

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

Dissertação de Mestrado

***A SALAMANCA DO JARAU* DE LUIZ COSME:
ANÁLISE MUSICAL E HISTÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA**

por
Fernando Lewis de Mattos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração: Educação Musical.

Orientador
Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre
1997

Ao amigo Flávio Oliveira.

AGRADECIMENTOS

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

A Zilda Cartier Cosme (*in memoriam*), pelo trabalho minucioso de compilar a documentação sobre Luiz Cosme.

A Ana Leyen e Pedro Augusto Huff, por terem possibilitado o acesso à documentação compilada por Zilda Cosme.

A Guenther Andreas Leyen, Fernando Gross e Ana Paula Freire, que buscaram no Rio de Janeiro o restante do material sobre Luiz Cosme.

A Irma Seibel Cosme, Erica Regina Huff, Geraldo Huff, Fernanda Cosme Huff e Núbia Carolina Huff pela acolhida no “Rancho Véio Cosme” e pelo carinho que me dispensaram.

A Tony Seitz Petzhold, pela sua dedicação em relatar fatos ocorridos há mais de cinquenta anos.

A Jorge Alberto Inda Fernandez, que me presenteou com o primeiro documento sobre Luiz Cosme ao qual tive acesso.

A Ricardo Athaide Mitidieri, pelas informações e auxílio bibliográfico.

A Nídia Kiefer, pela amizade e por abrir a sua biblioteca à pesquisa para a elaboração deste trabalho.

À Dra. Any Raquel Carvalho, pela colaboração ao traduzir o resumo da dissertação.

À Dra. Maria Elizabeth Lucas, pela cedência do artigo de Béhague sobre Luiz Cosme e pelas valiosas informações que enriqueceram esta dissertação.

Aos colegas Luciana Marta del Ben e Hideraldo Luiz Grosso.

Agradeço especialmente ao Dr. Celso Loureiro Chaves pela dedicação e pelas informações reveladas por seu amplo conhecimento na orientação deste trabalho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Contexto histórico	1
1.2. Documentação e dados utilizados	8
1.2.1. As partituras de Luiz Cosme	8
1.2.2. Os artigos de jornal, revistas e livros	9
1.2.3. O texto de Simões Lopes Neto	13
1.3. Fundamentação teórica	13
1.4. Convenções	18
2. SALAMANCA DO JARAU: O CONTO E O BAILADO E HISTÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA	19
2.1. O conto e o bailado	19
2.1.1. O conto de Simões Lopes Neto	19
2.1.2. A lenda-bailado de Cosme	24
2.1.3. A representação da lenda no bailado	32
2.2. História da recepção crítica	49
2.2.1. As apresentações da <i>Salamanca do Jarau</i>	49
2.2.1.1. Estréia da <i>Salamanca do Jarau</i> no Rio de Janeiro, em 1936	49
2.2.1.2. Estréia da <i>Salamanca do Jarau</i> em São Paulo, em 1937	52
2.2.1.3. Estréia com coreografia em Porto Alegre, em 1945	54
2.2.1.4. Encenação no Rio de Janeiro, em 1952	59
2.2.1.5. Outras apresentações da <i>Salamanca do Jarau</i>	64
2.2.2. As análises e comentários sobre a <i>Salamanca do Jarau</i>	72
2.2.2.1. Os textos de Luiz Cosme sobre a <i>Salamanca do Jarau</i>	72
2.2.2.2. Análises por críticos musicais e musicólogos	75
2.2.2.3. Comparação entre as citações de Cosme e os textos originais de Guedes, Antônio e França	98

3. ANÁLISE TEMÁTICA DA SALAMANCA DO JARAU	103
3.1. Matrizes temáticas da lenda-bailado <i>Salamanca do Jarau</i>	103
3.1.1. <i>Boi Barroso</i>	103
3.1.1.1. A versão de <i>Boi Barroso</i> utilizada por Cosme.....	105
3.1.1.2. Características de <i>Boi Barroso</i>	106
3.1.1.3. Derivações de <i>Boi Barroso</i>	110
3.1.1.3.1. Na <i>Introdução</i>	110
3.1.1.3.2. Em <i>Assombração</i>	116
3.1.1.3.3. Em <i>Jaguares e Pumas</i>	118
3.1.1.3.4. Na <i>Dança dos Esqueletos</i>	121
3.1.1.3.5. Em <i>Línguas de Fogo</i>	123
3.1.1.3.6. Em <i>A Boicininga</i>	124
3.1.1.3.7. Em <i>Ronda de Moças</i>	125
3.1.1.3.8. Em <i>Tropa de Anões</i>	128
3.1.1.3.9. No <i>Desencantamento</i>	130
3.1.2. <i>Rajada de madeiras</i>	133
3.1.2.1. Características de <i>rajada de madeiras</i>	133
3.1.2.2. Derivações de <i>rajada de madeiras</i>	136
3.1.2.2.1. Na <i>Introdução</i>	136
3.1.2.2.2. Em <i>Assombração</i>	138
3.1.2.2.3. Em <i>Jaguares e Pumas</i>	138
3.1.2.2.4. Na <i>Dança dos Esqueletos</i>	141
3.1.2.2.5. Em <i>Línguas de Fogo</i>	143
3.1.2.2.6. Em <i>A Boicininga</i>	145
3.1.2.2.7. Em <i>Ronda de Moças</i>	145
3.1.2.2.8. Em <i>Tropa de Anões</i>	147
3.1.2.2.9. No <i>Desencantamento</i>	149
3.2. Transformações temáticas	151
3.2.1. <i>Motivo das trompas</i>	152
3.2.2. <i>Tema de Santão</i>	154
3.2.3. <i>Motivo diatônico ascendente</i>	156
3.2.4. <i>Motivo diatônico contínuo</i>	158
3.2.5. <i>Tema de convocação</i>	163
3.2.6. <i>Tema de Teiniaguá</i>	165
3.2.7. <i>Motivo de baixo ostinato</i> , apresentado em <i>Jaguares e Pumas</i>	170
3.2.8. <i>Tema de Anhangá-pitã</i>	172
3.2.9. <i>Tema de Boicininga</i>	174
3.2.10. Primeiro tema de <i>Ronda de Moças</i>	180
3.2.11. Segundo tema de <i>Ronda de Moças</i>	183
3.2.12. Primeiro motivo de <i>Tropa de Anões</i>	186
3.2.13. <i>Motivo de galhofa</i> (segundo motivo de <i>Tropa de Anões</i>).....	187
3.2.14. Tema da peça para piano <i>Sacy Pererê</i>	191
3.3. Derivações de <i>A Sagração da Primavera na Salamanca do Jarau</i>	197
3.3.1. <i>Tema de Santão</i>	198
3.3.2. <i>Rajada de Madeiras</i>	200

3.3.3. Padrões de <i>ostinato</i>	204
3.3.4. Mudanças de cena	206
3.3.5. Seqüências de terças paralelas	208
3.3.6. Gestos característicos	211
3.3.6.1. Acentos deslocados	212
3.3.6.2. Gestos de chamada	213
3.3.6.3. Harmônicos nos contrabaixos em <i>divisi</i>	215
3.3.6.4. Colcheias repetidas contra seqüência de notas rápidas	216
3.3.7. Justaposição imediata de gestos contrastantes.....	217
3.3.8. Trechos de cenas similares	220
3.3.8.1. Abertura de <i>A Boicininga</i> e abertura de <i>Evocation des Ancêtres</i>	220
3.3.8.2. Segundo tema de <i>Ronda de Moças</i> e tema de <i>Le Sacrifice - Introduction</i> ..	222
3.3.8.3. <i>Tropa de Anões</i> e <i>Action Rituelle des Ancêtres</i>	223
3.3.8.4. <i>Dança dos Esqueletos</i> e <i>Les Augures Printaniers</i>	224
3.3.8.5. <i>Motivo diatônico contínuo</i>	225
4. CONCLUSÃO	228
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	237
ANEXOS	243
Anexo I.....	244
Anexo II	252
Anexo III	257
Anexo IV.....	267
ABSTRACT	
QUADRO 1	232

RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar a investigação da lenda-bailado *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme, composta com base no conto homônimo de João Simões Lopes Neto, sob dois pontos de vista: da história de sua recepção crítica e da análise musical.

A história da recepção da *Salamanca do Jarau* percorre três caminhos: a recepção crítica quando das primeiras apresentações da obra, os ensaios escritos pelo próprio compositor sobre a sua lenda-bailado e as análises e comentários realizados por críticos e musicólogos independentemente de qualquer apresentação específica. A recepção da *Salamanca do Jarau* por parte da crítica revela que esta dividiu-se, em um primeiro momento, entre considerações negativas e positivas quanto ao bailado, sendo que as posições adotadas pelos críticos resultam das discussões da época em torno do nacionalismo modernista. Deste modo, os críticos vinculados à tradição musical oitocentista opuseram-se às realizações de Cosme, enquanto os críticos ligados à nova música fizeram-lhe o elogio. Com o passar do tempo, no entanto, a aceitação da obra tornou-se unânime por parte da crítica. Os artigos de Luiz Cosme sobre a sua obra revelam o interesse do compositor em esclarecer suas intenções quanto à ordenação das cenas do bailado, visto que houve modificações na versão definitiva da obra quanto a este aspecto. As análises efetivadas por

críticos musicais e musicólogos detêm-se no estudo da construção temática, da configuração rítmica e da instrumentação em sua relação com a representação da lenda.

A análise musical detém-se nas relações entre o conto original de Simões Lopes Neto e o bailado de Cosme, na construção motivico-temática da lenda-bailado e na ascendência de outras obras sobre a *Salamanca do Jarau*. Quanto às correlações entre o conto e o bailado, observou-se que Cosme se ateve somente às características do conto que lhe foram convenientes na elaboração dramática do bailado, modificando alguns aspectos da lenda. A análise da *Salamanca do Jarau* revelou que a obra está construída com base em duas matrizes temáticas, a canção folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso* e um gesto musical chamado neste trabalho de *rajada de madeiras*. Estas matrizes engendram diversos temas e motivos que percorrem o bailado por meio de múltiplas transformações temáticas, assegurando a unidade musical da obra e sua continuidade dramático-narrativa. Cosme foi influenciado pela tradição musical franco-russa, em especial pela obra de Igor Stravinsky, na concepção da *Salamanca do Jarau*. Além disso, há o reaproveitamento de temas de outras obras do próprio compositor na elaboração de sua lenda-bailado.

Conclui-se que a lenda-bailado de Cosme evidencia as possibilidades de elaboração dramático-musical pelo aprofundamento das relações motivico-temáticas derivadas de suas duas matrizes - *Boi Barroso* e *rajada de madeiras* - em uma estrutura não-discursiva em todos os níveis da composição, por meio da caracterização pictórica das cenas e personagens constantes da lenda.

1. INTRODUÇÃO

1.1. Contexto histórico

Para a composição da *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme, em 1935, confluem duas ascendências: as discussões em torno do nacionalismo modernista lideradas por Mário de Andrade e a tendência de escrever bailados com base em elementos folclóricos, simbolizada pelos *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev e que encontrou pronta acolhida entre os modernos compositores brasileiros.

Em 1917, Heitor Villa-Lobos escreveu dois bailados sobre assuntos indígenas: *Uirapuru*¹ e *Amazonas*. Entre os compositores chamados de “grandes nacionalistas”², existem várias outras experiências semelhantes. Oscar Lorenzo Fernandez, em 1928, compôs o bailado *Imbapara*, sobre temas autênticos recolhidos por Roquete Pinto entre

¹ Segundo Kiefer, “Villa-Lobos, em 1917, teria apenas composto o projeto para piano de *Uirapuru*, elaborando somente em 1934 a partitura de orquestra” (KIEFER, 1981, p. 47).

² Segundo Neves, o primeiro grupo de compositores nacionalistas modernistas “é exatamente aquele que deriva de modo direto do movimento modernista e da orientação de Mário de Andrade. Eles representam os melhores frutos da concepção mais científica do estudo do folclore e da utilização direta (às vezes bem simples, como desejava o teórico do modernismo) da temática popular. Estes compositores são Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897[-1986]) e Mozart Camargo Guarnieri (1907[-1993])” (NEVES, 1981, p. 56).

os índios Pareci. Em 1930, o mesmo compositor completou o bailado incaico *Amaya*. Francisco Mignone produziu, em 1933, o bailado afro-brasileiro *Maracatu do Chico-rei*³ em colaboração com Mário de Andrade.

A lenda-bailado *Salamanca do Jarau*, composta por Luiz Cosme em 1935 e revisada em 1940, inscreve-se nesta tendência e utiliza-se notadamente de elementos folclóricos do Rio Grande do Sul: a lenda popular da região das Missões com o mesmo nome do bailado, recolhida⁴ por João Simões Lopes Neto⁵, e a canção folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso*, a “mais gaúcha de todas as músicas folclóricas”, segundo Bangel (1989, p. 38). Cosme referia-se à sua obra como lenda-bailado justamente pelo fato de ser um bailado tendo por base a lenda missioneira de mesmo nome.

Luiz Cosme (Porto Alegre, 1908-Rio de Janeiro, 1965), filho de uma família na qual todos os irmãos dedicaram-se à música, foi violinista, compositor e musicólogo.

³ Mignone afirmou: “Se os outros disserem que estou imitando (...) mandarei todos àquela parte. Todos os grandes artistas de todas as artes foram enormes plagiários. O plágio só é condenável quando feito com intenção de roubar o sucesso alheio. Quando feito para aproveitar a lição alheia em proveito da obra de arte é plenamente legítimo e sempre existiu. Aliás, não se trata de plagiar, na estrita significação do termo, mas de aproveitar, apenas, os *elementos fecundos* da criação alheia, conformando-os à minha orientação pessoal. Por exemplo: é incontestável que me aproveitei de obsessões rítmicas de Stravinsky e De Falla no ‘Maracatu do Chico-rei’ e em algumas ‘Fantasias’ para piano e orquestra. Ficou ótimo.” (MIGNONE, 1947, p. 40). Vale lembrar que Stravinsky e De Falla colaboraram com Diaghilev.

⁴ Segundo Obino, o motivo folclórico utilizado por Cosme em seu bailado havia sido “registrado por Carlos Teschauer e recolhido literalmente por Simões Lopes Neto” (OBINO, 1945b). Augusto Meyer afirmou: “durante algum tempo acreditei que a única fonte aproveitada por Simões Lopes Neto na composição da *Salamanca do Jarau* fosse o Padre Teschauer. O historiador jesuíta reproduzira Granada (...). Foi Daniel Granada, pois, quem forneceu a Simões Lopes todos os elementos de que se valeu para compor a *Salamanca do Jarau*” (Meyer in LOPES NETO, 1983, p. 5).

⁵ João Simões Lopes Neto era natural da cidade de Pelotas. Nasceu em 1865 e faleceu em 1916. Exerceu diversas profissões, dentre as quais foi auxiliar de comércio, capitão da guarda nacional, jornalista, historiador, dramaturgo e escritor. Em 1899 participou da fundação da União Gaúcha, uma das primeiras entidades regionalistas do Rio Grande do Sul, e em 1910 filiou-se à Academia de Letras do Rio Grande do Sul. Da sua pequena produção literária, constam *Cancioneiro Guasca* (editada em 1910), *Contos Gauchescos* (editada em 1912), *Lendas do Sul* (editada em 1913), *Casos do Romualdo* (com edição póstuma em 1952) e *Terra Gaúcha* (com edição póstuma em 1955). O conto *A Salamanca do Jarau* faz parte do livro *Lendas do Sul* e, nele, o autor transcreve o material folclórico que havia recolhido através da investigação da tradição oral característica do sul do Brasil. Conforme descreve Zilberman, a origem da lenda “é múltipla, encontrando-se nela raízes ibéricas, fundidas com personagens locais (Blau Nunes) e elementos provenientes das Missões” (Zilberman in FILIPOUSKI, 1973, p. 81).

José Pereira Cosme, pai de Luiz, apesar de levar uma vida difícil - trabalhava como condutor de bonde para sobreviver - sempre esteve ligado ao meio artístico porto-alegrense. Este fato, fez com que o jovem Luiz Cosme travasse contato desde cedo com personagens importantes da cidade. Conta o próprio compositor da *Salamanca*:

“Meu velho pai, esculpido por Caringi do alto da estante, muitas vezes fez-me voltar ao 57 da rua Dr. Vale, em Porto Alegre, onde passei toda a meninice e parte da juventude: ali no 57, havia uma vida intensa e todos os jovens, militantes da arte musical ou da literária, juntavam-se à sombra acolhedora do caramanchão e participavam da companhia do velho Cosme. Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damaceno e vários outros, traziam suas palavras cheias de poesia, e em meio a tudo isto o chimarrão, a caninha e os pileques, pacientemente curados por meu pai. Fazíamos também música de câmara com um quarteto. Meu irmão Sotero e eu éramos os violinos, Radamés Gnattali fazia a viola e Carlos Kromel, o violoncelo” (Cosme in AYALA, 1958).

Após ter realizado estudos de violino com Oscar Simm e harmonia com Assuero Garritano no Conservatório de Porto Alegre, Luiz Cosme recebeu uma bolsa de estudos por concurso, em 1927, para o Conservatório de Cincinatti, Ohio, nos Estados Unidos⁶. Ali passou dois anos, estudando violino com Robert Perutz e composição com Vladimir Bakaleinikov. Antes de retornar a Porto Alegre, o compositor permaneceu quatro meses na França, onde manteve contato com a vanguarda musical parisiense.

Fixando-se no Rio de Janeiro a partir de 1932, Cosme trabalhou no Instituto Nacional do Livro, na Biblioteca Experimental Castro Alves e na Rádio MEC. Sobre

⁶ Conforme Silva, “sua viagem aos Estados Unidos, em 1927, foi o fruto de uma paixão arrebatada pela filha de um pastor metodista norte-americano, e que nesse ano fora chamado de volta a seu país. Cosme conseguiu comprar uma passagem no mesmo navio que Roberta; as relações entre ambos, ao que tudo indica, nunca ultrapassaram as conveniências da época. O gesto romântico do jovem violinista não foi porém devidamente correspondido: Roberta casou-se com o professor de violino de seu apaixonado, que não deu o braço a torcer e continuou como aluno do dito professor” (SILVA, 1976, p. 67). A revista *Carioca*, por sua vez, considerou que “Luiz Cosme é tão moderno na sua concepção musical, que escolheu para seus estudos de violino e composição, a violenta América do Norte, ao invés da velha Europa...” (LUIZ, 1937).

pólos em torno dos quais girava o nacionalismo musical” (SILVA, 1976, p. 67), mantendo-se em sua posição pessoal quanto aos dois grupos. Mais tarde aproximou-se do grupo *Música Viva* sem, contudo, engajar-se ativamente no movimento. Luiz Cosme foi o primeiro compositor brasileiro fora deste grupo a utilizar a “técnica dos doze sons sem nenhuma sujeição escolástica, antes como meio expressivo e sem descaracterizar a atmosfera brasileira⁷” (Cosme in SANZ, 1949).

Na época de composição da *Salamanca do Jarau*, Luiz Cosme morava com Theodomiro Tostes, o autor da poesia de *Novena à Senhora da Graça*, na cidade do Rio de Janeiro. O poeta relata aquela época:

“Mas voltemos à nossa vidoca. Estamos agora naquele casarão, bem no fim da linha das Laranjeiras. Luiz arranhou um piano sem idade, com quem dialogo pela noite a dentro. É o tempo em que a *Salamanca do Jarau* vai transubstanciar-se em música pura.

A *Salamanca* tem uma história comprida que nasceu no Café Colombo e nas madrugadas frias de Porto Alegre. Alguém sugeriu qualquer coisa como uma ópera moderna, mas só essa idéia de ópera parecia arrear a sua sensibilidade à flor do ouvido. Isto, entretanto, não impedia que, ao fim de muitas libações, uma estranha orquestra de notívagos acordasse a gente pacata, que àquela hora já dormia, com uma berrada *overture* feita de reminiscências wagnerianas entremeadas de dissonâncias, em que o tema crioulo do *boi barroso* era o *leitmotiv* imprescindível.

Pois o rastro do boi barroso se alongou até o casarão das Laranjeiras. Foi ali que a cordeona gemeu, que se entreveraram as figuras das assombrações e bruxarias, que a boicininga rabeou, os anões cambaios piruetaram e a ronda das moças em flor brotou milagrosamente do arvoredo. Foi ali que, depois de tentar o caminho das sete provas, ele sentiu afinal a presença da teiniaguá, que é ‘a rosa dos tesouros escondidos’ ” (TOSTES, 1965).

⁷ Segundo Flávio Silva, Koellreutter referia-se à canção *Madrugada no Campo* em sua carta a Cosme: “Querida muito conversar consigo a respeito de sua canção. É um emprego diferente da série e um estilo novo para a música dodecafônica. Gostaria de conhecer outros trabalhos seus. Participarei em Milão do primeiro Congresso Internacional para a Música Dodecafônica, e seria interessante apresentar alguma coisa sua. (...) Um abraço do Koellreutter” (Koellreutter in SILVA, 1976, pp. 69, 70)

A lenda da Salamanca do Jarau tem sua origem na cidade universitária de Salamanca, na Espanha. Conta-se que, no período em que dominavam a Península Ibérica, os mouros desenvolveram uma escola de magia que se tornou célebre por seus sortilégios. Os magos mouros reuniam-se nas *Cuevas de San Cebrian*, nas proximidades da cidade de Salamanca. Por esta razão, estas furnas eram consideradas como sendo encantadas.

Acredita-se que a lenda tenha se transferido para o Rio Grande do Sul por influência espanhola na época das guerras entre Portugal e Espanha pela conquista da região do extremo sul do Brasil. De fato, o Cerro do Jarau, onde se passa a história, localiza-se no ponto mais alto da Coxilha Geral de Santana, próximo à fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Ao entrar em contato com a cultura sul-rio-grandense, os elementos mouriscos e europeus da lenda mesclaram-se com aspectos populares locais que a modificaram, adaptando-a à cultura gaúcha.

A lenda-bailado de Cosme organiza-se em uma seqüência de nove quadros sinfônicos: 1. *Introdução - No Rastro do Boi Barroso*; 2. *Assombração*; 3. *Jaguares e Pumas*; 4. *Dança dos Esqueletos*; 5. *Línguas de Fogo*; 6. *A Boicininga*; 7. *Ronda de Moças*; 8. *Tropa de Anões*; 9. *Desencantamento*. Além dos títulos destes quadros, existem várias inscrições ao longo da partitura indicando os diferentes momentos da lenda e sua representação cênico-musical.

O propósito deste trabalho é abordar a *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme na sua relação com o conto original de João Simões Lopes Neto, delinear o histórico da

recepção da obra por parte da crítica, examinar as análises realizadas sobre a lenda-bailado e efetivar a análise temática da obra.

Com o intuito de cotejar as vinculações entre o conto de Simões Lopes Neto e o bailado de Cosme, serão abordadas as correlações existentes entre o texto musical e o texto literário, os recursos utilizados pelo compositor para estabelecê-las e os aspectos da lenda que Cosme buscou *contar* musicalmente em seu bailado.

O estudo da recepção crítica da lenda-bailado de Cosme será abordado levando em conta os comentários e críticas publicados na época das principais apresentações da obra, as análises da obra efetuadas por críticos de música e musicólogos independentemente de qualquer execução pública, além dos textos escritos pelo próprio compositor no sentido de esclarecer as suas intenções ao criar a *Salamanca do Jarau*. Neste sentido, serão enfocadas as linhas de pensamento às quais estavam vinculados os críticos que se manifestaram com relação ao bailado de Cosme e como esta vinculação influenciou na sua recepção da obra. Serão estudados os analistas mais importantes que se debruçaram sobre a *Salamanca do Jarau* e a relação do compositor, em seus próprios textos, com estes analistas.

A análise temática da *Salamanca do Jarau* partirá da utilização, por Cosme, da melodia folclórica *Boi Barroso*. Serão estudados os processos envolvidos na utilização da canção na lenda-bailado, a maneira como a canção se relaciona com outros elementos musicais que existem na obra e quais são as funções desta relação na representação musical da lenda.

1.2. Documentação e dados utilizados

1.2.1. As partituras de Luiz Cosme

As partituras utilizadas para a análise da lenda-bailado *Salamanca do Jarau* são o manuscrito do próprio compositor, hoje no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes-UFRGS, a primeira edição impressa da obra, em 1945, “sob os auspícios do Governo do Rio Grande do Sul, sendo interventor federal o Ten. Cel. Ernesto Dornelles” (COSME, 1945), e o *fac-símile* da edição de 1945, publicado pela editora Movimento/IEL em 1976.

A partitura de orquestra manuscrita pelo compositor, existente na Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, foi descrita da seguinte forma (CHAVES, 1993, p. 37):

“SALAMANCA DO JARAU (partitura de orquestra)

papel: Weco 32-A (32 pentagramas)

mãos: - do compositor em tinta preta, em tinta vermelha, a lápis
- do editor [?] a lápis

data: - sem data

características:

volume encadernado em couro com gravação dourada na capa:

Luiz Cosme // Salamanca // do // Jarau

contracapa inicial em papel de proteção antes do texto musical, 3 folhas brancas e, no anverso da segunda, em manuscrito:

Luiz Cosme // a meu pai

39 folhas de papel de música, numeradas a lápis (mão não identificada) de 10 (anverso da 2ª. folha) a 87 (verso da última folha). No anverso da primeira folha:

Luiz Cosme // Salamanca // do // Jarau

distribuição dos movimentos:

p. 9: Introdução No Rastro do Boi Barroso

[p. 16: Teiniaguá e o Santão da Salamanca, riscado com lápis]

p. 20: Assombração

p. 28: Jaguares e Pumas

p. 34: Dansa dos Esqueletos

p. 43: Línguas de Fogo

p. (54) 55: A Boicinga

p. 63: Ronda de Moças

p. 74: Tropa de Anões

p. 81: Desencantamento

depois do texto musical, 3 folhas brancas e contracapa final em papel proteção”.

A partitura editada em 1945 apresenta o subtítulo “Bailado Sobre uma Lenda Missioneira Segundo a Estilização de J. Simões Lopes Neto” e uma exposição abreviada da lenda da Salamanca do Jarau, com tradução para o inglês e para o francês. A partitura estende-se da página 9 à página 87.

A edição fac-similar de 1976 apresenta-se em formato menor do que a original. Contém uma foto de Luiz Cosme, a reprodução do opúsculo *Cosme - panorama da sua composição musical*, por Zilda Cosme (1961), entre as páginas 7 e 12, e a reprodução do resumo da lenda existente na edição anterior, em português e inglês⁸. Após a indicação da instrumentação da obra na página 16, a partitura musical estende-se da página 17 à página 95.

1.2.2. Os artigos de jornal, revistas e livros

O material que serviu de base para o capítulo sobre a recepção crítica da *Salamanca do Jarau* foi extraído do acervo da família de Luiz Cosme, conservado no “Rancho Véio Cosme”, na cidade de Viamão⁹, próxima a Porto Alegre. Ali está o material compilado sobre o compositor por sua esposa Zilda Cosme. São livros, artigos de jornais, partituras impressas e manuscritas, fotografias, desenhos de Boeira Faedrich e Sotero Cosme, originais dos programas da Rádio MEC elaborados por Luiz Cosme, registros autorais das obras do compositor e uma lista de suas correspondências.

⁸ A tradução para o francês foi suprimida.

⁹ Pedro Huff, em comunicação particular, informou que o sítio foi comprado por seu avô Walter Cosme, irmão de Luiz, e que a denominação do rancho é uma homenagem a José Pereira Cosme, pai do compositor.

Este material está organizado em pastas-arquivo de cartolina, de cores diferentes, que medem 35cm x 26cm. Cada pasta possui documentos ordenados em ordem cronológica descendente. Estes documentos, em geral, são recortes de jornal colados em folha de papel ofício medindo 33cm x 21cm. Há um reforço à esquerda com dois orifícios para que o documento fosse arquivado nas pastas. Sobre cada artigo, há a indicação datilografada das fontes bibliográficas: o jornal onde o artigo foi publicado, o local (em alguns casos) e a data de sua publicação. Na maior parte dos documentos, não há referência à página em que este artigo foi publicado.

O material recolhido para a realização da pesquisa sobre recepção crítica foi encontrado nos seguintes arquivos:

1. Pasta com a inscrição a tinta: “Luiz Cosme | (compositor)”

Desta pasta foram recolhidos 121 artigos sobre Luiz Cosme, muitos deles apresentando fotografias do compositor em várias épocas de sua vida. O artigo mais antigo sobre a *Salamanca do Jarau* contido nesta pasta foi publicado em 8 de setembro de 1933 no jornal *O Globo*, dois anos antes da composição ser finalizada. O artigo mais recente foi escrito por Edino Krieger para o *Jornal do Brasil*, em 1976, intitulado *O Pequeno Grande Mundo Musical de Luiz Cosme*. Este artigo encontrava-se solto na pasta. A maior parte dos textos utilizados neste trabalho foram encontrados nesta pasta.

2. Pasta com a inscrição a lápis: “Luiz Cosme, | musicólogo”

Desta pasta foram recolhidos 36 artigos. A maior parte deles refere-se às publicações dos livros de Cosme, com resenhas e críticas a estes livros. No recorte da *Revista do Globo*, de 20 de fevereiro a 4 de março de 1960, está uma lista dos livros

mais vendidos na quinzena. O livro *Introdução à Música*, de Cosme, figura como o segundo livro brasileiro mais vendido.

Há vários artigos noticiando o falecimento do compositor, em 1965.

3. Pasta com a letra “S”, escrita com tinta ao alto, à direita

Foram extraídos 14 documentos desta pasta. Nela encontram-se vários ensaios de Cosme, onde o compositor aborda assuntos como a música de Stravinsky, música folclórica, música de dança, música moderna e música para cinema. Todos estes assuntos estão, de uma maneira ou outra, relacionados com a lenda-bailado *Salamanca do Jarau*.

4. Pasta com a inscrição a lápis: “Artigos de L. Cosme | impressos”

Desta pasta foram recolhidos 20 documentos. Há uma lista dos manuscritos de Luiz Cosme, pela mão de Zilda Cosme. Foram encontrados diversos ensaios do compositor sobre música e algumas correspondências. Entre os artigos de Cosme, encontra-se o ensaio mais importante do próprio compositor sobre a *Salamanca do Jarau* (COSME, 1959c). Neste, o compositor cita as análises da sua lenda-bailado por Guedes, Antônio e França.

5. Pasta com a inscrição a lápis: “Luiz Cosme | (intérprete)”

Nesta pasta há artigos sobre Luiz Cosme violinista - o mais antigo data de 1930 - e programas de concertos nos quais o compositor executou violino. Desta pasta foram utilizados apenas dois documentos.

6. Pasta de cor parda, sem inscrição

Desta pasta foram extraídos 25 programas de concertos nos quais foram executadas a *Salamanca do Jarau* e outras obras de Cosme relacionadas à lenda-bailado.

7. Material avulso, solto em diversas pastas

Foram consultados 26 documentos soltos em diversas pastas. Entre estes, encontram-se os registros de direitos autorais das obras de Cosme, uma lista datilografada da correspondência passiva e ativa do compositor, diversas partituras impressas das suas obras, fotos da encenação da *Salamanca do Jarau* no Rio de Janeiro em 1952 e desenhos coloridos do Santão da Salamanca, da Teiniaguá e de Anhangá-pitã por Boeira Faedrich.

8. Envelope com a indicação a lápis: “Clichês de *Boi Barroso*”

Este envelope, que mede 23cm x 17,5cm, foi encontrado em uma pasta maior, onde estão dispostas as partes instrumentais de várias obras de Cosme. Além da inscrição “Clichês de *Boi Barroso*”, está impresso, no lado de fora do envelope, o Brasão Nacional do Brasil e, abaixo, “Ministério da Educação e Saúde”. No interior do envelope encontram-se duas reproduções impressas da série harmônica da nota dó, com diversas indicações quanto à utilização de elementos da série harmônica em várias etapas da história da música ocidental; um desenho da Teiniaguá a nanquim, por Ernesto Lacerda; as duas primeiras páginas impressas da *Salamanca do Jarau* em negativo; duas cópias fotográficas distintas da versão de *Boi Barroso* recolhida por Pedro Luís Osório (1933), com uma estrofe do texto.

1.2.3. O texto de Simões Lopes Neto

A edição de *Lendas do Sul* utilizada neste trabalho foi publicada em 1983 pela Editora Globo, com ilustração de capa por Roberto Miguens. O conto *Salamanca do Jarau* estende-se da página 35 à 72, com notas explicativas nas páginas 73 e 74. Além das lendas sul-rio-grandenses *A Mboitatá*, *A Salamanca do Jarau* e *O Negrinho do Pastoreio*, o livro conta com argumentos de algumas lendas do centro e norte do Brasil, um ensaio de Augusto Meyer e um glossário de termos gaúchos por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

1.3. Fundamentação Teórica

O estudo musical da lenda-bailado *Salamanca do Jarau* será realizado do ponto de vista da análise motivico-temática. As relações motivico-temáticas que percorrem o bailado de Cosme serão examinadas levando em conta as suas relações com a representação das cenas e personagens da lenda.

Considerando que, “como um fato simbólico, a música tem o poder de *referir-se* a alguma coisa” (NATTIEZ, 1990, p. 102), os temas e motivos recorrentes na obra serão considerados sob dois enfoques: 1. *puramente musical*, com o objetivo de revelar quais são as operações inerentes à organização interna da obra e quais os processos que asseguram a unidade da obra como um todo; 2. do ponto de vista da *representação musical* da lenda em questão, visando verificar quais são as relações que se estabelecem entre a linguagem musical e a linguagem literária, na tradução de uma lenda tradicional em música. Visto que “a comunicação musical pode realizar-se de

acordo com duas diferentes modalidades: comunicação *semântica* que diz respeito a processos externos ao objeto musical (...) [e] comunicação *sinfática* que diz respeito ao núcleo interno do objeto musical” (IGNELZI, 1996, p. 155), a análise da *Salamanca do Jarau* será efetivada sob estes dois pontos de vista. A obra de Luiz Cosme, por apoiar-se em uma lenda e apresentar indicações cênicas ao longo da partitura, adapta-se perfeitamente a esta tarefa.

Para realizar este duplo objetivo analítico, serão utilizados os conceitos de motivo e tema formulados por Schoenberg (1991), o de transformação temática por Reti (1951) e os princípios da técnica de segmentação motivica proposta por Nattiez (1975). Schoenberg verificou uma série de formas-motivo possíveis no decorrer de uma peça musical, sendo que “a determinação dos elementos mais importantes depende do objetivo composicional: através de mudanças substanciais, é possível produzir uma variedade de *formas-motivo* adaptáveis a cada função formal” (SCHOENBERG, 1991, p. 36).

Para Schoenberg, há uma progressividade nos níveis de variação operados sobre um motivo. O tratamento de um motivo numa peça musical pode ocorrer por meio de *repetições literais*, *repetições modificadas* ou *repetições desenvolvidas*. As *variantes* são pequenas mudanças de caráter secundário, sem conseqüências especiais na elaboração de uma peça musical (ibid., p. 36). Reti acrescenta, ademais, o conceito de *transformações temáticas*, modificações mais profundas produzidas por técnicas mais elaboradas e complexas de variação do que as variantes de Schoenberg, que produzem derivações distantes do motivo básico que as gerou (RETI, 1951, pp. 60, 61).

Por tema, Schoenberg entende um elemento morfológico que apresenta um problema e tende a aguçá-lo por meio de elaboração e desenvolvimento. O tema “está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia apresentar insignificância” (SCHOENBERG, 1991, p. 131).

Reti, por sua vez, distingue tema e motivo da seguinte forma:

“chamaremos *motivo* qualquer elemento, seja um fragmento ou frase melódica ou ainda somente um traço rítmico ou dinâmico que, sendo constantemente repetido ou variado no decorrer de uma obra ou seção, assume um papel no plano composicional (...). Um *tema* pode ser definido como um grupo ou período mais completo que assume uma função ‘motívica’ no curso de uma composição” (RETI, 1951, pp. 11, 12).

Neste trabalho, a distinção entre tema e motivo será efetuada exclusivamente em função de extensão: as unidades melódicas mais curtas serão consideradas como motivos; os grupos melódicos mais extensos serão chamados de temas.

A importância de reconhecer os diversos motivos e suas inter-relações na lenda-bailado de Cosme reside no fato de que os padrões motivicos irão evidenciar os níveis de significação que “não estavam imediatamente visíveis (ou audíveis) na superfície da música” (COOK, 1987, p. 91). Desta forma, será possível reconhecer qual o sentido das formações motívicas na obra de Cosme, tanto na particularidade de cada cena, quanto no seu plano geral. Com esta caracterização chegar-se-á aos meios de representação da lenda, pois

“o título e a inscrição [sobre a partitura, em cada quadro,] demonstram como este processo puramente musical [a construção motívico-temática] estava em estreita ligação com algum tipo de significado extra-musical (...). O método analítico decifraria o sentido simbólico incorporado à música, assim como a sua estrutura técnica¹⁰” (ibid., p. 97).

¹⁰ Cook está referindo-se ao método de Reti utilizado para a análise do *Quarteto Op. 135*, de Beethoven.

Para realizar o processo de descoberta, serão inicialmente identificados os motivos básicos que constituem o bailado, com denominações específicas para cada motivo ou tema, diferenciando-os no decorrer da análise. Logo, serão reconhecidos os processos de transformação temática engendrados na estrutura geral da obra: os recursos com os quais cada motivo ou tema é elaborado ou transformado no transcurso do bailado.

Os processos de transformação temática são divididos por Reti em categorias, agrupadas por afinidade de procedimento. Estas categorias são: 1. inversão, movimento contrário, reversão (retrógrado) e interversão (termo cunhado pelo autor para designar mudanças na ordem original das notas); 2. mudança de tempo (aumentação e diminuição), alterações rítmicas e de acentuação; 3. omissão e preenchimento de estruturas temáticas; 4. supressão e acréscimo de partes de temas; 5. contorno temático (termo utilizado quando dois temas distintos assemelham-se pelo seu contorno geral); 6. compressão e expansão temática; 7. mudança de harmonia; 8. repetição das mesmas alturas em contextos diferentes e modificações por meio de notas alteradas.

Uma vez identificados os diversos motivos e temas que compõem a *Salamanca do Jarau*, o reconhecimento dos procedimentos de transformação temática irá desvelar a maneira pela qual a obra foi construída, tanto em seus elementos internos quanto em seu plano geral. Na teoria de Reti, há três níveis hierárquicos que se inter-relacionam: a unidade motivica, a consistência temática e o plano arquitetônico. “A unidade motivica e a consistência temática estão relacionadas hierarquicamente: a consistência temática

apropria-se da unidade motivica e acrescenta algo a esta” (COOK, 1987, p. 106). O projeto arquitetônico é definido por Reti como

“o método de formação dos motivos e temas desde o início [de uma peça] de tal modo que, transformando-os de maneira apropriada no decorrer da obra e finalmente levando-os a certa resolução, desenvolve-se um tipo de história ou ‘plano arquitetônico’, o qual faz com que todos os aspectos de uma composição sejam parte e expressão de uma unidade mais alta” (Reti apud COOK, 1987, p. 106).

É possível deduzir cada elemento a partir das unidades menores que o modelam, assim como reconhecer a sua utilização na formação de unidades superiores. Este processo pode ser engendrado na construção de um motivo, de uma cena, ou da lenda-bailado inteira. Assim, revelar-se-á o processo de construção específico da lenda-bailado *Salamanca do Jarau*.

Para completar a análise temática, a *Salamanca do Jarau* será segmentada em padrões motivicos. Cada tema ou motivo será destacado do contexto em que ocorre na obra e relacionado a outros elementos de acordo com dois princípios: 1. por derivação - serão especificadas as derivações decorrentes de cada padrão motivico, suas variantes e transformações no decurso da lenda-bailado; 2. por combinação - serão demonstradas as combinações existentes entre padrões motivicos distintos, que podem ser por justaposição, superposição, contraponto, ou formação de padrões de *ostinato* e de acompanhamento.

Para Nattiez, “a articulação da música em unidades distintas, e somente isto, nos permite definir *o fato musical ou as unidades musicais* (...) de forma precisa, tornando possível um debate crítico permanente e uma progressiva acumulação de

conhecimento” (NATTIEZ, 1990, p. 80). Ao separar os elementos motivicos como unidades significantes mínimas, serão identificados os padrões motivicos mais importantes pela sua função musical ou na representação da lenda, assim como pela sua ocorrência no transcurso do bailado através de processos distintos de transformação e elaboração temática.

1.4. Convenções

Serão adotadas as seguintes convenções no decorrer deste trabalho:

1. [00]: compasso número 00;
2. |00|: número de ensaio 00;
3. em todos os exemplos, as notas musicais estão escritas na altura real;
4. as indicações de andamento e caráter entre parêntesis indicam que dito andamento ou caráter inicia antes do ponto indicado;
5. o nome de Cosme aparece com diferentes grafias em diversos artigos (p. ex.: Luís Cosme, Luis Cosme, Luiz Cósme); a grafia está corrigida, em todas as citações, para Luiz Cosme;
6. a ortografia dos textos citados está atualizada conforme as regras estabelecidas pela reforma ortográfica de 18 de dezembro de 1971 (Lei nº 5.765).

2. SALAMANCA DO JARAU: O CONTO E O BAILADO E HISTÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA

2.1. O conto e o bailado

2.1.1. O conto de Simões Lopes Neto

O conto de Simões Lopes Neto divide-se em dez partes. A primeira narra como o gaúcho pobre Blau Nunes estava campeando¹ um Boi Barroso, quando “de repente, na volta duma reboeira, bem na beirada dum boqueirão, sofreu o tostado...: ali em frente, quieto e manso, estava um vulto, de face tristonha e mui branca. (...) Aquele vulto era o santão da salamanca do cerro” (LOPES NETO, 1983, p. 38). O gaúcho cumprimentou o vulto: “Laus’ Sus-Cris’!²”.

Na segunda parte do conto, Blau Nunes relata ao Santão o que ouviu de sua avó sobre a lenda da Salamanca: na cidade de Salamanca, na Espanha, havia uma fuma onde os mouros escondiam um condão mágico. Este era guardado por “uma velha fada,

¹ Procurando pelo campo, no linguajar gaúcho.

² Forma abreviada de “Louvado seja Jesus Cristo”.

que era uma princesa moça, encantada, e bonita, bonita como só ela!” (ibid., p. 39). Vencidos pelos cristãos, os árabes “foram obrigados a ajoelharem-se ao pé da Cruz Bendita” (ibid.). Com a intenção de tomar forças para uma nova batalha, atravessaram o mar e chegaram nas praias do Rio Grande do Sul. No sul do Brasil fizeram um pacto com Anhangá-pitã³, que esfregou o condão mágico no suor de seu próprio corpo, transmutando-o em uma pedra transparente. Transformou a princesa moura em “teiniaguá⁴, sem cabeça. E por cabeça encravou então no novo corpo da encantada a pedra, aquela, que era o condão, aquele” (ibid., p. 40). Os mouros passaram a chamar de Salamanca a furna onde houve o encontro com Anhangá-pitã; “e o nome ficou para as furnas todas, em lembrança à cidade dos mestres mágicos”(ibid., p. 41).

Na terceira parte, o Santão da Salamanca relata o seu papel na lenda. Ele, em vida, era sacristão na Missão de Santo Tomé. Certa tarde, enquanto “todo o povo seesteava” (ibid., p. 43), o sacristão dirigiu-se até a beira da lagoa, onde avistou a Teiniaguá com cabeça de pedra cintilante. Prendeu a lagartixa em um chifre, levando-a ao seu quarto. Permaneceu muito tempo pensando nas fortunas que a lagartixa encantada poderia lhe trazer. Lembrou, então, que “o animalzinho precisava alimento” (ibid., p. 46) e saiu “para buscar um pouco de mel” (ibid.).

A quarta parte do conto refere que quando o sacristão voltou ao seu quarto, “os sentidos do rosto se arriscaram e o coração mermou no compassar o sangue! ... Bonita, linda, bela” (ibid., p. 46, 47) estava na sua frente uma moça que lhe disse: “eu sou a princesa moura encantada, trazida de outras terras por sobre um mar que os meus

³ Diabo Vermelho, em tupi-guarani.

⁴ Lagartixa, em tupi-guarani.

sulcaram...” (ibid., p. 47). O sacristão apaixonou-se pela princesa e seus tesouros encantados. Certa noite, os amantes misturaram o mel com o vinho do santo ofício, bebendo-o. Embebedados, caíram abraçados. Quando o sacristão despertou embriagado, estava cercado pelos padres da Missão. Foi torturado e condenado à morte.

Na quinta parte, o Santão da Salamanca conta a Blau Nunes como, no momento em ele iria morrer, a Teiniaguá utilizou seus poderes encantados para chamá-lo para junto de si. Os dois foram, então, condenados a viver eternamente no interior de uma furna no Cerro do Jarau⁵ - a Salamanca do Jarau.

Na sexta parte, o Santão diz para Blau Nunes:

“faz duzentos anos que aqui estou (...) Nunca mais dormi; nunca mais nem fome, nem sede, nem dor, nem riso... (...) O encantamento que me aprisiona consente que eu acompanhe os homens de alma forte e coração sereno que quiserem contratar a sorte nesta salamanca que eu tornei famosa, do Jarau. Muitos têm vindo... e têm saído piorados, (...) mas todos que vieram são altaneiros e vieram arrastados pela ânsia da cobiça ou dos vícios, ou dos ódios: tu és o único que veio sem pensar e o único que me saudou como filho de Deus... Foste o primeiro até agora; quando terceira saudação de cristão bafejar estas alturas, o encantamento cessará, porque estou arrependido... (...) Está escrito que a salvação há de vir assim; e por bem de mim, quando cessar o meu cessará também o encantamento da teiniaguá” (ibid. p. 54-56).

Deste modo, o Santão convida Blau Nunes a entrar na caverna: “Alma forte e coração sereno! A furna está lá: entra! Entra!”(ibid. p. 56).

