais do que dois minutos), as dedicatórias, que geralmente ligam as peças a pessoas próximas ao compositor. As *Manchas para piano* estão dedicadas aos irmãos de Cosme, as *Gaúchas* aos amigos Augusto Meyer e Vargas Neto (faltando ainda descobrir quem foi Adacto Filho), as de *Cecília Meireles* às filhas desta poetisa.

Encontrei também uma característica comum às *Manchas para piano* e as *Manchas Gaúchas* que é, segundo Chaves (2004, informação oral), própria do modernismo gaúcho que é o “abraço ao folclore” como tema para as composições.

As séries de *Manchas* indicam, de certa forma, que Luiz Cosme foi um compositor de “mentalidade ampla”, nas suas próprias palavras. As *Manchas* para piano demonstram um pouco sua relação com o modernismo gaúcho; as *Manchas*

Gaúchas para canto e piano, com o regionalismo; e a *Modinha das Três Manchas* para canto e piano sobre poemas de Cecília Meireles, uma “pesquisa”, nas palavras do próprio compositor, de novos princípios de determinação melódico-harmônicos.

OBRAS CONSULTADAS

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

BÉHAGUE, Gerard. *Luiz Cosme*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, 2001. Vol. 6, p. 516.

Biografia de Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Site do Arquivo Augusto Meyer. Disponível em: <www.casaruibarbosa.gov.br/amlb/augusto_meyer/main_meyer.htm> Acesso em: 3 jun. 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: USP, 1983.

CHAVES, Celso Loureiro. *Os manuscritos de Luís Cosme no acervo da biblioteca do Instituto de Artes*. **Em Pauta**, Porto Alegre, Vol. 5, n°7, p. 35-37, junho de 1993.

COSME, Luiz. *Brincando de Pegar*. Porto Alegre: Goldberg, 1997.

COSME, Luiz. *Introdução à Música*. 2.ed. rev. e aum. (1ª Edição: Rio de Janeiro, 1954). Porto Alegre: Globo, 1959. 145 p. (a)

_____. *Canção do Tio Barnabé*. Montevideu, Uruguai: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1943.

_____. *Música, sempre música*. Rio de Janeiro: MEC e INL, 1959. 172 p. (b)

_____. *Antologia da Música Erudita Brasileira (vol.1)*. Arnaldo Estrela. Rio de Janeiro: Discos Festa, 1958. Sacy Pererê, 1min. 33rpm 1 disco (51 min.);, alta fidelidade. FMO 008.

_____. *Miguel Proença interpreta Compositores Gaúchos*. Rio de Janeiro: Ársis, 1983. Três Manchas para piano, 5min. 33rpm 1 disco (50 min.);, estéreo. ARLP 009.

_____. *Salamanca do Jarau*. Porto Alegre: Movimento e SEC/RS, 1976.

_____. *Três Manchas de Cecília Meireles*. Manuscrito.

_____. *Três Manchas Gaúchas para canto e piano*. [s.l.]: [s.n.], 1945.

_____. *Três Manchas para piano*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

_____. *Três Manchas para piano*. Porto Alegre: Goldberg, 1997.

COSME, Zilda. *Panorama da composição musical no Brasil*. [Catálogo das obras musicais de Luiz Cosme]. **Revista do Livro**. Rio de Janeiro: INL, ano VI, nº 21-22, p. 239-246, mar-jun, 1961.

Enciclopédia Rio-grandense. 3º Volume. Canoas: Regional, 1957.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. *A Composição Musical no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia – UFRGS, 1960. (Fundamentos da cultura Rio-Grandense, 4ª Série).

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977, p. 17.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 1957.

LOSS, André da Silveira. *Variantes de texto em edições da Prole do Bebê nº1 para piano de Heitor Villa-Lobos: estudo preliminar para uma edição crítica*. Porto Alegre: UFRGS, 1990. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós - Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2.ed. Brasília: UnB, 1970.

_____. *História da Música no Brasil*. 2.ed. rev. e aum. (1ª Ed. 1981). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MATTOS, Fernando Lewis de. *A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: História da Recepção Crítica e Análise Musical*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

_____. *Cantiga*. Mensagem pessoal. Mensagem recebida por: <mauriciostarosta@hotmail.com> em 20 jan.2004.

_____. *Cantiga*. Mensagem pessoal. Mensagem recebida por: <mauriciostarosta@hotmail.com> em 22 mar.2004.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958.

MEYER, Augusto. *Poesias de 1922 a 1955*. Rio de Janeiro: S. José, 1957.

NOTAS de arte. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 set 1935.

NUNES, Zeno e Rui Cardoso. *Dicionário de Regionalismos do RS*. Disponível em: <<http://pelotas.ufpel.edu.br/glossario.html#top>> Acesso em: 30 maio 2004.

NUNES, Zeno e Rui Cardoso. *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul*. (10 ed.). Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

OLIVEIRA, Jmary. *Black Key versus White Key: a Villa-Lobos Device*. **Revista de Música Latino-americana** 5, nº1 (1984): 33-47.

SELL, Carlos José. *A utilização da escrita idiomática violinística nas peças para violino e piano de Luiz Cosme*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós – Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

SILVA, Flávio. *Luiz Cosme: uma interpretação*. **Revista Cultura**, Brasília, Ano 5, nº20, pág. 61-72, jan.-mar. 1976.

_____. Luiz Cosme. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. v. 1, p. 206-7.

VARGAS NETO, Manuel do Nascimento. *Tropilha Crioula*. Porto Alegre: Globo, 1929.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Prole do Bebê nº1*. Rio de Janeiro: A. Napoleão, 1968.

VILLAS-BOAS, Pedro Leite. *Dicionário Bibliográfico Gaúcho*. Porto Alegre: EST/EDIGAL, 1991.

ANEXO: AS PARTITURAS UTILIZADAS