A sétima parte do conto sucede-se no interior da furna encantada. Blau Nunes passa por sete provas: assombrações que peleavam de morte, jaguares e pumas que lhe

⁵ Colina que se encontra na Coxilha Geral de Santana, nas proximidades da fronteira entre o Brasil e o Uruguai, ao norte da cidade de Quaraí. Segundo Simões Lopes Neto, “é o ponto culminante daquela zona, sendo avistado de muito longe. No fim da Guerra dos Farrapos (1845) notaram-se sobre o espigão do Cerro, e parecendo dele sair, grossos rolos de fumaça. É essa a primeira notícia que há do fenômeno” (LOPES NETO, 1983, p. 73)

saltam por todos os lados, esqueletos dançando e atirados pelo chão, um jogo de línguas de fogo, a Boicininga⁶, uma ronda de moças que deveriam seduzir o gaúcho e uma tropa de anões “cambaios e cabeçudos, cada qual melhor para galhofa” (ibid., p. 61) que deveriam fazer rir Blau Nunes para que o encanto continuasse. Após demonstrar sua coragem e determinação perante estas provas, Blau Nunes vê-se ante uma velha bruxa que lhe apresenta sete escolhas: ganhar nos jogos, tocar a viola e cantar para cativar as mulheres, conhecer os segredos da natureza para curar os males daqueles que ama ou desfazer a saúde dos que não gosta, ter poderes “para não errar o golpe - de tiro, lança ou faca -” (ibid., p. 63) nos inimigos, ter o dom da oratória para comandar os homens, ou o dom para fazer pinturas, versos harmoniosos, novelas, músicas ou esculturas. Blau Nunes não aceita nenhuma das ofertas. O que ele realmente quer é a Teiniaguá encantada: “Eu te queria a ti, porque tu és tudo!” (ibid. p. 63), pensa. Ao sair Blau Nunes da furna, o Santão oferece-lhe uma onça⁷ de ouro. Com ela, o gaúcho poderia produzir tantas outras quantas quisesse, “mas sempre de uma em uma e nunca mais que uma por vez” (ibid. p. 65).

A oitava parte do conto de Simões Lopes Neto narra a vida de Blau Nunes após a sua aventura na Salamanca do Jarau. O gaúcho foi enriquecendo, comprando tudo o que lhe vinha à mente: armas, roupas, cavalos e gado. A nona parte conta que “começou a correr um boquejo de ouvido para ouvido... e era que ele tinha parte com o diabo, e que o dinheiro dele era maldito porque todos com quem tratava e recebiam das suas onças, todos entravam, ao depois, a fazer maus negócios e todos perdiam em

⁶ Cascavel Amaldiçoada, em tupi-guarani.

⁷ Moeda antiga.

prejuízos exatamente a quantia igual à de suas mãos recebida” (ibid. p. 69). Ninguém mais fazia negócio com Blau Nunes. Assim, ele voltou ao Cerro do Jarau e mais uma vez saudou o Santão: “Laus’ Sus-Cris’!”. Devolveu a moeda e disse: “Adeus! fica-te com Deus, sacristão!”. Esta foi a terceira vez que Blau Nunes saudava aquele vulto como cristão, quebrando finalmente o encanto que aprisionava a ele e a Teiniaguá.

Neste instante o

“Cerro do Jarau tremeu de alto a baixo, até às suas raízes nas profundas da terra, e logo, em cima, no chapéu do espigão, apareceu, cresceu, subiu, aprumou-se, brilhou, apagou-se, uma língua de fogo, alta como um pinheiro, apagou-se, e começou a sair fumaça negra, em rolos grandes, que o vento ia tocando para longe, por cima do encordado das coxilhas, sem rumo feito, porque a fumaceira inchava e desparramava-se no ar, dando voltas e contravoltas, torcendo-se, enroscando-se, em altos e baixos, num desgoverno (...)

Era a queima dos tesouros da salamanca, como dissera o sacristão” (ibid., p. 71).

Na décima parte, Blau Nunes assiste ao desaparecimento de tudo o que havia dentro da Salamanca:

“para os olhos de Blau o cerro ficou de vidro transparente, e então viu ele o que lá dentro se passava: os brigões, os jaguares, os esqueletos, os anões, as lindas moças, a boicininga, tudo, torcido e enovelado, amontoado, revolvido, corcoveava dentro de labaredas vermelhas que subiam e apagavam-se dentro dos corredores, cada vez mais carregados de fumaça... e urros, gritos, silbidos, gemidos, tudo se confundia no tronar da voz maior que estrondeava no cabeço empenachado do cerro” (ibid.).

Blau Nunes viu também a transformação da velha bruxa na Teiniaguá; a Teiniaguá transformou-se na princesa moura e esta, numa linda índia tapuia. O Santão, por sua vez, tornou à figura do sacristão e este transformou-se em um gaúcho valente. Assim, com suas novas formas, os dois seres desceram a coxilha a caminho de seu

descanso. Blau Nunes fez o sinal da cruz, virou as costas e foi embora “certo de que era pobre como dantes, porém que comeria em paz o seu churrasco...; e em paz o seu chimarrão, em paz sua sesta, em paz a sua vida!...” (ibid., p. 72).

2.1.2. A lenda-bailado de Cosme

Na sua versão da lenda, Cosme não se ateve aos detalhes da narrativa de Simões Lopes Neto. O próprio compositor afirma:

“Inspirei-me na lenda *Salamanca do Jarau*, incorporada já ao folclore rio-grandense e recolhida por J. Simões Lopes Neto, para a criação de um bailado.

É longo o roteiro desse colorido reconto popular - tecido das recuadas tradições das furnas de *Salamanca* ou *Cuevas de San Cebrian*, na Espanha, de onde se transferiu para o Rio Grande do Sul, mesclando-se, ali, a elementos locais de tipos, paisagens e língua, de tal modo, que, na versão desenvolvida por Simões Lopes Neto, nada resta do modelo original.

Colocando de parte o andamento propriamente dito da narrativa, bem como a vinculação de quadros e cenas dela constantes - apoiei-me, contudo, aos elementos substanciais da lenda” (COSME, 1959c, p. 189).

Efetivamente, a lenda-bailado de Cosme não reproduz a estrutura do conto de Simões Lopes Neto. Em alguns pontos, inclusive, acrescenta modificações à história original.

A obra de Cosme divide-se em nove quadros sinfônicos: 1. *Introdução - No Rastro do Boi Barroso*, 2. *Assombração*, 3. *Jaguares e Pumas*, 4. *Dança dos Esqueletos*, 5. *Línguas de Fogo*, 6. *A Boicininga*, 7. *Ronda de Moças*, 8. *Tropa de Anões*, 9. *Desencantamento*. Das nove cenas, somente duas não se referem à sétima parte do conto, que relata as provas pelas quais passou Blau Nunes no interior da furna encantada no Cerro do Jarau. Estas são o primeiro e o último quadros.

O primeiro quadro, *Introdução - No Rastro do Boi Barroso*, resume as seis primeiras partes do conto de Simões Lopes Neto. Há indicações escritas na partitura, ao alto, que demarcam qual o trecho do conto está sendo representado em cada momento da música. Sobre [6] está escrito *outside the cavern*⁸, indicando que Blau Nunes está campeando o *Boi Barroso* nas proximidades da fuma encantada, no Cerro do Jarau. Entre [10] e [13], está escrito: *Blau Nunes on the trail of the Boi Barroso*. Esta indicação refere-se ao primeiro parágrafo do conto:

“Era um dia... um dia, um gaúcho pobre, Blau, de nome, guasca de bom porte, mas que só tinha de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais, estava conchavado de posteiro, ali na entrada do rincão; e nesse dia andava campeando um boi barroso” (LOPES NETO, 1983, p. 35).

Sobre [16] está escrito: *appearance of Santão*.

No conto de Simões Lopes Neto, a aparição de Santão é narrada:

“De repente, na volta duma reboleira, bem na beirada dum boqueirão, sufrenou o tostado...: ali em frente, quieto e manso, estava um vulto, de face tristonha e mui branca.

Aquele vulto de face branca... aquela face tristonha!...

Já ouvira falar dele, sim, não uma nem duas, mas muitas vezes...; e de homens que o procuravam, de todas as pintas, vindos de longe, num propósito, para endrômidas de encantamentos... conversas que se falavam baixinho, como num medo; pro caso, os que podiam contar não contavam, porque uns, desandavam apatetados e vagavam por aí, sem dizer cousa com cousa, e outros calavam-se muito bem calados, talvez por juramento dado...

Aquele vulto era o santão da salamanca do cerro” (LOPES NETO, 1983, p. 38).

Sobre a partitura, entre [21] e [23], está escrito: *Santão tells the cavern's miraculous secret*. Este trecho resume as partes II a VI do conto de Simões Lopes Neto em apenas vinte compassos. Aqui ocorre a primeira modificação operada por Cosme no

⁸ Todas as indicações cenográficas sobre a partitura da *Salamanca do Jarau* estão escritas em inglês. Os títulos dos quadros aparecem em português e em inglês.

conto original. Neste, há dois momentos: inicialmente é Blau Nunes quem conta - na parte II do conto - a história que ouviu de sua avó sobre os magos mouros, que vieram dar nas praias gaúchas. Em seguida é o Santão quem relata a Blau Nunes a sua própria história - nas partes III a VI do conto. Estas partes são resumidas no bailado, no trecho que se estende de [21] a [38], onde é o Santão quem narra a história completa.

No manuscrito da lenda-bailado, há no início da segunda seção da *Introdução*, sobre [39], a inscrição *Teiniaguá e o Santão da Salamanca*. Esta indicação foi suprimida quando da impressão da obra em 1945. O momento da lenda representado nesta seção do bailado é a história ocorrida entre os dois personagens-título - o Santão e a Teiniaguá - na Missão de Santo Tomé.

A terceira seção do primeiro quadro estende-se por |8|. Sobre este trecho há duas inscrições: *Santão invites Blau to enter the cave e it's dark*. A primeira refere-se à seguinte passagem do conto:

“Tu me saudaste - o primeiro, tu! - saudaste-me como cristão.

Pois bem: alma forte e coração sereno!... Quem tem isso, entra na salamanca, toca o condão mágico e escolhe o quanto quer...

Alma forte e coração sereno! A furna escura está lá: entra! Entra!”
(*ibid.*, p. 56).

A segunda inscrição refere-se à sétima parte do conto de Simões Lopes Neto:

“Blau Nunes foi andando.

Entrou na boca da toca apenas aí clareada e isso pouco, por causa da enredia da ramaria que se cruzava nela; pra o fundo era tudo escuro... andou mais, num corredor dumas braças; mais, ainda; sete corredores nasciam deste.

Blau Nunes foi andando.

Enveredou por um deles; fez voltas e contravoltas, subiu, desceu. Sempre escuro. Sempre silêncio.

Mãos de gente, sem gente que ele visse, batiam-lhe no ombro” (*ibid.*, p. 57).

Este parágrafo é também caracterizado no início do segundo quadro, *Assombração*. No seu primeiro compasso, [67], está escrito: *within the cavern*. Este quadro estende-se de [67] a [120] e representa a primeira prova por que passou Blau Nunes:

“Numa cruzada de carreiros sentiu ruído de ferros que se chocavam, tinir de muitas espadas, seu conhecido.

Por então o escuro ia já mudando num luzir de vaga-lume.

Grupos de sombras com feitio de homens peleavam de morte; nem pragas nem fuzilar d’olhos raivosos, porém furiosos eram os golpes que elas iam talhando umas nas outras, no silêncio.

Blau teve um relance de parada, mas atentou logo no dizer do vulto de face branca e tristonha - Alma forte, coração sereno...

E meteu o peito por entre o espinheiro das espadas, sentiu o corte delas, o fino das pontas, o redondo dos copos... mas passou, sem nem olhar aos lados, num entono, escutando porém choros e gemidos dos peleadores.

Mãos mais leves bateram-lhe no ombro, como carinhosas e satisfeitas” (ibid., p. 57, 58).

O quadro *Jaguares e Pumas* e os seguintes não possuem nenhuma inscrição descritiva sobre a partitura, com exceção dos próprios títulos. *Jaguares e Pumas* percorre desde [121] até [160]. Sua narração por Simões Lopes Neto:

“Blau Nunes foi andando.

Andando numa luz macia, que não dava sombra. Enredada como os caminhos dum cupim era a fumaça, dando corredores sem conta, a todos os rumos; e ao desembocar do em que vinha, justo num cotovelo dele, saltaram-lhe aos quatro lados jaguares e pumas, de goela aberta e bafo quente, patas levantadas mostrando unhas, a cola mosqueando numa fúria...

E ele meteu o peito e passou, sentindo a cerda dura das feras roçarem-lhe o corpo; passou sem pressa nem vagar, escutando os urros que pra trás iam ficando e morrendo sem eco...

As mãos, de braços que ele não via, em corpos que não sentia, mas que, certo, o ladeavam, as mãos iam-lhe sempre afagando os ombros, sem bem o empurrar, mas atirando-lhe para adiante... adiante...” (ibid., p. 58).

O quadro *Dança dos Esqueletos* estende-se desde [161] até [224]. O trecho correspondente do conto:

“Blau Nunes foi andando.

Agora era um lançante e ao fim dele parou num redondel topetado de ossamentos de criaturas. Esqueletos, de pé, encostados uns nos outros, muitos, derreados, como numa preguiça; pelo chão caídas, partes deles, despencadas; caveiras soltas, dentes branqueando, tampos de cabeças, buracos de olhos; pernas e pé em passo de dança, alcatras e costelas meneando-se num vagar compassado, outras em saracoteio...

Aí o seu braço moveu-se para cima, como para fazer o sinal da cruz; ... porém - alma forte, coração sereno! - meteu o peito e passou entre as ossadas, sentindo o bafio que elas soltavam das suas juntas bolorentas.

As mãos, aquelas, sempre brandas, afagavam-lhe outra vez os ombros...” (ibid., p. 59).

O quadro *Línguas de Fogo*, que inicia em [225] e vai até [284], refere-se ao seguinte trecho do conto:

“Blau Nunes foi andando.

O chão ia alteando-se, numa trepada forte ele venceu sem aumentar a respiração; e num desvão, a modo dum forno, teve de passar por uma como porta dele, e aí dentro era um jogo de línguas de fogo, vermelho e forte, como atizado com lenha de nhanduvai; e repuxos d'água, saídos das paredes, batiam nele e referviam, chiando, fazendo vapor; um ventarrão rondava ali dentro, enovelando águas e fogos, que era uma temeridade cortar aquele turbilhão...

Outra vez ele meteu o peito e passou, sentindo o mormaço das labaredas.

As mãos do ar mais o palmeavam nos ombros, como querendo dizer - muito bem!” (ibid.).

A Boicininga seria a próxima prova para Blau Nunes e o quadro *A Boicininga* estende-se desde [285] até [338]:

“Blau Nunes foi andando.

Já tinha perdido a conta do tempo e do rumo que trazia; sentia no silêncio como que um peso de arrobas; a claridade mortiça, porém, já se lhe assentara nos olhos e tanto, que viu adiante, em sua frente e caminho, um corpo enroscado, sarapintado e grosso, batendo no chão uns chocalhos, grandes como ovos de téu-téu.

Era a boicininga, guarda desta paragem, que levantava a cabeça flechosa, lanceando o ar com a língua de cabelos, preta, firmando no vivente a escama dos olhos, luzindo, preto, como botões de veludo...

Das duas presas recurvas, grandes como as aspas dum tourito de sobreano, pingava uma goma escura, que era a peçonha sobrança por um muito jejum de mortandade, lá fora...

A boicininga - cascavel analdiçoada - toda se meneava, chocalhando os guizos, como por aviso, fueirando o ar com a língua, como por prova...

Uma serenada de suor minou na testa do paisano... porém ele meteu o peito e passou, vendo, sem olhar, a boicininga altear-se e descair, chata e tremente... e passou, ouvindo o chocalho da que não perdoa, o silbido da que não esquece...

E logo então, que era este o quinto passo de valentia que vencera sem temer - de alma forte e coração sereno - logo então as mãos voantes anediaram-lhe o cabelo, palmearam-lhe mais chegadas os ombros" (ibid., p. 59, 60).

Este é o quadro onde ocorrem transformações temáticas profundas, representando a grande cobra sorrateira alteando-se e descaindo, chocalhando os guizos.

No quadro *Ronda de Moças*, que inicia em [339] e completa-se em [428], há dois temas distintos que representam a tentativa das moças de seduzir Blau Nunes:

"Blau Nunes foi andando.

Desembocou num campestre, de gramado fofo, que tinha um cheiro doce que não conhecia; em toda a volta árvores enfloradas e estadeando frutos; passarinhada de penas vivas e cantoria alegre; veadinhos mansos; capororocas e outro muito bicharedo, que recreava os olhos; e listando a meio o campestre, brotado duma roca coberta de samambaias, um olho d'água, que saía em toalha e logo corria em riachinho, pipocando o quanto-quanto sobre areão solto, palhetado de malacachetas brancas, como uma farinha de prata...

E logo uma ronda de moças - cada qual que mais cativa! - uma ronda alegre saiu dentre o arvoredado, a cercá-lo, a seduzi-lo, a ele Blau, gaúcho pobre, que só mulheres de anáguas resvalonas conhecia...

Vestiam-se umas em frouxo trançado de flores, outras em fios de contas, outras na própria cabeleira solta...; estas chegavam-lhe à boca caramujos estrambóticos, cheios de bebida recendente e fumegando entre vidros frios, como geadas; dançavam outras num requebro marcado por música... outras lá acenavam-lhe para a lindeza dos seus corpos, atirando no chão esteiras macias, num convite aberto e ardiloso...

Porém ele meteu o peito e passou, com as fontes golpeando, por motivo do ar malicioso que o seu bofe respirava..." (ibid., p. 60, 61).

A última prova por que deveria passar Blau Nunes seria a *Tropa de Anões*. O quadro estende-se desde [429] até [487], referindo-se à passagem:

“Entrou no arvoredo e foi logo rodeado por uma tropa de anões, cambaios, cabeçudos, cada qual melhor para galhofa, e todos em piruetas e mesuras, fandangueiros e volantins, pulando como aranhões, armando lutas, fazendo caretas impossíveis para rostos de gente...

Porém o paisano meteu o peito neles e passou, sem nem sequer um ar de riso no canto dos olhos...

E com este, que era o último, contou os sete passos das provas.

E logo, então, aqui, surdiu-lhe em frente o vulto de face tristonha e branca, que, certo, lhe andara nas pisadas, de companheiro - sem corpo - e sem nunca lhe valer nos apuros do caminho; tomou-lhe a mão.

E Blau Nunes foi seguindo” (ibid., p. 61).

Ao completar as sete provas, Blau Nunes viu à sua frente uma velha bruxa:

“Por detrás de um cortinado como de escamas de peixe-dourado, havia um socavão reluzente. E sentada numa banquetta transparente, fogueando cores como as do arco-íris, estava uma velha, muito velha, carquincha e curvada, e como tremendo de caduca.

E segurava nas mãos uma varinha branca, que ela revirava e tangia, e atava em nós que se desfaziam, laçadas que se deslaçavam e torcidas que se destorciam, ficando sempre linheira” (ibid., p. 61, 62).

Este trecho está representado na lenda-bailado de Cosme em [487]. Sobre a partitura existe a inscrição *Blau Nunes before the old witch*.

O último quadro, *Desencantamento*, estende-se de [488] até [543], com três indicações descritivas sobre a partitura. A primeira, *It's dark*, sobre [521], refere-se ao momento em que Blau Nunes nega todas as escolhas que lhe propõe a bruxa, ficando só: “mas uma escuridão fechada, como nem noite a mais escura dá parrelha, caiu sobre o silêncio que se fez, e uma força torceu o paisano” (ibid., p. 63). A segunda inscrição, em [526], refere-se a

“Blau Nunes arrastou um passo e outro e terceiro; e desandou caminho; e quanto ele andara em voltas e contravoltas, em subidas e descidas, tanto em direita foi bater na boca da furna por onde havia entrado, sem engano” (ibid., p. 64).

Sobre a partitura está escrito *outside the cavern*. Neste ponto ocorre a maior modificação operada por Cosme com relação ao conto original de Simões Lopes Neto. No conto, há duas partes em que são narrados os fatos da vida de Blau Nunes depois de passar pelas sete provas na Salamanca do Jarau e como se desfaz o encantamento que aprisionava o Santão e a Teiniaguá. Na versão de Cosme, diferentemente do que ocorre no conto, o encantamento é quebrado pelo fato de que Blau Nunes superou as sete provas e encaminhou-se para o exterior da furna encantada:

“Blau Nunes encontra-se, no *Desencantamento*, em frente a uma velha bruxa que se propõe, como prêmio de sua coragem, satisfazer sete desejos seus, sugerindo-lhe a sorte no jogo de cartas; nos amores... Mas Blau só deseja a princesa moura, a Teiniaguá encantada. E, como permanece mudo, a bruxa desaparece e Blau volta, evocando saudoso, as imagens da moura e do sacristão que, redimidos de suas penas e transformados numa linda tapuia e num guasca desempenado, vão devagarinho, ao encontro do seu destino” (COSME, 1959c, p. 195).

A última inscrição sobre a partitura é *The indian maiden and the gaucho walk slowly away towards the future* sobre o trecho entre [531] e [536]. Este ponto representa as transformações por que passaram a Teiniaguá e o Santão da Salamanca até alcançarem o repouso final:

“Ainda uma vez a velha carquincha transformou-se na teiniaguá... e a teiniaguá na princesa moura... a moura numa tapuia formosa; ... e logo o vulto de face branca e tristonha tornou à figura do sacristão de S. Tomé, o sacristão, por sua vez, num guasca desempenado...

E assim, quebrado o encantamento que suspendia fora da vida das outras aquelas criaturas vindas do tempo antigo e de lugar distante, aquele

par, juntado e tangido pelo Destino⁹, que é o senhor de todos nós, aquele par novo, de mãos dadas como namorados, deu costas ao seu desterro, e foi descendo a pendente do coxilhão, até a várzea limpa, plana e verde, serena e amornada de sol claro, toda bordada de boninas amarelas, de bibis roxas, de malmequeres brancos, como uma canha convidante para uma cruzada de ventura, em viagem de alegria, a caminho do repouso!...” (LOPES NETO, 1983, p. 72).

2.1.3. A representação da lenda no bailado

A primeira parte da lenda-bailado de Cosme, *Introdução - No Rastro do Boi Barroso*, divide-se em três seções. A primeira seção inicia com um *ostinato* executado por dois fagotes sobre harmônicos nos contrabaixos. Sobre este *ostinato*, entre [4] e [6], é executado um fragmento da canção folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso*, por duas trompas em terças paralelas.



ex. 1: fragmento da canção *Boi Barroso*.

No conto de Simões Lopes Neto, Blau Nunes

“ia campeando, campeando...
Campeando e cantando:

*‘Meu bonito boi barroso.
Que eu já andava perdido.
Deixando o rastro na areia
Foi logo reconhecido.*

⁹ “É característico este traço no indivíduo rio-grandense, que até por hábito doméstico emprega como vulgares as expressões - sorte, destino, fado. Na gente inculta, torna-se curiosa a indistinta veneração prestada ao divino e ao diabólico, como forças superiores que atuam sobre os homens” (LOPES NETO, 1983, p. 74).

*Montei no cavalo escuro
E trabalhei logo de espora;
E gritei - aberta, gente,
Que o meu boi se vai embora! -*

*No cruzar uma picada,
Meu cavalo relinchou.
Dei de rédea para a esquerda,
E o meu boi me atropelou!*

*Nos tentos levava um laço
De vinte e cinco rodilhas,
Pra laçar o boi barroso
Lá no alto das coxilhas!*

*Mas no mato carrasquento
Onde o boi 'stava embretado,
Não quis usar o meu laço,
Pra não vê-lo retalhado.*

*E mandei fazer um laço
Da casca do jacaré,
Pra laçar meu boi barroso
Num redomão pangaré.*

*E mandei fazer um laço
Do couro da jacutinga,
Pra laçar meu boi barroso
Lá no paço da restinga.*

*E mandei fazer um laço
Do couro da capivara
Pra laçar meu boi barroso
nem que fosse a meia cara;*

*Este era um laço de sorte,
Pois quebrou do boi a balda ...*

.....
.....” (ibid., p. 35-37).

É a própria canção *Boi Barroso* que Blau Nunes ia cantando enquanto procurava pelo animal lendário. Esta canção é utilizada no bailado de Cosme como uma espécie de *idée fixe*, percorrendo todos os quadros da obra.

Em seguida, em [6] e [7], a melodia de *Boi Barroso* das trompas é interrompida por uma *rajada de madeiras* [cf. MIRANDA NETTO, 1944].

OUTSIDE THE CAVERN

[6] flautim *piu mosso* $\text{♩} = 72$

flauta 1.
oboés 1. e 2.
corne inglês
clarinete 1.

ex. 2: *rajada de madeiras*.

Este gesto apresenta vários elementos contrastantes com relação à melodia de *Boi Barroso* e com o caráter do início do quadro. Possui diversas figurações rítmicas irregulares, fragmentos de escala cromática e de tons inteiros. Além disso, tem um caráter nervoso. É o ponto, na partitura, onde está a indicação *outside the cavern*.

Entre [8] e [12], retornam os mesmos elementos do início e, sobre a partitura há a inscrição: *Blau Nunes on the trail of Boi Barroso*. Desta vez, são executadas diversas variantes da melodia da canção *Boi Barroso* por parte dos instrumentos de madeira (corne inglês, clarone e oboé) e de metal (trompa e trompete) [cf. ex. 105; ex. 108].

O caráter tenso de *rajada de madeiras* anuncia a aparição do Santão da Salamanca. Há uma linha melódica executada pelo corne inglês entre [15] e [17], derivada da canção folclórica *Boi Barroso*. Sobre esta melodia está escrito *appearance of Santão*.



ex. 3: representação da aparição do Santão da Salamanca.

Isto indica que o Santão é representado por solo de instrumento de madeira. Este fato é confirmado entre [21] e [24], onde a mesma melodia anterior é ampliada e tocada por um oboé. Na partitura, há a indicação *Santão tells the cavern's miraculous secret*.



ex. 4: representação do Santão da Salamanca.

Esta melodia, que será chamada aqui de *tema de Santão*, percorre a primeira parte do bailado, por meio de várias derivações da canção *Boi Barroso*, e voltará no *Desencantamento*.

No manuscrito da obra, há em [5] da segunda seção da *Introdução* (que se estende entre [39] e [60]) a inscrição *Teiniaguá e o Santão da Salamanca*: um novo gesto melódico é executado pelas flautas e oboés - que será chamado de *motivo diatônico contínuo*.

TEINIAGUÁ E O SANTÃO DA SALAMANCA

Tranquillo $\text{♩} = 69$

flautas

oboés

ex. 5: motivo diatônico contínuo.

A eliminação, na edição de 1945, da inscrição referida acima indica que as duas seções - *Blau Nunes no Rastro do Boi Barroso* e *Teiniaguá e o Santão da Salamanca* - foram fundidas em um só quadro naquela oportunidade.

A terceira seção da *Introdução*, em [8], apresenta um novo material, executado pelos oboés e corne inglês: *Santão invites Blau to enter the cave*.

SANTÃO INVITES BLAU TO ENTER THE CAVE

Lento $\text{♩} = 60$

IT'S DARK

ex. 6: *tema de convocação*.

Este gesto, que será chamado de *tema de convocação*, caracteriza o momento em que o vulto de face branca e tristonha convoca Blau Nunes a enfrentar as sete provas da Salamanca encantada. O gesto realizado pelo corne inglês lembra uma chamada de trompas de caça, enquanto prossegue a associação dos instrumentos de madeira ao Santão. Ainda nesta seção, sobre a partitura em [65], há a inscrição *it's dark*. Não há, porém, qualquer representação desta inscrição na música.

O segundo quadro, *Assombração*, inicia em |9| com um ataque em *ff* dos instrumentos graves, que vai decrescendo até o final do compasso, em 4/4.

ASSOMBRAÇÃO
 WITHIN THE CAVERN

[67] Viol. II *Lento e lugubre* ♩ = 66

Vlas.
 Tbn I. 2. *ff*
 Timp *ff*
 Bombo *ff*
 Fg. / Vc. / Cb. *ff*

ex. 7: representação da assombrção.

A assombrção é representada por este padrão rítmico, com apoio de acordes dissonantes, executados pelas flautas, oboés, clarinetes e trompetes, que caracterizam, juntamente com *pizzicati* das cordas a partir de [80], o “ruído de ferros que se chocavam, tinir de muitas espadas, seu conhecido [de Blau Nunes]” (ibid., p. 57).

[69]

flautas 1. 2.
 oboés 1. 2. *ff*
 clarinetes 1. 2.
 trompetes 1. 2. 3. *ff*

ex. 8: representação da assombrção.

Além destes elementos, a melodia que aparece nos instrumentos graves em [13], e será chamada de *tema de Teiniaguá*, parece apresentar-se como a aceitação da fatalidade por parte daquelas almas condenadas a viver no interior da caverna:

The image shows a musical score for the 'tema de Teiniaguá'. It consists of two staves. The top staff is for the clarinet, saxophones, and trombones 1 and 2. The bottom staff is for trombone 3, tuba, and double basses. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes performance instructions: *accel.* (accelerando), *poco a poco* (poco a poco), and *sf* (sforzando). The melody in the top staff features a series of eighth notes with slurs and accents, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

ex. 9: *tema de Teiniaguá*.

Mário de Andrade referiu-se à figura rítmica que aparece no início do *tema de Teiniaguá* da seguinte maneira: “quanto ao aparecimento da célula rítmica semicolcheia-colcheia nos dois documentos que estou estudando agora, ela também é interessantíssima. Essa famosa célula tem sido usada pelos músicos, sempre que querem significar a fatalidade abatida, a escravidão” (ANDRADE, 1933, p. 131).

No conto de Simões Lopes Neto, durante toda a passagem de Blau Nunes pelas provas no interior da furna encantada “mãos de gente, sem gente que ele visse, batiam-lhe no ombro” (ibid.). Estas mãos, “de braços que ele não via, em corpos que não sentia” (ibid., p. 58), afagavam-lhe os ombros “como querendo dizer - muito bem!” (ibid., p. 59). Estas, que eram as mãos do Santão da Salamanca, “que lhe andara nas pisadas de companheiro - sem corpo - sem nunca lhe valer nos apuros do caminho” (ibid., p. 61), são representadas musicalmente por solos de instrumentos de madeira desde a entrada de Blau Nunes na caverna, em [69], até o gaúcho vencer a última

prova, em *Tropa de Anões* - [487]. A finalização de quadros com solos de instrumentos de madeira é característica recorrente no bailado de Cosme. Isto acontece no final de *Assombração*, em [119]-[120], onde o motivo inicial do quadro é utilizado para finalizá-lo;



ex. 10: final de *Assombração*.

no final de *Jaguares e Pumas*, em [19], onde é executada uma linha melódica derivada do tema de *Teiniaguá*;



ex. 11: final de *Jaguares de Pumas*.

no final de *Ronda de Moças*, entre [423]-[428] - neste ponto, o segundo tema do quadro [cf. ex. 17] é executado pelos instrumentos graves de madeira (clarone e fagotes) e contrabaixos;



ex. 12: final de *Ronda de Moças*.

e no final de *Tropa de Anões*, em [487], onde é executado o segundo motivo do quadro [cf. ex. 18] transformado e executado pelo clarinete, clarone e primeiro fagote em contraponto:

BLAU NUNES BEFORE THE OLD WITCH

[487] *Molto allargando*

clarinete

clarone

fagote 1. *marcato*

f

ex. 13: final de *Tropa de Anões*.

O recurso de finalizar os quadros com solos de instrumentos de madeira encontra correspondência no conto de Simões Lopes Neto pelo fato de que, no final de cada prova superada, aquelas mãos voantes afagavam o ombro de Blau Nunes incentivando-o a seguir em frente. Assim, o conto e o bailado finalizam as várias provas com o mesmo procedimento formal - a repetição do mesmo gesto.

A execução, porém, do segundo motivo de *Tropa de Anões*, em [487], indica o encontro entre Blau Nunes e a velha bruxa, visto que tem a inscrição *Blau Nunes before the old witch* sobre a partitura. Desta forma, enquanto as outras finalizações representam as “mãos que lhe afagavam os ombros”, esta caracteriza o momento em que Blau Nunes encontra a velha bruxa.

No início de *Jaguares e Pumas* ocorre um dos momentos descritivos mais impressionantes da obra de Cosme: *glissando* nas trompas e cordas contra um gesto descendente em septinas nas flautas e clarinetes e rufos de tímpano e tam-tam em *crescendo molto* caracterizam o rugido ensurdecedor das feras em um andamento *vivo rabioso* [cf. ex. 166b]. Em seguida, os sons vêm de todos os lados, em um *tutti* orquestral, assim como no conto “saltaram-lhe [em Blau Nunes] aos quatro lados jaguares e pumas” (ibid., p. 58). Apojaturas rápidas nas madeiras, *pizzicati* nas cordas e rufos nos instrumentos de percussão acrescentam tensão e dramaticidade à melodia principal, que será chamada de *tema de Anhangá-pitã*, executada pelos metais (trompetes e trombones) em três oitavas, a partir de [127].

Vivo Rabioso $\text{♩} = 76$

[127] trompetes

fff les pavillons en l'air

trombones 1. 2.

fff les pavillons en l'air

trombone 3.

fff les pavillons en l'air

gliss.

gliss.

gliss.

ex. 14: *tema de Anhangá-pitã*.

A *Dança dos Esqueletos* inicia-se lenta, com o *ostinato* dos instrumentos graves da seção anterior apresentado por aumentação rítmica [cf. ex. 127]: “esqueletos, de pé, encostados uns nos outros, muitos, derreados, como numa preguiça” (ibid., p. 59). Após esta introdução, principiam os movimentos de “pernas e pé em passos de dança, alcatras e costelas meneando-se num vagar compassado, outras em saracoteio....” (ibid., p. 59). Estes são caracterizados por vários recursos tímbricos orquestrais: violas e violoncelos são executados *col legno* contra flautas em *flutterzunge*, *tremolo* nos primeiros violinos, trinados nos segundos violinos e oboés. Tudo isto reforçado por toques esporádicos de triângulos, pratos e acordes ao piano [cf. ex. 199b]. Estes elementos mesclados criam uma sonoridade peculiar que Guedes considerou como sendo “verdadeiros achados de orquestração” (GUEDES, 1945, p. 93).

As *Línguas de Fogo* são representadas, no início do quinto quadro, por movimentos melódicos rápidos em semicolcheias na flauta em *flutterzunge*, violinos e violas com reforço de *glissando* na harpa.

Vivo con fuoco ♩ = 184
Flatterzunge

[225] flauta
mf
harpa
gliss.
gliss.
violinos I
mf
violinos II
mf
violas
mf

ex. 15: representação das línguas de fogo.

Este quadro possui um dos trechos de maior tensão de toda a lenda-bailado. Ai são justapostos, livremente e sem preparação, três gestos distintos em caráter, configuração rítmica e melódica [cf. ex. 194b], fazendo referência ao jogo das línguas de fogo, aos repuxos d'água que saíam das paredes da caverna e batiam no fogo produzindo vapor e ao vento que envolvia águas e fogos num turbilhão. Guedes considera “admirável também a liberdade, a ousada liberdade rítmica e harmônica de *Línguas de Fogo*, onde fragmentos do *Boi Barroso* alternam com tema próprio, derivado do *baixo ostinato* da quarta parte [*Dança dos Esqueletos*], agora executado em rápido andamento” (ibid.).

A Boicininga, “que levantava a cabeça flechosa, lanceando o ar com a língua de cabelos, preta, firmando no vidente a escama dos olhos, luzindo, preto, como botões de veludo...” (LOPES NETO, 1983, p. 60), aparece no início do sexto quadro do bailado

com um gesto lento nos violoncelos e contrabaixos [cf. ex. 195b]. É o movimento do corpo enorme da cascavel amaldiçoada, enroscando-se e levantando a cabeça. Neste quadro, o mesmo tema passa por diversas transformações de timbre, caráter, velocidade e configuração rítmica [cf. cap. *Transformações Temáticas*], caracterizando os deslocamentos da cobra enroscando-se e se desenroscando, chocalhando os guizos e deixando cair a peçonha escura de suas presas.

Em *Ronda de Moças*, a sensualidade das moças e o caráter bucólico do campestre onde Blau Nunes desemboca são representados por dois temas que se alternam durante o quadro, acompanhados por harpejos de harpa e clarinete que reforçam o clima bucólico e sensual. O primeiro tema de *Ronda de Moças* é executado pelos oboés e violinos, a partir de [353]:

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[353] violinos I & II
oboés

pp *f*

ex. 16: primeiro tema de *Ronda de Moças*.

O segundo tema aparece pela primeira vez no oboé, entre [373] e [379]:

[373] oboé solo

p

cresc.

ex. 17: segundo tema de *Ronda de Moças*.

A estes dois temas são acrescentados outros subsidiários, que vagam entre o ambiente bucólico do campestre e a sensualidade das moças dançantes.

Tropa de Anões apresenta um caráter cômico e grotesco, obtido por meio de contratempos nas cordas em *pizzicato* contra motivos curtos nas madeiras, onde são justapostos trechos cromáticos em *legato* a trechos diatônicos e com base na escala de tons inteiros em *staccato* [cf. ex. 198b]. A conjunção destes elementos alcança um efeito espirituoso surpreendente. Com a apresentação do que será chamado de *motivo de galhofa*,

(Non molto lento e grotesco ♩ = 76)

[438] oboés

ex. 18: *motivo de galhofa*.

completa-se o caráter jocoso do quadro. Para Miranda Netto, “a *dança de anões*, que devem fazer rir o herói, para que o encanto continue, é cheia de efeitos miúdos e curiosos. Luiz Cosme mostra conhecer bem a orquestra, de perto, e não através dos livros...” (MIRANDA NETTO, 1944).

O *Desencantamento* inicia-se com o mesmo gesto apresentado pelas flautas e oboés na segunda seção da *Introdução* - o *motivo diatônico contínuo* - onde há a inscrição *Teiniaguá e o Santão da Salamanca*. No último quadro, este material é retomado pelos primeiros violinos em *divisi* entre [488] e [493]. Além deste gesto, são retomados o *tema de Santão* - pelo oboé em [64] e pela flauta entre [514] - [521], o *tema*

de *Teiniaguá* - pela trompa em [65] e pelos clarinetes em [66] - e o *tema de convocação* - pelos violinos, com reforço de metais e flautas, entre [526]-[536]. Todos estes temas fazem referência aos dois personagens lendários da história - o Santão da Salamanca e a Teiniaguá. Assim, encontram correspondência no conto de Simões Lopes Neto, visto que “quebrado o encantamento que suspendia fora da vida das outras aquelas criaturas vindas de tempo antigo e lugar distante, (...) aquele par (...) foi descendo a pendente do coxilhão (...) a caminho do repouso!...” (LOPES NETO, 1983, p. 72). A representação da quebra do encantamento que sujeitava os dois personagens é indicada pela inscrição *The indian maiden and the gaucho walk slowly away towards the future* ao alto da partitura, a partir de [531].

Entre [536] e [541], os violinos executam um tema que ainda não havia aparecido no bailado, sendo o único material novo no *Desencantamento*.

The image shows a musical score for two violin parts. The top staff is labeled 'violinos I' and the bottom staff is labeled 'violinos II'. The tempo is 'piu calmo' with a quarter note equal to 52 (♩ = 52). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score starts at measure [536]. The music features a melodic line in Violinos I and a supporting line in Violinos II. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

ex. 19: *motivo de desencantamento*.

Este tema, que será chamado de *motivo de desencantamento*, representa a nova forma dos personagens Santão e Teiniaguá a caminho de seu descanso, “redimidos de suas penas e transformados numa linda tapuia e num guasca desempenado” (COSME, 1959c, p. 195). Isto ocorre após a caracterização musical, por meio de múltiplas transformações temáticas, das transfigurações pelas quais passaram os dois

personagens no decurso do *Desencantamento*. Completa-se a obra de Cosme com um acorde pianíssimo de ré maior, sobre o qual está escrito *curtain*: a cortina fecha-se ante o público e “termina, assim, a lenda-bailado em pianíssimo suave e evocador” (COSME, 1959c, p. 195).

2.2. História da recepção crítica

2.2.1. As apresentações da *Salamanca do Jarau*

Nesta seção serão comentadas as principais execuções da lenda-bailado *Salamanca do Jarau* e sua repercussão no público e na crítica, reproduzindo os debates suscitados pela obra e abordando dados históricos relevantes.

São quatro as execuções da lenda-bailado que receberam o maior número de comentários críticos: a estréia em 1936 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com regência de Heitor Villa-Lobos; a estréia promovida pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo em 1937 com a orquestra conduzida por Francisco Mignone; a versão coreografada, concebida e concretizada por Tony Seitz Petzhold e levada a público em 1945 no Teatro São Pedro de Porto Alegre; a versão do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1952 sob direção da coreógrafa Tatiana Leskova.

2.2.1.1. Estréia da *Salamanca do Jarau* no Rio de Janeiro, em 1936

Na sua estréia absoluta em 16 de outubro de 1936, a obra foi executada como suíte sinfônica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência de Heitor Villa-Lobos, fazendo parte da programação da *Série Oficial* da Orquestra do Teatro Municipal organizada pela Secretaria Geral de Educação e Cultura. Este concerto foi veiculado através de transmissão radiofônica pelo Departamento de Propaganda da Rádio Nacional. Quanto a esta apresentação, o fundador da orquestra enviou um

telegrama ao então diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, Tasso Corrêa, comentando a respeito do êxito alcançado pela execução da *Salamanca*:

“Ligados pelo mesmo ideal em prol da Arte no Brasil e como fundador da Orquestra Municipal cumprimento-vos pelo ruidoso sucesso alcançado ontem pela apresentação do bailado ‘A Salamanca do Jarau’ [sic], de Luiz Cosme, talentoso compositor cuja perfeita educação artística recebeu em vosso instituto - Saudações (a) Nelson Cintra” (O DIRETOR, 1936).

A crítica não foi unânime. O crítico musical do *Correio da Manhã*, Ivan D’Hunac, teceu críticas ácidas à obra:

“A ‘Salamanca do Jarau’ de Luiz Cosme, ultrapassou os limites do que era permitido para comentar uma lenda missioneira, mesmo assustadora que fosse e cheia de assombrações... A partitura é desconexa e abusiva, de efeitos orquestrais ingênuos e selvagens. Em dado momento recorda-nos o ‘Pacific’¹. Há nela, contudo, uma grande habilidade de orquestração, no sentido que todos os instrumentos se chocam, quase sem lógica, para produzir o caos harmônico que está infelizmente tão em moda. A coqueluche da ‘originalidade forçada’, sem nenhum elemento de sinceridade, sem a mínima inspiração, deve desaparecer de uma vez por todas. Já é tempo de restabelecer na música a sua verdadeira essência, isto é, pelo menos, alguma significação” (D’HUNAC, 1936b).

José Carlos Burle na intenção de intervir em defesa da nova escola de composição brasileira ataca, por sua vez, através comentários corrosivos, os críticos de música brasileiros:

“Todo mundo sabe que criticar é fácil. Então quando se critica um assunto que pouca gente entende, é uma beleza. Música está no meio. Os nossos críticos musicais na imprensa, os de música leve, são frutos da necessidade de pegar o primeiro emprego que apareça; os da séria são os que já tendo atravessado aquela fase (...) acham-se no direito de ir mais longe” (BURLE, 1936a).

¹ Pacific 231 (1923), de Arthur Honegger.

O autor segue nesta linha de raciocínio para, finalmente, chegar ao ponto central:

“O pior de tudo é quando se entra no terreno dos compositores. E se a vítima é nacional, nem é bom falar. (...) se o compositor muito acertadamente explora com a técnica moderna os maravilhosos motivos nacionais, está desgraçado. É um homem morto. (...) Foi assim o caso de Luiz Cosme há poucos dias passados (...). Os críticos caíram-lhe em cima impiedosos, mas não houve um só que acusasse ter percebido que em momentos a orquestra esteve em absoluta contradição com o regente... Outros procurando desmerecer a obra fizeram-lhe o elogio comparando-a com ‘Pacific’²... São positivamente uns pândegos. Eu só queria que eles não se esquecessem de que Balzac já dizia - ‘Só há um meio de fugir do progresso, é morrer’...” (ibid.).

O mesmo D’Hunac faz referência ao bailado de Cosme em outro artigo, onde ratifica as suas convicções a respeito da nova música da década de 1930:

“O Sr. Luiz Cosme (...) poderá ser um grande violinista, uma competência musical das que mais honram a profissão, mas se suas músicas forem todas do quilate da *Salamanca*, como fonte de deleite da alma e prazer do espírito, parece que seria preferível guardá-las para um pouquinho mais tarde, quando a onda imensa que se alastra pelo mundo atualmente, fazendo desaparecer na impetuosidade do turbilhão todas as belezas que fazem o natural encanto da vida, trazer à tona da devastadora e incomensurável inundação, esses produtos bastardos da inteligência, tão sintomáticos destes tempos” (D’HUNAC, 1936a).

Burle contra-ataca:

“Pouca gente no Brasil conhece Luiz Cosme e isto já é uma prova de que ele tem valor. Nesta terra sublime dos medalhões, quanto mais desconhecido é um artista, mais certeza se tem de que é um artista. O mesmo se dá em matéria de elogios, quando vemos aqui um artista elogiado unanimemente (...) podemos assegurar (...) que se trata de uma deliciosa mediocridade” (BURLE, 1936b).

Na continuação, Burle questiona se “com um trabalho como este bailado, que é uma das coisas mais interessantes que ultimamente tem saído de um cérebro brasileiro

² O autor está se referindo ao artigo de D’Hunac.

em matéria de música, poderia por acaso esperar o aplauso da crítica? Seria muita ingenuidade...” (ibid.). Este autor, porém, não permanece somente no âmbito do elogio. Com respeito à transmissão radiofônica pela Rádio Nacional, o autor considera uma “pena que a orquestra estivesse um pouco tímida, de modo que o colorido da obra se viu um tanto prejudicado” (ibid.). Com relação à execução do *Concerto para Piano e Orquestra* de Gnattali, apresentado no mesmo programa, o articulista é implacável:

“Neste número a orquestra esteve terrível. Havia momentos em que era uma embrulhada dos diabos. Bem sei que isto não foi culpa do regente nem dos executantes. Mas quando é que a Rádio Nacional se resolve a contratar um técnico que saiba dispor os instrumentos de modo que se distingam uns dos outros, sem se embaralharem? Acho que o atual, se entendesse do assunto, com tantas tentativas feitas, já teria acertado” (ibid.)

Quanto à obra de Gnattali, Burle compara-a com a *Salamanca*, considerando-a “menos cerebral que o bailado de Cosme, possui maior riqueza de espontaneidade nas melodias” (ibid.).

2.2.1.2. Estréia da *Salamanca do Jarau* em São Paulo, em 1937

A estréia em São Paulo, como no Rio de Janeiro sem a encenação coreográfica, ocorreu em 6 de novembro de 1937 como parte do 34.º concerto organizado pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, então dirigido por Mário de Andrade. A apresentação fez parte do *Programa Oficial* do Teatro Municipal³. A regência esteve a cargo de Francisco Mignone.

³ Constam no programa, nesta ordem, as obras: *Variações sobre um Tema Brasileiro* de Francisco Braga, *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme, 4.ª *Fantasia Brasileira* para piano e orquestra de Francisco Mignone, com Souza Lima ao piano, *Ponteio n.º 1* para arcos de Camargo Guarnieri, *Rodas das Flores*, *Negrinha* e *Capricho* de Frutuoso Vianna e *Babaloxá*, poema afro-brasileiro de Francisco Mignone.

Este concerto foi considerado um grande sucesso de público pela crítica paulistana. *O Estado de São Paulo* noticiou que “o público numerosíssimo aplaudiu com entusiasmo a orquestra, o regente e o solista, tendo chamado todos várias vezes à cena (...)” (REALIZOU-SE, 1937). Em outro momento, o jornal afirma que

“Francisco Mignone dirigiu a orquestra na execução das demais peças, apresentando com clareza e delicadeza de efeitos as ‘Variações sobre um tema brasileiro’ de Francisco Braga, o poema sinfônico ‘Salamanca do Jarau’, interessante, embora um tanto longo, do compositor gaúcho, Luiz Cosme (...)”⁴ (ibid.).

O crítico paulista L. refere-se ao concerto da seguinte maneira: “Logo a seguir o compositor gaúcho Luiz Cosme, com a sua ‘Salamanca do Jarau’, bailado sobre uma lenda das Missões, se mostrou um sinfonista promissor, mas ainda perdido na selva dos instrumentos não conseguindo manter musicalmente o interesse da lenda” (L., 1937). Esta crítica à orquestração é encontrada em alguns artigos. Antes de examiná-la é interessante, porém, observar a opinião deste mesmo crítico a *Babaloxá*, de Mignone, no mesmo artigo:

“ ‘Babaloxá’ é bem representativa da tendência, talvez irrefreável, de afeiçoarem-se os atuais compositores brasileiros mais do que convém, às pompas e às violências orquestrais limitando de certo involuntariamente o caráter da música nacional ao frenesi orgiástico dos ritos africanos” (ibid.).

Este ponto de vista, assim como aquele apresentado por D’Hunac demonstram a vinculação destes críticos às tendências de reação às novidades introduzidas na música brasileira pelos compositores ligados ao modernismo e ao nacionalismo da época. As

⁴ Com relação à afirmação de que a obra é longa, o crítico gaúcho Aldo Obino, ao perfazer a análise da obra, é preciso: “O nosso exame é feito em função da privilegiada audição pascal da gravação integral do trabalho com duração de vinte minutos, que é a medida contemporânea, quando um crítico preguiçoso ou sem fôlego chamou de longo o trabalho” (OBINO, 1945a).

rivalidades não permaneciam apenas no terreno das idéias, mas envolviam a maior parte da comunidade artístico-cultural brasileira em debates e disputas administrativas. Desta forma, os comentários negativos ao bailado de Luiz Cosme que datam desta época provém daqueles críticos que estavam atuando em reação às mudanças propiciadas pela nova música. As disputas naquele tempo estavam bastante acirradas e, sem dúvida, a produção essencialmente moderna do compositor gaúcho era um campo propício para essas discussões⁵.

Quanto à qualidade de execução da obra em São Paulo, o compositor da *Salamanca do Jarau*, assim como a crítica paulistana, teceu elogios à interpretação sob regência de Mignone: “Fiquei bastante satisfeito com a apresentação da peça ‘Salamanca do Jarau’. Lamento apenas não ter podido representá-la com bailados, como espero fazer muito em breve, aqui em São Paulo mesmo” (Cosme in SEGUIU, 1937).

2.2.1.3. Estréia com coreografia em Porto Alegre, em 1945

A primeira versão coreográfica da *Salamanca do Jarau* foi realizada pela Escola de Bailados de Tony Seitz Petzhold, em 7 de setembro de 1945, no Teatro São Pedro de Porto Alegre, como parte integrante dos Festejos Comemorativos da Semana da

⁵ Luiz Heitor, ao deter-se neste período, considera que “o decênio que passou [1930-1940] (...) trouxe-nos a plena revelação de vários compositores jovens, um dos quais, pelo menos, já se é obrigado a contar, ao lado da tríade precedente [Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Mignone]: refiro-me a Camargo Guarnieri, cuja música é uma das mais ‘construídas’ e das mais profundas da escola brasileira. Outro novo que se tem afirmado com uma pujança e uma facilidade que lembra bastante o ‘caso’ Mignone é Radamés Gnattali, rio-grandense do sul, muito conhecido no Rio de Janeiro pela sua atuação radiofônica. Luiz Cosme, da extrema vanguarda, J. Siqueira, tradicionalista, são, entre outros, representantes desse grupo de mais novos da nossa música” (HEITOR, 1950, p. 384).

Pátria⁶. Os cenários e figurinos ficaram a cargo de Nelson Boeira Faedrich, desenhista que estava trabalhando nas ilustrações para a nova edição de luxo de *Lendas do Sul* de Simões Lopes Neto⁷. Nesta ocasião, a música não foi executada ao vivo, mas através da reprodução de uma gravação realizada pela Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em janeiro de 1944, sob regência de Iberê Gomes Grosso. Conforme o jornal *Correio do Povo*: Luiz Cosme “referiu-se aos comentários feitos por não ter sido seu trabalho executado pela orquestra porto-alegrense, dizendo que sua partitura apresenta a exigência de orquestras muito variadas, faltando-nos alguns instrumentos. A gravação foi feita por uma orquestra carioca de oitenta figuras e o autor não está satisfeito” (O PÚBLICO, 1945). Em entrevista ao *Diário da Noite*, o compositor afirma: “Espero que para o próximo ano a ‘Salamanca do Jarau’ será novamente apresentada, dessa vez com o acompanhamento de grande orquestra, para que o público tenha uma impressão mais exata do que é a música que, nas recentes apresentações, foi feita por intermédio de gravação” (Cosme in POR, 1945).

“A acolhida do espetáculo foi deveras calorosa e suas audácias repercutiram profundamente no espírito do público” (ANTÔNIO, 1965). Assim se manifestou o crítico porto-alegrense quanto à encenação coreográfica da *Salamanca do Jarau* em Porto Alegre. O *Diário da Noite* festejou o espetáculo:

⁶ Além da *Salamanca do Jarau*, a Escola de Bailados apresentou *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, *Pavane Pour une Infante Défunte*, de Maurice Ravel e *Clair de Lune*, de Claude Debussy. Conforme Aldo Obino, “o excelente programa inclui[u] a apresentação de quatro bailados inéditos para esta capital [Porto Alegre]” (OBINO, 1945a). Conforme informou Tony Petzhold, em comunicação particular, todas as obras foram executadas por meio de gravação.

⁷ Segundo aparece no programa, Boeira Faedrich “expôs alguns destes trabalhos numa exposição patrocinada pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em companhia de mais 5 colegas em junho de 1944”. Não consta o local da exposição.

“O recital que nos ofereceu ontem a escola da Sra. Tony Seitz Petzhold, pode-se de logo afirmar, ficará em nossa crônica como um dos mais belos espetáculos do gênero já realizados nesta capital. Constituído todo de música moderna, para culminar na belíssima página de Luiz Cosme, teve a valorizá-lo uma ambientação perfeita da cena e a funda compreensão do ritmo atual que caracteriza a festejada artista patricia” (E.P., 1945).

A crônica é completamente elogiosa à encenação da *Salamanca*: “Teve assim a magnífica música de Luiz Cosme trabalhada com o vivo sentimento que lhe vem da sua terra e da sua gente a valorização cênica que até aqui lhe faltava” (ibid.). Afirma que a própria coreógrafa fez o papel de Boicinga, “atingindo (...) em sua criação da coreografia da cobra grande a algo de inédito e grandioso. O conjunto todo, movimentado e expressivo, contribuiu para um desempenho sem falhas” (ibid.). Quanto ao trabalho de Boeira Faedrich, é considerado “esplêndido [o] desenho das fantasias e cenários” (ibid.). O artigo conclui dizendo que “a impressão que ficou na platéia, e essa geral porque não se pode apreender completamente toda a beleza da peça em apenas um espetáculo de estréia, é de que deve ser repetida muitas vezes⁸” (ibid.). O alto nível de qualidade do espetáculo foi considerado unanimemente pela crítica porto-alegrense. O próprio compositor exaltou os trabalhos de Petzhold e Faedrich “por sua competência e compenetração” (Cosme in O PÚBLICO, 1945). Aldo Obino considerou que

“a apresentação desse labor por Tony Seitz Petzhold esteve primorosa. A coreografia foi concebida e elaborada com vigor. Contou para isto a extraordinária artista com a colaboração do artista Nelson Boeira Faedrich, desenhista e ilustrador de valor, o qual vem ultimamente pondo sua capacidade a bem do nosso teatro cenográfico. Foi um trabalhador denodado, conseguindo belos efeitos durante todo o serão coreográfico. (...) Podemos

⁸ Vários foram os pedidos de que o espetáculo da escola de Tony Petzhold fosse repetido. Aldo Obino acrescenta um pós-escrito à sua crítica afirmando que “diante do êxito que cercou o lindo espetáculo de Tony Seitz Petzhold, vai ser ele reprisado no próximo dia 12, atendendo, assim, inúmeros e insistentes pedidos do público” (OBINO, 1945b). Estes pedidos levaram a novas apresentações do espetáculo nos dias 12 e 23 de setembro do mesmo ano.

afirmar que a suite bailável de Luiz Cosme esteve honrosamente traduzida na sua forma de dança” (OBINO, 1945b).

O artista plástico Ângelo Guido considerou que “a brilhante bailarina Toni Seitz conseguiu uma interpretação coreográfica que é uma obra de arte cheia de sugestivo encantamento” (GUIDO, 1945). Quanto à concepção coreográfica e à participação dos dançarinos, o autor também foi positivo:

“Não só a coreografia dos diversos episódios da lenda foi concebida com apuro de inteligência de arte e penetrante compreensão dos elementos dinâmicos e expressivos da música, como sua interpretação pelo conjunto de bailarinos e alunas de Toni Seitz esteve realmente admirável. Grande riqueza de imaginação criadora demonstrou Toni Seitz em determinar o caráter de cada ‘prova’ e em movimentar em jogos de linhas, dinamismo e efeitos plásticos, elementos expressivos tão diversos. Relativamente à sua participação pessoal na interpretação, aparecendo na estranha figura da ‘Boicininga’, a festejada bailarina dançou com surpreendente expressividade de gestos e movimentos, estilizando com sutileza o ondulante mover-se da híbrida figura que procura atrair e enlaçar o atônito e destemido violador dos segredos da Salamanca” (ibid.).

No que toca aos “efeitos sugestivos da cenografia, dos trajés e dos efeitos de luz. Dança, ‘decor’ e luz se integram num todo expressivo com a música. São a sua projeção plástica. Esses elementos foram aproveitados com muita inteligência e senso de interpretação no belo espetáculo (...). a colaboração que a esse espetáculo prestou Nelson Boeira Faedrich foi preciosa” (ibid.). Segue afirmando que “na cenografia e nos trajés da ‘Salamanca’ se expressa o mesmo espírito de estilização realizado com grande riqueza de fantasia e poder sugestivo” (ibid.). Guido faz apenas “um pequeno reparo: na aparição dos esqueletos, terceira prova, o efeito é prejudicado pela luz que aparece no fundo da caverna⁹” (ibid.).

⁹ Tony Petzhold, em comunicação pessoal, afirmou que “não havia mesa de iluminação, não havia luz negra” para o espetáculo.

Paulo Antônio também sentiu-se entusiasmado com o espetáculo, afirmando que este “constitui o atestado mais eloqüente da progressão que esta nossa dançarina vem marcando em sua arte. Se ainda não atingiu o ponto definitivo, se ainda não conseguiu equilibrar todas as suas faculdades criadoras, se guindou a uma situação invejável a que nenhuma outra de suas pares jamais chegou. Basta verificar o primor de programa que organizou: música moderníssima, cenários diferentes, arrojo de concepção cenográfica, indumentária variada, rica e principalmente isto: realização” (ANTÔNIO, 1945c). Segue considerando que “nesta nossa dançarina é incontestável o desejo de renovação, a busca de meios sempre variados de expressão, a sede de pesquisas, fatores essenciais para o artista (...)” (ibid.). Quanto ao trabalho de Boeira Faedrich, o autor considera que “o espetáculo estava fadado a vencer, ao menos pela novidade. Sim, porque fugimos à rotina dos cenários pintadinhos à maneira de cartão postal” (ibid.). Segue: “para *Salamanca do Jarau*, concebeu dois cenários de bela sugestão, obtendo no da fuma uma ótima perspectiva. A vestiária, também obedecendo à sua fantasia, foi incontestavelmente de valor. Os jatos de luz trabalharam ativamente e de maneira coerente para completar a beleza do espetáculo” (ibid.). O autor não faz referência aos problemas de iluminação no quadro *Dança dos Esqueleto* referidos por Ângelo Guido. Os diversos comentaristas destacam como sendo os dançarinos que alcançaram as melhores atuações, além da própria Tony Seitz Petzhold, Beatriz Consuelo Cardoso no papel de Teiniaguá, João Luiz Rola atuando como Santão, e o espanhol José Ruiz Parra como Blau Nunes. Este último, envolvendo-se em uma briga

de bar após sair de uma das exibições, matou um motorista com “uma faquinha pequena de picar fumo¹⁰”, segundo conta Nilo Ruschel (1945).

Quanto às apresentações subseqüentes do espetáculo, o *Diário da Noite* manifestou-se da seguinte forma: “Por diversas vezes Porto Alegre, assistiu à lenda-ballet ‘Salamanca do Jarau’, inspirada na notável página regional de Simões Lopes. Foram espetáculos primorosos, com uma apresentação digna dos nossos foros artísticos e que mereceram, mui justamente, os aplausos do porto-alegrense” (POR, 1945). O *Correio do Povo* anunciou a última apresentação: “a vespéral programada para depois de amanhã, no Teatro São Pedro, assinalará a última apresentação da encantadora série de bailados que tanto êxito registrou em sua estréia e posteriores repetições no teatro oficial da cidade” (O PÚBLICO, 1945).

2.2.1.4. Encenação no Rio de Janeiro, em 1952

No Rio de Janeiro, a primeira representação da *Salamanca do Jarau* como espetáculo coreográfico ocorreu somente em 10 de maio de 1952¹¹. A lenda-bailado foi levada com coreografia realizada por Tatiana Leskova, então *maitre de ballet* do Corpo de Baile do Teatro Municipal, cenários e costumes de Tomás Santa Rosa, tendo Mário Conde por cenógrafo. A orquestra foi regida pelo maestro Henrique Spedini. O

¹⁰ Conforme informou Tony Petzhold em comunicação particular, Parra, que morava em sua casa, foi substituído nas apresentações posteriores por João Luiz Rola. A coreógrafa referiu-se a Parra da seguinte forma: “um bailarino pobre, pobre... era um excelente bailarino”.

¹¹ A obra de Cosme dividiu o programa com a pantomima lírica bailada *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Claudio Monteverdi, a coreografia de Michel Fokine para *Silfides* de Frédéric Chopin e *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky, com orquestração de Francisco Mignone e coreografia de Vaslaw Veltchek, coreógrafo convidado do Municipal.

espetáculo fez parte da Temporada Nacional de Arte do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O *Diário Carioca* manifestou-se da seguinte forma quanto ao espetáculo: “A ‘Salamanca do Jarau’ valoriza-se pela música expressiva e bem elaborada de Luiz Cosme, embora, coreograficamente, não esteja ainda bem estruturada¹²” (HAVERÁ, 1952). Segue, dizendo que

“Blau Nunes não dá em cena a impressão que fica no texto de J. Simões Lopes Neto. O herói passa pelas duras provas e assombrações da caverna encantada como um mero espectador. É certo que Blau Nunes possui ‘alma forte e coração sereno’. Mas isso não quer dizer que não participe do drama. No final da maratona de assombrações de que participa, o gaúcho olha indiferente para o grupo das donzelas, que o convidam ao amor. É uma atitude contrária à da lenda, na qual se diz que a tentação dessas mulheres era mais terrível para o pobre Blau que o próprio pavor das feras”¹³ (ibid.).

Em certo momento, o artigo chega a ser irônico: “Este [Blau Nunes], em algumas seqüências, parecia assistir, na maior calma, a exibição de um ‘show’ de monstros inofensivos, não havendo necessidade de lutar contra eles. Mais do que a dança, o encanto da música de Cosme domina o espectador, levando-o para o mundo encantado da velha lenda (...)” (ibid.). Por outro lado, são considerados “muito bons

¹² O fato de que os críticos do Rio de Janeiro apontam mais problemas em suas críticas à encenação da *Salamanca* do que os de Porto Alegre não significa necessariamente que o espetáculo nesta cidade tenha sido realizado com maior perfeição do que naquela. Conforme já demarcava Lia Bastian Meyer em 1936, a crítica rio-grandense sempre foi famosa por enaltecer as produções locais: “O outro mal que se verifica no ambiente artístico em que vivemos reside na ausência de um senso crítico mais apurado. Por esta ou aquela razão, não se faz crítica sincera em Porto Alegre. Elogia-se facilmente e facilmente se silencia os erros e as falhas que apontam flagrantemente nos espetáculos e concertos aqui realizados. Por gentileza ou complacência, a imprensa, sempre generosa, invariavelmente fecha os olhos a imperfeições e lacunas gritantes...” (Meyer in RESPONDE, 1936).

¹³ Na versão do Teatro Municipal, os principais papéis foram representados pelos seguintes bailarinos: Blau Nunes por Arthur Ferreira, o Santão da Salamanca por Sebastião Araújo, a Teiniaguá por Inez Litowski e a Boicininga por Pitágoras Lopes. Todos estes foram bastante elogiados pela crítica, além de Berta Rozemblat como Princesa Moura e Johnny Franklin, nos papéis de Sacristão e Guasca Desempenado. A única ressalva foi feita à atuação de Arthur Ferreira como Blau Nunes, visto que apesar de que “este artista possui uma perfeita técnica, não é de maneira alguma indicado para os papéis que necessitam expressividade” (PROSSEGUINDO, 1952). Talvez venha daí a crítica do *Diário Carioca* de que Blau passava pelas provas como mero espectador, sem se deixar amedrontar pelas assombrações e feras que o cercavam.

os cenários e costumes de Santa Rosa para as duas peças [*Il Combattimento* e a *Salamanca*], superiores a tudo quanto é feito comumente no Teatro Municipal” (ibid.). Termina com: “a estréia da ‘Salamanca’ teve acolhida entusiástica do público” (ibid.).

Mario Nunes, ao comentar a segunda apresentação do espetáculo, afirma que “com o mesmo entusiástico aplauso do público, realizou o Corpo de Baile do Municipal, sábado, seu segundo e último espetáculo. Houvesse sido preparada uma série de cinco ou seis récitas e estaria firmada, de uma vez, nos hábitos artísticos da cidade, a temporada nacional de bailados do nosso teatro oficial” (NUNES, 1952). Ao examinar a cenografia, o mesmo autor sustenta que “a dança dos esqueletos seria mais impressionante se executada em quase completa escuridão¹⁴” (ibid.). No seguimento do artigo, Nunes considera que “em relação à segunda [peça, *Salamanca do Jarau*], o êxito também muito se deve à coreografia, que nos pareceu, do ponto de vista sensorial, expressiva ou sugestiva” (ibid.). No final do artigo, entusiasma-se: “Louve-se Tatiana Leskova com extrema inteligência criando a coreografia de ‘Salamanca do Jarau’ e louve-se o belo e fantástico cenário de Santa Rosa. A primeira parte é, digamos assim, espiritual, e teve, quanto à essência da dança, feliz execução (...). A segunda é mais objetiva, representação de assombrações de toda a espécie, mais acessível, impressionou bem (...)” (ibid.). Nunes abre espaço em seu artigo para o crítico musical Renzo Massarani comentar o “valor intrínseco das duas composições”. Este afirma sobre a *Salamanca*, que “esta partitura, composta em 1935, é atual, vibrante, de uma musicalidade genuína e sincera, e bastaria para dar ao seu autor - tão

¹⁴ Ao que parece, este foi um problema constante nas sucessivas encenações da *Salamanca do Jarau*, visto que, como foi notado anteriormente, Ângelo Guido fez a mesma ressalva quando da apresentação em Porto Alegre

modesto e retraído - um lugar de destaque entre os compositores brasileiros de hoje” (Massarani in NUNES, 1952). O único senão apontado pelo maestro Massarani é que “inicialmente a música parece um pouco estática” (ibid.).

Na mesma linha elogiosa de Nunes, *O Popular* considera que “a música de Luiz Cosme é expressiva e descreve com propriedade a complexidade do tema. A concepção coreográfica aproveitou-se da riqueza plástica oferecida pelo tema desenvolvendo na parte do segundo ato uma série de ‘divertissements’ de alto estilo. Também o prólogo conseguiu situar o espectador no misticismo evocado pela lenda” (PROSSEGUINDO, 1952). Quanto aos “cenários e guarda-roupa de Santa Rosa, arrojados e vigorosos constituindo um dos elos da corrente segura que constituiu ‘Salamanca do Jarau’ ” (ibid.). Conclui afirmando que “o público entusiasta demonstrou calorosamente seu agrado chamando diversas vezes ao procênio os artistas responsáveis por esta noite de arte e encantamento” (ibid.).

Accioly Netto afirmou que “continua excedendo às mais otimistas expectativas o progresso realizado pelo Corpo de Baile do Teatro Municipal. Seu segundo programa na atual temporada, apresentou duas novidades absolutas para o Rio de Janeiro (...) ‘Il Combattimento di Tancredi e Clorinda’ (...) e uma primeira mundial¹⁵ de ‘Salamanca do Jarau’, inspirado numa lenda fantástica do Rio Grande do Sul” (ACCIOLY NETTO, 1952). Quanto à composição musical, o autor afirma que “muito se tem escrito, e com justiça, pois é uma peça de indiscutível nobreza estilística, extremamente colorida, sem nunca descer à vulgaridade, pecado quase irresistível a que muitos

¹⁵ Pela afirmação acima, torna-se óbvio que o autor desconhecia as apresentações da lenda-bailado de Cosme em Porto Alegre na década de 1940.

compositores sucumbem quando abordam temas populares” (ibid.). Por outro lado, o autor considera que a coreografia sujeita-se à música em demasia, não alcançando independência nem corpo próprio.

“De fato, ‘Salamanca do Jarau’ compõe-se de uma série de casos e aparições demasiadamente nítidos para se subordinar a uma música que somente atem-se aos elementos substanciais da lenda, pondo de parte o andamento propriamente dito da narrativa. Com isso a composição ganha muito em sentido musical, mas prejudica sensivelmente um bailado como esse, que tem sentido dramático e teatral” (ibid.).

Para superar o problema, o autor sugere que a coreógrafa deveria

“lançar mão de elementos auxiliares da dança, para compor o ‘trompe d’oil’, ou seja, a ilusão para os olhos, com luzes, cenários e outros efeitos de carpintaria cênica, muito embora, como dança propriamente dita, pouco ou nada possa fazer. No caso presente, faltou o recurso da luz, antes de tudo, para os efeitos fantásticos desejados, para a dramatização de determinados episódios” (ibid.)

O autor se considera adepto da “dança sem artifícios”, mas “desde que se entra neste terreno de fantasia extremada, é necessário que se acompanhe o ritmo da ação irreal” (ibid.).

Lya Cavalcanti, por sua vez, chega à conclusão de que com este espetáculo finalmente o Brasil chegou ao amadurecimento artístico, não sendo preciso esperar que os elogios venham de fora. Diz que a “Companhia Nacional de Bailados começa em grande estilo, com espetáculos que entusiasma pelo que são, simplesmente porque são bons e têm personalidade própria” (CAVALCANTI, 1952).

Além do espetáculo de estréia, foram realizadas outras apresentações da *Salamanca* pelo Corpo de Baile do Teatro Municipal de Rio de Janeiro, nos dias 14 e

23 de maio de 1952, no mesmo teatro. Sendo que este último foi promovido pela Sociedade Cultura Artística do Rio de Janeiro, em seu 283.º sarau.

2.2.1.5. Outras apresentações da *Salamanca do Jarau*

Além destas quatro apresentações, a *Salamanca do Jarau* foi executada como suíte sinfônica em diversas ocasiões. A Orquestra da Rádio Nacional executou a obra através de transmissão radiofônica, com regência de Iberê Gomes Grosso, em janeiro de 1944. Em março de 1946, a obra foi levada no programa *Quadros Sonoros do Brasil* da Rádio PRA-2, “na versão que a PRA-2 transmitiu, gravada em disco¹⁶, a regência da orquestra coube a Iberê Gomes Grosso” (SILVEIRA, 1946). O regente tcheco Jaroslav Krombholc dirigiu alguns quadros retirados da *Salamanca*¹⁷ à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, em agosto de 1947. Em outubro de 1948 foi apresentado um recital de discos de composições de Luiz Cosme, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, com a audição do *Quarteto N.º 1* e a *Salamanca do Jarau*. O primeiro, na execução do Quarteto Iacovino e a segunda pela Orquestra da Rádio Nacional sob direção de Iberê Gomes Grosso. O regente italiano Lamberto Baldi dirigiu a Orquestra Sinfônica Brasileira, levando a lenda-bailado de Cosme em mais de uma apresentação no ano de 1950. Em seu programa foram executados apenas quatro

¹⁶ Além da gravação mencionada acima, utilizada na encenação de Porto Alegre, que não foi lançada comercialmente, realizou-se outra gravação em disco. Em 1963 foi lançado o disco *Long Playing MOFB-3364* pela etiqueta Odeon com o *Maracatu do Chico-Rei* de Francisco Mignone e a *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme. A capa foi desenhada por Ari Fagundes. A obra de Mignone foi regida pelo próprio autor e o bailado de Cosme teve Mário Tavares à frente da Orquestra Sinfônica Nacional, em gravação realizada nos estúdios da Rádio MEC, no Rio de Janeiro.

¹⁷ Os quadros retirados da lenda-bailado foram executados com os títulos: *Oração a Teiniaguá (Assombração)* e *Falação de Anhangá-Pitã (Jaguars e Pumas)*, correspondentes às transcrições de mesmo nome para violino e piano e para violoncelo e piano, respectivamente.

quadros da obra¹⁸. Em 1954, como parte da programação dos *Festivales de Musica Latinoamericana de Caracas*, Heitor Villa-Lobos dirigiu a Orquestra Sinfônica Venezuela no “Concierto Consagrado a la Escola Contemporânea de Brasil”. Este foi realizado no Anfiteatro José Angel Lamas¹⁹. Entre 2 e 15 de junho de 1955 transcorreu a *Semana de Musica Brasileña* da Universidad Nacional de Cuyo em Mendoza, na Argentina. Este evento foi organizado pelo Departamento de Musicología da Facultad de Filosofía y Letras da mesma universidade. A obra de Cosme foi executada no concerto de 9 de junho no Teatro Independência²⁰, que esteve a cargo da Orquestra Sinfônica de la Universidad de Cuyo com regência de Alejandro Derevitzky. Em dezembro de 1956, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre levou a obra de Cosme juntamente com peças de outros compositores gaúchos no *Festival Rio-grandense de Música*, sob a batuta do maestro Pablo Komlós²¹. A obra foi executada novamente pela OSPA em abril de 1957 e em junho de 1972, ambas sob regência de Pablo Komlós. Em novembro de 1982, a mesma orquestra levou a obra de Cosme juntamente com a *Balada para o Avião que Deixa um Rastro de Fumaça no Céu*, de Celso Loureiro

¹⁸ Os quadros executados foram os seguintes: 1. *Assombração*; 2. *Jaguares e Pumas*; 3. *Dança dos Esqueletos*; 4. *Final*.

¹⁹ No Festival, foram dedicadas duas noites à música brasileira, 27 de novembro e 1 de dezembro - ambas sob regência de Villa-Lobos. Na primeira noite brasileira, foram executadas as obras *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme, *Sinfonia N.º 2* de Lorenzo Fernandez, *Chegada de Xangô* de Burle Marx, *Abertura das Três Máscaras Perdidas* de Mignone, *Abertura Concertante* de Camargo Guarnieri, *Bachianas Brasileiras N.º 5* e *O Papagaio Moleque* de Villa-Lobos. Na segunda noite dedicada aos compositores brasileiros, foram levadas *O Café*, de Santoro, *Erosão* e *Choros N.º 9* de Villa-Lobos.

²⁰ A *Salamanca do Jarau* dividiu o programa com a *Bachianas Brasileiras N.º 2* e *Caixinha de Boas Festas* de Villa-Lobos, *Saci N.º 7* de Mignone, e *Batuque* de Lorenzo Fernandez.

²¹ Foram executadas, nesta ocasião, as obras *Paisagem Mística* de Murillo Furtado com orquestração de Armando Albuquerque, *Três peças de Caráter Popular* de Paulo Guedes, *Concerto Romântico em Três Partes* de Radamés Gnattali e a *Salamanca do Jarau*. Os comentários às obras e compositores foram redigidos pelo jornalista Glênio Peres.

Chaves, como parte da programação de encerramento do *Movimento em Defesa da Cultura*.

Há pouco material crítico sobre estas apresentações no acervo da família de Luiz Cosme. Entre os documentos mais interessantes, podem ser citados os ensaios de Renzo Massarani. Este autor, na figura de crítico musical do *Jornal do Brasil*, publicou diversos comentários à obra de Cosme no decorrer de vários anos. O seu ponto de vista com relação ao bailado sofreu transformações bastante significativas. Em 1950, após a execução de alguns quadros da obra pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Lamberto Baldi, o autor afirmou que a

“ ‘Salamanca do Jarau’, suíte tirada do bailado de Luiz Cosme deixou o público frio e indiferente. É difícil, quando não se trate de Stravinsky ou De Falla, que músicas nascidas para o ‘ballet’ possam sustentar-se sem o auxílio da cena: tanto mais quando, como parece ser neste caso, o compositor se preocupou mais com o lado pitoresco do espetáculo do que com aquele propriamente rítmico. Os títulos das quatro partes da ‘suíte’ nos falam em assombrações, jaguares, pumas e esqueletos, mas parece que a assombração tomou conta de tudo, até do ‘final’, pois algumas poucas tentativas de dar vida a esta obra fracassam e se perdem numa uniformidade sem caráter e - o que é pior - sem aquele ritmo que não deixa de ser a necessária espinha dorsal de todo bailado: veja-se, justamente, Stravinsky e o que ele conseguiu realizar com seus ritmos inexoráveis. Lástima, porque mesmo nestas páginas de que nós também não gostamos, Cosme demonstra ser bom músico, moderno, dono da sua arte” (MASSARANI, 1950).

Ao fazer, porém, a resenha do disco lançado pela Odeon com obras de Cosme e Mignone, Massarani afirma que “não foi pequeno o prazer de reouvir uma das obras mais características e importantes deste compositor [Luiz Cosme], que (...) escreve pouco mas sempre de maneira muito ponderada, sentida e definitiva” (MASSARANI, 1963). Em outro trecho diz: “o lindo bailado, do qual já me ocupei no passado, foi bem executado pela OSN” (ibid.). Quando da morte de Cosme, o mesmo autor publicou um

artigo comovido no qual afirma que será a “*Salamanca do Jarau*, o bailado que possivelmente melhor defenderá, no futuro, seu renome e uma arte tão precoce e ferozmente ferida” (MASSARANI, 1965). Por meio da comparação entre estes comentários, de diferentes épocas, perfazendo um caminho de cerca de quinze anos, pode-se notar como o compositor italiano mudou de idéia quanto à valoração da lenda-bailado de Cosme.

Quanto à transmissão radiofônica da *Salamanca* pela Orquestra da Rádio Nacional, sob regência de Iberê Gomes Grosso, Garcia de Miranda Netto teceu numerosos elogios à iniciativa da orquestra em “apresentar obras de compositores novos e revelar novos instrumentistas e regentes. Foi o caso da ‘*Salamanca do Jarau*’, um bailado, ou melhor, uma lenda de Luiz Cosme” (MIRANDA NETTO, 1944). O autor afirma que “a lenda de Luiz Cosme, difícil de executar, necessitaria alguns ensaios a mais, para aparecer com toda a sua leveza, para revelar, bem clara, a trama instrumental. Apesar disso, puderam ver-se bem as linhas mestras da partitura, concebida em 1935 e orquestrada definitivamente em 1940” (ibid.).

Com relação às execuções da obra pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob regência de Jaroslav Krombholc, Manuel Morais elogiou a iniciativa daquele em apresentar compositores modernos em primeira audição, referindo-se a obras de seus patricios tchecos Vítězslav Novák e Bohuslav Martinu. Disse que “ambas as obras foram apresentadas em primeira audição, como em primeira audição também o foram ‘*Oração à Teiniaguá*’ e ‘*Falação de Anhangá-Pitã*’, de Luiz Cosme, amostras bem típicas da maneira pessoal com que manifesta o seu disciplinado e contido ímpeto

criador esse modesto e tão simpático representante da música brasileira do presente” (MORAIS, 1950)²². Nota-se, pela afirmação acima, que o autor não percebeu que as peças de Cosme são, na verdade, dois quadros retirados da *Salamanca do Jarau: Assombração e Jaguares e Pumas*, respectivamente. Mark Berkowitz, ao reconhecer as partes da lenda-bailado, reclama que “por alguma razão ou outra não estava claro no programa” (BERKOWITZ, 1947) que se tratava de excertos da obra. Este autor diz:

“Eu a considero [a *Salamanca do Jarau*] um obra de muita projeção em seu gênero. Mas eu devo dizer que prefiro ouvi-la como um todo, porque a atmosfera que permeia toda a composição se perde se os movimentos são executados independentemente. ‘Oração a Teiniaguá’ é uma peça mais lírica, com alguns temas de grande beleza, e um colorido folclórico muito interessante, o que é obtido sem a utilização efetiva de temas populares. A ‘Falação de Anhangá-Pitã’, o Diabo Vermelho, é uma dança frenética, com um ritmo muito pronunciado, obviamente de origem africana. Luiz Cosme é um orquestrador muito inteligente, a inteligência é uma das grandes qualidades de sua música O compositor deve ter gostado da forma como Jaroslav Krombholc conduziu a sua obra” (ibid.).

O autor do artigo considera-se satisfeito com a orquestra, afirmando que “quando conduzida por Jaroslav Krombholc, a ‘Orquestra Sinfônica Brasileira’ mostrou o seu lado bom. Eu detesto pensar no tempo, quando mais uma vez sob a regência de Eugene Szenkar, ela for retomar as suas atuações pobres” (ibid.)²³.

O *Correio do Povo*, referindo-se ao *Festival Rio-grandense de Música*, no qual a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, sob regência de Pablo Komlós, executou pela primeira vez a *Salamanca do Jarau* ao vivo em Porto Alegre em 1956, afirma que o

²² Esta referência, indicando que o artigo é de 1950, certamente está errada. O maestro Krombholc realizou esta apresentação à frente da OSB em 1947, conforme noticiou Mark Berkowitz (1947).

²³ Luiz Heitor também tece considerações sobre este regente: “Szenkar é um músico experimentadíssimo, esplendidamente dotado, exercendo uma vigorosa autoridade sobre a orquestra e impondo-se ao público pelo mais fascinante poder de comunicar-se com ele. Não é um intérprete muito fino. É efectista. Recorre a processos primários de impressionar o público; aos coloridos berrantes; a uma intemperança de sonoridades que fez com que certa vez um amigo meu, compositor de nomeada universal, meu convidado em um dos concertos da OSB, se retirasse irritado do Teatro, no fim do primeiro número(...). Szenkar é, assim, uma espécie de tenor na regência... Mas tem dado, apesar de tudo, muitas interpretações modelares, perfeitas” (HEITOR, 1950).

compositor “não perdeu jamais as raízes sulinas e o gosto pela música provincial da gleba. A obra que forjou é realmente magnífica (...)” (A ORQUESTRA, 1956).

Há, ainda, diversas notícias sobre apresentações da *Salamanca do Jarau* não confirmadas por documentação. Em 1938, Armando Albuquerque anunciou para o *Correio do Povo* que estava tomando as providências necessárias para a execução da *Salamanca* em Porto Alegre.

“Não vai ser nada fácil. A minha vontade, porém, é apresentar uma criação grandiosa, dinamizando o ambiente. Para isso, nada melhor do que a ‘Salamanca do Jarau’, grande, moderníssimo poema sinfônico, que é também um ballet. Estou certo que será um sucesso. Nem pode ser por menos. Precisamos, na verdade, dar mão forte à arte nova (...). Agora é agir. Preciso dar esse concerto e tudo ainda está por fazer” (Albuquerque in APOS, 1938).

Pelo que consta, este concerto não chegou a ser concretizado por falta de instrumentos que completassem a orquestra em Porto Alegre. O jornal *O Globo* anunciou que a obra seria “apresentada pelo maestro Mignone em Roma, no mês de abril próximo” (S. PAULO, 1937). Não foi encontrada nenhuma confirmação desta notícia²⁴. Foi também noticiado, pelo *Diário da Noite*, que a lenda-bailado de Cosme seria executada “pela grande orquestra da NBC, de New York, sob a regência do maestro Toscanini” (POR, 1945). O *Correio do Povo* (AMANHÃ, 1945) noticiou que o musicólogo Gilbert Chase, encarregado dos programas musicais latino-americanos da NBC, havia pedido a partitura da *Salamanca* para Luiz Cosme com a finalidade de que

²⁴ Kiefer afirma que Francisco Mignone regeu a Orquestra Filarmônica de Berlim em maio de 1937 e, em 1938, “nas rádios difundiu, pela Alemanha, a música brasileira. No mesmo ano, rege também em Roma, no Teatro Adriano, fazendo ouvir música brasileira diante de vultos como Casella e outros” (KIEFER, 1983, p. 32). Não há referência às obras brasileiras executadas nestas ocasiões. Luiz Heitor (in MIGNONE, 1947, p. 14) refere-se às viagens de Mignone à Europa, em 1937 e 1938, sem mencionar a *Salamanca do Jarau*.

esta fosse executada e gravada pela orquestra dirigida por Arturo Toscanini. Não há, porém, comprovação de que este fato tenha se concretizado.

Da mesma forma, existem várias encenações anunciadas que também não foram levadas a cabo. Lia Bastian Meyer anunciou em entrevista que tinha como um de seus projetos para o ano de 1937 a apresentação coreográfica da “ ‘Salamanca do Jarau’ de Luiz Cosme. Autor moderno, talentoso, inspirado, sua obra merece o aplauso e a admiração da cidade [Porto Alegre]” (Meyer in RESPONDE, 1936). Esta encenação iria fazer parte das Comemorações do Centenário Farroupilha. Conforme afirmou Vasco Mariz (1970, p. 32), o espetáculo foi suspenso por razões políticas. Houve, também, o interesse na obra por parte do coreógrafo Igor Swezeff²⁵, já em 1945. Este pretendia apresentar a *Salamanca* em 1946 no Rio de Janeiro à frente do Corpo de Baile do Teatro Municipal, porém esta intenção não se tornou realidade. O bailado estava programado para a Temporada Nacional de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1946, porém foi transferido por falta de verba para 1947, data em que também não foi apresentado. Sobre este problema, o próprio compositor se manifestou em entrevista para a *Folha Carioca*:

“De fato, o meu trabalho estava programado para este ano, porém, como a montagem iria orçar uns cinquenta mil cruzeiros e a dotação da verba da temporada nacional de bailados não atinge 60 mil, isso forçaria a direção a utilizar recursos econômicos que redundariam numa encenação má (...). Conversei pessoalmente com o maestro Siqueira. Após me afiançar que o meu bailado figurará na temporada do ano próximo, ele me informou ainda que terá coreografia de Verchinina e aparecerá sob a regência de Spedini” (Cosme in VINDO, 1946).

²⁵ França (1945) refere-se ao coreógrafo como Igor Schwezeff.

Em agosto de 1947, Paulo Antônio anunciava que “o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio, sob a direção da famosa coreógrafa Nina Verchinina vai apresentá-la [a *Salamanca do Jarau*] nos maiores centros sul-americanos” (ANTÔNIO, 1947). Esta iniciativa também foi abandonada por falta de verbas.

Por outro lado, novas encenações coreográficas da *Salamanca do Jarau* foram apresentadas pela Escola de Bailados Clássicos de Tony Seitz Petzhold em 1966 e em 1967²⁶. Além destas informações, há várias notícias de apresentações da *Salamanca do Jarau* em diversos países da América Latina, nos Estados Unidos e na Europa. Estas notícias porém não indicam datas, locais precisos e nem quais teriam sido os executantes.

²⁶ Em ambas ocasiões, a peça de Cosme dividiu o programa com *Papillon [sic.]* de Robert Schumann em coreografia da própria escola de bailados. Nas duas realizações, os papéis principais foram representados por Carlos Cabrera como Blau Nunes, Marcel Mirapallete como Santão da Salamanca, Célio Alvarez como Sacristão, Giselda Koetz Mascella como Teiniaguá e Carmem Romana no papel de Puma Negra.

2.2.2. As análises e comentários sobre a *Salamanca do Jarau*

Nesta seção serão abordados os vários comentários e análises efetuados à *Salamanca do Jarau*, percorrendo um período de tempo de mais de quarenta anos. As análises publicadas sobre o bailado estão divididas em dois grupos: os estudos efetuados pelo próprio compositor e os exames realizados por críticos e musicólogos. No final desta seção serão confrontadas as citações que Cosme faz, em seus trabalhos, das críticas de Guedes, Antônio e França sobre a lenda-bailado com os textos originais destes autores.

Os trabalhos analíticos de autores que não o próprio compositor sobre a *Salamanca do Jarau* são numerosos: diversas publicações foram realizadas entre 1933, data do primeiro artigo publicado comentando a obra, e 1957, ano em que o compositor foi homenageado pela Discoteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul com a inauguração do auditório *Luiz Cosme*. Após o ano de 1957, surgiram pouquíssimos artigos sobre a obra de Cosme, embora em 1965 houvesse um recrudescimento de interesse pelo compositor, por ocasião de seu falecimento. O texto mais recente sobre a *Salamanca do Jarau* é o de Krieger (1976).

2.2.2.1. Os textos de Luiz Cosme sobre a *Salamanca do Jarau*

Os três artigos de Luiz Cosme sobre a *Salamanca do Jarau* (1952a, 1959b, 1959c) são formados basicamente pelo mesmo texto, no qual o autor demonstra preocupação em esclarecer as suas intenções ao compor a lenda-bailado e quais os

elementos da lenda que foram tomados como sendo os mais importantes para a composição musical.

No primeiro texto, o autor apresenta as suas idéias justapostas a citações do conto original de Simões Lopes Neto. Inicia com um breve comentário sobre as origens espanholas da lenda e sua transformação ao chegar no Rio Grande do Sul. Aponta a sua perspectiva com relação ao conto: “colocando de parte o andamento propriamente dito da narrativa, bem como a vinculação de quadros e cenas dela constantes - apoieme, contudo, aos elementos substanciais da lenda” (ibid.). Aqui o autor está se referindo ao fato de que não respeitou a continuidade narrativa do conto de Simões Lopes Neto, mas enfatizou, em primeiro plano, as sete provas pelas quais Blau Nunes passou no interior da furna encantada. Cosme sintetiza as partes da lenda em que Blau Nunes está “campeando” o Boi Barroso, o momento em que Blau encontra o Santão e toda a história que este lhe conta, em poucas frases:

“o sentido inicial da lenda-bailado está resumido no Rastro do Boi Barroso; Blau, o gaúcho pobre, vê o vulto do Santão de face tristonha e branca e o medo lhe gela o coração calejado pela vida. Tudo é mistério nesse lugar ermo e sombrio da Salamanca (...)” (ibid.).

O compositor utilizou a narração das primeiras seis partes do conto como introdução ao bailado, fixando-se este o maior tempo na parte VII do conto. Assim, Cosme passa a narrar detalhadamente cada uma das sete provas pelas quais passou Blau Nunes.

“Aqui termina, como prólogo, a narração do Santão que convida Blau a entrar na furna e passar por sete provas duras. Deixarei com o próprio Simões Lopes Neto a narrativa das sete provas, que constituem após a introdução, as diferentes partes do bailado” (ibid.).

A partir deste momento, a sétima parte do conto de Simões Lopes Neto é citada no artigo de Cosme quase na íntegra, sem que este realizasse qualquer pontuação para demarcar os diversos quadros do bailado, relacionando-os com o texto¹. O compositor volta a se manifestar somente no final do artigo, para comentar o último quadro - *Desencantamento*. Isto ocorre porque as últimas partes do conto de Simões Lopes Neto são sintetizadas na obra musical de Cosme. Assim, este necessita contar à sua maneira. O autor não se volta em nenhum momento à análise musical propriamente dita, preocupando-se mais em narrar a história na qual seu bailado está fundamentado.

O segundo artigo de Cosme sobre a *Salamanca do Jarau* reproduz, em boa parte, o texto anterior. A principal diferença entre ambos consiste em que são incorporados, ao texto da primeira publicação, excertos de um artigo de Paulo Guedes intitulado *Salamanca do Jarau* para a revista *Província de São Pedro*, de dezembro de 1945. O fato de Luiz Cosme haver acrescentado a análise musical de seu colega deve-se, em grande medida, à ausência de comentários sobre o texto musical no primeiro artigo. Isto o torna árido sob o aspecto da compreensão de suas realizações propriamente musicais. Neste sentido, a introdução do trabalho de Guedes no corpo do texto torna o artigo de Cosme mais fluente.

No terceiro artigo sobre a lenda-bailado, Luiz Cosme acrescenta ainda citações de análises realizadas por Paulo Antônio (1951) e Eurico Nogueira França (1953). As três análises (Guedes, Paulo Antônio e França) podem ser consideradas como sendo validadas pelo próprio compositor, visto que este as cita em sua própria obra, sem

¹ No exemplar deste artigo encontrado no acervo da família de Cosme, existem anotações escritas a caneta. Estas servem para corrigir o título da lenda-bailado e para indicar os momentos do conto referentes a cada quadro [cf. Anexo IV].

apresentar restrições aos seus pontos de vista². Cosme limita-se a justapor as três citações, para que o próprio leitor as compare e tire suas conclusões. Além destes acréscimos, algumas modificações são introduzidas no texto do artigo original de Cosme, tornando-o mais simples através da trasladação de várias explicações do corpo do texto para notas de rodapé. Além disso, são incorporados, nesta edição, a reprodução fac-similar da primeira página da edição impressa da partitura da lenda-bailado e de um desenho de Blau Nunes por Santa Rosa³. A comparação entre os textos originais de Guedes, Antônio e França e as suas citações por parte de Cosme será realizada no final deste capítulo.

2.2.2.2. Análises por críticos musicais e musicólogos

Além dos trabalhos escritos por Cosme, existem análises e comentários à *Salamanca do Jarau* realizadas por diversos críticos de música e musicólogos. Entre estas, estão as escritas por Laner (1933), Heitor (1940), Almeida (1942), Miranda Netto⁴ (1944), França (1945; 1949; 1952; 1953), Paulo Antônio (1945a; 1945b; 1947; 1951), Obino (1945a; 1966), Guedes (1945), Cavalheiro Lima (1955; 1957; 1965), Kiefer (1957a; 1957b), Krieger (1976), Baptista Filho (1963a; 1963b), Béhague (1969) e Mariz (1970⁵; 1981), abordados nesta seção em ordem cronológica de sua publicação.

² Na verdade, Luiz Cosme faz algumas modificações mínimas nos textos citados. As razões destas alterações serão comentadas na sequência.

³ Abaixo do desenho lê-se: “figurino de Santa Rosa para a personagem Blau Nunes da *Salamanca do Jarau*” (COSME, 1959c, p. 192).

⁴ Garcia de Miranda Netto e Léo Laner são a mesma pessoa.

⁵ A primeira edição é de 1948, a edição utilizada neste trabalho foi publicada em 1970.

O primeiro artigo sobre a *Salamanca do Jarau* foi escrito por Laner, aparentemente antes mesmo da obra ter sido terminada. Luiz Cosme e Radamés Gnattali reuniram um grupo de interessados na casa deste no Rio de Janeiro, para apresentar em primeira audição a *Salamanca do Jarau*. A obra foi executada através da redução para piano interpretada por Gnattali. O crítico Léo Laner estava entre os presentes, vindo a publicar um artigo sobre o evento em 1933⁶. O autor não se refere à data em que o fato ocorreu, mas traz algumas ponderações sobre a obra. Afirma que “Luiz Cosme conseguiu uma coisa a que raros têm chegado: tratar o tema popular sem banalidade e sem afetação. Um equilíbrio sereno marca essa ‘Suíte de Ballet’ sobre a qual poderão ser criadas as mais estupendas interpretações coreográficas” (LANER, 1933). Este texto torna-se importante por ser um dos raros que não permanece exclusivamente no plano descritivo, mas apresenta juízos de valor quanto à peça analisada. A análise não é de forma alguma pormenorizada, porém expõe observações próprias e particulares. Por exemplo: “outro qualquer cairia na descrição exagerada, seguindo as linhas dos poemas sinfônicos. Luiz Cosme prefere ficar no campo da música pura e construir os seus ritmos como formas musicais” (ibid.). A afirmação de que o compositor permanece no campo da música pura é inconsistente, visto que é impossível fixar-se neste campo e, simultaneamente, descrever uma lenda. Trata-se necessariamente de música descritiva ou narrativa. Por outro lado, o autor tem razão quando afirma que a construção da obra obedece, em primeiro plano, aos processos de construção especificamente musicais, sem perder-se na procura de efeitos exagerados

⁶ A data do artigo consta como incerta na cópia existente nos arquivos da família de Cosme, onde aparece: “1933-1934?”. Este artigo pode não ter sido escrito antes de 1935, época em que Cosme havia concluído a composição de sua lenda-bailado, visto que Laner não se refere ao fato da obra não estar completa.

de representação. Para Laner, os elementos descritivos aparecem “sem artificialismos e sem concessões de mau gosto na obra séria de Luiz Cosme” (ibid.).

Quanto à relação entre a lenda e o bailado, Laner afirma que “Luiz Cosme procurou a síntese rítmica da lenda da Salamanca” (ibid.). Laner detém-se algum tempo na construção rítmica da peça, por ser esta composta para a dança: “música de ritmo, de alto ritmo, ela vem trazer para o conjunto da arte brasileira uma página magistral” (ibid.). Afirma que o tema do *Boi Barroso* “aparece transfigurado e incorporado sem artifícios à grande linha rítmica da peça” (ibid.).

Na sua *História da Música Brasileira*, Renato Almeida dedica um parágrafo à *Salamanca*, no qual afirma que

“o bailado se inicia com o motivo do *Boi Barroso*, que, por assim dizer, lhe cria o clima propício ao desenvolvimento, no qual utiliza ainda outros elementos da temática gaúcha⁷. Composto com força e energia, é um trabalho vigoroso e espontâneo, que serve não apenas para afirmar o mérito do artista, senão para permitir que se lhe adivinhem as possibilidades” (ALMEIDA, 1942, p. 496).

Conforme a apreciação de Miranda Netto sobre a *Salamanca do Jarau*,

“divide-se o bailado em dez quadros, que compõem um conjunto mais musical que coreográfico. ‘No rastro do Boi Barroso’, primeiro quadro, é seguido pela apresentação dos dois personagens, Teiniaguá e o Santão da Salamanca, no mesmo ambiente de sonho. Já em ‘Assombração’ começa um ritmo batido, sobre o qual o corno inglês canta os seus temas, inspirados no ‘folclore’ gaúcho, mas jamais reproduções” (MIRANDA NETTO, 1944).

⁷ Quanto à utilização de elementos da temática rio-grandense, já foi visto que a única melodia exterior utilizada como base para a composição da lenda-bailado foi o *Boi Barroso*, sendo que os temas são de autoria do próprio compositor ou derivados da canção rio-grandense. Luiz Heitor também incorre no erro de afirmar que há outras melodias gaúchas quando observa que “a música de Luiz Cosme ilustra esse argumento com o emprego de motivos musicais populares do sul, fundidos num painel agreste e fortemente pessoal” (HEITOR, 1940, p. 2).

O autor percebe com clareza os limites da filiação de Cosme à temática gaúcha, porém não especifica que o material do folclore do Rio Grande do Sul utilizado por Cosme é somente a canção *Boi Barroso*. O mesmo autor continua sua análise, passando rapidamente pelos diversos quadros da obra, com observações sobre a manipulação da orquestra por parte de Luiz Cosme. Quanto à passagem *Jaguares e Pumas*, o autor afirma que

“é um ‘tutti’ vibrante, onde as trompas mostram curioso efeito de ‘glissando’. Esse verdadeiro ‘scherzo’ orquestral é interrompido bruscamente pela introdução de um tema melancólico no corno inglês, ‘solo’ servindo de passagem para a ‘Dança dos Esqueletos’. Os violinos formam um fundo curioso para o tema exposto no clarinete, enquanto as flautas vibram em ‘Flatterzungen’, efeito introduzido na orquestra há muito pouco tempo *[sic]* por Richard Strauss⁸” (ibid.).

As observações de Miranda Netto oscilam entre a análise puramente musical e considerações quanto à representação dos elementos da lenda. Quanto ao primeiro aspecto, a atenção volta-se especialmente para a construção temática, a utilização dos instrumentos da orquestra e o ritmo do bailado. Com respeito à representação, Miranda Netto fixa seu estudo na apresentação de cenas e personagens da lenda e em alguns elementos da narrativa musical. O autor em nenhum momento refere-se às intenções do compositor ou às formas de percepção do ouvinte, permanecendo exclusivamente no campo de análise imanente da obra.

Quanto à utilização de material folclórico, Miranda Netto aponta com precisão as intenções do compositor:

⁸ Na verdade, este recurso não havia sido introduzido há tão pouco tempo: a obra de Strauss foi composta em 1897. Quase trinta anos se passaram até a composição da *Salamanca* e quase cinquenta até a publicação do artigo.

“Luiz Cosme foge do puro ‘folclore’, e faz bem. Um compositor pode ser genuinamente popular sem a escravização ao tema, ‘pescado’ laboriosamente, sem a preocupação de produzir servilmente o ambiente popularesco original. Antes, ao revés, Luiz Cosme prefere iniciar o seu trabalho com um ondular de contrabaixos, sem nenhum sentido regional, cortado de vez em quando, por uma rajada de madeiras, onde entram principalmente a flauta e o ‘ottavino’, prenúncio de assombração” (MIRANDA NETTO, 1944).

As ponderações de Miranda Netto demonstram que ele estava a par das discussões mais recentes a respeito da utilização do material folclórico por parte dos compositores eruditos, estabelecidas entre o grupo Música Viva e os nacionalistas modernos. Miranda Netto completa a sua análise, atentando para o fato de que “a obra de Luiz Cosme não é música de dança, no sentido de sujeitas [*sic*] a uma coreografia preestabelecida. Ela cria um ambiente para a fabulação mímica” (MIRANDA NETTO, 1944).

França publicou três artigos sobre a *Salamanca do Jarau*, com aproximadamente o mesmo conteúdo. No primeiro, de março de 1945, o autor ressenete-se da falta de uma encenação coreográfica da obra, lançando o desafio: “era o caso do bailarino Igor Schwezoff, que ora está à frente do corpo de baile do Municipal, estudar esta partitura, praticamente inédita, como vimos, criando sobre a música de Luiz Cosme a necessária coreografia, requerida pelos entrecos⁹” (FRANÇA, 1945). O autor considera, por outro lado, que “como todos os bailados contemporâneos, no entanto, vale também a ‘Salamanca do Jarau’ só pela música, independente da sua realização cênica, e por isso já nos bastaria, do ponto de vista artístico, ouvir a obra de Cosme em um concerto sinfônico” (ibid.). A observação de que a obra “vale também

⁹ Como já foi mencionado, este coreógrafo interessou-se pela obra, porém não pode levá-la a público por falta de verbas.

só pela música” diverge da opinião de Massarani (1950) supracitada de que a lenda-bailado de Cosme não se sustenta sem o auxílio da cena. Assim como Miranda Netto, França realiza uma análise quadro a quadro da obra. Afirma, porém, que se trata “de uma obra em oito quadros sinfônicos, que ambienta, com robustez, e não sem certa aspereza selvagem, os episódios fantásticos ocorridos entre um herói dos pampas, Blau Nunes, a princesa Teiniaguá e outro curioso tipo criado pela imaginativa popular - o Santão da Salamanca” (ibid.)¹⁰.

França descreve a música em seus diversos quadros atentando para os elementos motivicos, as transformações da melodia de *Boi Barroso*¹¹ e a instrumentação. A análise de França está pautada principalmente na vinculação entre os aspectos da lenda e sua descrição musical. Ao examinar os diferentes quadros, o autor inter-relaciona elementos do conto com os recursos musicais empregados para descrevê-los:

“Já o número posterior - ‘Assombração’ - que inicia a série de provas por que vai passar o campeiro Blau Nunes, traz um contraste dinâmico, o herói sente mãos invisíveis batendo-lhe nos ombros, e ouve o barulho de ferros, de espadas tinindo, o que se traduz na orquestra por acordes fortíssimos de fagotes e trombones intercalados de uma nota soturna do tímpano, na parte fraca do tempo. Em ‘Jaguars e Pumas’, outra prova, trecho ‘vivo’, ‘raivoso’, temos ‘glissandos’ da harpa e dos arcos, escalas frenéticas das madeiras, acordes fortíssimos do piano, seguidos por um desenho uniforme, obsessivo, do fagote e da trompa, dos violoncelos e dos contrabaixos. A ‘Dança dos Esqueletos’ é uma espécie de marcha sinistra, confiada ao fagote, contrafagote, violoncelo, contrabaixo, que executam o tema seco, sobre fundo de percussão do bombo. Nas ‘Línguas de Fogo’ o efeito característico se obtém com um desenho ascendente e descendente da flauta e dos arcos, até um episódio majestoso, de que participam todos os sopros, em largos acordes” (ibid.).

¹⁰ O autor corrigiu o número de partes da obra em seu livro *Música do Brasil*, afirmando que a *Salamanca do Jarau* “é uma obra em nove quadros sinfônicos, que ambienta com robustez, e não sem certa aspereza selvagem (...)” (FRANÇA, 1953, p. 61).

¹¹ França reconhece a melodia de *Boi Barroso* nas passagens *No Rastro do Boi Barroso*, *Línguas de Fogo* e *Desencantamento*.

Os outros artigos de França reproduzem, como maior ou menor rigor, o texto do primeiro. A principal diferença no artigo de 1949 consiste em que a intenção não era mais incentivar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro a levar a *Salamanca* à cena, mas “dar destaque à notícia de que a Comissão Artística do Teatro Municipal, executora da Temporada Nacional, que, em caráter permanente, se realiza de março a maio, escolheu esta obra para integrar o repertório dos espetáculos de bailado, no conjunto das realizações cujo plano será submetido à aprovação do prefeito” (FRANÇA, 1949). A coreógrafa indicada havia sido Tatiana Lescova, juntamente com o cenógrafo Santa Rosa. O autor demonstra-se satisfeito, visto que “a ‘Salamanca do Jarau’, obra importante e representativa da música brasileira, a que o compositor Luiz Cosme dedicou os melhores esforços, terá, conforme se espera, uma apresentação condigna, quer musical, quer coreográfica” (ibid.)¹². O artigo de 1952, denominado *A “Salamanca do Jarau” na Temporada Nacional de Arte*, foi escrito para “dar destaque à notícia de que, finalmente, a Comissão Artística do Teatro Municipal resolveu apresentar a obra, no espetáculo de ballet que se realizará no primeiro sábado do mês próximo” (FRANÇA, 1952). O restante do texto é o mesmo dos anteriores. No livro *Música do Brasil* (FRANÇA, 1953), o texto foi adaptado para fazer parte de um capítulo sobre Luiz Cosme.

Paulo Antônio escreveu sobre Luiz Cosme em várias oportunidades. Serão tomados neste momento somente os três textos em que o autor refere-se especificamente à *Salamanca do Jarau*. Os dois primeiros foram escritos em setembro

¹² O artigo de 1945 finalizava com: “A ‘Salamanca do Jarau’, obra importante e representativa da música brasileira, a que o compositor Luiz Cosme dedicou os melhores esforços, merece ser encenada ou, ao menos, ouvida este ano, na temporada de concertos sinfônicos que brevemente se inicia” (FRANÇA, 1945).

de 1945, com o intuito de informar o público sobre a encenação do bailado em sua estréia porto-alegrense, o terceiro foi escrito em 1947 para noticiar a futura apresentação da obra no Rio de Janeiro, pela coreógrafa Nina Verchinina¹³. Em seu primeiro artigo, Antônio considera que “a Salamanca do Jarau, tal como foi escrita, pode ser ouvida independentemente de sua representação cênico-bailada. Para isto, ela tem a síntese do ritmo, o trabalho orquestral e as combinações harmônicas, congregadas com mãos de mestre” (ANTÔNIO, 1945a). Para o autor

“Cosme não é folclorista. A apropriação de um tema tradicional-popular como o do Boi-barroso, apenas evoca a ambiência dos pagos, ao mesmo tempo que serve para impulsionar e indicar toda a ação dramática: ‘O Rastro do Boi-barroso’, à guisa de Introdução. E este tema, deformado e alterado na sua disposição intervalar, persegue a suíte até o fim, tornando-se insistente, no final, intitulado ‘Desencantamento’ ” (ibid.).

Antônio percebe o trabalho de transformação operado na melodia original do *Boi Barroso*, ao reconhecer que esta permeia a obra inteira. Além disso, aponta uma série de procedimentos empregados na obra, como “o diatonismo cromatizado; a dissonância como motivo-cor harmônico; a superposição de acordes ou poli-harmonia e a mobilidade tonal, ou poli-tonalidade” (ibid.). Julga que a estruturação harmônica, rítmica e motívica, com base em “temas curtos” e “motivos-gestos”, “é bem própria para a tecedura de um bailado” (ibid.). Na seqüência, apresenta reflexões sobre a construção motívico-rítmica:

“Da síntese rítmica (...) nasceu a necessidade do desenvolvimento do gesto, como elemento suplementar e interpretativo. Eis o motivo-gesto tão explorado desde Schumann até Ricardo Strauss. Cosme não sofre as injunções dos períodos melódicos, não explora e nem desenvolve os temas, nas linhas ascensionais ou nas variações de harmonia e instrumentação. Quando ele recorre às repetições é com economia de meios e eficiência

¹³ Como já foi visto, esta iniciativa não se concretizou.

instrumental, tal como acontece na 'Boicininga', onde o tema inicial é repetido por aumentação. É o motivo-gesto, mesmo sem a intenção do bailado, mas pela variedade rítmica e pelos contrastes de cores instrumentais, que impõem à dança" (ibid.).

O autor compara o trabalho de Cosme com a obra de Stravinsky e, em especial, com a música orquestral de Debussy: "em que pese a participação intencional de Cosme na arte stravinskyana, ele reproduz, nesta sua suíte, muito da estética impressionista" (ibid.). Este paralelo é elucidado pela utilização do "motivo-dissonância, tão favorecido pelo impressionismo" (ibid.), pela "própria temática [que] se acha muitas vezes filiada à de Debussy, pela semelhança da proporção intervalar" (ibid.) e "também os casamentos instrumentais - os sopros com harpas ou celesta, solando os primeiros - lembram vivamente o clima instrumental de Debussy e o esfumado do seu estilo sinfônico" (ibid.). A análise de Antônio é bastante esclarecedora, porém falta-lhe exemplificação mencionando quais os trechos da música estão sendo contemplados.

O artigo de setembro 1945 de Antônio é diverso do anterior. Acrescenta alguns aspectos referentes à feitura da obra, como a instrumentação utilizada, e apresenta a relação dos vários quadros, que "se referem à ação dramática da lenda, cujos pontos essenciais estão inscritos nos títulos dos bailados" (Antônio, 1945b). Além disso, é realizado um exame mais detalhado de cada quadro em particular, indicando a intenção de ser mais específico quanto aos trechos referidos do que no artigo anterior. Desta forma, a análise torna-se mais precisa, pois possibilita ao leitor conferir os apontamentos junto à partitura.

A característica fundamental que diferencia a análise de Antônio das outras é o fato de que este crítico descreve detalhadamente alguns aspectos da harmonia, com referência aos acordes utilizados na obra e definindo a tonalidade principal de cada quadro. O autor considera que o início da obra apresenta uma superposição das tonalidades de lá maior e sol# menor, apresentando, em seguida, fá# maior como um “modo transitório”. Para o mesmo analista, “o 3.º movimento - Assombração - entra sem mudança tonal. O tema é realmente original e caracteriza, de fato, a situação de susto do momento” (ibid.), o quarto quadro “é todo ele na tonalidade de si menor que entra sem preparo” (ibid.), o quinto e o sexto movimentos estariam em ré menor, “o 7.º movimento - a Boicininga - entra no tom de mi bemol maior”(ibid.), a *Ronda de Moças*, em lá maior, a *Tropa de Anões* apresenta “um tema de piano em fá maior” (ibid.) e

“o 10.º movimento - Desencantamento - tem um trabalho vigoroso de orquestra. Neste trecho é insistente o tema do Boi-barroso. A tonalidade inicial é de fá maior, modulação para depois cair no tema ‘Mais calmo’. O Desencantamento termina com a reexposição do tema do Boi-barroso, em pianíssimo, e com toda a simplicidade por 2 clarinetas” (ibid.).

Outro aspecto abordado em detalhe na análise de Antônio é a organização temática da obra. Neste sentido, o autor chama a atenção para as diversas transformações do *Boi Barroso*, para a utilização de temas originais de Cosme e para o reaproveitamento de temas em diferentes trechos da lenda-bailado. Antônio reconhece, assim como França, a melodia do *Boi Barroso* na Introdução, em *Línguas de Fogo* e no *Desencantamento*.

Quanto aos temas originais de Cosme e suas combinações, Antônio percebe que “o 5.º movimento - a Dança dos esqueletos - por aumentação aproveita o tema do precedente” (ibid.). Quanto ao quadro *Boicininga*, o autor reconhece a utilização de dois temas:

“O tema principal aparece difuso e o secundário saliente. O mesmo tema principal é exposto, depois, num quarteto de violas em ‘divisi’, com o solo feito por pistão em surdina. Mais adiante, o mesmo tema surge, por aumentação, com o ‘tutti’ da orquestra. Após o Vivo furioso, como contraste, existe um compasso de 1/4 seguido de um Lento de 3/4, para mais tarde ser reencetada a exposição do tema inicial” (ibid.).

Antônio percebe ainda o emprego da melodia de outra obra de Cosme utilizada como ponto de imitação:

“o 9.º movimento - a tropa dos anões - impõe o ridículo. O tema da 1.ª clarineta tem pronta resposta uma oitava abaixo no clarone. Na indicação 58, (Vivo), aparece um tema de piano, em fá maior, derivado do tema do Saci-Pererê, pequena composição para piano de Cosme também, sobre o qual circula a ‘brodêrie’ do corno inglês e do oboé. Um pequeno fugado do tema do piano é cortado por uma modulação para depois cair no tema inicial, meio tom acima” (ibid.).

Visto que a atenção de Antônio volta-se principalmente para a organização harmônico-temática, as referências aos processos descritivos da lenda são abordadas apenas de passagem em sua análise, sem tomar corpo em sua apreciação do bailado. A orquestração, por sua vez, é comentada somente quando possui alguma relevância do ponto de vista temático. Neste sentido, o autor considera, sobre a *Ronda de Moças*, que “o grande efeito deste trecho é devido ao número dos instrumentos” (ibid.). Quanto a *Línguas de Fogo*, o autor sustenta que “os metais entram em acordes secos, fazendo fundo a escalas ascendentes e descendentes das flautas em ‘flutterzungen’”. Neste

trecho reaparece deformado o tema do Boi-barroso, num revezamento de metais, flautas e flautim” (ibid.). Antônio demarca também a utilização de alguns recursos de instrumentação utilizados por Cosme, como *flutterzungen*, *glissando* de trompas, quarteto de violas em *divisi* e trompetes com surdina.

Na continuação, Antônio apresenta uma lista de vocábulos para descrever as diferentes nuances de caráter dos diversos quadros do bailado. “No decorrer de sua obra, são dos mais diferentes os aspectos musicais que se sucedem: o agradável, o sugestivo, o gracioso, o pitoresco, o obstinado, o brilhante, o melancólico, para atirar ainda o ouvinte a perspectivas violentas” (ibid.). Aqui, o autor expõe uma relação de diferentes sensações estéticas sem confrontá-las com os diversos trechos da música. Se houvesse cotejado as suas expressões com excertos da obra, o autor teria prestado uma contribuição valiosa às pesquisas no campo da representação musical.

Antônio considera ainda que a “obra é produto natural não somente da evolução acústica, como também da modificação do sentido estético-musical” (ibid.). O artigo de 1947, do mesmo autor, apenas mescla informações contidas nos anteriores. Ao concluir seu estudo, Antônio acrescenta que

“a divisão de movimentos desta suíte obedeceu a uma referência aos pontos principais da legenda gauchesca, não se podendo ater a detalhes de narrativa nada comportantes numa composição musical, mesmo que seja para bailado. Aliás, a própria factura compositiva de Cosme evidencia uma compreensão justa desta conjuntura, limitando-se a meios eficientes e a uma evidente preocupação de economia de recursos, fazendo música densa e de vigorosa expressão” (ibid.).

Obino (1945a) realizou uma análise detalhada da *Salamanca do Jarau*. O texto foi utilizado para a divulgação do espetáculo no qual constava a estréia da coreografia

de Tony Seitz Petzhold para a obra de Cosme. O crítico inicia anunciando o espetáculo, prevenindo o público de que “bem reduzido é o número dos ingressos que ainda se encontram à disposição dos interessados” (OBINO, 1945a). A seguir, descreve as características físicas, a personalidade e alguns aspectos da biografia do compositor da *Salamanca*. Além disso, apresenta a lista de suas composições, com breves comentários a cada uma delas. Observa que Cosme, “fugindo ao lirismo piegas e ao simbolismo sobrepujado, busca a sugestão íntima em forma impressionista e em feições expressionistas, sobrepujando galhardamente algumas incompreensões críticas que notamos pela Banda Oriental, onde é, aliás, difundido e apreciado” (ibid.).

O autor demonstra ter lido diversos artigos sobre Luiz Cosme, visto que cita vários autores e suas opiniões sobre o compositor. No seu texto são citados Renato Almeida, Luiz Heitor, Léo Laner, Miranda Netto, Mário de Andrade, Eurico Nogueira França e José Carlos Burle. O próprio Obino afirma que a sua análise tem por base a audição da gravação realizada pela Orquestra da Rádio Nacional e que “o autor, de perto, ia dando explicações esclarecedoras. Contamos ainda com o texto original do trabalho para seguir literalmente a composição. Tivemos em conta tudo o que a crítica brasileira e estrangeira tem dito sobre o musicista gaúcho” (ibid.).

Apesar de perspicaz em alguns momentos, o exame que Obino faz da obra está impregnado de idéias formuladas por Miranda Netto, sem as referências necessárias. O seu estudo sobre a *Salamanca* principia com a afirmação de que “a música de Cosme não é música de dança, no sentido de sujeita a uma coreografia preestabelecida. Ela concebe um ambiente para a fabulação mimica” (ibid.). Ora, esta concepção foi

encetada por Miranda Netto (1944). Em seguida, Obino afirma que, “sem ser modernista intencional, como muito atonalista que por aí anda, mas portador de veraz sensibilidade musical moderna, Luiz Cosme apresenta uma estrutura afetiva de emotiva musicalidade, de intensidade meridional, de formas graciosas (...)” (OBINO, 1945a). Ainda, ao fazer referência à lenda gaúcha, o autor sustenta que “o tema da SALAMANCA DO JARAU tem por sentido: a libertação através de provas. Os anseios de Blau Nunes e o seu desejo de encontrar a chave do mistério da Salamanca, vencendo as dificuldades pela coragem libertadora” (ibid.).

Ao dar início à análise propriamente dita da lenda-bailado, Obino considera: “divide-se este labor em dez quadros e não em oito, como afirmou alguém, compondo um conjunto mais musical que coreográfico” (ibid.). O autor refere-se aqui à apreciação de França (1945) de que o número de quadros seriam oito. Novamente Obino apropria-se de concepção alheia. Novamente uma idéia de Miranda Netto, que sustenta: “divide-se o bailado em dez quadros, que compõem um conjunto mais musical que coreográfico” (MIRANDA NETTO, 1944).

O exame da lenda-bailado efetuado por Obino passa por referências à instrumentação, ao emprego de temas próprios do compositor e sua relação com *Boi Barroso* e ao ritmo da obra. Refere-se também ao caráter de cada quadro e aos principais personagens da lenda com sua representação musical. A análise deste autor apresenta, entretanto, poucas idéias originais. Quanto ao início do bailado, Obino afirma que

“a INTRODUÇÃO é calma e misteriosa. Inicia-se com o motivo NO RASTRO DO BOI BARROSO, com um ondular de cinco contrabaixos em

harmônico, sem nenhuma imitação regional, iniciando o tema do Boi Barroso, numa célula, por duas trompas, cortado de quando em quando por uma rajada de madeiras, onde entram principalmente a flauta [*sic*] e o ‘ottavino’, prenúncio de assombração¹⁴. Uma transposição musical com ambiente irreal e trágico. Está suscitado o clima próprio ao desenvolvimento no qual emprega ainda outros elementos da temática estremenha” (OBINO, 1945a).

As adaptações das idéias de Miranda Netto permeiam toda a análise de Obino.

Na seqüência, Obino afirma que “ASSOMBRAÇÃO, começa com um ritmo batido, sobre o qual o corno inglês canta os seus temas numa inspiração pessoal do autor e não no folclore do rincão sulino”¹⁵ (ibid.). Quanto a *Jaguares e Pumas*, o autor considera que “esse verdadeiro ‘scherzo’ orquestral é interrompido, bruscamente, pela exposição de um tema melancólico no corno inglês, ‘solo’ servindo de passagem para a DANÇA DOS ESQUELETOS”¹⁶ (ibid.). Ao referir-se à orquestração, Obino afirma, sobre *Línguas de Fogo e Boicininga*, que “esses dois trechos que se sucedem mostram a virtuosidade de Luiz Cosme em tratar as cordas, que ele conhece de perto como violinista que é”¹⁷ (ibid.). Outra apropriação de Obino ocorre quanto diz que “a DANÇA DOS ANÕES [*sic*], que devem fazer rir o herói, para que o encanto continue, é cheia de feitos pequenos e curiosos. Cosme conhece realmente a orquestra”¹⁸ (ibid.).

¹⁴ No seu artigo, Miranda Netto elaborou esta noção da seguinte maneira: “Luiz Cosme prefere iniciar o seu trabalho com um onduar de contrabaixos, sem nenhum sentido regional, cortado de vez em quando, por uma rajada de madeiras, onde entram principalmente a flauta e o ‘ottavino’, prenúncio de assombração” (MIRANDA NETTO, 1944).

¹⁵ A frase de Miranda Netto é: “Já em ‘Assombração’ começa um ritmo batido, sobre o qual o corno inglês canta os seus temas, inspirados no ‘folclore’ gaúcho, mas jamais reproduções” (MIRANDA NETTO, 1944).

¹⁶ Mais uma vez Obino retoma as idéias de Miranda Netto, que declara sobre este trecho do bailado: “Esse verdadeiro ‘scherzo’ orquestral é interrompido bruscamente pela introdução de um tema melancólico no corno inglês, ‘solo’ servindo de passagem para a ‘Dança dos Esqueletos’ ” (MIRANDA NETTO, 1944).

¹⁷ A referência de Miranda Netto à utilização das cordas por Cosme é reproduzida por Obino, no mesmo ponto do original: “ ‘Línguas de Fogo’ e ‘Boicininga’, trechos que vêm após, mostram a virtuosidade de Luiz Cosme em tratar as cordas, que conhece muito bem” (MIRANDA NETTO, 1944).

¹⁸ Esta frase é uma transcrição quase literal de “A ‘Dança de anões’ [*sic*], que devem fazer rir o herói, para que o encanto continue, é cheia de efeitos miúdos e curiosos. Luiz Cosme mostra conhecer bem a orquestra, de perto, e não através dos livros. ” (MIRANDA NETTO, 1944). Inclusive o equívoco de Miranda Netto ao denominar o quadro como “Dança dos Anões” é mantido.

Outro aspecto da análise de Obino que chama a atenção é o caráter de paráfrase de algumas de suas apreciações. O autor muitas vezes limita-se a enumerar a seqüência das indicações de andamento da partitura quando se refere a algum episódio do bailado: “LÍNGUAS DE FOGO começa vivo, fogoso, desenvolvendo-se assim bastante até o fim. A BOICININGA começa lento e delicado, depois vivo furioso, depois lento e no tempo 1.º, ao termo” (ibid.). Basta olhar as indicações de andamento no alto da partitura para perceber que esta é a seqüência dos andamentos dos quadros contemplados. Em outros momentos o autor mescla concepções alheias com simples enumeração dos andamentos: “o quadro primordial, que é NO RASTRO DO BOI BARROSO, é sucedido pela apresentação dos dois personagens. Teiniaguá e o Santão da Salamanca, no mesmo ambiente de sonho¹⁹. Começa lento, saudoso, passando a movido e retornando a lento” (ibid.). Há inclusive citações de indicações da partitura que se tornam inadequadas e sem sentido. Quando refere-se à *Assombração*, afirma que esta passagem “começa vagarosa e lúgubre, indo depois um pouco più mosso, passando a vivo, com flatterzungen, recaindo no tempo 1.º, em prossecução, mudando Pic²⁰” (ibid.).

Ao comparar as análises de Miranda Netto e Obino, torna-se evidente que este leu o artigo do primeiro, aproveitando muitas de suas concepções, acrescentando algumas informações ao texto. Os dados acrescentados por Obino nem sempre correspondem à realidade, como é o caso da notícia sobre o poema sinfônico de

¹⁹ O artigo de Miranda Netto afirma: “apresentação dos dois personagens, Teiniaguá e o Santão da Salamanca, no mesmo ambiente de sonho” (MIRANDA NETTO, 1944).

²⁰ Esta é uma referência à indicação da partitura, na parte de flautim, no último compasso de *Assombração*. Ai diz: “(muta Picc.)”, determinando que a parte de *flauto piccolo* estará escrita juntamente com as outras flautas no quadro seguinte.

Richard Strauss, em que o autor afirma que o efeito de *Flatterzunge* foi introduzido na “Cena do Moinho de ‘Don Quixote’ ” (ibid.).

O compositor Paulo Guedes, em apenas duas páginas da revista *Província de São Pedro*, foi capaz de efetuar um exame bastante acurado da lenda-bailado de seu colega. O autor consegue passar de um ponto de vista a outro com maleabilidade e sem perder o foco de atenção. A sua análise, apesar de não ser extremamente detalhada, transfere-se do foco centrado na obra para as realizações do compositor e detém-se à sua perspectiva como ouvinte, de modo bastante espontâneo. Entre os tópicos mais importantes que são tratados em seu artigo, estão as modificações operadas na canção folclórica *Boi Barroso* e suas alternâncias com idéias próprias de Cosme, os recursos temáticos e orquestrais com referências à sua função expressiva quanto à representação de elementos da lenda, as transformações temáticas de um número do bailado para outro e alguns aspectos da construção rítmica da obra. Guedes não se furta às possibilidades de emitir juízos pessoais sobre vários trechos do bailado. A sua análise foi considerada como sendo modelar pelo próprio compositor da *Salamanca do Jarau*. Cosme explicitou em mais de uma oportunidade a sua satisfação com a análise de Guedes: “compreendeu (...) muito bem o Sr. Paulo Guedes - compositor e crítico gaúcho - quando escreveu sobre o meu bailado ‘Salamanca do Jarau’ ” (Cosme in SANZ, 1949, p. 19)²¹.

²¹ Este ponto de vista foi manifestado em diversas entrevistas e textos do compositor. Além da entrevista citada acima, encontram-se elogios à análise de Guedes em entrevista para o *Correio do Povo* (Cosme in A PRIMEIRA, 1957), em um artigo intitulado *O Compositor e os Temas Folclóricos* (COSME, 1950, p.28) e no livro *Introdução à Música* (COSME, 1959a, p. 63).

Guedes reconhece traços de originalidade na orquestração da *Salamanca do Jarau*. Entre outros aspectos, comenta os recursos utilizados no quadro *Jaguares e Pumas*:

“Verdadeiros achados de orquestração contém esta parte. Lembro, entre inúmeros outros, aquele simples efeito dos acordes das clarinetas e oboés sobre o estacato dos baixos ou a rara combinação das flautas, em ‘*flatterzungen*’, corno inglês, clarineta, triângulo pianíssimo, piano, um violino solo, dois segundos e as restantes cordas tocando com a madeira do arco” (GUEDES, 1945, p. 92, 93).

O autor sente-se também tocado com “a ousada liberdade rítmica e harmônica de ‘Línguas de fogo’, onde fragmentos do ‘Boi barroso’ alternam com tema próprio, derivado do ‘baixo ostinato’ da quarta parte, agora executado em rápido andamento” (ibid., p. 93). Quanto aos procedimentos rítmicos e tonais de *A Boicininga* e os temas de *Rondas de Moças*, Guedes afirma:

“Após dois compassos de introdução dos violoncelos e contrabaixos, pianíssimo expõem os violinos a idéia principal do trecho que, passando pelos diversos naipes orquestrais, em diferentes aspectos rítmicos, dinâmicos e de tonalidade, é seguido, sem transição, pela ‘Ronda de moças’, verdadeiro ‘*scherzo*’ onde aparecem dois dos mais belos temas melódicos do autor. Embora de livre composição, em ambos - notadamente fins do primeiro e último compasso do segundo, derivado do tema de Teiniaguá - reminiscências regionais transparecem” (ibid.).

A opinião de Guedes sobre a lenda-bailado de Cosme é bastante positiva, assim como a da maior parte dos críticos e musicólogos que se dedicaram à obra. Quanto ao movimento final da *Salamanca*, Guedes aponta:

“‘Desencantamento’ .. Este trecho eu não hesito em considerá-lo o mais belo de toda a obra. Construído sobre motivos do ‘Boi barroso’, entrelaçados por vezes com o tema de Teiniaguá, é de um sentimento poético admirável. Aliás, é este, a meu ver, o clima predominante da partitura. Transparece logo nas primeiras páginas. Dele está impregnado todo o último movimento. E

nos últimos acordes, ainda, é de infinita poesia o canto das clarinetas, como adeus, rememorando os compassos iniciais...” (ibid.).

Em seu ensaio sobre Luiz Cosme, Béhague perfaz toda a trajetória do compositor gaúcho, com análises de suas obras mais significativas. Para o autor,

“no panorama da música brasileira contemporânea, Luz Cosme figura como compositor de suma importância, não tanto pelas influências criadas, mas pelo valor intrínseco de sua obra. Encontramos a substância desta obra na incorporação de fontes folclóricas nacionais a características estilísticas de seu tempo, resultantes de preocupações estéticas sem igual entre seus contemporâneos brasileiros. (...) Desinteressado do academicismo reinante nos meios musicais de sua juventude, e mais tarde da corrente nacionalista sem fim, o compositor gaúcho (nasceu na capital do estado do Rio Grande do Sul) não formou escola, viveu e morreu como artista solitário e esquecido: consequência da busca constante de uma nova estética que não permitia concessão ao gosto dos anos 30 e 40 no Brasil” (BÉHAGUE, 1969, p. 67).

Em sua análise da lenda-bailado de Cosme, Béhague considera que esta é “sua obra sinfônica de maior importância, [e] representa o exemplo mais característico do conceito de Cosme concernente ao nacionalismo musical” (ibid., p. 68). O analista descreve brevemente a lenda da *Salamanca do Jarau* e as partes do conto que Cosme aproveitou em seu bailado, considerando que “o processo de folclorização está ilustrado na transformação da princesa moura em *Teiniaguá* por Anhangá-Pitã; e musicalmente pelo uso constante em toda a obra do motivo *Meu Boi Barroso*, verdadeiro *leitmotiv* do ballet” (ibid., p. 69).

A diferença mais importante entre a análise de Béhague e as outras está em que este demonstra as suas concepções por meio de exemplos musicais retirados da obra de Cosme. Isto possibilita ao leitor tirar suas próprias conclusões ao comparar os exemplos entre si. Quanto à utilização da canção folclórica *Boi Barroso* no bailado, Béhague apresenta exemplos com diversas variantes da melodia em diferentes momentos da

obra. Para o autor, “o motivo de *Boi Barroso* serve também de estímulo temático na obra inteira, mas em nenhum momento a melodia é citada textualmente. A invenção temática deriva do motivo popular que é transformado em fragmentos melódicos autônomos” (ibid., p. 70).

Béhague considera que a “interdependência melódica das diversas cenas reforça a unidade da obra” (ibid.), apresentando exemplos em que o mesmo material temático perpassa diversos quadros. O autor reconhece “na *Salamanca* um motivo curto de caráter lírico muito semelhante a um dos temas do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas N.º 1*” (ibid., p. 71). Infelizmente, não há uma indicação precisa de qual seria este motivo, nem na lenda-bailado nem no quarteto²². Por outro lado, o aproveitamento do motivo principal da composição para piano *Sacy Pererê* em *Tropa de Anões* é demonstrada através de exemplo musical, o que possibilita ao leitor verificar a afirmação.

Béhague reconhece ainda diversos elementos derivados da música de Stravinsky dos anos 1910-1915 - vitalidade rítmica, bitonalidade, modulações por enarmonia, cromatismo extremo, blocos de acordes não classificados e passagens politonais - e dos impressionistas franceses - linguagem harmônica e melódica, longos pedais, paralelismo cordal e motivos pentatônicos. Conclui que “temos uma obra que não permite dúvidas quanto a sua origem nacional, tanto em seu conteúdo literário como musical, mas também uma obra de alcance universal quanto a sua estrutura e contemporaneidade” (ibid., p. 72, 73).

²² Aqui Béhague pode estar se referindo à semelhança entre o tema de *desencantamento* e o gesto tocado pelo primeiro violino em |6| do Quarteto N.º. 1, ou entre o tema de *Temiaguá* e o tema apresentado pela viola em |8| do mesmo quarteto.

Os textos referidos acima são os que apresentam as análises mais detalhadas da *Salamanca do Jarau*. Outros autores escreveram sobre a obra, porém de modo passageiro em artigos genéricos sobre Luiz Cosme. Cavalheiro Lima afirma que a obra de Cosme aparece naturalmente moderna, asseverando que

“ao socorrer-se o artista gaúcho de processos novos de composição ou ao tentar como certo arrojo descobrir inusitadas possibilidades harmônico-expressivas, o faz sem ostentação nem rebuscamento, e sim com uma inquietação e uma busca características ao espírito de nosso tempo. Da mesma forma situa-se face à música folclórica. As contribuições dela aparecem em sua obra com naturalidade, jamais se salientando como elemento fundamental, antes servindo como mais um meio de que se vale o compositor para desenvolver idéias eminentemente musicais” (CAVALHEIRO LIMA, 1957).

Cavalheiro Lima sustenta a sua opinião ao explicar a utilização do motivo folclórico *Boi Barroso*: “ora expõe todo o tema, ora dele emprega apenas células rítmico-melódicas, das quais desenvolve múltiplas possibilidades expressivas. Alguém afirmou haver nesta obra ‘tendências regionalistas’. Parece-nos imprópria, senão errada a expressão” (ibid.). No seguimento de sua apreciação, o autor afirma que “o essencial, nesta obra de Luiz Cosme, é a ambiência poético-musical que ele soube criar com rara propriedade” (ibid.).

Bruno Kiefer, ao defender a sua opinião de que Cosme seria “talvez o mais essencialmente moderno (no que esta palavra implica em oposição ao romantismo) dentro de todos os nossos compositores” (KIEFER, 1957b), considera que

“Luiz Cosme aproveita motivos folclóricos e mesmo criou outros impregnados deste caráter, mas não pode ser considerado um compositor que estiliza o folclore, que procura exprimir com meios mais refinados a alma do povo. Sua ‘Salamanca do Jarau’ está muito longe da atmosfera do ‘Boi Barroso’ cuja melodia é uma espécie de ‘leitmotiv’ da obra” (ibid.).

Para o mesmo autor, na *Salamanca do Jarau*, “Luiz Cosme põe à mostra uma capacidade excepcional de criar ambientes sonoros, de sugerir as diversas sensações do personagem central quando este passa pelas provas, que, vencidas, libertariam finalmente os dois amantes malditos” (KIEFER, 1957a).

Baptista Filho reputa à *Salamanca do Jarau* um lugar “entre as obras mais vigorosas da moderna criação musical brasileira” (BAPTISTA FILHO, 1963a), “soa desde o início moderna, atual, com atmosfera fantástica que fascina” (BAPTISTA FILHO, 1963b). Apresenta um breve resumo das origens da lenda que serviu de base para o bailado e detém-se especialmente nos diferentes aspectos do conto, com alguns comentários sobre a música. O autor considera a “Tropa de Anões um dos momentos mais interessantes da obra pelo jogo rítmico que apresenta” (BAPTISTA FILHO, 1963a). Baptista Filho reconhece as semelhanças existentes entre o início e o final do bailado, ao afirmar que “a obra começa suavemente, de maneira suspensiva e misteriosa, destacando-se dois fagotes” (ibid.) e, no final do mesmo parágrafo, “a obra termina como se iniciou, em pianíssimo” (ibid.). São poucas as referências à música propriamente dita, fixando-se o autor mais em contar a lenda.

Mariz, que também se ateu preferencialmente em narrar os elementos da lenda, considera que “a instrumentação [da *Salamanca*] é eficaz e, mais de uma vez, original” (MARIZ, 1970, p. 35). Afirma, ainda, que “esta é talvez a única obra de Cosme em que empregou diretamente um motivo popular²³, *Meu Boi Barroso*, que pode ser

²³ Esta afirmação não está correta, visto que Cosme utilizou melodias folclóricas no auto de natal *O Menino Atrasado* e em *Nau Catarineta*, ambos com textos de Cecília Meireles.

considerado uma espécie de *leitmotiv* do bailado” (ibid., p. 34). É deste ensaio, a afirmação com a qual Cosme mais polemizou por ter gerado mal-entendidos:

“Como Duparc, o músico gaúcho destrói, sem piedade, as composições que não lhe agradam *in totum*. Detesta o folclorismo direto, preferindo criar ambientes populares a harmonizar temas alheios, Embora as idéias não lhe venham aos borbotões, maneja a orquestra com desenvoltura (...)” (ibid., p. 33, 34).

Em razão desta afirmação, e por sua aproximação ao grupo *Música Viva*, Cosme foi acusado de anti-folclorista pelo nacionalistas. O próprio compositor procurou esclarecer o assunto em diversas oportunidades, tanto em ensaios, quanto em entrevistas²⁴. Já no primeiro artigo sobre o assunto, Cosme é bastante explícito quanto ao seu posicionamento:

“Às vezes se me afigura leviano o juízo de me atribuírem o título de anti-folclorismo ou de que eu deteste o folclore. Creio que esta confusão nasceu de uma monografia do Sr. Vasco Mariz, intitulada: ‘Figuras da Música Brasileira Contemporânea’, num trecho em que o autor, escrevendo a meu respeito, diz o seguinte: ‘...Assim como Duparc o músico gaúcho destrói, sem piedade, as composições que não lhe agradam *in totum*. Detesta o folclore direto, preferindo criar ambientes populares a harmonizar temas alheios.

Eis o que se pode chamar de verdadeira confusão, porque ao referir-me ao folclore direto - no trecho citado acima - quis dizer que o uso do material folclórico não é limitado à introdução esporádica ou imitação de velhas melodias ou seu uso temático arbitrário em obras de tendências internacionais” (COSME, 1950, p. 28).

Edino Krieger considera que na

“*Salamanca do Jarau*, Cosme realizava uma síntese extraordinária de todo um conjunto de valores, que ia da temática regional (absorvida de uma lenda gaúcha originária de Salamanca, na Espanha, e transportada para o Cerro do

²⁴ Cosme abordou o seu posicionamento frente ao folclore em vários ensaios para jornais e revistas: no capítulo *Folcmúsica* do livro *Música e Tempo* (1952b), no capítulo *Música Moderna de Introdução à Música* (1959a), e no capítulo *Assim como Duparc de Música Sempre Música* (1959b). Além destes textos, o autor retomou o assunto em diversas entrevistas para José Sanz (1949), Cavalheiro Lima (1954; 1955), Pery Borges (1955) e Flávio Silva (1959), entre outros.

Jarau, no pampa gaúcho), até as sugestões coreográficas de uma partitura extremamente rica de coloridos orquestrais e força rítmica. (...) *A Salamanca* de Luiz Cosme permanece até hoje como uma das contribuições mais expressivas ao escasso repertório do bailado nacional e uma das mais vigorosas partituras sinfônicas de toda a música brasileira” (KRIEGER, 1976).

A comparação entre as diversas análises elucidam a importância conferida à *Salamanca do Jarau* no decorrer de quarenta anos, desde sua estréia em 1936 até o artigo escrito por Krieger em 1976. Nos últimos vinte anos, a lenda-bailado de Luiz Cosme foi-se tornando esquecida tanto da crítica especializada quanto do público por falta de interesse por parte das orquestras e dos regentes brasileiros em dedicar-se a uma peça difícil de executar, mas que continua atual pela sua força sugestiva e realização musical.

2.2.2.3. Comparação entre as citações de Cosme e os textos originais de Guedes, Antônio e França

Em seus artigos sobre a *Salamanca do Jarau*, Cosme (1959b, 1959c) apresenta citações de Guedes, França e Antônio. Estas foram modificadas pelo compositor da *Salamanca do Jarau* com a intenção de adaptar estes comentários à nova versão da obra, composta por nove quadros sinfônicos. Em suas análises, Guedes e Antônio consideram que a obra está dividida em dez partes. França já reconhece que são nove movimentos, porém ainda diferencia na *Introdução*, os quadros *No Rastro do Boi Barroso* e *Teiniaguá e o Santão da Salamanca*. Este último foi integrado, pelo compositor, ao quadro *No Rastro do Boi Barroso* na versão definitiva do bailado.

No artigo de Paulo Antônio, há uma divisão na qual cada parágrafo do texto corresponde a um movimento da música. A análise da introdução funde-se no primeiro parágrafo. Os parágrafos restantes iniciam da seguinte forma: “2.º movimento”, “3.º movimento”, até “10.º movimento”, com um parágrafo de conclusão. Existe uma divisão clara entre a Introdução, que coincide com o quadro *No Rastro do Boi Barroso*, e o 2.º movimento - a Teiniaguá e o Santão da Salamanca. Isto é explícito em dois momentos. No início de seu texto, Paulo Antônio afirma que “a suíte se divide em 10 movimentos bailados, a saber: No Rastro do Boi Barroso (Introdução), Teiniaguá e o Santão da Salamanca, Assombração, Jaguares e Pumas, Dança dos Esqueletos, Línguas defogo [sic], Boinga [sic], Ronda das moças [sic], Tropa dos anões [sic] e Desencantamento” (ANTÔNIO, 1945b). A sua análise para aquilo que ele considera como sendo os dois primeiros movimentos está escrita da seguinte forma:

“O início da composição é bem característico. Já existe uma bi-tonalidade, onde o acorde de 11.^a aumentada da tonalidade de sol sustenido menor se sobrepõe à tonalidade de lá maior em que está exposto o tema. Ao calmo e misterioso do começo se sucede um movido, com exposição fragmentária do tema do Boi-barroso, em terças diatônicas, em fá sustenido maior (modo transitório), pelos pistões. A celesta, com o acorde de 11.^a aumentada e os fagotes, repetindo o tema, prosseguem até o fim do movimento.

O 2.º movimento - a Teiniaguá e o Santão da Salamanca - se segue com uma ponte harmônica construída sobre uma sucessão cromática que passa de lá maior para a tonalidade vizinha de si maior. Nela se nota uma exposição temática de Boi-barroso, pelos violinos, ao que respondem os fagotes e oboés em movimento de terças. Ainda há uma exposição precisa do tema pelo corno inglês. Fazem fundo os ‘divisi’, em harmônicos, das cordas: os 1.º violinos em naturais, os 2.º em artificiais e os celos em naturais, também” (ibid.).

A maneira como Cosme cita este trecho, torna evidente a sua intenção de desfazer o equívoco gerado pela modificação do número de quadros do bailado:

“- ... O início da composição é bem característico. Já existe uma bintonalidade, onde o acorde de 11.^a aumentada da tonalidade de sol sustenido menor se sobrepõe à tonalidade de lá maior em que está exposto o tema. Ao calmo e misterioso do começo se sucede um movido, com exposição fragmentária do tema do *Boi Barroso*, em terças diatônicas, em fá sustenido maior (modo transitório), pelos *trompette*, celesta, com o acorde de 11.^a aumentada, e os fagotes repetem. Seguindo-se uma ponte harmônica construída sobre uma sucessão cromática que passa de lá maior para a tonalidade de si maior. Nela se nota uma exposição temática de *Boi Barroso*, pelos violinos, ao que respondem os fagotes e oboés em movimento de terças. Ainda há uma exposição precisa do tema pelo corno inglês. Fazem fundo os *divisi*, em harmônicos, das cordas: os primeiros violinos em naturais, os segundos em artificiais e os *celos* em naturais, também” (Antônio apud COSME, 1959c, p. 190).

Cosme funde os dois parágrafos em um, substituindo a indicação “o 2.^o movimento - a Teiniaguá e o Santão da Salamanca - se segue” (ANTÔNIO, 1945b), do início do segundo parágrafo, por “seguido-se” (Antônio apud COSME, 1959c, p. 190).

É interessante analisar as outras duas citações de Cosme para perceber as suas intenções. Abaixo, estão transcritas a citação do texto de Eurico Nogueira França e, em seguida, o texto original:

“- ... A primeira parte da partitura denomina-se *No rastro do Boi Barroso*, ouvindo-se, de início, uma célula rítmica sincopada, dos dois fagotes, sobre acordes pianíssimos da celesta e o fundo harmônico do quinteto de cordas. Logo surgem traços descendentes das flautas, dos oboés, das clarinetas e das harpas para em seguida o corno inglês entoar o tema do *Boi Barroso* - um motivo popular rio-grandense, que vai reaparecer, ao fim da partitura, no *Desencantamento*. Termina essa introdução numa larga frase expressiva, em uníssono, dos primeiros e segundos violinos. O compositor evoca a lenda que deu origem ao bailado, criando na orquestra um ambiente impressionista, em pianíssimo quase constante” (França apud COSME, 1959c, p. 190,191)

“A primeira parte da partitura denomina-se ‘No rastro do Boi Barroso’, ouvindo-se, de início, uma célula rítmica sincopada, dos dois fagotes, sobre os acordes pianíssimos da celesta e o fundo harmônico do quinteto de cordas. Logo surgem traços descendentes das flautas, dos oboés, das clarinetas e das harpas para em seguida o corno inglês entoar o tema do ‘boi barroso’ - um motivo popular rio-grandense, que vai reaparecer, ao fim da partitura, no *Desencantamento*. Termina essa introdução numa larga frase expressiva, em uníssono, dos primeiros e segundos violinos. Na dança seguinte - ‘Teiniaguá e o Santão da Salamanca’ o compositor evoca a lenda que deu origem ao

bailado, criando na orquestra um ambiente impressionista, em pianíssimo quase constante” (FRANÇA, 1953, p. 62).

Cosme elimina as referências ao trecho *Teiniaguá e o Santão da Salamanca* do texto de França. O texto citado que mais sofre transformações, no entanto, é o escrito por Paulo Guedes. O original de Guedes é o seguinte:

“ ‘No rastro do boi barroso’, a introdução do bailado, é de um poder sugestivo admirável. Apenas alguns compassos - cinco contra-baixos [*sic*] em harmônicos, harpa, celeste [*sic*] e fagotes - e eis-me em pleno ambiente de lenda. Há qualquer coisa de mágico, de primitivo, de estranho mesmo, nestes acordes iniciais. Mas, logo, figuras familiares repontam... Primeiro as trompas, depois o corno inglês, as trompetas e as cordas cantam fragmentos melódicos do ‘Meu boi barroso’, ‘leitmotiv’ de toda a obra. Alternando com rápidas figurações das flautas, oboés e clarinetas, que tanto brilho e fluidez emprestam à orquestra, células rítmico-melódicas desta canção são expostas pelos variados timbres. Mas nota-se, não se trata apenas de citação textual. Não é o tema popular que é exposto, mas idéias musicais nele originadas. O compositor aproveitou-se da ‘motivação’ temática para, mediante transformações múltiplas, plasmar obra artística significativa. Disseminando por toda a partitura, como parte principal às vezes, vezes outras modelando a estrutura das vozes secundárias, tais motivos asseguram a perfeita unidade da obra.

Uma segunda idéia de relevante importância musical, surge pouco após o trecho seguinte - ‘Teiniaguá e o Santão da Salamanca’ - e o tema da Teiniaguá. Exposto pelas trompas, a pouco e pouco se delineia, toma vulto, transforma-se em idéia musical completa, para se afirmar em esplêndido fortíssimo executado pelos metais. E ‘Teiniaguá’ cresce, subjuga toda a orquestra, em imitações múltiplas, para desaparecer, cedendo o primeiro plano às várias provas por que Blau Nunes tem que passar” (GUEDES, 1945, p. 92).

O primeiro parágrafo é citado *ipsis literis* no artigo de Cosme, como parte da análise do primeiro quadro da obra. O segundo parágrafo, entretanto, sofre alterações que modificam o seu sentido. Cosme cita da seguinte maneira: “- ... Uma segunda idéia de relevante importância musical, surge pouco após o trecho seguinte - *Assombração* - é o tema da Teiniaguá” (Guedes apud COSME, 1959c, p. 191). Este trecho, no texto de Guedes serve como introdução à análise do quadro *Assombração*. Porém, é uma

referência ao que ele considera como sendo o segundo quadro - *Teiniaguá e o Santão da Salamanca*. Cosme, cita este trecho como se já fizesse parte da análise da *Assombração*. Além disso, as duas alterações modificam substancialmente o texto. A indicação do movimento *Teiniaguá e o Santão da Salamanca* é substituída por *Assombração*, e a conjunção “e” é substituída pelo verbo “é”.

As citações de Cosme modificam também a numeração indicada pelos autores dos artigos quanto aos vários quadros do bailado. As indicações de Antônio quanto a este aspecto são suprimidas. No texto de Guedes, a própria numeração dos quadros é modificada. O texto original deste autor é:

“ ‘Vivo e raivoso’ desenvolve-se ‘Jaguares e pumas’, a quarta parte da obra. Em meio a potente orquestração, expõem os trombones tema enérgico de caráter másculo e rude, enquanto violoncelos, contrabaixos, trompas e fagotes executam, uníssono, ‘baixo ostinato’ que, por aumentação, transforma-se no motivo do número seguinte” (GUEDES, 1945, p. 92, 93).

A citação deste trecho por Cosme inicia: “-... *Vivo e raivoso* desenvolve-se *Jaguares e Pumas* a terceira parte da obra” (Guedes apud COSME, 1959c, p. 192).

A análise e comparação entre as citações de Cosme e os textos originais de Guedes, França e Antônio demonstram com precisão o quanto o compositor da *Salamanca do Jarau* estava interessado em desfazer os enganos provocados nas interpretações da obra por parte dos analistas. As ambigüidades na compreensão da lenda-bailado foram provocadas pelas diferenças existentes entre o manuscrito original de Cosme e as modificações efetuadas pelo próprio compositor para a edição de 1945.

3. ANÁLISE TEMÁTICA DA SALAMANCA DO JARAU

Cada um dos nove quadros em que se divide a *Salamanca do Jarau* possui os seus motivos e temas próprios, tendo como base apenas duas matrizes temáticas: a canção folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso* e um gesto que aparece logo o início da *Introdução*, denominado aqui como *rajada de madeiras*. Estas duas idéias fornecem a gênese de todos os elementos da lenda-bailado.

3.1. Matrizes Temáticas da lenda-bailado *Salamanca do Jarau*

3.1.1. *Boi Barroso*

O número de analistas que reconheceram a utilização do motivo folclórico *Boi Barroso* como sendo a gênese temática da *Salamanca do Jarau* é considerável: Miranda Netto (1944), Antônio (1945a; 1945b), Obino (1945a), Guedes (1945), França (1953), Kiefer (1957b), Baptista Filho (1963b), Béhague (1969) e Mariz (1981). Guedes, Kiefer, Béhague e Mariz referiram-se à canção *Boi Barroso* como sendo uma espécie de *leitmotiv* da obra de Cosme. Esta consideração incorre em erro

terminológico, visto que por *leitmotiv* entende-se um “tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia, etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática” (GROVE, 1994, p. 529). Na lenda-bailado de Cosme, a melodia de *Boi Barroso* não é apresentada de modo direto ou “claramente definido”, mas sempre através de elaborações e variações. Além disso, esta melodia não é utilizada para representar ou simbolizar personagens ou situações específicas. Ela permeia toda a obra como uma espécie de *idée fixe*, no sentido que Berlioz dá ao termo em sua *Sinfonia Fantástica*. Isto significa que a melodia de *Boi Barroso* sofre diversas transformações de modo a representar as mais variadas situações que ocorrem na lenda; o tema não aparece em diversos pontos da obra para representar as mesmas situações ou personagens, mas sofre inúmeras transformações com a função de representar as diversas situações ou personagens ocorrentes na lenda.

Quanto às ocorrências de *Boi Barroso* na *Salamanca do Jarau*, há autores que consideraram que a melodia desta canção encontra-se espalhada por toda a obra e outros que a reconheceram somente em alguns trechos específicos. França (1953, p. 62, 63) e Mariz (1981, p. 199) reconheceram a linha melódica de *Boi Barroso* na *Introdução*, em *Línguas de Fogo* e no *Desencantamento*. Baptista Filho (1963b) constatou a presença de *Boi Barroso* no início e no final da peça. Por sua vez, Antônio (1945a), Guedes (1945) e Béhague (1969, p. 69) reconheceram a insistência da melodia folclórica do início ao fim da lenda-bailado. A proposta desta seção é, para

além destes comentários anteriores, descrever como ocorre o processo de utilização da canção *Boi Barroso* no decorrer da lenda-bailado de Cosme.

3.1.1.1. A versão de *Boi Barroso* utilizada por Cosme

A partitura de *Boi Barroso* encontrada no envelope com a indicação a lápis “Clichês de Boi Barroso”, no acervo da família de Luiz Cosme, publicada por Osório (1933) é a seguinte:

The image shows a musical score for the song "Boi Barroso" by Osório. It is written in treble clef, 2/4 time, and marked "andante". The score consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking "andante". The second staff is marked "Coro" and contains a chorus section. Brackets labeled (a), (b), and (c) are placed under specific musical phrases in the first, second, and third staves respectively.

ex. 20: *Boi Barroso*, por Osório.

Este modelo, que foi citado por Béhague (1969, p. 69) em sua análise da *Salamanca do Jarau*, difere da versão utilizada por Cosme e que confere com aquela da gravação fonográfica que, conforme Côrtes (1984, p. 96, 123), foi realizada em 1914 pela casa *A Electrica* com interpretação de Moisés Mondadori¹. Esta versão foi amplamente divulgada pela *Rádio Gaúcha* a partir de 1927 e foi publicada por Bangel (1989):

¹ A primeira gravação de *Boi Barroso* data de 1913, época em que “a Casa Edson do Rio de Janeiro, através dos selos *Odeon* e *Odeon-Record*, lançava (27/9/1913) ‘chapas’ (...) publicitariamente chamadas (...) *Discos Rio-grandenses*” (CÔRTEZ, 1984, p. 92).

$\text{♩} = 120$

ex. 21: *Boi Barroso*, por Bangel.

As diferenças entre as duas versões são: (a) a bordadura no final do primeiro segmento melódico, em [4]-[5]; (b) o movimento melódico em [7]-[8]; (c) a figuração rítmica em [16].

3.1.1.2. Características de *Boi Barroso*

Os traços mais marcantes da canção *Boi Barroso*² são:

(a) movimento melódico ondulante:

ex. 22: contorno melódico de *Boi Barroso*.

(b) movimento diatônico ascendente mi-fá-sol-lá-si com caráter anacrúsico, que ocorre no início da segunda parte, entre [10] e [13]. Este movimento melódico cria

² A versão de *Boi Barroso* utilizada deste momento em diante e a publicada por Bangel

uma atmosfera modal com reminiscência do modo frígio, sendo que sua força expressiva é amplamente valorizada por Cosme em sua lenda-bailado.



ex. 23: início da segunda parte de *Boi Barroso*.

(c) grande quantidade de notas repetidas:



ex. 24: repetição de notas, em *Boi Barroso*.

(d) predominância de graus conjuntos:



ex. 25: movimento melódico em graus conjuntos, em *Boi Barroso*.

(e) o salto intervalar mais utilizado é a terça menor - este intervalo ocorre três vezes: em [4] (notas: mi-sol), em [13] (notas: mi-sol) e em [15] (notas: ré-fã). Este intervalo é também enfatizado em vários pontos como sendo o intervalo obtido na relação entre as notas extremas do movimento melódico. Isto ocorre nos três primeiros compassos, onde a melodia ondula entre as notas sol-fã-mi; de [5] a [8], ponto em que a

melodia gira em torno de fá-mi-ré; no final de cada uma das duas partes da canção, onde novamente ocorre o movimento descendente sol-fá-mi.



ex. 26: saltos de 3m, em *Boi Barroso*.

É interessante ainda notar a importância melódica assumida pelo terceiro grau da escala, que reforça mais uma vez o caráter frígido da melodia. A nota mi ocorre na maior parte dos inícios e finais de frase e como nota extrema de diversos desenhos melódicos.



ex. 27: recorrência do III grau da escala, em *Boi Barroso*.

(f) o salto de quarta justa ré-sol no início de [8]. Além disso, há o intervalo quarta justa entre as notas extremas do movimento melódico sol-fá-mi-ré, entre [14] e [15].



ex. 28: saltos de 4J, em *Boi Barroso*.

(g) a melodia movimenta-se em seqüências de terças paralelas, com exceção do final do primeiro segmento melódico.



ex. 29: terças paralelas, em *Boi Barroso*.

(h) do ponto de vista rítmico, chama a atenção a acentuação recorrente na quarta colcheia do compasso 2/4 durante toda a canção.



ex. 30: acentos deslocados, em *Boi Barroso*.

3.1.1.3. Derivações de *Boi Barroso*

3.1.1.3.1. Na *Introdução*

Quanto às referências à canção folclórica *Boi Barroso* no decorrer da *Salamanca do Jarau*, o primeiro traço que chama a atenção é a entrada das trompas em terças paralelas na anacruse de [4] para [5], executando o que será chamado de *motivo das trompas*.



ex. 31: *motivo das trompas*.

Neste ponto, o primeiro segmento melódico de *Boi Barroso* é executado em toda a sua extensão. Há porém duas diferenças essenciais: o tempo é completamente modificado através da mudança de andamento para **Lento** ($\text{♩} = 60$). Além disso, as duas vozes em terças paralelas estão invertidas com relação à canção original, o que se torna perceptível em função da configuração intervalar de cada voz. Na canção folclórica, a voz superior movimenta-se no âmbito do intervalo de terça menor (sol-fá-mi - do quinto ao terceiro grau da escala maior) e a voz inferior movimenta-se no âmbito de terça maior (mi-ré-dó - do terceiro ao primeiro grau da escala). Entre [4] e [6] da *Salamanca do Jarau*, a primeira trompa realiza o movimento no âmbito de terça maior (fá#-mi-ré - apesar da armadura de clave de Lá Maior, considera-se que o

movimento ocorre entre o terceiro e o primeiro graus da escala de Ré Maior), enquanto a segunda trompa movimentava-se no âmbito de terça menor (ré-dó#-si - do quinto ao terceiro grau da escala). A derivação deste motivo a partir de *Boi Barroso* é evidente.

Os diversos analistas que se dedicaram à *Salamanca do Jarau* perceberam com facilidade a origem deste trecho executado pelas trompas. Há, porém, um elemento anterior a este ao qual não há menção por parte de nenhum comentarista: é o padrão *ostinato* executado pelos fagotes a partir do primeiro compasso da obra, que permanece ininterrupto durante toda a primeira seção da *Introdução*.

ex. 32: *ostinato*, na *Introdução*.

Este *ostinato* também é derivado da canção folclórica sul-rio-grandense. A terça menor (ré-si), executada pelo primeiro fagote em [1], é o intervalo característico da canção. A segunda maior (fá#-sol#), executada pelo segundo fagote, é derivada do movimento diatônico por graus conjuntos de *Boi Barroso*. A figura rítmica semicolcheia-colcheia pontuada é o retrógrado do ritmo inicial da canção folclórica.

Em [8], o corne inglês executa outra linha melódica originária de *Boi Barroso*, o *tema de Santão*:



ex. 33: tema de Santão, na Introdução.

Este motivo corresponde ao que seria a continuação da melodia de *Boi Barroso* com relação ao desenho que as trompas haviam executado entre [4] e [6]. O caráter aqui é totalmente outro em comparação ao *motivo das trompas*. A diferença essencial está em que neste trecho o ritmo é irregular, com quiálteras de colcheias e de semínimas. Além disso, o último intervalo é alterado em comparação ao modelo folclórico: em [10], o corne inglês conclui com salto de terça menor descendente ré-si. Na canção original, há uma bordadura (sol-lá-sol) para finalizar o trecho mencionado. Estes dois motivos, o *motivo das trompas* e o *tema de Santão*, vão sendo contrapostos no decorrer de toda a primeira seção. A linha melódica do *tema de Santão* vai-se construindo gradativamente durante todo o primeiro quadro, sendo que alcança a sua completeza somente no último quadro do bailado.

Em [29]-[30], seis violoncelos *soli* executam, em *divisi*, o que será chamado de *motivo diatônico ascendente*, uma referência ao início da segunda parte da melodia da canção *Boi Barroso*. Este trecho da canção folclórica caracteriza-se pelo movimento ascendente desde o terceiro até o sétimo grau da escala de dó maior (mi-fá-sol-lá-si). Nos compassos mencionados da lenda-bailado, o mesmo movimento é transposto para lá maior (dó#-ré-mi-fá#-sol#) no primeiro violoncelo, sendo uma transcrição literal do trecho mencionado de *Boi Barroso*, apenas com mudança de andamento.

(Lento) $\text{♩} = 60$

[29] violoncelo 1

mf

ex. 34: *motivo diatônico ascendente.*

O início da segunda seção da *Introdução da Salamanca do Jarau* é caracterizado por um movimento melódico ondulante em [5]. Este é o *motivo diatônico contínuo*, executado pelas flautas e oboés .

Tranquillo $\text{♩} = 69$

[39] flautas

p

oboés

p

ex. 35: *motivo diatônico contínuo.*

Este motivo, embora já afastado do modelo original *Boi Barroso*, faz referência à canção por meio do desenho melódico ondulante nos dois primeiros compassos e da seqüência de notas da segunda metade de [40] para o início de [41]. Este trecho é outra

transposição do início da segunda parte da melodia de *Boi Barroso*, aqui transposto para si maior (ré#-mi-fá#-sol#-lá#):





ex. 38: referência ao movimento ondulante de *Boi Barroso*, no tema de convocação.

Assim como no *motivo das trompas* entre [4] e [6], neste trecho também ocorre uma inversão das vozes da canção original. O primeiro oboé executa uma linha melódica ondulante em que os intervalos extremos formam uma terça maior (lá#-fá#) - intervalo obtido pelas notas extremas da voz inferior de *Boi Barroso*.



ex. 39: intervalos de 3M, no tema de convocação.

O segundo oboé, por sua vez, repete diversas vezes a terça menor descendente (fá#-ré#) - intervalo de maior ocorrência da voz superior de *Boi Barroso*.



ex. 40: intervalos de 3m, no tema de convocação.

Além desses aspectos, há outros dois traços derivados de *Boi Barroso* no segundo oboé: o intervalo entre as notas extremas desta voz é a quarta justa descendente (fá#-dó#) - que aparece duas vezes na canção folclórica.



ex. 41: intervalos de 4J, no tema de convocação.

O outro traço derivado de *Boi Barroso* é a bordadura inferior (ré#-dó#-ré#), que surge como inversão da bordadura do final do primeiro grupo melódico de *Boi Barroso*.



ex. 42: bordaduras, no tema de convocação.

3.1.1.3.2. Em *Assombração*

O quadro *Assombração* apresenta um dos temas mais marcantes de toda a obra: o tema de *Teiniaguá*³. Os diversos analistas da *Salamanca do Jarau* consideram este tema como sendo de livre invenção de Cosme, embora a análise revele a sua origem na melodia de *Boi Barroso*. Há três aspectos característicos neste tema:

(1) o movimento de terça menor - que recorre três vezes num curto espaço de tempo, além de resultar da relação entre notas extremas de movimentos melódicos em três oportunidades:

³ O tema de *Teiniaguá* - conforme é chamado por Guedes (1945, p. 93) - e a ideia principal do quadro *Assombração*. A sua denominação provém de uma obra de Cosme para violino e piano dedicada ao violinista Romeu Ghipsman intitulada *Oração a Teiniaguá*, que possui o mesmo tema. Esta peça foi escrita em 1932 no Rio de Janeiro, havendo sido editada com tiragem limitada com recursos do próprio compositor. Além do tema de *Teiniaguá*, esta peça possui outros dois temas utilizados na *Salamanca do Jarau*, que são os dois temas principais de *Ronda de Moças*.



ex. 43: intervalos de 3m, no tema de *Teiniaguá*.

Quanto à importância do salto de terça menor, já foi visto que este é o intervalo característico da melodia de *Boi Barroso*. Já foi notado também que a primeira parte desta canção circula constantemente no âmbito de terça menor. O primeiro grupo melódico (quatro compassos), somente foge deste âmbito (sol-mi, descendente) na cadência. O segundo grupo divide-se em dois segmentos: o primeiro permanece no âmbito ré-fá descendente, e o segundo no âmbito mi-sol, também descendente. A segunda parte, por sua vez, amplia a extensão melódica para quinta justa (mi-si, inicialmente ascendente e, depois, descendente).

(2) a alteração da nota ré sustenido para ré natural:



ex. 44: nota alterada, no tema de *Teiniaguá*.

O segundo traço do tema de *Teiniaguá*, a alteração de ré sustenido para ré natural, não é encontrado em *Boi Barroso*, visto que a sua melodia é completamente diatônica. O intervalo gerado por esta alteração, porém, é a terça menor descendente (ré-si) - intervalo característico desta canção.

(3) a cadência final, com a configuração de notas dó#-dó#-si-si-lá# em colcheias - esta sendo característica pela repetição de notas típica das cadências de melodias rio-grandenses (BANGEL, 1989, p. 29).



ex. 45: notas repetidas, no tema de *Teiniaguá*.

O terceiro traço do *tema de Teiniaguá* também encontra-se em *Boi Barroso*, pois esta melodia é construída essencialmente com base em notas repetidas. A diferença, na construção de *Cosme*, está em que nas cadências de *Boi Barroso*, geralmente as duas últimas notas não se repetem.

3.1.1.3.3. Em *Jaguares e Pumas*

O quadro *Jaguares e Pumas* possui um *motivo de baixo ostinato* de dois compassos executado pelos contrabaixos, violoncelos, trompas e fagotes.

Vivo Rabioso ♩ = 76

fagotes
trompas

[123]

sffz
violoncelos
contrabaixos

ex. 46: *motivo de baixo ostinato*.

Há várias características deste padrão que são derivadas de *Boi Barroso*, como o deslocamento de acentuação para a quarta nota do compasso. Conforme assinala

Bangel, “o acento rítmico no tempo fraco é um dos mais fortes indícios da presença do estilo gaúcho” (BANGEL, 1989, p. 29).

Outro elemento característico de *Boi Barroso* é o fato de que a linha melódica do *ostinato* inicia com uma bordadura inferior mi-ré-mi, derivada como inversão da bordadura que finaliza a primeira frase da canção folclórica, passando de superior (sol-lá-sol) a inferior (mi-ré-mi).



ex. 47: bordadura, no *motivo de baixo ostinato*.

Esta bordadura é seguida por um salto ascendente-descendente de terça menor (mi-sol-mi), intervalo de maior importância na configuração de *Boi Barroso*.



ex. 48: salto de 3m, no *motivo de baixo ostinato*.

O segundo compasso do *ostinato* é marcado pelo salto de quinta justa ascendente ré-lá, derivado de um modo mais distante de *Boi Barroso*: como inversão da quarta justa ré-sol, ou do intervalo de quinta justa resultante das notas extremas do movimento melódico do início da segunda parte da canção.



ex. 49: salto de 5J, no *motivo de baixo ostinato*.

Outra característica deste *ostinato* encontrada em *Boi Barroso* é a regularidade, que no caso do *motivo de baixo ostinato* ocorre de dois em dois compassos.

O tema principal do quadro *Jaguares e Pumas* é o *tema de Anhangá-pitã*⁴:

(Vivo Rabioso) ♩ = 76
 [127] trompetes em lá
 les pavillons en l'air

(a)

(b) (c) (d)

ex. 50: tema de Anhangá-pitã.

Este tema é repetido quase literalmente em [18]. O que chama a atenção na repetição é o fato de que o intervalo de terça maior inicial, agora transformou-se no intervalo característico de *Boi Barroso*, a terça menor sol#-si (a).

[141] trompetes em lá

(a)

fff

gliss.

ex. 51: variante do tema de Anhangá-pitã.

⁴ A denominação para este tema provém do tema principal da obra de Cosme para violoncelo e piano denominada *Falação de Anhangá-Pitã*. Esta peça, dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso, foi composta no Rio de Janeiro em 1933 e editada na mesma cidade por Musica Viva, em 1941. Na capa desta edição existe uma explicação: "extraído do bailado 'Salamanca do Jarau'".

3.1.1.3.4. Na *Dança dos Esqueletos*

O quarto quadro, *Dança dos Esqueletos*, elabora várias idéias já apresentadas anteriormente. Há uma linha melódica executada pelos violinos que, em [24], apresenta os traços mais característicos da melodia de *Boi Barroso*:

salto de terça menor ascendente mi-sol:



ex. 52: intervalo de 3m, no tema principal de *Jaguares e Pumas*.

movimento melódico ondulante em graus conjuntos:



ex. 53: movimento ondulante, no tema principal de *Jaguares e Pumas*.

e salto de quarta justa mi-lá:



ex. 54: salto de 4J, no tema principal de *Jaguares e Pumas*.

O tema completo é apresentado por todos os violinos, em *divisi*:

[191] violinos

pp
cre scen ... do

ff

ex. 55: tema principal de *Jaguares e Pumas*.

O segundo grupo melódico deste tema é dobrado pelas trompas em [25]. Este é composto por um movimento diatônico descendente com âmbito de quinta justa (ré#/mib-ré-dó-sib-láb), que é derivado como inversão do movimento ascendente do início da segunda parte de *Boi Barroso* (a). Este movimento é seguido pelo salto de terça menor descendente láb-fã (b) e finaliza com uma série de notas ré# repetidas (c). Todos estes traços são típicos de *Boi Barroso*.

violinos I - 1a. e 2a. estantes

[194]

(a) (b) (c)

ex. 56: referências a *Boi Barroso*, no tema principal de *Jaguares e Pumas*.

3.1.1.3.5. Em *Línguas de Fogo*

Em *Línguas de Fogo* aparece o outro tema que os analistas em geral reconhecem como sendo derivado de *Boi Barroso* [cf. FRANÇA, 1945; ANTÔNIO, 1945b; GUEDES, 1945, p. 93; BÉHAGUE, 1969, p. 70]. Este é executado pelas madeiras em [32], por esta razão será chamado de *tema das madeiras*.

(Vivo con fuoco) ♩ = 184

flautim
flautas
oboeés
clarinetes
ff

ex. 57: *tema das madeiras*.

Aqui, a configuração intervalar, um tanto divergente com relação ao modelo *Boi Barroso*, torna-se menos importante do que o gesto de bordadura e a disposição rítmica. A bordadura é reconhecida como derivada da canção folclórica, mesmo não possuindo o mesmo intervalo.

flautim
ff

ex. 58: bordadura, no *tema das madeiras*.

O ritmo incisivo deste trecho lembra, igualmente, o caráter de dança de galpão do *Boi Barroso*⁵. Além disso, a finalização com a bordadura superior possui um efeito sugestivo que referencia a *Boi Barroso*. Percebe-se, assim, que a organização intervalar é um traço menos evidente na sua superfície do que a aparência externa moldada pela textura, caráter expressivo e configuração rítmica.

3.1.1.3.6. Em *A Boicininga*

O quadro *A Boicininga* inicia-se com um desenho melódico lento nos contrabaixos e violoncelos, em que o primeiro intervalo é a terça menor ascendente (mi-sol) típica de *Boi Barroso*.

sostenuto e pesante ♩ = 72

violoncelos
contrabaixos

[285]

gliss.

mf ————— *f* ————— *p*

ex. 59: abertura de *A Boicininga*.

Em seguida, em [287]-[289], violinos e violas executam o tema principal desta parte, que também apresenta traços referentes a *Boi Barroso*: o intervalo de terça menor (a), o intervalo de quarta justa (b) e as notas repetidas (c).

⁵ “No estilo gaúcho, a melodia é propositadamente embrutecida, sendo cantada ou tocada, acentuando sílabas e notas do tempo fraco com a preocupação de torná-la mais de galpão do que de salão. É o estilo que domina e regula a ação na música gaúcha, com a melodia vinculada às suas origens campeiras” (BANGEL, 1989, p. 29).

Delicato $\text{♩} = 72$

[287] 4 viol. soli

ex. 60: tema de Boicininga.

3.1.1.3.7. Em *Ronda de Moças*

Na abertura do quadro *Ronda de Moças* há uma linha melódica que possui um movimento diatônico ascendente com extensão de quinta justa - mi-fã#-sol-lá-si - (a) nos primeiros violinos, ao qual segue-se um reforço no salto de quarta justa descendente - lá-mi - (b). Ambos os traços são derivados de *Boi Barroso*.

Allegretto grazioso $\text{♩} = 88$

[339] violinos I pizz. arco

ex. 61: melodia de abertura de *Ronda de Moças*.

Além desta melodia de abertura, *Ronda de Moças* possui dois temas recorrentes no decurso do quadro. O primeiro tema de *Ronda de Moças*, que é um dos mais extensos da *Salamanca do Jarau*, compõe-se por três partes (cada parte está escrita em uma pauta, no exemplo abaixo). A segunda parte é a repetição exata da primeira e a

terceira apresenta um padrão cadencial bem definido, com um movimento descendente seguido por uma resolução ascendente.

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[353] violinos I

pp f

pp f

mf pp

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

ex. 62: características do primeiro tema de *Ronda de Moças*.

Os elementos derivados de *Boi Barroso* no primeiro segmento do tema são: (a) os saltos de quarta justa sol#-dó# e (b) de terça menor dó#-mi. A terceira parte também possui elementos derivados de *Boi Barroso*: (c) o ritmo pontuado semicolcheia-colcheia - retrógrado do ritmo original da canção folclórica, (d) o intervalo de quarta justa descendente-ascendente dó#-sol#-dó#, (e) as notas repetidas dó# e (f) o movimento diatônico predominante nos últimos compassos.

O segundo tema de *Ronda de Moças* também apresenta traços que se referenciam em *Boi Barroso*. Inicia-se pelo salto descendente de quarta justa fá#-dó# (a), seguido pelo movimento diatônico de três notas ré-dó#-si (b), o qual abrange um âmbito melódico de terça menor. Após repetir este padrão, com a apresentação de uma

terça maior que surge a partir da alteração de ré para ré#⁶ (c), há um movimento diatônico que conclui o tema no intervalo de trítano descendente dó#-sol (d). Estes dois últimos aspectos são independentes de qualquer referência a *Boi Barroso*.

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[373] oboé solo

(a) *p* (b) (a) (b)

(c) *cresc.* (d)

ex. 63: segundo tema de *Ronda de Moças*.

Abaixo, um dos momentos em que ocorre a justaposição dos dois temas de *Ronda de Moças*:

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[395]

flautim

flautas

oboeé

clarinetes

corne inglês

mf *p* *p* *p*

⁶ Aqui a terça maior é apresentada como uma alteração através da expansão do intervalo característico de terça menor

ex. 64: os dois temas de *Ronda de Moças* justapostos.

3.1.1.3.8. Em *Tropa de Anões*

A primeira seção de *Tropa de Anões* apresenta dois motivos que são justapostos e contrapostos um ao outro. O primeiro motivo será abordado na seção deste trabalho que tratará das derivações temáticas internas na lenda-bailado de Cosme.

O segundo motivo - aqui chamado de *motivo de galhofa* - é construído basicamente sobre o intervalo de terça maior com figuração rítmica em quiálteras:

(Non molto lento e grottesco) $\text{♩} = 76$

[438] oboés

terças maiores

ex. 65: saltos de 3M, no *motivo de galhofa*.

A terça maior e as quiálteras aparecem por razões descritivas. O conto de Simões Lopes Neto diz o seguinte neste trecho: “[Blau Nunes] entrou no arvoredo e foi logo rodeado por uma tropa de anões, cambaios e cabeçudos, cada qual melhor para galhofa, e todos em piruetas e mesuras, fandangueiros e volantins, pulando como aranhões, armando lutas, fazendo caretas impossíveis para rostos de gente...” (LOPES NETO, 1983, p. 61). Desta forma, os dois elementos musicais em Cosme servem como representação do *grotesco* indicado sobre a partitura, visto que implicam a deformação da terça menor - intervalo básico da melodia de *Boi Barroso* - e do compasso binário simples. A descaracterização da terça menor aparece como representação das galhofas e piruetas dos anões. Desta forma, este *motivo de galhofa* aparece como elemento antagônico ao *Boi Barroso*.

A segunda seção de *Tropa de Anões* apresenta um tema que possui diversos elementos que fazem referência a *Boi Barroso*: notas repetidas (a), movimentos diatônicos (b), saltos de terça menor (c), intervalos de quarta justa (d).

Vivo $\text{♩} = 138$

[458]

violinos I *p*

(a) (b) (c) (c) (d)

(b)

f *ff* (b)

ex. 66: tema principal da segunda seção de *Tropa de Anões*.

Béhague reconheceu no tema citado acima “o motivo principal de sua [de Cosme] composição *Saci-Pererê* (1930)” (BÉHAGUE, 1969, p. 71). Antônio já havia reconhecido que “aparece um tema de piano, em Fá Maior, derivado do tema do *Saci-Pererê*, pequena composição para piano de Cosme” (ANTÔNIO, 1945b)⁷. *Sacy Pererê* (assim está escrito o título na partitura) foi composta em Porto Alegre em 1930, logo após a volta de Cosme da Europa. A peça foi dedicada à sua irmã Haydée.

3.1.1.3.9. No *Desencantamento*

No último quadro, *Desencantamento*, pela primeira vez o *Boi Barroso* é executado na íntegra:

[503] oboé solo
[514] flauta solo

ex. 67: tema de Santão, no *Desencantamento*.

⁷ Quanto a este respeito, a reutilização de material de uma obra em outras por parte de Cosme, Mariz fez a seguinte observação: “Se uma rápida vista d’olhos no catálogo das obras de Luiz Cosme deixa a impressão clara do pequeno número de seus trabalhos, um estudo detalhado do mesmo chega a causar espanto pelo aproveitamento de diversas peças de todas as maneiras possíveis. Assim, a *Oração a Teimaguá* e a *Falação de Anhangá-Pitã*, partes do bailado *Salamanca do Jarau*, foram orquestradas especialmente para serem executadas avulsas e arranjadas para violino e piano e celo e piano. A *Canção do Tio Barnabé*, originalmente para piano solo, foi orquestrada em 1937, e o *Prelúdio* para orquestra nada mais é do que o terceiro movimento do *Quarteto de Cordas*. No primeiro movimento do bailado *Lambe-Lambe* também foi inserido o motivo da *Canção do Tio Barnabé*. Como vemos, a obra de Luiz Cosme é reduzida, todavia - e frisemos mais uma vez - a qualidade sobrepuja a quantidade” (MARIZ, 1981, p. 199).

Outra característica que chama a atenção é a introdução, antes de finalizar o bailado, de um tema novo pelos violinos e flautas com reforço de trompetes, em [536]-[541]. Este é o *tema de desencantamento*, assim chamado por representar as transformações pelas quais passam a Teiniaguá e o Santão da Salamanca após a quebra do encanto que os mantinha presos na fôrna encantada:

(più calmo) $J = 52$

violin I

[536]

violin II

pp

ex. 68: *tema de desencantamento*.

Este tema distancia-se bastante de *Boi Barroso*, sendo que os seus traços mais próximos da canção folclórica não são os mais marcantes de sua constituição. Estes traços são a bordadura superior si-dó#-si, que ocorre imediatamente antes do final do movimento melódico:

ex. 69: bordadura, no *tema de desencantamento*.

e o movimento ascendente mi-fá#-sol-lá#-si-dó#, que possui o intervalo de quinta justa mi-si entre os seus sons intermediários:



ex. 70: movimento diatônico ascendente, no *tema de desencantamento*.

Este aspecto, porém, não se torna evidente neste tema porque não ocorre entre as notas extremas do movimento melódico. Esta linha melódica, que se afasta tanto de *Boi Barroso* quanto de outros temas constantes da lenda-bailado, justifica-se por razões descritivas. Sobre a partitura, antes deste trecho está escrito *The indian maiden and the gaucho walk slowly away towards the future* - é o desencantamento que liberta o Santão da Salamanca e a princesa Teiniaguá, que “transformados em uma linda tapuia e num guasca desempenado, vão devagarinho, ao encontro de seu destino” (COSME, 1959c, p. 195).

A escolha de *Boi Barroso* como matriz para a elaboração temática da lenda-bailado explica-se pelo fato de que existe, logo no início do conto de Simões Lopes Neto, a citação textual desta canção. Cosme utilizou diversas variantes de sua linha melódica para a construção dos diferentes temas que percorrem o bailado. Este fato faz com que *Boi Barroso* permeie a lenda-bailado como uma espécie de *idée fixe*, representando as diversas situações e personagens através de múltiplos processos de transformação temática. A canção folclórica não aparece em sua conformação original em nenhum momento do bailado, sendo sempre utilizada por meio de variantes.

3.1.2. *Rajada de madeiras*

Há um gesto logo no início da *Introdução da Salamanca do Jarau*, em [6] e [7], que apresenta traços independentes da canção folclórica *Boi Barroso*. Este gesto, que foi chamado por Miranda Netto (1944) de *rajada de madeiras*, é justaposto às diversas variantes de *Boi Barroso*, funcionando como elemento de contraste e dramaticidade.

OUTSIDE THE CAVERN

{6} flautim *piu mosso* $\text{♩} = 72$

The image shows a musical score for the piece 'OUTSIDE THE CAVERN'. It consists of five staves. The top staff is for 'flautim' (piccolo) with a tempo marking of 'piu mosso' and a metronome marking of 72. The second staff is for 'flauta 1.' (flute 1). The third staff is for 'oboés 1. e 2.' (oboes 1 and 2). The fourth staff is for 'corne inglês' (English horn). The fifth staff is for 'clarinete 1.' (clarinet 1). The music is in 3/4 time and features rapid, descending melodic lines in the woodwinds, which are the 'rajada de madeiras' gesture. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

ex. 71: *rajada de madeiras*.

3.1.2.1. Características de *rajada de madeiras*

Rajada de madeiras caracteriza-se por movimentos melódicos cromáticos descendentes rápidos nos sopros - flautim, flauta, 2 oboés, corne inglês e clarinete - em andamento mais rápido do que o início da *Introdução*. O gesto completa-se por uma figuração em semicolcheias na celesta e trinados de prato e triângulo. Todos estes elementos de *rajada de madeiras* sobrepõem-se aos contrabaixos em harmônicos e ao

padrão ostinato executado pelos fagotes desde o início da obra. Enquanto os primeiros cinco compassos da *Salamanca* criam um ambiente onírico com elementos derivados de *Boi Barroso*, *rajada de madeiras* acrescenta tensão com um caráter que oscila entre o nervoso e o irônico.

O gesto *rajada de madeiras* é composto por diversos elementos distintos, que irão gerar outras idéias no decorrer do bailado. Suas características mais importantes são o movimento melódico cromático descendente,



ex. 72: movimento cromático, em *rajada de madeiras*.

a linha rítmica com figuras extremamente rápidas,



ex. 73: figuras rítmicas, em *rajada de madeiras*.

o desenho melódico associável à escala de tons inteiros,

flauta

[6]

clarinete

[7]

flautim

[7]

ex. 74: referências à escala de tons inteiros, em *rajada de madeiras*.

o movimento em terças paralelas - elemento originário de *Boi Barroso*¹

oboés

ex. 75: terças paralelas, em *rajada de madeiras*.

e os saltos ascendentes de quarta justa (fã#-dó#) e de terça menor (fã#-lá) - também oriundos de *Boi Barroso*.

¹ Apesar de apresentar-se como elemento contrastante a *Boi Barroso*, o gesto *rajada de madeiras* possui alguns traços característicos desta canção folclórica, pois "o contraste pressupõe coerência: contrastes incoerentes, embora tolerados na música 'descritiva', são inadmissíveis em uma forma bem organizada. Por isso as seções contrastantes devem utilizar o mesmo processo pelo qual as formas-motivo são conectadas nas formas mais simples" (SCHOENBERG, 1991, p. 151). Desta forma, entende-se porque são necessários elementos de unidade para alcançar contraste, pois "a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos" (ibid., p. 47).



ex. 76: saltos de 4J e 3m, em *rajada de madeiras*.

Rajada de madeiras alterna com *Boi Barroso* durante toda a primeira seção da *Introdução da Salamanca do Jarau*. Inicialmente, os dois trechos justapõem-se a intervalos de tempo iguais, porém à medida em que a seção se desenrola, *rajada de madeiras* vai cedendo lugar ao predomínio de *Boi Barroso* que permanece como o material mais importante durante toda a obra.

3.1.2.2. Derivações de *rajada de madeiras*

3.1.2.2.1. Na *Introdução*

Os elementos de *rajada de madeiras* são aproveitados já na primeira seção da *Introdução*, mesmo nos trechos em que *Boi Barroso* é predominante. Isto ocorre em [3], adaptando-se ao caráter diatônico do trecho.



ex. 77: movimento rápido nas flautas.

Em [37]-[38], há um contracanto ao tema principal, composto por um movimento cromático descendente em mínimas obtido por aumento rítmica do

primeiro evento de *rajada de madeiras* apresentado por flauta e oboés em [6]. O primeiro trompete executa ornamentação por meio de figurações em colcheias na segunda parte do compasso².

[37] **calmo** $\text{♩} = 60$

The image shows a musical score for two brass instruments. The top staff is for 'trompa 1.' and the bottom staff is for 'trompete 1.' and 'trompete 2.'. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and common time. The tempo is marked 'calmo' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The dynamic markings are 'pp' (pianissimo) and 'dim.' (diminuendo). The melody consists of a chromatic descent followed by an ascent.

ex. 78: trecho cromático, nos metais.

Em [44], os violinos em *divisi* executam um movimento cromático descendente-ascendente em contraposição ao *motivo diatônico contínuo*. O cromatismo é claramente derivado de *rajada de madeiras*.

primeiros violinos, estantes 1. e 2.

[44]

The image shows a musical score for the first violins, staves 1 and 2. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The score shows a chromatic movement, with notes marked with sharps and flats, indicating a descending-ascending chromatic scale.

ex. 79: movimento cromático, no violinos I.

² As notas escritas para a trompa são lá-sol#-sol-fã# - transpostas uma quinta abaixo soariam re-do#-dò-si. Os violoncelos, contrabaixos e harpa, porém, dobram a parte das trompas, executando a sequência mi-lã#-re-dò#, que é mais condizente com o trecho. Assim, as notas escritas para as trompas estão aparentemente erradas tanto no manuscrito do Instituto de Artes da UFRGS, como na edição de 1945. De qualquer forma, a versão transcrita acima é a que se encontra no manuscrito de Cosme

3.1.2.2.2. Em *Assombração*

No quadro *Assombração* há diversas variantes de *rajada de madeiras*. Logo no início deste quadro, em [9], há um motivo constituído por dois fragmentos, o segundo dos quais é derivado de *rajada de madeiras*.

(Lento e lúgubre) ♩ = 66

[69] *corne inglês solo*

ex. 80: motivo inicial de *Assombração*.

Este motivo permanece durante toda a primeira seção de *Assombração*, como contraponto ao *tema de Teiniaguá*. Na segunda seção do mesmo quadro, em [14], cordas e madeiras alternam-se na execução de um gesto nervoso.

(Vivo) ♩ = 126

[100] *flautim* *Flatterzunge* *Nat.*

ex. 81: movimento cromático rápido em *flatterzunge*, no flautim.

3.1.2.2.3. Em *Jaguares e Pumas*

O quadro *Jaguares e Pumas* inicia com um efeito de *glissando* ascendente nas trompas e cordas contra um desenho descendente executado pelas flautas e clarinetes.

O resultado geral desta passagem é de um de caráter amedrontador. O efeito de *glissando* soa como uma intensificação expressiva das notas rápidas de *rajada de madeiras*, assim como a linha das madeiras é uma variante deste gesto.

[121] flautim flautas **Vivo rabioso** $\text{♩} = 76$

clarinete

trompas 1. 3. *Le pavillon en l'air.*

violinos I *pp*

violinos II violas

violoncelos

gliss.

gliss.

gliss.

f

f

ex. 82: abertura de *Jaguare e Pumas*.

Além da abertura do quadro, *Jaguare e Pumas* apresenta uma figuração nas madeiras e primeiros violinos como acompanhamento ao *tema de Anhangá-pitã*. Este gesto também é derivado de *rajada de madeiras*, sendo composto por quatro elementos:

a) movimento rápido ascendente em septinas nas flautas, oboés e corne inglês:

flautas e flautim

[128]

ex. 83: movimento rápido nas flautas e flautim.

b) movimento rápido descendente em septinas no clarone:



ex. 84: movimento rápido no clarone.

c) notas rebatidas, nos segundos violinos:



ex. 85: movimento rápido com notas rebatidas, nos violinos II.

d) apoiatura sucessiva cromática ascendente, no clarinete:



ex. 86: apoiatura no clarinete.

O resultado geral da combinação destes elementos é o que segue:

[128]

flautas e flautim

clarinete

clarone

violinos I

violinos II *jeté*

ex. 87: excerto de *Jaguares e Pumas*.

3.1.2.2.4. Na *Dança dos Esqueletos*

Um dos elementos constantes em *Dança dos Esqueletos* é derivado de *rajada de madeiras* por aumentação rítmica, do mesmo modo como ocorre em [37]-[38] da *Introdução*.

(Lento e misterioso) ♩ = 69

[168]

oboés

mf

(a)

(b)

ex. 88: fragmento de escalas cromática e de tons inteiros, em *Jaguares e Pumas*.

Os dois fragmentos acima são derivados de *rajada de madeiras*, visto que (a) é constituído por um movimento cromático descendente com figuração rítmica de

semicolcheias em sextinas e a parte superior de (b) é uma fração da escala de tons inteiros - esta também característica de *rajada de madeiras*. Há outros trechos de *Dança dos Esqueletos* que são derivados da mesma *rajada de madeiras*. Estes são a passagem rápida apresentada inicialmente pelo clarinete solo entre [179] e [182].



ex. 89: movimentos rápidos no clarinete, na *Dança dos Esqueletos*.

Este trecho, que se referencia em *rajada de madeiras* por seu aspecto rítmico e apesar de seu caráter pentatônico, é repetido pelas flautas em *flatterzunge* e oboés em [23], mais adiante pelos clarones em [26] e, finalmente, pelas flautas em [29].

Além destas passagens, os violinos executam um movimento cromático ascendente rápido em [194], que funciona como passagem de um grupo melódico para outro.



ex. 90: movimento cromático rápido nos violinos, na *Dança dos Esqueletos*.

Esta passagem é repetida em [208], nas flautas, nos primeiros e segundos violinos.

3.1.2.2.5. Em *Línguas de Fogo*

O quadro *Línguas de Fogo* é permeado por movimentos rítmicos rápidos, em todos os instrumentos, derivados de *rajada de madeiras*. O desenho melódico contínuo, que as cordas executam durante todo o quadro, apresenta nas suas partes mais graves, executadas pelos segundos violinos e violas, diversos trechos cromáticos. Estes se contrapõem ao caráter essencialmente diatônico da parte superior, executada pelos primeiros violinos dobrados pelas flautas. Em diversos momentos, as duas partes inferiores são dobradas pelas madeiras. O padrão das partes graves é o seguinte:

Vivo con fuoco $\text{♩} = 184$

[225] violinos II

mf

violins

violas

The image shows two systems of musical notation. The top system is for Violins II and Violas. It features a treble clef for Violins II and a bass clef for Violas. The music is in 2/4 time with a tempo of 184 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The Violins II part starts with a dynamic marking of *mf* and plays a melodic line with many slurs. The Viola part plays a chromatic line, moving up and down in a stepwise fashion. The bottom system is a similar arrangement, likely for the first system of the piece, showing the same instruments and parts.

ex. 91: movimento cromático das partes graves, em *Línguas de Fogo*.

Além deste padrão, há outros elementos que referenciam *rajada de madeiras*, como o *glissando* diatônico executado pela harpa desde o início do quadro - é a inversão do gesto da harpa em *rajada de madeiras*,

Vivo con fuoco $\text{♩} = 184$

[225] harpa

gliss

f

Detailed description: This musical notation is for a harp part. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivo con fuoco' with a quarter note equal to 184 beats per minute. The measure number [225] is indicated. The harp part features a glissando, shown as a series of notes connected by a curved line, with the word 'gliss' written above it. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the notes.

ex. 92: *glissando* na harpa, em *Línguas de Fogo*.

a anacruse de [236] para [237] nas trompas,

[236] trompas

gliss

ff

Detailed description: This musical notation is for a trompe part. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The measure number [236] is indicated. The trompe part features a glissando, shown as a series of notes connected by a curved line, with the word 'gliss' written above it. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed below the notes.

ex. 93: *glissando* nas trompas, em *Línguas de Fogo*.

este mesmo gesto é repetido em [252]. Em [40], o flautim executa grupos rápidos de notas que também são derivados de *rajada de madeiras*.

[267] flautim

Detailed description: This musical notation is for a flautim part. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure number [267] is indicated. The flautim part features rapid groups of notes, shown as clusters of notes connected by a curved line.

ex. 94: grupos rápidos no flautim, em *Línguas de Fogo*.

3.1.2.2.6. Em *A Boicininga*

O quadro *A Boicininga* possui apenas um elemento derivado diretamente de *rajada de madeiras*. Este é um contraponto ao tema principal do quadro que ocorre nos segundos violinos, violas, violoncelos e clarones:

(Delicato) $\text{♩} = 72$

[292] violinos II pizz. *pp*

ex. 95: cromatismo no contraponto ao *tema de Boicininga*.

3.1.2.2.7. Em *Ronda de Moças*

Ronda de Moças, por sua vez, está repleto de elementos oriundos de *rajada de madeiras*. Em geral, estes elementos são derivados por semelhança de tratamento rítmico-melódico, como é o caso do movimento rápido descendente-ascendente executado pelo flautim, flautas e oboés em [341]-[342].

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[341] flautim *p*

flautas *p*

oboés *p*

ex. 96: movimento rápido nas madeiras. em *Ronda de Moças*

De [353] a [366], flautim e flautas repetem incessantemente figurações rápidas no último tempo de cada compasso.

ex. 97: figurações rápidas nas flautas e flautim, em *Ronda de Moças*.

Esta figuração é apoiada pela harpa:

ex. 98: harpejos rápidos na harpa, em *Ronda de Moças*.

e pelas violas e violoncelos:

ex. 99: figuras rápidas com notas rebatidas nas cordas, em *Ronda de Moças*.

Em [379]-[380] as cordas, flautim e flautas executam uma figura de ligação também derivada de *rajada de madeiras*.

(Allegretto grazioso) ♩. = 88

[379] violinos II

(a) (b)

poco accel......

ex. 100: cromatismo (a) e figuras rápidas (b), em *Ronda de Moças*.

O trecho acima apresenta dois fragmentos, (a) e (b), derivados de elementos diversos de *rajada de madeiras*.

3.1.2.2.8. Em *Tropa de Anões*

Os dois motivos principais da primeira seção de *Tropa de Anões* têm por base a escala cromática, que é utilizada como referencial para *rajada de madeiras*. O primeiro motivo é composto por dois fragmentos, onde (a) é um salto de quarta justa ascendente - derivado de *Boi Barroso* - e (b) é um desenho melódico descendente em grupo de cinco semicolcheias.

[431] clarinete solo

(a) (b)

poco accel......

ex. 101: primeiro motivo de *Tropa de Anões*.

O *motivo de galhofa*, segundo motivo do quadro, apresenta uma linha cromática em cada uma de suas partes, quando da separação da melodia em dois planos. O primeiro é composto pela seqüência das notas mais agudas:

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with four groups of notes, each marked with a '3' (triplets). The notes in these groups are: (G4, A4, B4), (A4, B4, C5), (B4, C5, D5), and (C5, D5, E5). The lower staff shows a chromatic line with four notes: G3, F#3, E3, and D3. Vertical arrows point from the first note of each triplet in the upper staff to the corresponding note in the lower staff, illustrating the chromatic movement.

ex. 102: cromatismo no plano agudo do *motivo de galhofa*.

e o segundo, pela seqüência das notas mais graves:

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with four groups of notes, each marked with a '3' (triplets). The notes in these groups are: (G3, A3, B3), (A3, B3, C4), (B3, C4, D4), and (C4, D4, E4). The lower staff shows a chromatic line with four notes: G4, F#4, E4, and D4. Vertical arrows point from the first note of each triplet in the upper staff to the corresponding note in the lower staff, illustrating the chromatic movement.

ex. 103: cromatismo no plano grave do *motivo de galhofa*.

Esta referência a *rajada de madeiras*, gesto que se opõe a *Boi Barroso* no transcurso de toda a lenda-bailado, intensifica o antagonismo do *motivo de galhofa* com relação à canção folclórica *Boi Barroso*.

3.1.2.2.9. No *Desencantamento*

No *Desencantamento*, o único elemento derivado de *rajada de madeiras* é um trecho cromático que aparece logo no início do quadro. Este trecho ocorre em |63| nas flautas e segundo fagote, sendo imitado logo em seguida pelos trompetes:

(Tranquillo) ♩ = 69

[494]

flautas

mf

fagote II

trompetes

mf con sord.

ex. 104: referência a *rajada de madeiras*, no *Desencantamento*.

Este fragmento não é importante o suficiente para caracterizar a presença de *rajada de madeiras* no *Desencantamento*, pois aparece como referência mínima deste gesto no início do último quadro.

Como pode ser verificado pelo exposto acima, *rajada de madeiras* raramente ocorre como parte dos principais temas ou motivos da *Salamanca do Jarau*. Aparece geralmente como matriz para a formação de figuras de acompanhamento ou elementos subjacentes aos traços derivados de *Boi Barroso*. Assim, *rajada de madeiras* funciona de dois modos na construção da *Salamanca do Jarau*: 1) fornece material - fragmentos de escala cromática e de tons inteiros, figurações rápidas e linhas fragmentárias - para

a estruturação dos elementos de acompanhamento e contraponto aos temas e motivos derivados de *Boi Barroso*; 2) apresenta elementos que se opõem às derivações de *Boi Barroso*, criando um jogo dramático que permeia toda a obra. Deste modo, justifica-se que o caráter tenso de *rajada de madeiras* não esteja presente no último movimento, pois este representa a resolução dramática da lenda através da desarticulação do encanto, que liberta a Teiniaguá e o Santão da Salamanca de seu cativeiro no Cerro do Jarau.

3.2. *Transformações temáticas*

Apesar da existência de diversos temas distintos na *Salamanca do Jarau*, a lenda-bailado apresenta uma grande unidade temática. Isto ocorre devido à utilização de apenas duas matrizes temáticas básicas, que dão origem aos diferentes temas e motivos que percorrem a obra inteira. Na maior parte das vezes, *Boi Barroso* gera os temas principais ou as linhas melódicas mais salientes de cada quadro, enquanto que *rajada de madeiras* origina temas secundários e figuras de acompanhamento.

Nesta seção, serão abordadas as transformações por que passa cada tema ou motivo apresentado na obra, com o objetivo de verificar quais são os processos de transformação temática que estão envolvidos na construção da lenda-bailado de Cosme. Estes temas e motivos são o *motivo das trompas*, o *tema de Santão*, o *motivo diatônico ascendente*, o *motivo diatônico contínuo*, o *tema de convocação*, o *tema de Teiniaguá*, o *motivo de baixo ostinato de Jaguares e Pumas*, o *tema de Anhangá-pitã*, o *tema de Boicininga*, os dois temas de *Ronda de Moças*, os dois motivos de *Tropa de Anões* e a utilização do tema oriundo da peça para piano solo *Sacy Pererê*.

3.2.1. *Motivo das trompas*

Este motivo aparece três vezes na *Introdução*:

[4] trompas soli
con sord. *p* *f*

[11] trompetes soli
con sord. *p* *f*

[24] *cantabile*
6 violoncelos soli *mf* *(non f)*

ex. 105: *motivo das trompas*, na *Introdução*.

Em *Ronda de Moças*, o motivo aparece transformado como contraponto ao segundo tema do quadro em quatro passagens:

[373] 6 violinos II, div. *v*

pp

cresc.

[395] 6 violinos II, div *v*

pp

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[415] trompas

sord. *ppp*

colla parte

[421] 8 violinos II, div *v*

pp

4 violas

pp

ex. 106: motivo das trompas, em Ronda de Moças.

O *motivo das trompas* é retomado em seu aspecto original somente no final do *Desencantamento*, desta vez executado pelos clarinetes:

[538] 2 clarinetes soli
mf (très lointain)

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The final two notes, E5 and F#5, are beamed together and marked with a fermata. The dynamic marking is *mf* and the instruction '(très lointain)' is written below the staff.

ex. 107: *motivo das trompas*, no *Desencantamento*.

3.2.2. Tema de Santão

Abaixo estão todas as transformações por que passa o *tema de Santão*. Este tema aparece nove vezes na *Introdução* e duas vezes no *Desencantamento*. Na *Introdução*, cada aparição do tema é diferente das anteriores. Já no último quadro, nas duas vezes em que aparece o *tema de Santão*, ocorre apenas mudança do instrumento que executa - primeiramente oboé e depois flauta.

[3] *corne inglês solo*

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4. The triplet is beamed together and has a fermata above it. The dynamic marking is *mf*.

[15] *corne inglês solo*
mf *espress* *f*

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The final two notes, E5 and F#5, are beamed together and marked with a fermata. The dynamic marking is *mf*, with *espress* and *f* markings below the staff.

[19] *clarone solo*
mf

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes: F#3, G3, A3. The triplet is beamed together and has a fermata above it. The dynamic marking is *mf*.

[20] trompa I solo *(un peu en dehors)*
senza soli. *mf*

[21] oboé solo *(en dehors)*
espress. *mf*

[27] corne inglês solo
mf

[32] oboé solo
mf

[49] oboé solo
mf

[51] violino I solo
mf

[54] corne inglês solo
mf *espress.*

[503] oboé solo
[514] flauta solo

mf

5

ex. 108: transformações do tema de Santão.

3.2.3. Motivo diatônico ascendente

Este motivo aparece cinco vezes na *Introdução*, sempre em formas diferentes:

[29]

6 violoncelos soli *mf*

mf

[34]

cantabile
trompas soli *p*

[36]

violino *p* *mf* *dim*

[40]

cantabile
violinos I div. *p*

ex. 109: motivo diatônico ascendente na Introdução.

A seqüência melódica ascendente com extensão de quinta justa deste tema é utilizada para a composição da parte de primeiros violinos do *ostinato* que permeia *Línguas de Fogo*, a partir de [31], e é a base para a construção da linha melódica que abre o quadro *Ronda de Moças*, em [339].

Vivo con fuoco ♩ = 184

Allegretto grazioso ♩ = 88

ex. 110: derivações do motivo diatônico ascendente.

O mesmo motivo é retomado no último quadro, onde aparece três vezes:

Tranquillo $\text{♩} = 69$

[39]

flautas

Flute and oboe parts, measures 39-48. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Tranquillo' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The dynamic is *p* (piano). The flute part (top staff) and oboe part (bottom staff) play a melodic line with a long slur over measures 39-48. The flute part has a *p* dynamic marking at the beginning.

Viola part, measures 49-58. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The dynamic is *p* (piano). The viola part has a long slur over measures 49-58.

[49]

violas

Viola part, measures 49-58. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The dynamic is *p* (piano). The viola part has a long slur over measures 49-58.

[59]

clarinetes

Clarinet part, measures 59-68. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The dynamic is *p* (piano). The clarinet part has a long slur over measures 59-68.

viola solo

Poco più mosso $\text{♩} = 69$

[79] flautas

oboés *pp*
come inglés

violinos I & II

[225] **Vivo con fuoco** $\text{♩} = 184$
 violinos I

[488] **Tranquillo** $\text{♩} = 69$
 violinos I, div. a 3

ex. 112: transformações do *motivo diatônico contínuo*.

O *motivo diatônico contínuo* aparece, desde o início da segunda seção da *Introdução*, contraposto aos motivos já apresentados na primeira seção. Logo no segundo compasso da segunda seção - [40], o *motivo diatônico ascendente* (a) é executado pelos primeiros violinos em contraposição ao motivo principal da seção, que é apresentado pelas flautas e oboés. Logo em seguida, uma passagem cromática faz referência a *rajada de madeiras* (b).

Tranquillo $\text{♩} = 69$

[39] flautas oboés *p*

violinos I, div. *cantabile* *p*

(a)

(b)

ex. 113: *motivo diatônico contínuo* contraposto a outros gestos.

Na anacruse de [49] para [50], aparece o *tema de Santão* no oboé solo superposto ao *motivo diatônico contínuo* executado pelas violas.

[49] oboé solo *mf*

violas

(a)

(b)

ex. 114: superposição de *motivo diatônico contínuo* e *tema de Santão*.

3.2.5. Tema de convocação

Este tema é apresentado na terceira seção da *Introdução*, em |8|,

SANTÃO INVITES BLAU TO ENTER THE CAVE
Lento $\text{♩} = 60$

[61] oboé 1
oboe 2 *p*

ex. 115: tema de convocação, na *Introdução*.

sendo retomado somente no *Desencantamento*, [526]-[536]. Neste ponto, o tema é executado pelos violinos (a), sendo reforçado pelos trombones (b) em dois momentos. Após cessarem os violinos, as flautas completam a execução do tema (c), cedendo lugar a um novo tema nos últimos compassos da obra (d) - o *tema de desencantamento*. As variantes por que passa o *tema de convocação* operam-se por variações de instrumentação, tonalidade e configuração melódica.

[526] Fl. 1. 2. $\text{♩} = 52$

Trbn 1. 2. *pp*

Viol. 1. 2. *pp con sord.*

(a)

(b)

p

(c)

mf

(d) *pp*

(d) *pp*

ex. 116: tema de convocação, no *Desencantamento*

3.2.6. Tema de Teiniaguá

O primeiro motivo melódico apresentado em *Assombração* é formado por dois elementos distintos, cada um derivado de um elemento diferente da *Introdução*.

Lento e lugubre ♩ = 66
 [69] *corne inglês solo*

The image shows a musical score for a horn in E-flat major, marked 'Lento e lugubre' with a tempo of ♩ = 66. The score is for a solo horn part, starting at measure 69. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a single melodic line with a dynamic marking of *mf*. Two specific melodic elements are highlighted: element (a) is a descending chromatic line starting on G4 and moving down to E3, and element (b) is a descending chromatic line starting on F#4 and moving down to D3. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

ex. 117: motivo inicial de *Assombração*.

Este motivo é composto por células retiradas de ambas as matrizes da lenda-bailado. O elemento (a) é derivado do padrão *ostinato* executado pelos fagotes que permeia toda a primeira seção da obra e tem sua origem em *Boi Barroso*. O elemento (b) é oriundo de *rajada de madeiras* por constituir-se de um desenho cromático descendente com figuração rítmica rápida.

A construção do *tema de Teiniaguá*, que se dá gradativamente em *Assombração* através da combinação de duas idéias melódicas que se contrapõem no início do quadro, ocorre da seguinte maneira: o início do *tema de Teiniaguá* é derivado do fragmento (a) do motivo apresentado pelo corne inglês; o oboé apresenta uma linha melódica (b) como contraponto a este motivo, que será a parte central do *tema de Teiniaguá*. Abaixo, o contexto em que estes motivos se contrapõem, em [10].

[73] oboé

(b) solo

come inglês solo

clarinete

(a) solo

(a) solo

(b)

(a)

(a)

ex. 118: contraponto com os dois motivos geradores do tema de *Teimaguá*.

Na seqüência do quadro, as trompas mesclam os dois elementos - (a) e (b) - em uma única linha melódica, de [81] a [83].

[81] trompas

(a) *mf*

(b) 3

ex. 119: justaposição dos dois motivos geradores do tema de *Teimaguá*.

O *tema de Teiniaguá*, porém, ainda não está completo, pois falta-lhe a conclusão, que as trompas e os segundos violinos irão acrescentar em [12].

ex. 120: apresentação do *tema de Teiniaguá* completo, nas trompas.

O *tema de Teiniaguá* é retomado completo em [13], quando é executado em uníssono pelos instrumentos graves da orquestra.

ex. 121: *tema de Teiniaguá* pelos instrumentos graves.

A partir do momento em que o *tema de Teiniaguá* aparece completo no registro grave, passa a diluir-se aparecendo como ponto de imitação nos instrumentos de metal.

[98] **Vivo** $\text{♩} = 126$

trompas *ff* *gliss.*

trompetes *ff* *a2*

trombones *ff*

tuba *ff*

ex. 122: *tema de Teiniaguá* em imitação nos metais.

O motivo apresentado pelo corne inglês no início do quadro *Assombração* passa a ser executado como um *ostinato* que acompanha o *tema de Teiniaguá* desde a primeira execução completa deste tema pelas trompas. O referido motivo é desdobrado em seus dois elementos, cada um executado por um fagote em |11|-|12|, quando é interrompido para que estes instrumentos executem o *tema de Teiniaguá* juntamente com os outros instrumentos graves.

Poco più mosso $\text{♩} = 69$

[79] fagote 1
fagote 2

ex. 123: *ostinato* nos fagotes.

Além de sua apresentação no quadro *Assombração*, o tema de *Teiniaguá* é transformado para gerar as seguintes configurações motivico-temáticas: a figura de passagem do quadro *Jaguares e Pumas* ao quadro *Dança dos Esqueletos*,

Lento $\text{♩} = 52$

[157] corne inglês

mf *pp*

ex. 124: tema de *Teiniaguá* no final de *Jaguares e Pumas*,

como contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças*

Più mosso $\text{♩} = 100$

[381] oboe
cordas

f

ex. 125: tema de *Teiniaguá* em *Ronda de Moças*.

e em dois momentos no último quadro, *Desencantamento* - o primeiro é apresentado incompleto pela trompa e o segundo completo pelos clarinetes

Calmo $\text{♩} = 69$

[510] trompa solo

con sord. *pp* (*très lointain*)

[521] clarinete solo

p (*très lointain*)

ex. 126: tema de Teiniaguá no Desencantamento.

3.2.7. Motivo de baixo ostinato, apresentado em *Jaguares e Pumas*

Este motivo, que é constante em *Jaguares e Pumas*, entre |17|-|18|, é variado na *Dança dos Esqueletos*, a partir de |20|, e aparece como um dos traços contrastantes justapostos em *Línguas de Fogo*, a partir de |34|.

Em *Jaguares e Pumas*, este padrão é executado pelos instrumentos graves - fagotes, trompas, violoncelos e contrabaixos, permanecendo como *ostinato* durante todo o quadro. Na *Dança dos Esqueletos*, o motivo é executado por fagotes e contrafagote em *staccato* e violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*, sem os acentos rítmicos deslocados próprios do quadro anterior. Abaixo estão as duas versões mencionadas do *motivo de baixo ostinato*:

[123] fagotes
trompas

violoncelos *sffz*

[161] fagotes
contrafagote

pizz. pp
violoncelos
contrabaixos

ex. 127: variantes do *motivo de baixo ostinato*.

Em [168], a este último padrão é contraposto um gesto constituído pelos elementos característicos de *rajada de madeiras*: o movimento cromático descendente em sextinas (a) e o fragmento de escala de tons inteiros em movimento descendente e em aumento rítmica (b).

[168]

oboés
(a) (b)
fagotes
contra-fagote
pizz.
violoncelos
contrabaixos

ex. 128: *motivo de baixo ostinato* contra elementos derivados de *rajada de madeiras*.

O *motivo de baixo ostinato* sofre um profundo processo de transformação em *Linguas de Fogo*. Neste quadro, o motivo é justaposto a outros gestos, acrescentando tensão e dramaticidade à cena. Aparece pela primeira vez neste quadro em [34], sendo

repetido com transposições em |37| e |39|. A primeira apresentação do *motivo de baixo ostinato* transformado em *Línguas de Fogo* é a seguinte:

(Vivo con fuoco) $\text{♩} = 184$
 madeiras & metais (flautim, 8a. acima) $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

[237]

ff *p* *ff*

ff *p* *ff*

ex. 129: motivo de baixo ostinato em *Línguas de Fogo*.

3.2.8. Tema de Anhangá-pitã

Este tema, que é apresentado em *Jaguares e Pumas*, gera a principal idéia melódica de *Dança dos Esqueletos*. O tema principal deste último quadro possui três elementos do tema de *Anhangá-pitã*. Sendo que o tema é fragmentado em seus aspectos principais na gênese do tema de *Dança dos Esqueletos*. A estrutura do tema de *Anhangá-pitã* utilizada na construção do tema de *Dança dos Esqueletos* é retirada do segmento de *Jaguares e Pumas* que se estende por |18|:

[141] **Vivo Rabbioso** ♩ = 76
trompetes

(a) *ff*

(b) (c) *gliss.*

ex. 130: tema de Anhangá-pitã.

São três os elementos retirados deste trecho para a formação de *Dança dos Esqueletos*: (a) - intervalo de terça menor ascendente, (b) - série de notas repetidas, (c) - intervalo de quarta justa ascendente, todos referentes a *Boi Barroso*. Estes elementos aparecem na *Dança dos Esqueletos* a partir de [24]:

♩ = 76

[191] violinos I

(a) *pp* (c) *cres..... can..... do*

ff (b)

ex. 131: derivações do tema de Anhangá-pitã no tema de *Dança dos Esqueletos*.

3.2.9. Tema de Boicininga

O quadro *A Boicininga* apresenta pela primeira vez na obra um profundo processo de transformação temática interna e restrita a um quadro. O mesmo tema passa por diversos estágios até terminar o quadro em *diminuendo* nas cordas. É a representação da grande cobra sorrateira, enroscando-se sobre si mesma. Dois compassos de violoncelos e contrabaixos, executando um espectro do *tema de Teiniaguá* (a), preparam a apresentação do tema principal de *A Boicininga* nos violinos e violas (b) em [287]-[289]. Após um trinado de tímpano, tam-tam e caixa clara (c), principia o processo de transformação temática que se estenderá até o final do quadro.

A BOICININGA

[285] Fl. 1. 2. *Sostenuto e pesante* $\text{♩} = 72$ *Delicato* $\text{♩} = 72$

Ob. 1. 2.

Cl.

Claronc

Fag. 1. 2.

C. fa.

Trompas 1. 2.

Trompas 3. 4.

Trpt.

Timp.

Tam-tam

Pand.

Harpa

Viol I

Viol II

Vcllo

Vcllo

(b) 4 viol soli
p
 gli altri con sord.

p con sord.

p con sord.

p con sord.

(a)

mf *f* *p*

(c)

p

p

p

O tema possui a extensão de dois compassos, sendo que cada compasso apresenta um elemento distinto do tema - (a) e (b). Esta estrutura básica é ampliada e reduzida por meio de acréscimo e supressão de partes temáticas anteriores e posteriores, no transcurso do quadro *A Boicininga*. As transformações ocorrem com o núcleo do tema mantendo-se praticamente intacto, porém os acréscimos anteriores e posteriores são constantemente modificados. Além das modificações temáticas mais importantes, há diversas variações tímbricas - por meio da mudança de função dos instrumentos e dobramento da melodia principal ora por instrumentos de metal, ora por instrumentos de madeira - e a utilização de várias figuras de acompanhamento. Estas transformações modelam nuanças de caráter expressivo, representando os movimentos maliciosos e ameaçadores da grande serpente.

O processo de transformação do *tema de Boicininga* está representado abaixo:

Delicato $\text{♩} = 72$

[287] 4 violinos

[292] flauta

mf *p*

(a) modificado:
preenchimento da estrutura temática

4 violinos

[297]

p *f* *p*

acréscimo 1 (a) (b) acréscimo 2 = (a)

[303] 4 violas

p *p*

acréscimo 1 (a) (b)

poco accel. *in tempo* *poco accel.*

p *p*

acréscimo 3 acréscimo 2 acréscimo 3

[310] flauta
oboé
violinos I

mf *sfz* *p*

(a) modificado (b)

Vivo furioso $\text{♩} = 168$

[314] trompas
trompetes

(a) *ff* (b) (a) *ff*

trombones

tuba

acrécimo 3

acrécimo 2

(b) (a) *ff* (a) modificado

(a) (b) *ff*

ex. 133: transformações do tema de Boicininga.

Contra esta passagem dos metais, todas as cordas e madeiras executam um gesto extremamente agressivo, com sextinas de semicolcheias contra tercinas de colcheias e notas longas nos instrumentos graves. Este gesto permanece inalterado em sua estrutura até o final da seção central de *A Boicininga* com transposições constantes.

Em [48], após um compasso de preparação, volta ao *Tempo I*, com uma textura semelhante à do início, com a função de finalizar o quadro.

Tempo I
[333] violinos I

(a) (b) *acrécimo 2 = (a)* *dim.*

ex. 134: final de *A Boicininga*.

Uma das combinações motivicas mais impressionantes da lenda-bailado de Cosme aparece no início do quadro *A Boicininga*, em [292]-[293], visto que uma variante ornamentada do *tema de Boicininga* é contraposta a uma linha melódica basicamente cromática (a), derivada de *rajada de madeiras*. Este contraponto reaparece em [310]-[311].

[292] flauta 1.

mf *p* *pp*

(a)

ex. 135: contraponto entre o *tema de Boicininga* e elementos derivados de *rajada de madeiras*.

3.2.10. Primeiro tema de *Ronda de Moças*

Além do processo de transformação temática no decorrer de *A Boicininga*, alguns elementos da estrutura do tema analisado acima são utilizados na construção de um dos principais temas de *Ronda de Moças*, entre [353] e [360]. Estes elementos são a hemiola típica do elemento (a) do tema de *Boicininga* e a figuração rítmica do seu elemento (b).

(Allegretto grazioso) $\text{♩} = 88$

[353] violinos I & II
oboés

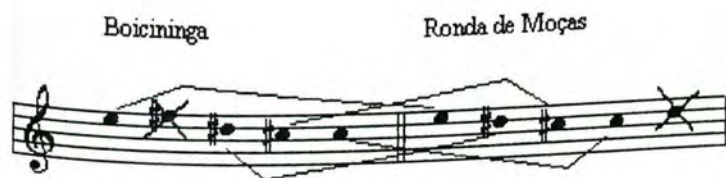
ex. 136: primeiro tema de *Ronda de Moças*.

No tema apresentado acima, a configuração melódica do elemento (a) do tema de *Boicininga* é invertida e ampliada: a seqüência de terça menor-segunda maior descendente (mib-dó-sib) é transformada para terça maior-quarta justa ascendente (mi-fã#-dó#) em *Ronda de Moças*. Transpondo os dois temas, tem-se

ex. 137: derivações do tema de *Boicininga* no primeiro tema de *Ronda de Moças*.

Na transposição, o elemento (b) do tema de *Boicininga* sofre um processo de mudança da ordem de suas notas. Quando se parte da mesma nota, a seqüência mi-fã#-

ré#-dó#-dó# é transformada para mi-ré#-dó#-dó#-ré#. Aqui, com exceção de uma nota, ocorre apenas mudança de ordem das notas. A posição da nota repetida também é modificada, sendo antecipada das duas últimas para as anteriores. Assim, tem-se



ex. 138: derivações do *tema de Boicininga* no primeiro tema de *Ronda de Moças*

Contra o motivo principal do primeiro tema de *Ronda de Moças* - que é apresentado pelos violinos - o flautim, as flautas e a harpa executam grupos rápidos de cinco fusas derivados de *rajada de madeiras*.

[353]

flautas

pp

harpa

mf

violinos

pp

f

ex. 139: primeiro tema de *Ronda de Moças* contraposto a gestos derivados de *rajada de madeiras*.

Além da execução do primeiro tema de *Ronda de Moças* em superposição a elementos derivados de *rajada de madeiras* assinalada acima, há ainda um momento em que este tema (b) é justaposto ao tema de *Teiniaguá* (a):

Più mosso ♩ = 100

[381] oboés 1. 2.

(a) *f*

solo

(b) *p*

ex. 140: justaposição entre o tema de *Teiniaguá* e o primeiro tema de *Ronda de Moças*.

3.2.11. Segundo tema de *Ronda de Moças*

O segundo tema de *Ronda de Moças* é apresentado no oboé solo. É realizado um contraponto a este tema nos segundos violinos, com origem no *motivo das trompas* [cf. ex. 31; 106].

[373] oboé solo

p

violinos II, div. *pp*

(a) (b) (c) (...)

cresc.

ex. 141: segundo tema de *Ronda de Moças* contra derivação do *motivo das trompas*.

Estas derivações do *motivo das trompas* são os movimentos descendentes em terças paralelas encontrados no início dos dois primeiros segmentos do contraponto, o desenho melódico e a seqüência de notas da parte superior dos dois primeiros segmentos. No primeiro segmento (a), as notas são sol-fá#-mi-fá#-lá:



ex. 142: primeiro segmento do contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças*.

A seqüência de notas da parte superior do *motivo das trompas* transposto seria sol#-fã#-mi-fã#-sol#:



ex. 143: parte superior do *motivo das trompas*.

Assim, o contorno melódico mantém-se. No início ocorre um processo de contração intervalar, onde o intervalo de segunda maior do início do *motivo das trompas* transforma-se em segunda menor no contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças*. No final do segmento ocorre a substituição da nota sol# pela nota lá, o que configura uma modificação mais profunda do que a primeira. Além disso, no contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças* são eliminadas as notas repetidas do *motivo das trompas*.

No segundo segmento (b), as notas são sol-fã#-mi-fã#:



ex. 144: segundo segmento do contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças*.

Neste segmento ocorre uma modificação com relação ao primeiro: a nota lá do final do segmento é eliminada. A nota inicial do terceiro segmento (c), porém, é o sol - o que torna este segmento mais aproximado do *motivo das trompas* do que o primeiro, visto que se completa com a mesma nota que iniciou.

Este contraponto é repetido idêntico a partir de [395]. Entre [415] e [419], o segundo tema de *Ronda de Moças* é executado pela flauta e o contraponto pelas trompas em quatro partes.

[415] flauta solo
 p
 trompas 1. 2.
 con sord. ppp
 trompas 3. 4.
 con sord. p.
 ppp

ex. 145: segundo tema de *Ronda de Moças* contra derivação do *motivo das trompas*.

Entre [421] e [422], é executado um fragmento do tema na flauta e do contraponto nos segundos violinos em *divisi*. Esta reapresentação é interrompida em [423] pela execução do tema nos instrumentos graves para finalizar o quadro, contra o qual é repetido o fragmento do contraponto nos segundos violinos.

[421] flauta solo

p

violinos II

clarone

fagotes

pp

contrafagote

contrabaixos

p

ex. 146: final de *Ronda de Moças*.

3.2.12. Primeiro motivo de *Tropa de Anões*

Um dos motivos principais de *Tropa de Anões* é derivado do primeiro motivo de *Assombração*. O seu primeiro elemento, no entanto, não é o intervalo de terça menor lá#-dó#, mas o intervalo de quarta justa ascendente lá-ré (a).

Em *Assombração*:

Lento e lugubre $\text{♩} = 66$

[69] *corne inglês*

(a)

ex. 147: motivo inicial de *Assombração*.

Em *Tropa de Anões*:

Non molto lento e grottesco $\text{♩} = 76$

[431] *clarinete solo*

(a) (b)

ex. 148: primeiro motivo de *Tropa de Anões*.

O intervalo de quarta justa é oriundo de *Boi Barroso*. O fragmento (b) do motivo é obtido com base em um dos elementos característicos de *rajada de madeiras*: a figuração rítmica rápida.

3.2.13. *Motivo de galhofa* (segundo motivo de *Tropa de Anões*)

(Non molto lento e grottesco) $\text{♩} = 76$

[438] *oboés*

(a)

ex. 149: *motivo de galhofa*.

Este motivo é amplamente explorado na primeira seção de *Tropa de Anões* através de transposições, supressões e acréscimos, além de modificações na instrumentação. Inicialmente, o *motivo de galhofa* (b) é justaposto ao primeiro motivo de *Tropa de Anões* (a) no clarone.

Non molto lento e grottesco $\text{♩} = 76$

[431] clarinete solo *f* *s*

clarone

fagotes

(a) (b)

(b)

ex. 150: justaposição dos dois motivos de *Tropa de Anões*.

Em seguida, os dois motivos são contrapostos, passando pelos diversos instrumentos de madeira,

[436] oboés

corne inglês

clarinete (a) f

clarone f

fagotes

(b)

mf s

(a) f s

(a) f s

(b) sfz

(b) f s

(a) f s

(b) f s

ex. 151: contraponto entre (a) primeiro motivo de *Tropa de Anões* e
(b) motivo de galhofa.

até que o *motivo de galhofa* predomina nas madeiras, enquanto o primeiro motivo do quadro aparece nos primeiros violinos. Neste ponto, os primeiros violinos justapõem os dois motivos, executando o *motivo de galhofa*, em seguida o primeiro motivo e, finalmente, o *motivo de galhofa*.

[444] (b) flautim
flauta

oboé

corne inglês

clarinete

violinos I

ex. 152: contraponto e justaposição entre os dois motivos de *Tropa de Anões*.

Em [452], o *motivo de galhofa* e o primeiro motivo de *Tropa de Anões* são executados em uníssono pelas flautas, oboés e primeiros violinos,

[452] **Vivo** ♩ = 138 **Tempo I** ♩ = 76

flautim

flautas

oboés

corne inglês

violinos I

ex. 153: combinação dos dois motivos de *Tropa de Anões* por vários instrumentos.

Vivo $\text{♩} = 138$

[449]

piano

ex. 155: tema da peça *Sacy Pererê*.

Este tema é elaborado em *fugato* nas cordas (a), em [59], enquanto as madeiras e metais dobram o tema (b), realizam figuras de acompanhamento (c) ou contraponto ao tema principal (d).

(Non molto lento e grottesco) $\text{♩} = 76$

[458]

Flautim

Fl. 1. 2

Trpt.

Trpa.

Viol. I

Viol. II

Vlas.

Vc.

(a)

(b)

(c)

(d)

arco

Musical score for the first system of "ex. 156: fugato com base no tema de Sacy Pererê". The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*. Articulation markings include *pizz.* and *arco*. The score is marked with letters (a), (b), and (d) in various positions, likely indicating different parts or variations of the music.

Musical score for the second system of "ex. 156: fugato com base no tema de Sacy Pererê". This system continues the six-staff arrangement from the first system. It features similar musical notations, including treble and bass clefs, dynamic markings (*f*, *ff*), and articulation (*pizz.*, *arco*). The score is marked with letters (a), (b), and (d) in various positions.

ex. 156: fugato com base no tema de Sacy Pererê

As transformações temáticas e as combinações, por superposição ou justaposição, de temas distintos no decorrer da *Salamanca do Jarau* assumem duas funções distintas na organização da lenda-bailado. Por um lado, do ponto de vista da construção musical, os processos de elaboração temática asseguram a unidade da obra em seu conjunto, visto que todos os temas e motivos, assim como padrões de acompanhamento e *ostinati*, derivam das mesmas matrizes: *Boi Barroso* e *rajada de madeiras*. Deste modo, a multiplicidade de temas distintos ocorrentes na lenda-bailado de Cosme encontra seu amálgama tanto em sua origem comum, com base nas duas matrizes, quanto nos processos de construção temática que fazem com que os temas se interliguem.

Por outro lado, os processos de transformação e combinação temática garantem a continuidade dramática do bailado, ao representar musicalmente diversas cenas e personagens da lenda, assim como as suas transmutações. Deste modo, o *motivo das trompas*, que aparece no início do bailado caracterizando o sossego de Blau Nunes no rastro do Boi Barroso, aparece transformado como contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças*: é a suposta tranqüilidade do gaúcho ao entrar no campestre rodeado por lindas mulheres que pretendem seduzi-lo para que o encanto continue. No *Desencantamento*, o mesmo motivo é retomado em sua forma original, representando novamente o sossego do gaúcho após quebrar o encanto que prendia o Santão e a Teiniaguá.

As linhas melódicas circulares, fechadas em si mesmas e sem elaboração por desenvolvimento do *tema de Santão*, são eficazes na representação do personagem

Santão da Salamanca, nunca perdendo um caráter melancólico a sugerir um ser condenado a viver eternamente no interior da furna encantada.

O *motivo diatônico contínuo*, que é exposto de início com a indicação de caráter *tranquillo* para representar o relacionamento amoroso entre o Santão e a Teiniaguá, surge mais tarde transformado em melodia aterradora, em *Assombração*, ou em linha melódica ondulante, em *Línguas de Fogo*.

O *tema de Teiniaguá*, executado em *Assombração* com aspecto terrível, aparece como contraponto ao segundo tema de *Ronda de Moças* em um bucólico compasso 6/8. O *motivo de baixo ostinato* apresentado em *Jaguares e Pumas* é retomado pelas cordas em *pizzicato* na *Dança dos Esqueletos*, figurando como o som dos ossos se chocando, e sofre processo de variação profunda em *Línguas de Fogo*, sendo executado por madeiras e metais num *vivo con fuoco* de indole assustadora.

Alguns elementos do *tema de Anhangá-pitã* são utilizados na construção do tema principal da *Dança dos Esqueletos*, que mescla diversos traços com grande maleabilidade rítmica e melódica. Na abertura do quadro *A Boicininga*, um fragmento do *tema de Teiniaguá* é executado pelos violoncelos e contrabaixos com caráter *sostenuto e pesante*, caracterizando a grande cobra levantando sua cabeça e deixando-a cair novamente. Este quadro apresenta um processo de transformação temática profundo com base no *tema de Boicininga*.

O *motivo de galhofa*, que aparece como o aspecto bufo da *Tropa de Anões*, é transformado no ponto em que há a inscrição *Blau Nunes before the old witch*, sendo

executado em compasso $3/2$ pelo primeiro fagote: Blau Nunes encontra-se frente a outra figura grotesca - a "velha carquincha".

Os processos de transformação e combinação dos temas e motivos da *Salamanca do Jarau* asseguram o fluxo contínuo de um quadro a outro da obra, fazendo com que haja interligação orgânica entre os elementos de diversos quadros em vários níveis da composição. Isto ocorre não somente do ponto de vista da construção musical ou da continuidade dramática como aspectos diferenciados, mas funde estes dois aspectos em um todo comum. Assim, cada tema ou motivo, ao ser transformado ou combinado com outros, é modificado em sua estrutura da mesma forma como cada personagem vê sua própria trajetória alterada no decorrer da lenda ao relacionar-se com outros personagens. Há, sob esta perspectiva, identidade entre os processos de transformação e combinação temática e os elementos dramático-narrativos da lenda no bailado de Cosme.

3.3. Derivações de *A Sagração da Primavera na Salamanca do Jarau*

Uma das características marcantes da *Salamanca do Jarau* é a sua semelhança com aspectos da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, que se torna evidente mesmo em um primeiro contato com a lenda-bailado. A influência do pensamento musical stravinskyano sobre Cosme sempre foi explicitada por este, que afirmou em entrevista para a revista *Carioca*: “Stravinsky, para mim, é o maior compositor vivo. Aqui no Rio, tive a honra de trabalhar sob sua direção e de fazer com que ele ouvisse algumas músicas de minha autoria, que, para meu orgulho, mereceram sua atenção” (Cosme in LUIZ, 1937, p. 36).

A evidência mais importante de que Cosme estava lidando com a música de Stravinsky na época de composição da *Salamanca do Jarau* acha-se no próprio manuscrito da obra que se encontra na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS. Em [24] deste manuscrito há um *divisi* de violoncelos em seis partes escrito em duas pautas. Está anotado a lápis, junto às partes de violoncelo, “violoncelli soli” na vertical e um sinal “ ϕ ” que remete para o ponto superior da página. Neste ponto está escrito, também a lápis, “desenvolver em 6 linhas | os violoncelos | conforme pág. 75 Stra.”. Chaves reconheceu, neste recado deixado pelo compositor para o editor da partitura, que a

“abreviatura ‘Stra’ refere-se a Igor Stravinsky e precisamente à *Sagração da Primavera*. De fato, à página 75 da edição desta obra em circulação nos anos 30 e 40 (reproduzida pela Kalmus, entre outras editoras) está o número de ensaio [84] da ‘Introdução’ à segunda parte (‘O Sacrifício’) onde há um *divisi* de cinco violoncelos solistas, cada um anotado em pentagrama próprio” (CHAVES, 1993, p.38).

Com base nesta observação, foi possível desenvolver um processo de comparação entre as duas obras - *Sagração da Primavera* e *Salamanca do Jarau* - para verificar se a escrita de Cosme de fato aproveita idéias oriundas da música de Stravinsky.

3.3.1. Tema de Santão

A apresentação do *tema de Santão* na *Introdução* da *Salamanca do Jarau* possui elementos muito semelhantes à linha melódica apresentada pelo primeiro fagote no início da *Introdução* da *Sagração da Primavera*. O trecho da *Salamanca* onde esta linha aparece completa ocorre no *Desencantamento* em [64]:

calmo $\text{♩} = 69$
 oboé solo
 mf

ex. 157: *tema de Santão*.

Na *Sagração*, o mesmo tipo de construção já aparece logo no início, entre [1] e [5]:

Lento $\text{♩} = 50$

[1]
fagote 1, solo ad lib.

ex. 158: linha melódica inicial de *A Sagração da Primavera*.

As duas melodias caracterizam-se pela utilização de diversas apojeturas e pela linha melódica circular, com poucas notas repetidas em diferentes posições métricas - traço típico da música de Stravinsky. Além disso, ambas as melodias apresentam irregularidades na divisão rítmica pela utilização de quiálteras, onde são alternados grupos com divisão em duas, três, quatro, cinco e seis notas por unidade de tempo¹, nas seguintes seqüências rítmicas:

a) Na *Salamanca do Jarau*:

ex. 159: seqüência rítmica do tema de *Santão*.

¹ Cosme percebeu muito bem estas características da música de Stravinsky "Na musica primitiva, onde o ritmo e uma frágil linha melódica são os únicos elementos, Stravinsky tem encontrado material para criação de novas e complexas obras. (...) Uma das determinantes da música de Stravinsky e o surpreendente, a principio, é a abundância de ritmos variadíssimos, que reúne valores, em numeros diversos, em grupos que formam um todo claramente articulado" (COSME, 1952b, p. 17)

b) Na *Sagração da Primavera*:



ex. 160: seqüência rítmica da linha melódica inicial de *A Sagração da Primavera*.

3.3.2. *Rajada de madeiras*

São encontrados diversos exemplos na obra de Stravinsky de traços semelhantes a *rajada de madeiras*. Os dois elementos mais marcantes deste gesto da *Salamanca do Jarau*, linhas cromáticas ascendentes ou descendentes e figurações rítmicas extremamente rápidas contrapostas às idéias melódicas principais de cada cena (as quais geralmente são diatônicas) também ocorrem na *Sagração da Primavera*.

Em [5] da *Sagração*, o primeiro clarinete executa duas seqüências cromáticas descendentes em fusas.



ex. 161: seqüências cromáticas em *A Sagração da Primavera*.

Mais adiante, em [60] a primeira flauta, dois oboês e o segundo clarinete executam um movimento cromático descendente em septinas muito semelhante à

apresentação de *rajada de madeiras* em |1| da *Introdução da Salamanca do Jarau* [cf. ex. 71]. Abaixo, o trecho mencionado da *Sagração*.

The musical score is for the piece 'Sagração'. It features five staves: Flautim 1. 2., flauta 1. oboés clarinete 2., flauta 2., and clarinete 1. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'p' (piano). The section is labeled 'Flatterzunge'. The first staff (Flautim 1. 2.) has a measure number [60] and shows a chromatic sequence of eighth notes. The second staff (flauta 1. oboés clarinete 2.) has a measure number 7 and shows a similar chromatic sequence. The third staff (flauta 2.) has a measure number 6 and shows a chromatic sequence. The fourth staff (clarinete 1.) has a measure number 6 and shows a chromatic sequence. The fifth staff (clarinete 1.) has a measure number 6 and shows a chromatic sequence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ex. 162: seqüência cromática em *flatterzunge*, em *A Sagração da Primavera*.

Nesta passagem, as flautas tocam em *flatterzunge*, assim como em [100] do quadro *Assombração da Salamanca do Jarau*:

The musical score is for the piece 'Assombração da Salamanca do Jarau'. It features two staves: flautim flautas and Flatterzunge. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The section is labeled 'Flatterzunge'. The first staff (flautim flautas) has a measure number [100] and shows a chromatic sequence of eighth notes. The second staff (Flatterzunge) has a measure number 6 and shows a similar chromatic sequence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ex. 163: seqüência cromática em *flatterzunge*, na *Salamanca do Jarau*.

Neste trecho da lenda-bailado de Cosme, o movimento cromático é ascendente, assim como em |17| da *Sagração*:

[105] flauta em sol
Flutterzunge
ff

The musical score shows a single staff for flute in G. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a chromatic sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. The notes are marked with a '3' (triple) and a '6' (sextuplet). The dynamic marking 'ff' is placed below the first few notes. The word 'Flutterzunge' is written above the staff.

ex. 164: seqüência cromática em *flatterzunge*, em *A Sagração da Primavera*.

Na obra de Stravinsky há várias passagens em que as madeiras executam em *flatterzunge* movimentos cromáticos ascendentes e descendentes, o que também apresenta semelhança com *rajada de madeiras*. Este é o caso dos clarinetes em [235]:

[235] Clarinete 1. Flutterzunge
Clarinete 2. Flutterzunge
Flutterzunge
Clarinete 3.

The musical score shows three staves for Clarinete 1, Clarinete 2, and Clarinete 3. All three parts play a chromatic sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. The notes are marked with a '7' (septuplet) and a '6' (sextuplet). The dynamic marking 'ff' is placed below the first few notes. The word 'Flutterzunge' is written above each staff.

ex. 165: trechos cromáticos em *flatterzunge*, em *A Sagração da Primavera*.

A semelhança entre o trecho inicial de *Jaguares e Pumas* - [121] - com o princípio da cena *Danse de la Terre* - [72] - da *Sagração* evidencia o conhecimento que Cosme possuía da técnica orquestral stravinskyana no contexto da *Sagração*:

DANSE DE LA TERRE.

[476] Prestissimo

This musical score is for the piece 'Danse de la Terre' by Maurice Ravel. It is marked 'Prestissimo' and starts at measure 476. The score is for a large orchestra, including flutes, oboes, clarinets, bassoons, trumpets, trombones, timpani, triangle, tam-tam, cymbals, and strings. The score is divided into several systems, with measures 476-500, 500-525, and 525-550. There are several boxed-in sections labeled (b), (c), (d), and (e). Section (b) shows a flute and clarinet part with a 'pizz.' marking. Section (c) shows a woodwind section with 'sfz' dynamics. Section (d) shows a woodwind section with 'sfz sempre' dynamics. Section (e) shows a woodwind section with 'sfz sempre' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

ex. 166a

JAGUARES E PUMAS

Vivo Rabioso $\text{♩} = 76$

[122]

This musical score is for the piece 'Jaguars e Pumas' by Maurice Ravel. It is marked 'Vivo Rabioso' and starts at measure 122. The score is for a large orchestra, including flutes, oboes, English horn, clarinets, bassoon, trumpets, trombones, timpani, triangle, tam-tam, cymbals, and strings. The score is divided into several systems, with measures 122-150, 150-175, and 175-200. There are several boxed-in sections labeled (b), (c), (d), and (e). Section (b) shows a flute and clarinet part with a 'pizz.' marking. Section (c) shows a woodwind section with 'sfz' dynamics. Section (d) shows a woodwind section with 'sfz' dynamics. Section (e) shows a woodwind section with 'sfz' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. There are also some text markings like 'Le pavillon en l'air' and 'pizz.'.

ex. 166b

ex. 166: comparação entre *Danse de la Terre* (a) e *Jaguars e Pumas* (b).

Os elementos comuns em ambos os trechos são: (a) o *glissando* nas trompas e nas cordas; (b) septinas nos instrumentos de madeira; (c) as apojeturas, que em *Danse de la Terre* aparecem apenas no flautim e em *Jaguares e Pumas* ocorrem em todas as madeiras, com exceção dos fagotes; (d) *ostinato* nos fagotes e cordas graves; (e) acordes deslocados em sua posição métrica; (f) utilização de cordas triplas nos instrumentos de arco. Além disso, em *Jaguares e Pumas* são utilizados os mesmos instrumentos de percussão que na *Danse de la Terre* (tímpanos, tam-tam e bombo), com acréscimo de triângulo e pratos. Os elementos (a), (b) e (c) da *Salamanca* são derivados de *rajada de madeiras*.

3.3.3. Padrões de *ostinato*

Uma das características da música de Stravinsky aproveitadas por Cosme é a utilização abundante de padrões de *ostinato*. O *ostinato* que possui maior semelhança entre ambas as obras é aquele apresentado, na *Salamanca*, pelos primeiros violinos em *Línguas de Fogo* [225]:



ex. 167: *ostinato*, em *Línguas de Fogo*.

Este possui parecença com a linha melódica executada pela flauta em sol na *Action Rituelle des Ancêtres da Sagração* em [131]:

[764] flauta em sol

p

poco più f p

poco più f (...)

ex. 168: *ostinato*, em *Action Rituelle des Ancêtres*
de *A Sagração da Primavera*.

Outro tipo de *ostinato* oriundo da *Sagração*, encontrado na *Salamanca do Jarau*, é aquele em que dois instrumentos do mesmo naipe executam um contraponto imitativo que resulta em um padrão rítmico constante. Em [59] de *Tropa de Anões* duas flautas executam um desses padrões. O ritmo resultante é uma seqüência de semicolcheias:

[458] flautas

p

ex. 169: *ostinato* em contraponto, em *Tropa de Anões*.

Em [28] da *Sagração*, dois clarinetes executam um padrão semelhante, o qual também resulta num ritmo complementar de semicolcheias.

[190] clarinete 1.

mf

clarinete 2.

ex. 170: *ostinato* em contraponto, em *Danses des Adolescents*
de *A Sagração da Primavera*.

3.3.4. Mudanças de cena

A passagem de uma cena a outra na *Salamanca do Jarau* é geralmente feita por meio de um solo de instrumento de madeira, preparando o quadro seguinte. Este recurso ocorre na passagem de *Assombração* para *Jaguares e Pumas*, deste quadro para *Dança dos Esqueletos*, deste para *Línguas de Fogo*, de *Ronda de Moças* para *Tropa de Anões* e de *Tropa de Anões* para o *Desencantamento*. As duas últimas passagens são executadas por mais de um instrumento grave, o que encontra correspondência com a passagem de *Evocation des Ancêtres* para *Action Rituelle des Ancêtres* - |128| - da *Sagração*. Neste ponto da obra de Stravinsky, fagotes e contrafagote executam o segmento que serve como conectivo para a cena seguinte.

Na *Sagração da Primavera*, porém, o recurso de seguir-se um instrumento solo após um *tutti* é utilizado em situações distintas daquelas em que ocorre na *Salamanca do Jarau*, visto que na primeira este procedimento geralmente não aparece nas mudanças de cena. Ocorre, por exemplo, na passagem de |11| para |12| na obra de Stravinsky, que assemelha-se à passagem de *Jaguares e Pumas* para a *Dança dos Esqueletos*:

(L'ADORATION DE LA TERRE)

165] (piu mosso) 2-44

Tempo 1 2-50

This page contains a musical score for the section 'L'ADORATION DE LA TERRE'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe 1 (Ob. 1) and Oboe 2 (Ob. 2)
- Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2)
- Bassoon 1 (Fag. 1) and Bassoon 2 (Fag. 2)
- Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), and Trumpet 3 (Tr. 3)
- Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), and Trombone 3 (Tbn. 3)
- Timpani (Timp.)
- Snare Drum (Cm.)
- Tom-tom (Tm.)
- Cymbals (Cym.)
- String section (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, and Double Basses)

The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 165, is marked '(piu mosso) 2-44'. The second section, starting at measure 250, is marked 'Tempo 1 2-50'. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by a dense texture with many overlapping lines. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(JAGUARES E PUMAS)

(Vivo rabioso) $\text{♩} = 74$

Lento $\text{♩} = 52$

[155]

Fl. picc.
Fl. 1. 2.
Ob. 1. 2.
Cor. Ing.
Cl. 1. 2.
Clarone
Fag. 1. 2.
Trompa 1
Trompa 2
Trompa 3
Trompa 4
Tpt.
Tbn. 1. 2.
Tbn. 3.
Timp.
Tpt.
Tbn.
Prato
Perc.
Bambo.
Pano.
Viol. 1
Viol. 2
Vcllo
Vcllo
Cb.
Cb.

The score is divided into two sections. The first section, marked '(Vivo rabioso) ♩ = 74', features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second section, marked 'Lento ♩ = 52', is much slower and features a prominent melodic line in the Cor Anglais (English Horn) part, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The rest of the orchestra provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

ex. 171b
ex. 171: comparação entre *L'Adoration de la Terre* (a) e *Jaguares e Pumas* (b)

3.3.5. Sequências de terças paralelas

Outra característica da *Salamanca do Jarau* é a execução de seqüências de terças paralelas por instrumentos do mesmo naipe. A recorrência deste procedimento na lenda-bailado de Cosme aparece como referência à canção sul-rio-grandense *Boi Barroso*. A *Sagração da Primavera*, por sua vez, também está repleta de seqüências de terças paralelas.

A primeira vez em que este tipo de seqüência aparece na *Sagração*, ocorre em [60] executada pelos oboés em *flutterzunge*.



ex. 172: terças paralelas em movimento cromático, em *A Sagração da Primavera*.

Este gesto assemelha-se à *rajada de madeiras* da *Salamanca do Jarau*. Há vários outros pontos em que as terças em seqüências paralelas são executadas com figurações rítmicas rápidas em movimentos cromáticos.

Em [194], os trompetes executam a melodia principal do trecho em seqüência de terças paralelas divididos em dois grupos:



ex. 173: terças paralelas em dois grupos, em *A Sagração da Primavera*

Contra os trompetes, as violas executam semicolcheias em terças paralelas:



ex. 174: terças paralelas pelas violas, em *A Sagração da Primavera*.

Em [59], as trompas executam um trecho em terças paralelas:



ex. 175: terças paralelas pelas trompas, em *A Sagração da Primavera*.

Em [61], novamente os trompetes executam terças em movimento paralelo, desta vez dobrados pelas flautas:



ex. 176: terças paralelas pelos trompetes, em *A Sagração da Primavera*.

Os primeiros violinos em *divisi* executam um movimento rápido ascendente em terças em [430]:



ex. 177: terças paralelas pelos violinos, em *A Sagração da Primavera*.

Em [64], os clarinetes aparecem em terças paralelas:



ex. 178: terças paralelas pelos clarinetes, em *A Sagração da Primavera*.

Assim como na *Sagração da Primavera*, há várias passagens da *Salamanca do Jarau* em que são executadas seqüências de terças paralelas por instrumentos de mesmo naipe. Já na *Introdução*, as trompas executam um dos motivos mais importantes da obra em terça paralelas a partir do quarto compasso:



ex. 179: motivo das trompas.

Em [40]-[41] da *Introdução*, os primeiros violinos em *divisi in 3* executam, nas duas primeiras partes, um movimento paralelo em terças:



ex. 180: motivo diatônico ascendente.

Ainda na *Introdução*, na passagem da segunda para a terceira seção, os clarinetes executam o *motivo diatônico contínuo* em seqüência de terças paralelas:



ex. 181: *motivo diatônico contínuo.*

No *Desencantamento*, a reexposição do *tema de Teiniaguá* completa-se com os clarinetes executando o final do tema em terças paralelas:



ex. 182: *tema de Teiniaguá, no Desencantamento.*

3.3.6. Gestos característicos

Há diversos gestos próprios de cenas ou de trechos que não são reproduzidos na continuação da obra, ou distinguem-se dos temas e motivos principais por não apresentarem elementos colocados em primeiro plano. Estes gestos, por sua vez, exibem características distintivas que evidenciam o seu aparecimento como sendo de grande importância devido à peculiaridade de seu tratamento. Estes gestos são os deslocamentos de acentuação recorrentes em ambas as obras, as chamadas de trompas, os harmônicos executados nos contrabaixos e a superposição de padrão de colcheias contra figurações rápidas.

3.3.6.1. Acentos deslocados

Há diversos trechos da *Salamanca do Jarau* em que aparecem acentos deslocados de sua colocação métrica habitual. Estes deslocamentos métricos ocorrem como referência às quebras na acentuação da melodia folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso*.

Na *Sagração da Primavera* ocorrem passagens em que a acentuação própria do compasso é deslocada por meio de ataques incisivos. O trecho típico da *Sagração* onde ocorre este procedimento aparece na cena *Les Augures Printaniers - Danses des Adolescentes*. Neste segmento, desde |13| os acordes rebatidos dos violinos são deslocados de sua acentuação, com reforço das trompas nas partes fracas dos tempos:

The image shows a musical score for an orchestral piece. At the top, it indicates a tempo of $\text{♩} = 50$. The score is written for six parts: Trpas 1. 2. 3. 4. (Trumpets 1-4), Trpas 5. 6. 7. 8. (Trumpets 5-8), Viol. 2 (Violin 2), Vlas. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The trumpet parts (Trpas) are marked with *sfz sempre* and have accents (>) on the first and third eighth notes of each measure. The string parts (Viol. 2, Vlas., Vc., Cb.) are marked with *f* and have accents (>) on the first and third eighth notes of each measure. The string parts are also marked with *sempre simile*. The score illustrates the displacement of accents in the trumpet parts relative to the metric structure.

ex. 183: deslocamentos de acentuação, em *A Sagração da Primavera*.

Mais adiante, em |19|, aparece uma linha melódica nos fagotes e contrafagote que se sobrepõe à parte das cordas, onde as acentuações são deslocadas da mesma maneira:

musical score for fagotes and contrafagote, measures 118-121. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. It features two staves: the top staff is labeled 'fagotes 1. 2.' and the bottom staff is labeled 'fagote 3. contrafagote'. Both staves show a melodic line with accents (>) on the notes. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369


servindo como preparação para a entrada da cena *Glorification de l'Élué*.

Na *Salamanca do Jarau*, um gesto semelhante é executado pelo corne inglês em [8], ponto em que há a indicação *Santão invites Blau to enter the cave*.

[61] $\text{♩} = 60$
 corne inglês


ex. 187: gesto de chamada, na *Introdução da Salamanca do Jarau*.

Este mesmo gesto é repetido pelos trompetes no momento em que Blau Nunes retira-se da furna encantada - onde há a indicação no alto da partitura *Outside the Cavern - [66]*.

[526] $\text{♩} = 52$
 trompete
 con sord.

 (un peu en dehors)

ex. 188: gesto de chamada, no *Desencantamento da Salamanca do Jarau*.

Outro gesto semelhante a este é executado pelo segundo fagote no quadro *Assombração*, pouco antes da entrada do tema de *Teiniaguá*, permanecendo durante a execução deste tema.



ex. 189: *ostinato* que acompanha o tema de *Teiniaguá*.

3.3.6.3. Harmônicos nos contrabaixos em *divisi*

Um elemento característico do início da *Salamanca do Jarau* é a execução de harmônicos em cinco contrabaixos *solis*. Tanto a utilização de harmônicos nos contrabaixos, quanto o *divisi* são peculiares e aparecem também na *Sagração*.

ex. 190: harmônicos nos contrabaixos em *divisi*, na *Salamanca do Jarau*.

O efeito sugestivo do caráter de lenda deste gesto foi assinalado por Guedes (1945, p. 92) em seu artigo sobre o bailado de Cosme. Este recurso permanece durante toda a primeira seção da *Introdução* da obra, retornando em [64] do *Desencantamento*. Neste ponto, os harmônicos são executados pelos violinos em *divisi*, violas e violoncelos. Este procedimento é extremamente semelhante a [10] da *Sagração*, onde

um grupo de seis contrabaixos executa sons harmônicos com o mesmo tipo de caráter mencionado acima:

ex. 191: harmônicos nos contrabaixos em *divisi*, em *A Sagração da Primavera*.

3.3.6.4. Colcheias repetidas contra seqüência de notas rápidas

Outro gesto típico da *Sagração da Primavera* é a contraposição de colcheias repetidas em *staccato* contra uma figuração de notas rápidas. Uma das passagens mais conhecidas desta obra apresenta o corne inglês contra os fagotes em |14|:

ex. 192: *ostinato* em contraponto, em *A Sagração da Primavera*.

Na *Salamanca do Jarau*, o mesmo gesto apresenta-se com os papéis invertidos em [179], ou seja, o instrumento mais agudo - clarinete - executa as notas rápidas e os instrumentos graves - primeiro e segundo fagotes - executam a figuração em colcheias:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'clarinete solo' and 'f'. The bottom staff is labeled 'fagote 1. 2.' and 'p'. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The clarinet part is marked 'f' and the bassoon parts are marked 'p'. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

ex. 193: ostinato em contraponto, na *Salamanca do Jarau*.

3.3.7. Justaposição imediata de gestos contrastantes

O recurso mais característico de ambas as obras para alcançar um forte conteúdo dramático é a justaposição imediata e sem preparação de gestos contrastantes entre si. Este procedimento é utilizado por Cosme desde o início de sua lenda-bailado, quando intercala o segmento derivado de *Boi Barroso* com *rajada de madeiras*.

O trecho da *Salamanca* que apresenta elementos similares à *Sagração* ocorre em *Línguas de Fogo* em |33|-|34|, quando são justapostos três segmentos contrastantes: o primeiro apresenta a melodia principal nas madeiras (a), no segundo as madeiras dobram o *ostinato* das cordas (b) e no terceiro é executada uma variante do *motivo de baixo ostinato* de *Jaguares e Pumas* pelas madeiras e metais em *ff* (c).

Na *Sagração da Primavera*, o procedimento similar ao descrito acima de justapor gestos contrastantes ocorre em |115|. Neste ponto da obra, são justapostos dois

gestos distintos. O primeiro caracteriza-se pela execução de todos os instrumentos de cordas, madeiras e metais em contratempo, com exceção dos violoncelos (a). O segundo é marcado pela execução de figurações extremamente rápidas nas madeiras e violinos contra notas mais curtas nos trombones (b) - neste ponto, são superpostas divisões em duas, três, sete e oito notas por unidade de tempo. Logo após, é retomado o primeiro gesto.

(GLORIFICATION DE L'ÉLUE)

ex. 194a

(LÍNGUAS DE FOGO)

ex. 194b

ex. 194: comparação entre *Glorification de l'Élue* (a) e *Línguas de Fogo* (b).

3.3.8. Trechos de cenas similares

3.3.8.1. Abertura de *A Boicininga* e abertura de *Evocation des Ancêtres*

A Boicininga e *Evocation des Ancêtres* iniciam com um gesto análogo nos instrumentos graves (a). Este gesto é seguido por uma nota longa (b) que permanece enquanto os instrumentos agudos executam o tema principal da cena (c). Os temas principais são distintos, porém a abertura da cena é similar e o procedimento de iniciar com notas graves é o mesmo. Abaixo, os exemplos de *Evocation des Ancêtres* e *A Boicininga*:

EVOCATION DES ANCÊTRES

[708]

Fl. pic.
Fl. 1.
Fl. 2. 3.
Fl. em Sol
Ob. 1. 2.
Ob. 3. 4.
Cor. 1. 2.
Cl. 1. 2.
Cl. 3.
Clarone
Trompas 1. 2.
Trompas 3. 4.
Trompas 5. 6.
Tpt. pic.
Tpt. 1. 2.
Tpt. 3. 4.
Tuba 1. 2.
Tuba 1/Tuba
Tmp.
Snare
Viol. 1.
Viol. 2.
Vla.
Vcl.

(a)
ff sempre
(b)
(c)

ex. 195a

A BOICININGA

[285] *Sostenuto e pesante* $\text{♩} = 72$ *Delicato* $\text{♩} = 72$

Fl. 1. 2.
Ob. 1. 2.
Cl. 1. 2.
Cl. bs.
Fg. 1. 2.
C. Fg.
Cor. 1. 2.
Cor. 3. 4.
Tr. 1. 2. 3.
Tmp.
Tmr.
Trb.
Arpa
Viol. 1.
Viol. 2.
Vla.
Vcl.

(a)
(b)
(c)

ex. 195b

ex. 195: comparação entre *Evocation des Ancêtres* (a) e *A Boicininga* (b).

3.3.8.2. Segundo tema de *Ronda de Moças* e tema de *Le Sacrifice* -

Introduction

O segundo tema de *Ronda de Moças* apresenta elementos em comum com o tema principal da *Introdução* da segunda parte da *Sagração*. Este tema é apresentado na obra de Stravinsky pela primeira vez em [83], por parte da flauta em sol.



ex. 196: tema principal de *Le Sacrifice* - *Introduction*, em *A Sagração da Primavera*.

O segundo tema de *Ronda de Moças* é executado pelo oboé em [373] da

Salamanca do Jarau.



ex. 197: segundo tema de *Ronda de Moças*.

Os dois temas apresentam ênfase no intervalo de quarta justa (a); a extensão melódica dos dois temas permanece no âmbito da quinta justa si-fá# (b); ambos repetem a linha melódica de dois compassos, tornando-se circulares (c).

3.3.8.3. *Tropa de Anões e Action Rituelle des Ancêtres*

A passagem de |135| de *Action Rituelle des Ancêtres* da *Sagração da Primavera*

inicia com as cordas executando contratempos (a) contra um motivo melódico cromático descendente (b) seguido por uma linha melódica saltitante em quiálteras (c) nas madeiras. Estes dois gestos combinados apresentam um caráter sarcástico de representação do grotesco que encontra analogia no início de *Tropa de Anões*. Abaixo, os trechos mencionados de *Action Rituelle des Ancêtres* e o início de *Tropa de Anões*:

(ACTION RITUELLE DES ANCÊTRES)

(TROPA DE ANOES)

Non molto lento e grottesco $\text{♩} = 76$

ex. 198b

ex. 198: comparação entre *Action Rituelle des Ancêtres* (a) e *Tropa de Anões* (b).

No primeiro exemplo, as cordas alternam execução em *pizzicato* com execução com arco. A *Salamanca do Jarau* apresenta as cordas executando somente em *pizzicato*.

3.3.8.4. Dança dos Esqueletos e Les Augures Printaniers

Outro trecho da *Salamanca do Jarau* que encontra paralelo na *Sagração* é aquele encontrado em [23] de *Dança dos Esqueletos*. Este segmento encontra analogia na *Sagração da Primavera*, em [25] de *Les Augures Printaniers - Danses des Adolescents*.

(LES AUGURES PRINTANIERES. DANSES DES ADOLESCENTES.)

Musical score for 'LES AUGURES PRINTANIERES. DANSES DES ADOLESCENTES.' starting at measure [168]. The score is in 3/4 time and features a woodwind and string ensemble. The instruments and their parts are: Flute 1 (Fl 1) Solo, Flute 2 (Fl 2), Bassoon 1 (Fag 1), Bassoon 2 (Fag 2), Trompe (Trompa), Violin 1 (Viol 1), Violin 2 (Viol 2), and Viola (Vcl). The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and articulation like *tr* (trill). The woodwinds play melodic lines, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

ex. 199a

Musical score for 'DANÇA DOS ESQUELETOS' starting at measure [185]. The score is in 3/4 time and features a woodwind and string ensemble. The instruments and their parts are: Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Oboe 1 and 2 (Ob 1 2), Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet 2 (Cl 2), Bassoon 1 (Fag 1), Trigon (Trgl), Piano (Piano), Violin 1 (Viol 1), Violin 2 (Viol 2), and Viola (Vcl). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *ppp*, and *pp*, and articulation like *tr* (trill), *Flatterzunge*, and *Natural*. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

ex. 199b

ex. 199: comparação entre *Danses des Adolescents* (a) e *Dança dos Esqueletos* (b).

Os elementos comuns a ambos os exemplos citados acima são a melodia principal do trecho (a), executada em ambas as obras pela flauta solo; o *tremolo* (b) que na *Salamanca* encontra-se no oboé e na *Sagração* é executado pelos fagotes e pelo primeiro violino *solo*; o trinado (c) que na obra de Cosme encontra-se na segunda flauta e na *Sagração* aparece no quarto fagote e segundo violino *solo*; as notas rebatidas em semicolcheias (d) executadas pelos primeiros violinos nos dois bailados - na *Salamanca* são executadas semicolcheias em tercinas; os segundos violinos executam o mesmo padrão de *ostinato* em ambas as peças (e); as notas rebatidas em colcheias (f) executadas pelas cordas graves *col legno* nas duas obras.

3.3.8.5. *Motivo diatônico contínuo*

O *motivo diatônico contínuo* [cf. ex. 5], que aparece na *Salamanca* no princípio da segunda seção da *Introdução*, possui correspondente na *Sagração da Primavera* na introdução da segunda parte da obra - *Le Sacrifice* - [83]:

[554]

Ob. 1. 2.

Ob. 3. 4.

ex. 200: contraponto ao tema principal de *Le Sacrifice - Introduction*,
em *A Sagração da Primavera*.

Este trecho caracteriza-se por apresentar uma progressão melódica em que não há interrupção, com predominância de movimento diatônico. Estes são os mesmos traços distintivos do *motivo diatônico contínuo* da *Salamanca do Jarau*.

Grande parte dos processos de construção melódica, dos gestos característicos, das combinações tímbricas e recursos orquestrais encontrados na *Salamanca do Jarau* são ecos de *A Sagração da Primavera* em Cosme. Este compositor aproveita as inovações introduzidas por Stravinsky à orquestra, remodelando-as em seus significados. As realizações orquestrais de Stravinsky são retomadas e adaptadas à personalidade e às necessidades expressivas de Cosme, reforçando a sua intenção frequentemente explicitada de adequar as conquistas da vanguarda europeia à atmosfera brasileira [cf. COSME, 1952b, p. 38-41].

Os diversos gestos coincidentes encontrados nas obras *Salamanca do Jarau* e *A Sagração da Primavera* tornam evidente que Cosme conhecia a obra de Stravinsky. Não apenas isto: Cosme apreendeu o pensamento stravinskyano de forma pessoal, jamais como incorporação de fontes alheias à sua arte, colocando em prática o seu princípio de que

“o compositor deve estar familiarizado com todas as Escolas da música, desenvolver a riqueza de sua fantasia e idéias, empenhando-se, constantemente, em renovar os meios de expressão, pois todas as diferentes fases, através das quais a técnica passou ou passa, devem enriquecer a nossa atual linguagem musical. Enquanto cada Escola de composição escolhe seu sistema próprio, o compositor individual pode fundir diversas técnicas em um todo consistente, desenvolvendo os novos princípios de seus conceitos, na expressão de suas idéias musicais e convicções estéticas” (COSME, 1952b, p. 41).

4. CONCLUSÃO

Ao estudar a lenda-bailado *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme, este trabalho percorreu dois caminhos. O primeiro diz respeito à história da recepção do bailado desde sua estréia absoluta em 1936 até os artigos escritos na década de 1970. O segundo diz respeito à análise da obra de Cosme tanto em sua relação com o conto homônimo de Simões Lopes Neto quanto em sua estrutura interna.

Vindo dos Estados Unidos e Europa animado pela produção modernista franco-russa, Cosme inicia seu trabalho de compositor no início da década de 1930. Encontra no Brasil um eco do que vira na França: os artistas buscando a consolidação de uma arte especificamente nacional. O compositor gaúcho deixou-se influenciar pelas discussões em torno do nacionalismo modernista lideradas por Mário de Andrade. A sua postura, porém, sempre foi de autonomia em relação aos nacionalistas. Desacreditando na produção de arranjos de música folclórica para execução em concertos, Cosme supunha que "o uso do material folclórico não é limitado à introdução esporádica ou imitação de velhas melodias ou seu uso temático arbitrário em obras de tendências internacionais" (COSME, 1950, p. 28). Para o compositor, o

substrato folclórico deveria ser absorvido em sua substância, por meio da elaboração do material musical nele contido. A composição da *Salamanca do Jarau* evidencia o ponto de vista de Cosme, visto que nesta obra a canção folclórica *Boi Barroso* jamais aparece em sua conformação original. A canção é utilizada, por meio de variantes, como matriz para a construção dos diversos temas que percorrem a obra, garantindo-lhe a unidade e modelando-lhe a elaboração temática.

Na lenda-bailado de Cosme, o material folclórico sul-rio-grandense é utilizado em seu conteúdo dramático-narrativo - a lenda missioneira da Salamanca do Jarau - e em sua temática musical - a canção *Boi Barroso*. Assim, o bailado de Cosme assimila a produção da vanguarda musical franco-russa à temática regional do Rio Grande do Sul - a lenda missioneira e a canção folclórica. Por esta razão, a colocação de Cosme no cenário musical brasileiro é de autonomia com relação aos grupos predominantes de sua época.

As estréias da *Salamanca do Jarau* no Rio de Janeiro, em 1936, e em São Paulo, em 1937, suscitaram discussões em torno da obra e seu compositor. Os debates a respeito do modernismo e nacionalismo musicais, que estavam bastante acirrados na época, encontraram ressonância na obra de Cosme: os críticos fiéis à tradição da música oitocentista brasileira, em especial as temporadas líricas italianas, não pouparam críticas a Cosme e seu bailado; já os críticos vinculados à nova produção musical da época defenderam as realizações do compositor.

A versão coreográfica de Tony Seitz Petzhold foi recebida com grande entusiasmo pela crítica porto-alegrense, em 1945. No Rio de Janeiro, em 1952, os

críticos dividiram-se entre o elogio ao espetáculo realizado no Teatro Municipal com a representação coreográfica da lenda-bailado de Cosme e a crítica à sua concepção cênica.

Ao revisar as análises efetivadas pelos diversos críticos musicais que se debruçaram sobre a *Salamanca do Jarau*, percebe-se que sua aceitação com relação à obra foi-se tornando unânime ao longo do tempo, sendo que as posições negativas ao bailado apareceram principalmente na década de 1930. A atenção dos analistas voltou-se para a organização temática da obra, sua linha rítmica e sua orquestração. A maioria dos analistas e comentaristas buscou relacionar a construção musical com a caracterização de situações e personagens da lenda. Quanto à utilização de material folclórico, a maioria dos analistas percebeu referências à canção *Boi Barroso* na lenda-bailado de Cosme, reconhecendo que a sua utilização afasta-se do folclorismo direto. Alguns autores notaram a relação de outras obras de Cosme, da música impressionista francesa e da música de Stravinsky com a *Salamanca do Jarau*. Os ensaios de Cosme foram publicados para esclarecer as dúvidas deixadas pela revisão da obra, na qual foram refundidos os dois primeiros quadros em apenas um - *No Rastro do Boi Barroso*.

No presente trabalho observou-se que, na relação entre o conto original de Simões Lopes Neto e a lenda-bailado de Cosme, o primeiro divide-se em dez partes e a segunda em nove quadros sinfônicos. Apesar da aparente semelhança entre os números de partes, o bailado fixa-se prioritariamente na parte VII do conto. Após a *Introdução*, em que são representados Blau Nunes no rastro do Boi Barroso e o encontro entre o gaúcho e o Santão da Salamanca, os quadros seguintes referem-se às sete provas pelas

quais passa Blau Nunes no interior da furna encantada. Cada quadro apresenta-se como sendo uma das provas. Assim, o primeiro quadro, *Introdução - No Rastro do Boi Barroso*, resume as seis primeiras partes do conto (22 páginas) em 66 compassos. Os quadros de número II a VIII, que se estendem por 460 compassos, representam a parte VII do conto (8 páginas). Esta dissensão explica-se pelo fato de que o compositor não se prendeu aos detalhes da narrativa, mas valeu-se daquilo que lhe foi conveniente do ponto de vista dramático na composição do bailado. As correlações entre conto e lenda-bailado encontram-se sintetizadas no *Quadro I*.

CONTO	I. Blau Nunes, campeão do Boi Barroso nas proximidades do Cerro do Jarau, encontra o Santão da Salamanca (p. 35-39).	II. Blau Nunes relata ao Santão a história dos mouros chegados no sul do Brasil e a transformação da princesa em Teiniaguá (p. 39-41).	III. Santão narra a Blau Nunes o seu encontro com a Teiniaguá (p. 42-47).	IV. Santão conta sobre sua condenação à morte pelos padres da Missão de S. Tomé (p. 47-50).	V. Santão narra como a Teiniaguá utilizou seus poderes para trazê-lo para junto de si. Ambos foram condenados a viver eternamente na Salamanca do Jarau (p. 50-54).	VI. Santão convida Blau Nunes a entrar na fumaça encantada (p. 54-57).	VII. As sete provas pelas quais passa Blau Nunes: assombrações, jaguares e pumas, dança dos esqueletos, línguas de fogo, a Boicininga, ronda de moças e tropa de anões. Blau Nunes encontra-se ante a velha bruxa que lhe propõe sete escolhas: ganhar nos jogos, tocar e cantar, conhecer os segredos da natureza, não errar golpe, ter o dom da oratória, ter o dom artístico. Como Blau Nunes não aceita nenhuma das ofertas, o Santão oferece-lhe a onça de ouro (p. 57-65).	VIII. Blau Nunes enriquece após a aventura na Salamanca (p. 65-69).	IX. Corre o boato de que o dinheiro de Blau Nunes é amaldiçoado. Assim, ninguém mais faz negócio com ele. O gaúcho volta à Salamanca para devolver a moeda e cumprimenta o Santão como cristão pela terceira vez, desfazendo o encanto que o aprisionava no interior da fumaça (p. 69-71).	X. Blau Nunes assiste ao desaparecimento de todos os encantos e tesouros que estavam no interior da Salamanca, as transformações da Teiniaguá e do Santão e sua jornada em busca do repouso eterno (p. 71-72).
BAILADO	I Introdução - No Rastro do Boi Barroso [11]-[16]: a) outside the cavern [6], b) Blau Nunes on the trail of the Boi Barroso [10], c) Appearance of Santão. [16]	d) Santão tells the cavern's miraculous secret [21].	e) Teiniaguá e o Santão da Salamanca [39].	f) Santão invites Blau to enter the cave [61], g) It's dark [65];	II. Assombração [67]-[120]: a) within the cavern [67]; III. Jaguares e Pumas [121]-[160]; IV. Dança dos Esqueletos [161]-[224]; V. Línguas de Fogo [225]-[284]; VI. A Boicininga [285]-[338]; VII. Ronda de Moças [339]-[428]; VIII. Tropa de Anões [429]-[487]: a) Blau Nunes before the old witch [487].	Suprimidos no bailado.	IX. Desencantamento [488]-[543]: a) It's dark [521], b) outside the cavern [526], c) the indian maiden and the gaucho walk slowly away towards the future [531].			

Quadro 1 - comparação entre o conto de Simões Lopes Neto e a lenda-bailado de Luiz Cosme.

Do ponto de vista dramático, o primeiro aspecto importante na representação musical da lenda *Salamanca do Jarau* no bailado de Cosme é a origem de todos os temas, motivos e padrões de acompanhamento, em duas matrizes temáticas: a canção folclórica *Boi Barroso* e o gesto *rajada de madeiras*. Estas matrizes são justapostas e sobrepostas no decorrer da obra: *Boi Barroso* evidencia os aspectos estáveis da lenda, como as mãos que tocavam no ombro de Blau Nunes ou a advertência do Santão para que o gaúcho enfrentasse os perigos da Salamanca com alma forte e coração sereno; *rajada de madeiras* reforça o caráter nervoso ou irônico das diversas provas pelas quais Blau Nunes deveria passar para desfazer o encanto que prendia o Santão e a Teiniaguá no interior da furna.

Além das derivações das duas matrizes temáticas básicas, o bailado de Cosme é construído também por meio de transformações dos temas e motivos derivados destas matrizes, pela construção de linhas melódicas circulares, por meio de configurações rítmico-melódicas irregulares, pela finalização de diversos quadros com solos de instrumentos de madeira, por combinações timbricas e diversos recursos de orquestração utilizados pelo compositor. Grande parte dos recursos orquestrais da *Salamanca do Jarau* derivam da influência exercida por *A Sagração da Primavera* de Stravinsky sobre Cosme.

A elaboração da lenda-bailado com base em duas matrizes temáticas - *Boi Barroso* e *rajada de madeiras*, as derivações temáticas operadas a partir destas matrizes e dos próprios motivos e temas que se vão construindo no decurso da obra, além das combinações de temas e motivos por meio de contraposição e justaposição,

gerando novas configurações motivico-temáticas, asseguram, por um lado, a unidade do bailado e, por outro, a sua continuidade dramática.

O estudo da lenda-bailado *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme revela alguns dos processos implicados na tradução musical de elementos dramático-narrativos originários da linguagem literária. O fato de Cosme não se ter fixado na continuidade seqüencial do conto de Simões Lopes Neto, valendo-se somente do que lhe foi adequado na construção do bailado, evidencia a liberdade de tratamento com a qual o compositor explorou as inter-relações entre as duas linguagens.

Os aspectos narrativos da lenda foram tratados no bailado de um ponto de vista essencialmente musical. Desta forma, a *Salamanca do Jarau* acrescenta algo de valor ao estudo da semântica musical no Brasil, visto que a representação dos elementos da lenda ocorre por meio de elaborações temáticas com base em duas matrizes - *Boi Barroso e rajada de madeiras*, que são combinadas no decorrer do bailado. Desta forma, a lenda-bailado de Cosme evidencia as possibilidades de utilização da construção temática na elaboração dramático-musical sem recorrer às técnicas tradicionais de desenvolvimento, como a variação progressiva em Liszt, mas pelo aprofundamento das relações existentes entre as duas matrizes. Este aprofundamento se dá por meio das transformações temáticas operadas sobre cada tema ou motivo (derivados das matrizes), que são elaborados de modo a representar os traços essenciais da lenda.

O tratamento da linguagem dramática no bailado *Salamanca do Jarau* apresenta um dado novo em sua época no Brasil, ao engendrar a lenda de forma não-discursiva

Cada traço derivado de uma das duas matrizes temáticas é apresentado, elaborado e finalizado em si mesmo, não sendo o ponto de partida para a gênese dos eventos posteriores, nem derivado dos elementos anteriores por subordinação. Cada motivo ou tema possui a sua própria estrutura e o seu próprio processo de elaboração - da mesma forma como cada personagem possui uma história própria, que lhe é particular. Assim, a unidade temática e dramática da lenda-bailado é assegurada pelo fundamento de todos os materiais como sendo oriundos das duas matrizes, que se relacionam de forma orgânica: *Boi Barroso* apresenta-se como a caracterização dos elementos estáveis da lenda, enquanto *rajada de madeiras* possui a função de elemento antagônico a *Boi Barroso*, gerando contraste temático e tensão dramática na estrutura do bailado.

Outro aspecto a salientar é a coesão de pensamento em todos os níveis composicionais da *Salamanca do Jarau*. A estrutura não-discursiva apresenta-se igualmente nas linhas melódicas circulares, na inexistência de desenvolvimento harmônico-temático, na configuração rítmico-melódica predominantemente irregular, na finalização de diversos quadros com solos de instrumentos de madeira, nos vários recursos de orquestração e combinação tímbrica, na justaposição imediata de gestos contrastantes e na utilização abundante de padrões *ostinato*. Todos estes procedimentos evidenciam apenas um pensamento: a busca de coerência na caracterização pictórica das cenas e personagens da lenda recolhida por Simões Lopes Neto.

Em sua trajetória pessoal, Luiz Cosme sempre permaneceu na linha de frente entre os compositores brasileiros. Sua postura de músico de mentalidade ampla

colocou-o como um compositor que soube assimilar as influências externas na sua *Salamanca do Jarau* e absorvê-las ao seu modo de sentir e pensar a música, acrescentando uma contribuição de valor inestimável ao universo da música brasileira.

Desta forma, a *Salamanca do Jarau* é uma obra de grande importância na produção de Luiz Cosme, pois, além de ser a sua primeira composição de grandes dimensões, evidencia uma forma peculiar de tratar o material folclórico - tanto dramático, quanto musical - que se manifesta através de uma liberdade orgânica e altamente refinada no tratamento das relações entre música e literatura.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIOLY NETTO, A. Segundo programa do 'ballet' do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1952.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMANHÃ à noite. Amanhã, 'A Salamanca do Jarau'. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 set. 1945.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: [s.n.], 1933.
- ANTÔNIO, Paulo. A Salamanca do Jarau. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 1 set. 1945a.
- _____. A Salamanca do Jarau. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 5 set. 1945b.
- _____. Espetáculo coreográfico. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 18 set. 1945c.
- _____. Salamanca do Jarau. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 ago. 1947.
- _____. A Salamanca do Jarau. *Fronteira*, Porto Alegre, n. 4, jan. 1951.
- _____. Luis Cosme, compositor e musicólogo. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 21 jul. 1965.
- A ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Festival Rio-Grandense de Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 dez. 1956.
- APÓS uma permanência. Será apresentada nesta capital a 'Salamanca do Jarau'. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1938.

- A PRIMEIRA fita de Luiz Cosme. Luiz Cosme mata saudades. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 jan. 1957.
- AYALA, Walmir. A criação de uma obra é um ato impressionável, estranho e inquietante. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1958.
- BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BAPTISTA FILHO, Zito. 'Salamanca do Jarau' de Luiz Cosme. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1963a.
- _____. Salamanca e Maracatu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 1963b.
- BÉHAGUE, Gerard. Luiz Cosme (1908-1965): impulso creador versus conciencia formal. *Yearbook*, Tulane University, v. 5, p. 67-89, 1969.
- BERKOWITZ, Mark. Krombholz and the OSB. *Herald*, [s.l.], 8 ago. 1947.
- BORGES, Pery. Gaúchos no Rio - Luiz Cosme. *A Hora*, Porto Alegre, 14 jul. 1955.
- BURLE, José Carlos. Música popular brasileira XVII. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1936a.
- _____. Música popular brasileira XXII. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1936b.
- CAVALCANTI, Lya. [s.t.; s.l.; datilografado], 13 mai. 1952.
- CAVALHEIRO LIMA, José Carlos de. No Rio, um gaúcho que não se mete em política. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 30 out. 1954.
- _____. Luiz Cosme e a música moderna. *Ala Arriba*, São Paulo, jul. 1955.
- _____. Luiz Cosme - notas sobre a obra. *Correio do Povo*, Porto Alegre, jan. 1957.
- _____. Luiz Cosme, o maior músico do Rio Grande. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 jul. 1965.
- CHAVES, Celso Loureiro. Os manuscritos de Luiz Cosme no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 5, n. 7, jun. 1993.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: George Braziller, 1987.
- CÔRTEZ, J. C. Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Proletra, 1984.

- COSME, Luiz. *Salamanca do Jarau* [partitura]. Porto Alegre: Governo do Rio Grande do Sul, 1945.
- _____. O compositor e os temas folclóricos. *IPASE*, [s.l.], jun. 1950.
- _____. A Salamanca de Jaran. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1952a.
- _____. *Música e tempo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952b.
- _____. *Introdução à música*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1959a.
- _____. *Música, sempre música*. Rio de Janeiro: INL, 1959b.
- _____. Salamanca do Jarau. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 189-195, jun. 1959c.
- _____. *Salamanca do Jarau* [partitura]. 2. ed. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1976.
- COSME, Zilda. Cosme - panorama da sua composição musical. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 21/22, mar.-jun. 1961.
- D'HUNAC, Ivan. [s.t.]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1936a.
- _____. (...) Vila-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1936b.
- E. P. Tony Petzhold na Salamanca do Jarau. *Diário da Noite*, Porto Alegre, 8 set. 1945.
- FILIPOUSKI, Ana Mariza; NUNES, Luiz Arthur et al. *Simões Lopes Neto: a invenção, o mito e a mentira*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1973.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. A Salamanca do Jarau. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1945.
- _____. A Salamanca do Jarau. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 set. 1949.
- _____. A 'Salamanca do Jarau' na Temporada Nacional de Arte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1952.
- _____. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- GROVE, dicionário de música - edição concisa. *Leitmotiv*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- GUEDES, Paulo. Salamanca do Jarau. *Província de São Pedro*. Porto Alegre, n. 3, p. 92-93, dez. 1945.
- GUIDO, Ângelo. O espetáculo coreográfico de Tony Seitz Petzhold. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 9 set. 1945.
- HAVERÁ duas atrações. A temporada nacional de 'ballet'. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 13 mai. 1952.

- HEITOR, Luiz. Compositores de hoje: Luiz Cosme. *Música Viva*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, out. 1940.
- _____. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- H.P. De Manuel Bandeira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1953.
- IGNELZI, Michele; ROSATO, Paolo. Semiotic processes in music: systemics and modelizations in paradigmatic analysis. In: TARASTI, Eero (Org.). *Musical semiotics in growth*: Bloomington: Indiana University Press, 1996. p. 151-161.
- KIEFER, Bruno. O Rio Grande homenageia Luiz Cosme. *A Hora*, Porto Alegre, 5 jan. 1957a.
- _____. Luiz Cosme e o nacionalismo musical. *A Hora*, Porto Alegre, dez. 1957b.
- _____. *Mignone vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- _____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KRIEGER, Edino. O pequeno grande mundo musical de Luís Cosme, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1976.
- L. 34º. concerto do Departamento Municipal de Cultura. [s.n.], São Paulo, nov. 1937.
- LANER, Léo. Luiz Cosme e a 'Salamanca do Jarau'. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1933.
- LOPES NETO, João Simões. *Lendas do sul*. 11. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.
- LUIZ Cosme é um dos nomes. Luiz Cosme - artista do Brasil de hoje. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1937.
- MASSARANI, Renzo. O 2º. Concerto Baldi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1950.
- _____. Os novos discos Odeon e RGE. *Jornal do Brasil*, 17 out. 1963.
- _____. Luís Cosme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1965.
- MARIZ, Vasco. *Luiz Cosme*. [s.l.; s.n.; s.d.].
- _____. *Figuras da música contemporânea brasileira*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- _____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1981.

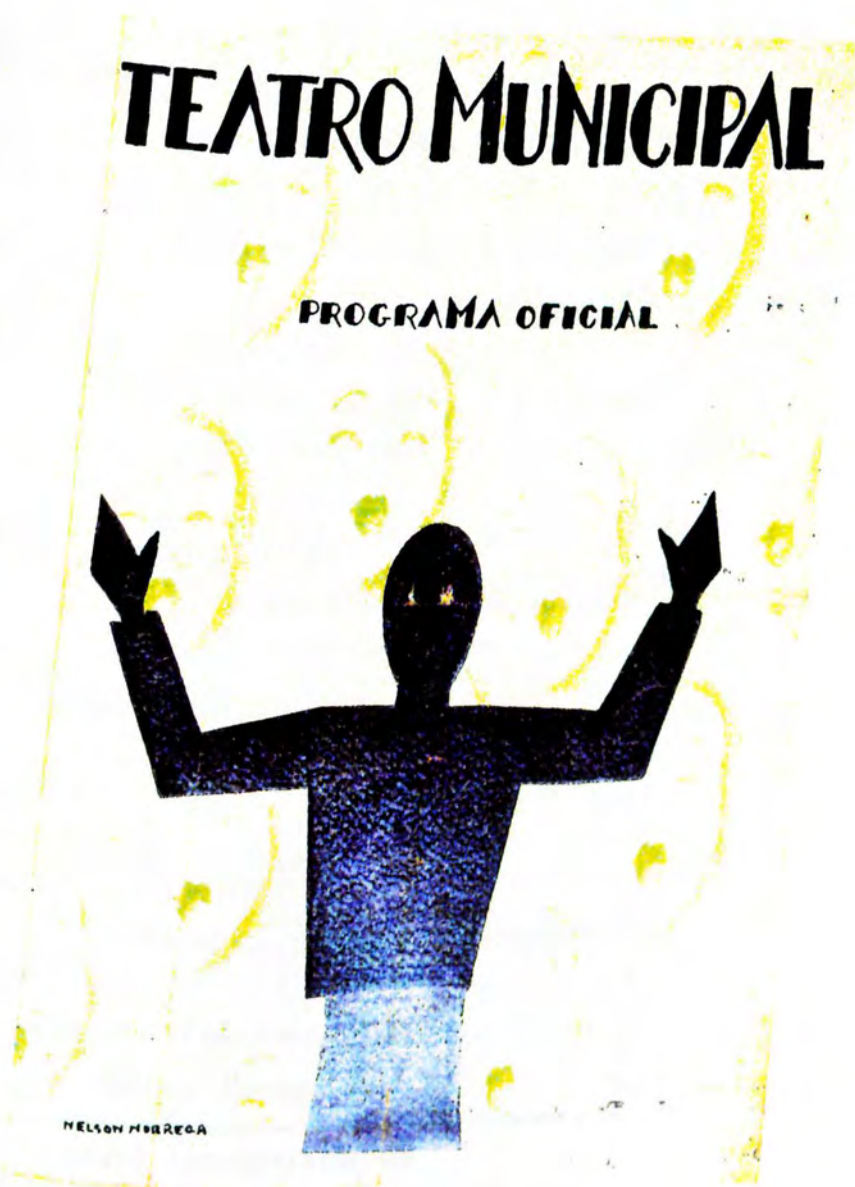
- MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo (autocrítica de um cinquentenário)*. São Paulo: E. S. Mangione, 1947.
- MIRANDA NETTO, Garcia de. Luiz Cosme e a lenda da salamanca. *A Noite*, [s.l.], 9 jan. 1944.
- MORAIS, Manuel. Primeiras audições, na OSB. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1950.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'éditions, 1975.
- _____. *Music and discourse - toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NUNES, Mário. (...) Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1952.
- OBINO, Aldo. 'Salamanca do Jarau', hoje, no São Pedro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 set. 1945a.
- _____. Tony e Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 9 set. 1945b.
- _____. Tony e a Salamanca do Jarau. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 out. 1966.
- O DIRETOR do Instituto de Artes. *A 'Salamanca do Jarau'*. [s.n.; s.l.], 1936.
- O PÚBLICO porto-alegrense. A vespéral, domingo de 'Salamanca do Jarau'. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 set. 1945.
- OSÓRIO, Pedro Luiz. *Rumo ao campo*. Pelotas: Minerva, 1933.
- POR diversas vezes. A partitura da 'Salamanca do Jarau' será executada em Nova York pela orquestra de Toscanini. *Diário da Noite*, Porto Alegre, 15 out. 1945.
- PROSSEGUINDO a análise. Temporada de Arte Nacional segundo espetáculo de bailados (II). *O Popular*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1952.
- REALISOU-SE ontem. Artes e Artistas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 nov. 1937.
- RESPONDE, hoje. 1937 nos dominios da arte. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 30 out. 1936.
- RUSCHEL, Nilo. O bailarino e a morte. [s.n.], Porto Alegre, 1945.

- SANZ, José. Luis Cosme. *Guayra*, Curitiba, set. 1949.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SEGUIU na manhã de hoje. "Fiquei encantado com a cultura artística do povo paulistano". *Folha da Noite*, São Paulo, nov. 1937.
- SILVA, Flávio. Encontro com Luis Cosme. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1959.
- _____. Luis Cosme - uma interpretação. *Cultura*, Brasília, v. 5, n. 20, jan./mar. 1976.
- SILVEIRA, F. Um bailado brasileiro. *Correio da manhã*, [s.l.], 22 mar. 1946.
- S. PAULO, novembro. Será apresentada em Roma a 'Salamanca do Jarau'. *O Globo*, Rio de Janeiro, nov. 1937.
- STRAVINSKY, Igor. *The rite of spring (La sacre du printemps)* [partitura]. Melville, Kalmus, [s.d.].
- TOSTES, Theodomiro. Lembrança de Luiz Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 ago. 1965.
- VINDO ao nosso conhecimento. Restrita a verba para o 'ballet' nacional. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 10 out. 1946.

ANEXOS

ANEXO I

AS APRESENTAÇÕES DA *SALAMANCA DO JARAU*:



Frontispício do programa da estréia da *Salamanca do Jarau* em São Paulo, em 1937.

PROGRAMA

SABADO, 6 DE NOVEMBRO DE 1937

às 21 horas

34.º Concerto gratis do Departamento
Municipal de Cultura
CONCERTO SINFONICO

I

Francisco Braga

- Variações sobre um tema brasileiro

Luiz Cósme

- Salamanca do Jaráu (1.ª audição)

II

Francisco Mignone

- 4.ª Fantasia Brasileira (1.ª audição)
piano e orquestra.

III

Camargo Guarnieri

- Ponteio n. 1 (1.ª audição)
para arcos

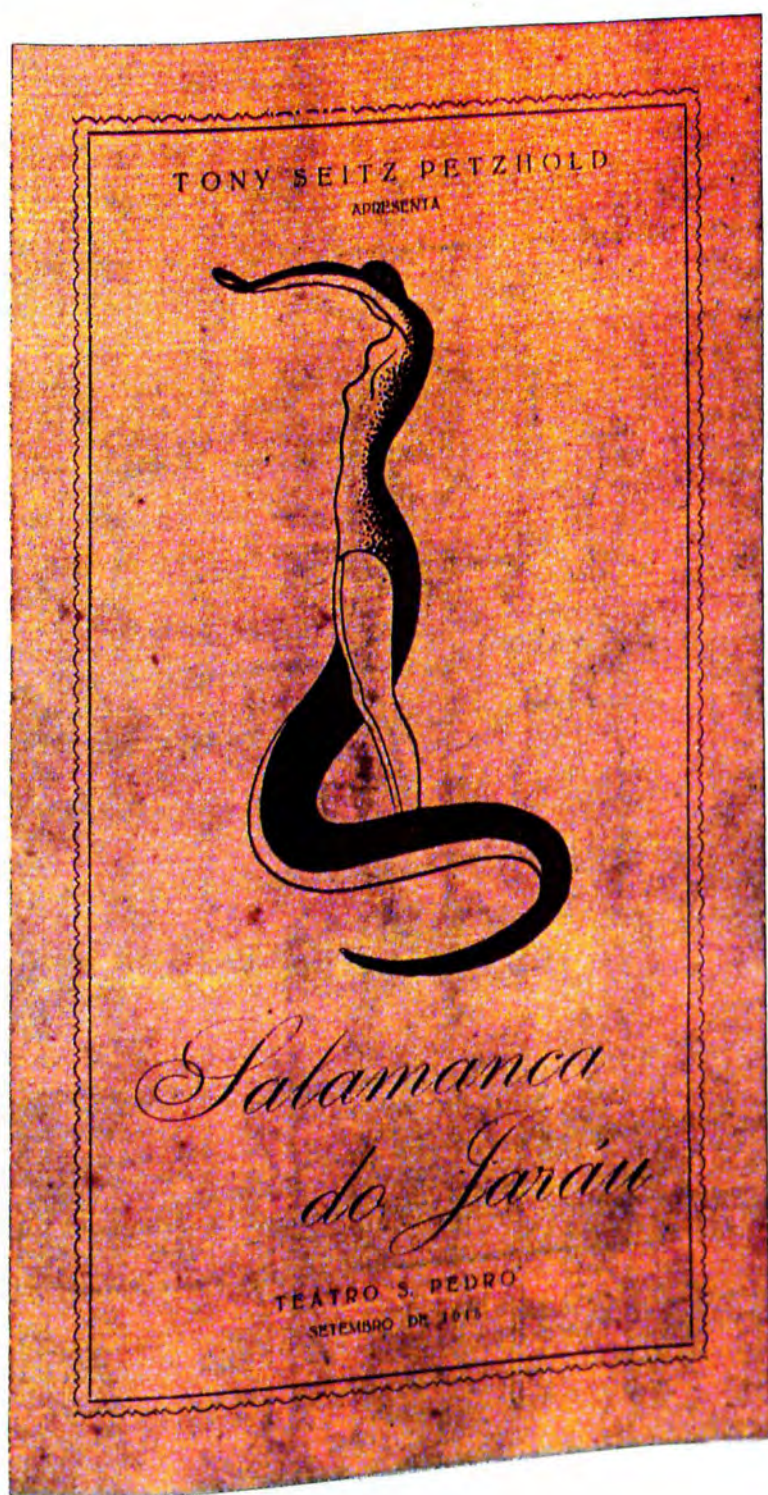
Fructuoso Vianna

- a) Rodas das flores
- b) Negrinha
- c) Capricho

Francisco Mignone

- Babaloxá - poema afrobrasileiro
1.ª audiçãoRegente: **Francisco Mignone**Solista: **Souza Lima**

BREVE APRESENTAÇÃO DE
JOSIE FUJIWARA — Tenor Japonês



Frontispício do programa da estréia com coreografia em Porto Alegre, em 1945.



Tony Petzhold, como Boicininga.

Perto dali um córrego no meio
Do monte sai com fraco murmurio;
A ele corre, e, o capacete cheio,
Vai o ato cumprir augusto e pio.
Ao descobrir-lhe a fronte com receio
Sente um tremor, um subitaneo frio.
Vê-a, conhece-a, quedo, silencioso!
Que vista! Que tormento angustioso!

Mas, não morreu; todo o vigor juntando,
Em guarda ao coração, fortificou-se,
E, dentro d'ele as mágoas ocultando,
Para dar vida a quem matou voltou-se.
Enquanto ia as palavras recitando
Da Igreja, ela sorriu-se, e transmudou-se,
Alegre no expirar, que se dissera:
"Em paz morro, por mim o céu espera."

"SILFIDES"

Música de F. Chopin — Coreografia de Fokine — Cenários de Colomb
Regente: HENRIQUE SPEDINI.

Personagens: BERTA ROSANOVA — JOHNNY FRANKLIN — BEATRIZ CONSUELO
— INEZ LITOWSKI — Ady ADDOR — Clara ANTUNES — Marlene BARROSO — Thais
BELLINE — Oneide CRAVEIRO — Esi GARRO — Slava GOULENKO — Zeni LACERDA
— Helga LOREIDA — Yvonne MEYER — Zeuzlene NAVAZ — Estella REIGAS — Julia
RODRIGUES — Arlette SARAIVA — Marta SISSON — Ebba WILL.

Um poeta sonha que está caminhando a êsmo num bosque enluarado, habitado por vapores silfides. O mais conhecido dos bailados clássicos, a obra prima de Fokine ocupa lugar de honra no repertório de quase tôdas as companhias de bailado. e é considerado a prova suprema do estilo dos bailarinos, forma e expressão de sua dança. Foi apresentado pela primeira vez numa representação de caridade em S. Petersburgo, em 1808, sob o título de "Chopiniana", adquirindo o presente título quando levado a Paris no "Chatelet", em 1909, por Serge Diaghilew.

"SALAMANCA DO JARAU"

Música de LUIZ COSME, da Academia Brasileira de Música.
Cenário de SANTA ROSA — Coreografia de TATIANA LESKOVA.

Personagens: Blau Nunes — ARTHUR FERREIRA. Santão — SEBASTIAN ARAUJO.
Teiniagua — INEZ LITOWSKI. Princesa Moura — BERTA ROZENBLAT. Sacristão —
JOHNNY FRANKLIN. Assonibrações — Jonas SANTOS — Raul SOARES — Reginaldo
— YAZ. Pantéra — DAVID DUFRÉ. Puma — DENNIS GRAY. Esquelêtos — Antonio BARROSO — Yeliê BITIENCOURT — Jorge JALME — Aroldo MORAIS — Lauro SILVA —
Nilton VASCONCELLOS. Linguas de fogo — Josemary PRANTES — Gisela GELPKE —
Yvonne MAYER — Zany ROXO — Irina TSCHESTNACOVA. A Boicininga — Oneide CRAVEIRA
LOPES. Ronda de Moças — Ady ADDOR — Celina RIBEIRO — Léa VELLOZO. Tropa de
— Cirley FRANCA — Zeni LACERDA — Arlette SARAIVA — Bruxa — JULIA
anões — Sima CHADRINA — Slava GOULENKO — Jorge JALME — Aroldo MORAES — Nilton
RODRIGUES. Naipes — Antonio BARROS — Jorge JALME — JOHNNY FRANKLIN.
VASCONCELLOS. China — INEZ LITOWSKI. Guasca — JOHNNY FRANKLIN.

Regente: HENRIQUE SPEDINI.

Inspirou-se Luiz Cosme na lenda de igual nome, incorporada já ao folclore rio-grandense e recolhida por J. Simões Lopes Neto.

É longo o roteiro dêsse colorido popular — tecido das recuadas tradições das furnas de "Salamanca" ou "Cuevas de San Cebrian", na Espanha, de onde se transferiu para o Rio Grande do Sul (Brasil), mesclando-se ali a elementos locais de tipos, paisagem e lingua, de tal modo que na versão desenvolvida por Simões Lopes Neto nada resta do modelo original.

Luiz Cosme, pondo de parte o andamento propriamente dito da narrativa, bem como a vinculação de quadros e cenas dela constantes — atém-se, contudo, aos elementos substanciais da lenda, na concepção e realização do seu trabalho.

A SALAMANCA (1) DO JARAU (2) é uma caverna assombrada e fabulosa. Nela se acham presos por encantamento o Santão da Salamanca, que é um sacristão sacrilego, e a princesa TEINIAGUA (3), por quem êle se perdeu. Tôda sorte dos dois espiritos, enamorados e enfeitçados, estava ligada àquele encantamento, que só terminaria quando um mortal tivesse a coragem de entrar na furna e afrontar os perigos e pavores de sete provas. O desatimido

(1) SALAMANCA — Furna encantada. Provém a denominação da cidade de SALAMANCA, na Espanha, onde existia, diz-se, uma célebre escola de magia no tempo dos mouros.

(2) JARAU (sêrro do) — Na covilha geral de Sant'Ana, sobre a linha divisória com a República do Uruguai.

(3) TEINIAGUA — Lagartixa. A teiniaguá encantada também é chamada carbúnculo, farol — e trazia engastada na cabeça uma "pedra preciosa" que cintilava como brasa e de cor de rubi.



Inez Litowski, como Teiniaguá.



Sebastian Araujo, como Santão da Salamanca.

ANEXO II

ILUSTRAÇÕES DE PERSONAGENS DA *SALAMANCA DO JARAU*:



Teiniaguá e o Sacristão de S. Tomé, por Boeira Faedrich.



Sacristão de S. Tomé, por Boeira Faedrich.



Anhangá-pitã e a Teiniaguá, por Boeira Faedrich.



"SALAMANCA DO JARA'U"
BLAU NUNES

Santa Rosa



Vinheta de Teiniaguá , por Ernesto Lacerda.

ANEXO III

AS ANÁLISES DA SALAMANCA DO JARAU, NOS ARQUIVOS DE ZILDA COSME:

Luiz Cósme e a "Salamanca do Jarau"

(Especial para o "Correio do Povo")

Um grupo pequeno e escolhido reuniu-se em casa de Radamés Gnatalli, para ouvir a voz da lenda gauchesca, cantando as aventuras daquele Blau, ingenuo e heroico, que se apaixonou pela Teiniaguá da Salamanca.

Do outro lado da janella grande, aberta, o quadro maravilhoso do Coxovado, destacando sobre um céu de azul intenso.

Luiz Cosme passou as minhas mãos a partitura da "Salamanca do Jarau."

As notas pequeninas, dispostas na pauta multipla da orchestra, desenhavam linhas bizarras que, já para a vista, eram a demonstração do equilíbrio da peça. Luiz Cosme conseguiu uma coisa a que raras vezes chegamos: tratar o thema popular sem banalidade e sem affectação. Um equilibrio sereno sobre essa "Suite de Baladas" a qual poderão ser interpretadas as mais estupendas coreographicas.

Todo o riograndense culto conhece o livro de Simões Lopes Neto, esse poeta da regionalismo que encheu paginas e paginas de uma inspiração fresca, pura como a linha das ceguiças sobre o céu, como as águas das nossas canchadas rodando sobre os lageados claros de granito. Também assim é a musica de Luiz Cosme.

Olhem longamente a partitura com uma alegria profunda e intensa, ao ver o que estavam fazendo os riograndenses pela grandeza de seu Estado. Há uma sciencia muito subtil na habilitação de mestre no desenrolar dos rythms.

Qualquer canção na descrição exaggerada, seguindo as linhas batidas dos populares symphonicos. Luiz Cosme prefere ficar no campo da musica pura e construir os rythms como formas mu-

manca. Radamés Gnatalli, um dos artistas mais completos que conheço, tomou a redução para piano e collocou-a na estante. Começaram a surgir os primeiros sons da Salamanca. Os que, como eu, não tinham sentido a musica de Luiz Cósme através da partitura, abriram-se em surpresas. Era uma obra de mestre.

Esse simples aceno que é a redução para piano, onde os timbres da orchestra não estão a fazer luzir e brilhar a alta da inspiração, conseguiu dominar completamente a meia dúzia de pessoas que se tinham reunido em casa de Radamés para falar do Rio Grande e da arte dos riograndenses.

Luiz Cosme procurou a synthese rythmica da lenda da Salamanca. Como Strawinsky e Ravel, como Milhaud e Retti, elle creou a sua partitura com o espirito da dança.

Musica de rythmo, de alto rythmo, ella vem trazer para o conjunto da arte brasileira uma pagina magistral.

Na canção do velho Blau Nunes, abertura suave da série, o thema do Bol Barrozo, o velho thema melancolico, apparece transfigurado e incorporado sem artificios á grande linha rythmica da peça. Segue-se a série de dansas em ascerção. O agitar selvagem das punas e dos jaguares, aquella dança dos anões, tão marcada e moderna, a boiciniça retorcendo-se e tentando, enchendo de pavor os olhos abertos, tudo isso apparece sem artificialismos e sem concessões de máu gosto na obra de Luiz Cosme. A gente que se acostumára a ver a alegria simples do violonista e a despretenciosidade de suas attitudes nunca suspiraria que nillle está um dos legítimos creadores da nossa musica, tão longe dos cabotinos que vivem a encher jornaes e vitrines com o nome multiplicação milagrosamente, no fundo repetindo

apenas formulas gastas de Schoenberg, atonalismos baratos e, unica coisa que ainda realça no meio do desequilibrio, trechos do velho e calmo Debussy, que, mal cu bem, ainda é o "refugium peccatorum" dos que fazem um modernismo intencional e não espontaneo. Luiz Cósme merece a attenção de todós os riograndenses. Nesta época de falias vertiginosamente construidas e reputações feitas em minutos, elle é um dos valores legitimos da nossa musica. Trabalhador e sincero, não busca nas formulas feitas e nas excentricidades de um modernismo mal comprehendido as fontes do successo facil. Sente e sabe como todos os verdadeiramente artistas que a musica é uma coisa eterna e a fonte é a mesma desde Monteverdi até o mais moderno Bartok.

Luiz Cosme vae mostrar ao Rio Grande do Sul o que fez, pensando em sua terra e em sua gente. A voz de Simões Lopes Netto é a voz do Rio Grande. Os arremessos do negro Bonifacio é a honradez admiravel daquelles gauchos que tomavam chimarrão deante da cinta recheada de onças de ouro do nadador descuidado, rindo com boccas que eram puras e claras, fazem esse amalgama de bondade e violencia que caracteriza a alma dos pampas.

Luiz Cosme comprehendeu admiravelmente isso e traduziu o pensamento de Blau nas paginas da Salamanca, transpondo para o plano musical a poesia imensa que ha na lenda gauchesca. Olhem para elle os honnens de boa vontade do Rio Grande, olhem para elle o governo que deve proteger os valores legitimos. Ouçam a sua obra que vae marcar brilhantemente as festas Torroupilhas.

E depois façam a Luiz Cosme a justiça que o seu valor esta a reclamar.

Léo Laner

(LANER, 1933)

SEMANA DE ARTE

Garcia de Miranda Netto.

LUIZ COSME E A LENDA DA SALAMANCA

A orquestra de concertos da Sociedade de Rádio Nacional representou um louvável esforço, hoje transformado em bela realidade. O que é possível fazer, com as dificuldades técnicas, tão conhecidas, com um ambiente radiofônico que ainda se compraz com chanchadas estilo Praça Tiradentes, a orquestra de P. R. E. 8 o está tentando, com heroísmo e galhardia, ao mesmo passo que busca apresentar obras de compositores novos e revelar novos instrumentistas e regentes. Foi o caso da "Salamanca do Jarau", um bailado, ou melhor, uma lenda de Luiz Cosme, que a orquestra da Rádio Nacional apresentou, sob a regência de Iberê Gomes Grosso. O discípulo de Alexanian, dos melhores violoncelistas que possui o Brasil, está enveredando com segurança no árduo caminho da regência. Sua primeira apresentação, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, foi das mais promissoras. A lenda de Luiz Cosme, difícil de executar, necessitaria alguns ensaios a mais, para aparecer com toda a sua leveza, para revelar, bem clara, a trama instrumental. Apesar disso puderam ver-se bem as linhas mestras da partitura, concebida em 1935 e orquestrada definitivamente em 1940.

Luiz Cosme foge do puro "folclore", e faz bem. Um compositor pode ser genuinamente popular sem a escravização ao tema, "pescado" laboriosamente, sem a preocupação de produzir servilmente o ambiente populareesco original. Antes, ao revés, Luiz Cosme prefere iniciar o seu trabalho com um ondular de contra-baixos, sem nenhum sentido regional, cortado, de vez em quando, por uma rajada de madeiras, onde entram principalmente a flauta e o "ottavino", prenúncio de assombração. Um ambiente à Ravel. Aliás a lenda de Simões Lopes Netto (o maior "poeta" do Rio Grande do Sul, pois toda a "Salamanca do Jarau" é um imenso poema), está a exigir, na transposição musical, um ambiente irreal e trágico.

Divide-se o bailado em dez quadros, que compõe um conjunto mais musical que coreográfico. "No rastro do Boi Barroso", primeiro quadro, é seguido pela apresentação dos dois personagens. Teiniaguá e o Santão da Salamanca, no mesmo ambiente de sonho. Já em "Assombração" começa um ritmo batido, sobre o qual o corno inglês canta os seus temas, inspirados no "folclore" gaúcho, mas jamais reproduções. O quarto quadro, "Jaguars e Pumas", é um "tutti" vibrante, onde as trompas mostram curioso efeito de "glissando". Esse verdadeiro "scherzo" orquestral é interrompido, bruscamente, pela exposição de um tema melancólico no corno inglês, "solo" servindo de passagem para a "Dança dos Esqueletos". Os violinos formam um fundo curioso para o tema exposto no clarinete, enquanto as flautas vibram em "Flatterzungen", efeito introduzido na orquestra há muito pouco tempo por Richard Strauss. "Línguas de Fogo" e "Boicinífa", trechos que veem após, mostram a virtuosidade de Luiz Cosme em tratar as cordas, que conhece muito bem. E eis que chegamos à idílica "Ronda de Moças", essas moças que tentam o herói, como as Mulheres-Flores tentaram Parsifal. Mas ele resiste a tudo... Quer é a sua teiniaguá. A "Dança de anões", que devem fazer rir o herói, para que o canto continue, é cheia de efeitos miudos e curiosos. Luiz Cosme mostra conhecer bem a orquestra, de perto, e não através dos livros... "Desencantamento", quadro final, reexpõe o tema do Boi Barroso, tão caro aos riograndenses, em dois clarinetes, sobre um murmúrio de cordas que se desvanece.

A obra de Luiz Cosme não é música de dança, no sentido de sujeitas a uma coreografia preestabelecida. Ela cria um ambiente para a afabulação mímica, onde não caberiam, certamente, os "fouettés" e as "deboulades" de uma "Giselle" ou de um "Lac des Cygnes". Talvez alguma coisa no gênero do impressionismo, fosse o preferido para a cena dessa partitura que é rica e demonstra as grandes possibilidades do jovem compositor, que a modestia torna pouco conhecido, enquanto tanta gente faz figura com música mais própria para uma daquelas horas radiofônicas a que me referi no início desta nota.

Correio Musical

A SALAMANCA DO JARAU

É este o título de um bailado do talentoso compositor patricio Luiz Cosme, que se baseou para escrevê-lo em uma estranha lenda folclórica do Rio Grande do Sul. A partitura, que acabei de examinar, nunca teve entre nós, principalmente por deficiência de ensaios, uma execução à altura de seus méritos. Trata-se de uma obra em oito quadros sinfônicos, que ambienta, com robustez, e não sem certa aspereza selvagem, os episódios fantásticos ocorridos entre um herói dos pam-pangos, Blau Nunes, a princesa Teiniaguá, e outro curioso tipo criado pela imaginativa popular — o Santão de Salamanca. Esta Salamanca é a mesma antiga cidade universitária espanhola que, dizem, possuía, no tempo dos mouros, uma escola de ciências ocultas. E o nome passou, no folclore sul-riograndense, a designar uma gruta assombrada, sobre o serro do Jarau, "onde se acham presos por encantamento — escreve o próprio compositor Luiz Cosme, em notícia anexa à partitura — o santão de Salamanca, que é um sacristão sacrilégio, e a princesa Teiniaguá, por quem ele se perdeu. Toda a sorte dos dois espíritos enamorados estava ligada àquele encantamento, que só terminaria quando um homem tivesse a coragem de afrontar sete provas. O campeão Blau Nunes, indo no rastro do "boi barroso" (o boi mal-assombrado, do nosso folclore) propõe-se a desencantar a caverna assombrada e salvar os dois amantes."

Essa trama liga-se, evidentemente, a um afonema comum do folclore universal, com os respectivos elementos transpostos para o nosso ambiente e impregnados de brasilidade. Presta-se o argumento a uma bela criação coreográfica, e não menos serviu ao compositor na feitura da sua obra sinfônica. Mas nem como dança, pois ainda não foi montada, nem mesmo, como pura obra de orquestra — uma vez que suas raras execuções têm deixado muito a desejar — o público brasileiro conhece a "Salamanca do Jarau". Era o caso do bailarino Igor Schwexoff, que ora está à frente do corpo de baile do Municipal, estudar essa partitura, praticamente inédita, como vimos, criando sobre a música de Luiz Cosme a necessária coreografia, requerida pelo entrecos. Como todos os bailados contemporâneos, no entanto, vale também a "Salamanca" só pela música, independente da sua realização cênica, e por isso já nos bastaria, do ponto de vista artístico, ouvir a obra de Cosme em um concerto sinfônico. Mas que fosse, bem entendido, um concerto a capricho, com a obra, que é difícil, ensalada rigorosamente. Aqui fica a sugestão, para a O.S.B.

todos os sopros, em largos acordes. Nesse trecho, onde o herói sente o fogo lambendo-lhe as carnes, reaparece, transfigurado, o tema do "boi barroso". O trecho seguinte da partitura é a "Boiciniaga", a cobra que vem sorradeira, de corpo grosso e sarapintado. Mas duas provas aguardam Blau Nunes — a "Ronda de Moças", "allegretto" gracioso, e a "Tropa de Anões", de realização rítmica árdua, este último trecho, para então chegarmos ao movimento conclusivo — "Desencantamento" — que é animado por um largo sopro lírico. A "Salamanca do Jarau", obra importante e representativa da música brasileira, a que o compositor Luiz Cosme dedicou os melhores esforços, merece ser encenada ou, ao menos, ouvida, este ano, na temporada de concertos sinfônicos que brevemente se inicia.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

A primeira parte da "Salamanca do Jarau" denomina-se no "Rastro do Boi Barroso", ouvindo-se de início uma célula rítmica sincopada, dos 2 fagotes, sobre os acordes pianíssimos da celesta e o fundo harmônico do quinteto de cordas. Logo surgem traços descendentes das flautas, dos oboés, das clarinetas e das harpas, para em seguida o corno inglês entoar o tema do "boi barroso" — um motivo popular do folclore riograndense, e que vai reaparecer ao final da partitura, no "Desencantamento". Termina essa introdução uma larga frase expressiva, em uníssono, dos primeiros e segundos violinos. Na dança seguinte — "Teiniaguá" — o compositor evoca a lenda que deu origem ao bailado, criando na orquestra um ambiente impressionista, em pianíssimo quase constante. Já o número posterior — "Assombração" — que inicia a série de provas por que vai passar o campeão Blau Nunes, traz um contraste dinâmico, o herói sente mãos invisíveis batendo-lhe nos ombros, e ouve o barulho de ferros, de espadas tinindo, o que se traduz na orquestra por acordes fortíssimos de fagotes e trombones, intercalados de uma nota soturna do timpano, na parte fraca do tempo. Em "Jaguars e Pumas", outra prova, trecho "vivo, raioso", temos "glissandos" da harpa e dos arcos, escalas frenéticas das madeiras, acordes fortíssimos do piano, seguidos por um desenho uniforme, obsessivo, do fagote e do corno, dos violoncelos e dos contrabaixos. A "Dança dos Esqueletos" é uma espécie de marcha sinistra, confiada ao fagote, contrafagote, violoncelo, contrabaixo, que executam o tema seco, sobre um fundo de percussão do bombo. Nas "Linguas de Fogo" o efeito característico se obtém com um desenho ascendente e descendente da flauta e dos arcos, até um episódio majestoso, de que participam

A Salamanca do Jaráu

Inspirado na lenda missioneira, estilizada e narrada pelo escritor gaúcho Simões Lopes Neto, o compositor Luiz Cosme produziu uma das mais características e definidoras obras do seu armazém musical. Da primeira audição de sua suite, se nota a combinação plástica de elementos heterogêneos dos mais diversos, realizada de maneira a ambientar a fábula dentro de sugestivo panorama orquestral. A Salamanca do Jaráu, tal como foi escrita, pode ser ouvida independentemente de sua representação cênico-bailada. Para isto, ela tem a síntese do ritmo, o trabalho orquestral e as combinações harmônicas, congregadas com mãos de mestre.

Cosme não é folclorista. A apropriação de um tema tradicional-popular, como o do Boi-barroso, apenas evoca a ambiência dos pagos, ao mesmo tempo que serve para impulsionar e indicar toda a ação dramática: "O rastro do Boi-barroso", à guisa de Introdução. E este tema, deformado e alterado na sua disposição intercalar, persegue a suite até o fim, tornando-se insistente, no final, intitulado "Desencantamento". O processo de composição de Cosme é próximo de Stravinsky de maneira flagrante, principalmente nesta suite bailável, onde o compositor con-

teranea se utiliza de uma série de valores que o russo de Lausanne já começara a adotar desde aquelas suas magníficas tentativas no terreno da dança, obedecendo à tradição russa do "ballet" e levado pela influência de Diaghilev.

Assim, devemos apontar para uma porção de fatores, que Luiz Cosme emprega com uma certa sistematização, considerada a partitura de sua obra: o diatonismo cromatizado; a dissonância como motivo-cor harmônico; a super-posição dos acordes ou poli-harmonia e a mobilidade tonal, ou poli-tonalidade. Como se depreende, a sua estruturação harmônica, pelo dinamismo, a versatilidade, a inconstância, apesar dos pontos de apoio nos acordes germinativos, é bem própria para a tecedura de um bailado. Acresce a motivação, que constitui a espécie a linha vital do bailadinho, quer tonal, rítmica, mas sempre cantante, que ele cristaliza em temas curtos, incisivos, e os justapõe com inexgotável pujança por sobre o denso estofado orquestral da fábula. Com eles se criam os "motivos-gestos".

Da síntese rítmica — tão bem conseguida já com Ravel e depois Stravinsky — nasceu a necessidade do desenvolvimento do gesto, como elemento suplementar e interpretativo. Eis o motivo-gesto tão explorado desde Schumann até Ricardo Strauss. Cosme não sofre as injunções dos períodos melódicos, não explora e nem desenvolve os temas, nas linhas ascendentes ou nas variações de harmonia e instrumentação. Quando ele recorre às repetições é com economia de meios e eficiência instrumental, tal como acontece na "Boleíniga", onde o tema inicial é repetido por aumentação. E' motivo-gesto, mesmo sem a intenção do bailado, mas pela variedade rítmica e pelos contrastes de cores instrumentais, que impõem a dança.

Em que pese a participação intencional de Cosme na arte stravinskiana, ele reproduz, nesta sua suite, muito da estética impressionista, dando um especial relevo à matéria sonora, combinando-a de maneira apropriada à evocação permanente do ambiente paizagístico e fantástico que prepara o quadro sobre o qual se desenrola a ação dramática. O motivo-dissonância, tão favorecido pelo impressionismo, encontra em Luiz Cosme uma cultivação esmerada. A própria temática se acha muitas vezes fillada à de Debussy, pela semelhança da proporção intervalar. Também os casamentos instrumentais — os sopros com harpas ou celesta, solando os primeiros — lembram vivamente o clima instrumental de Debussy e o esfumado do seu estilo sinfônico.

A Salamanca do Jaráu, segundo a interpretação de Luiz Cosme, é uma das composições mais sérias e originais de autor contemporâneo brasileiro, podendo ser posta em cotéjo, sem temor do nosso patrielo, entre as melhores produções no gênero — Paulo Antônio.

A Salamanca do Jaráu

A Salamanca do Jaráu foi escrita para flautas e flautim, oboé, cornos, clarinetas, clarone, fagotes, pistões, trombones, tuba, tímpano, triângulo, tam-tam, pratos, ca-xá, bombo, celesta, harpa, quarteto de cordas e contra-baixo. A suite se divide em 10 movimentos bailados, a saber: No rastro do Boi Barroso (Introdução), Teiniaguá e o Santão da Salamanca, Assombração, Jaguares e Pumas, Dança dos Esqueletos, Línguas defogo, Boinga, Ronda das moças, Tropas dos anões e Desencantamento. Estes movimentos, da suite — que nada tem de comum com a suite clássica que obedecia a uma certa relação de formas — se referem à ação dramática da lenda, cujos pontos essenciais estão inscritos nos títulos dos bailados. O início da composição é bem característico. Já existe uma bi-tonalidade, onde o acorde de 11.^a aumentada da tonalidade de sol suspenso menor se sobrepõe à tonalidade de lá maior em que está exposto o tema. Ao calmo e misterioso do começo se sucede um movido, com exposição fragmentária do tema do Boi-barroso, em terças diatônicas, em fá suspenso maior (modo transitório), pelos pistões. A celesta, com o acorde de 11.^a aumentada e os fagotes, repetindo o tema, prosseguem até o fim do movimento.

justa desta conjuntura, limitando-se a meios eficientes e a uma evidente preocupação da economia de recursos, fazendo música densa e de vigorosa expressão. No decorrer de sua obra, são dos mais diferentes os aspectos musicais que se sucedem: o agradável, o sugestivo, o gracioso, o pitoresco, o obstinado, o brilhante, o melancólico, para atrair ainda o ouvinte a perspectivas violentas. A sua obra é produto natural não somente da evolução acústica como também da modificação do sentido estético-musical.

Por todos os motivos, A Salamanca do Jaráu, de Luiz Cosme, é uma das mais pessoais e vigorosas mostras da música brasileira hodierna, dentro do atual quadro evolutivo, afirmando-se indiscutivelmente o seu autor como figura de vulto na vida artística nacional. — Paulo Antonio.

O 2.^o movimento — a Teiniaguá e o Santão — se segue com uma ponte harmônica construída sobre uma sucessão cromática que passa de lá maior para a tonalidade vizinha de si maior. Nela se nota uma exposição temática de Boi-barroso, pelos violinos, ao que respondem os fagotes e oboés em movimento de terças. Ainda há uma exposição precisa do tema pelo corno inglês. Fazem fundo os "divisi" em harmônicos das cordas: os 1.^o violinos em naturais, os 2.^o em artificiais e os celos em naturais, também.

O 3.^o movimento — Assombração — entra sem mudança tonal. O tema é realmente original e caracteriza, de fato, a situação de susto do momento. As trompas glissando, de cromática descendente em sextilha. Nessa parte, o autor introduz o "flutterzungen", nos sopros, empregado pela 1.^a vez na orquestra por Ricardo Strauss e atualmente em voga entre os modernos compositores americanos.

O 4.^o movimento — Jaguares e pumas — é um "tutti" vibrante da orquestra. É todo ele na tonalidade de si menor que entra sem preparo.

O 5.^o movimento — a Dança dos esqueletos — por anotação aproveitada o tema do precedente. É bastante sugestivo o efeito das cadências cromáticas descendentes em terças. Ai a tonalidade é de ré menor que entra sem preparo algum. Notável é a combinação dinâmica deste trecho da suite, a começar do 19.^o compasso (Menos e marcado). Nela também é de grande efeito a repetição do "flutterzungen".

O 6.^o movimento — Línguas de fogo — ainda é em ré menor. Os metais entram em acordes secos, fazendo fundo a escalas ascendentes e descendentes das flautas em "flutterzungen". Neste trecho reaparece deformado o tema do Boi-barroso, num revezamento de metais e flautas e flautim.

O 7.^o movimento — a Boiciniga — entra no tom de mi bemol maior. O tema principal aparece difuso e o secundário saliente. O mesmo tema principal é exposto, depois, num quarteto de violas em "divisi", com o solo feito por pistão em surdina. Mais adiante, o mesmo tema surge, por anotação, com o "tutti" da orquestra. Após o Vivo furioso, do qual existe um compasso de 1/4 seguido de um Lento de 3/4. Para mais tarde ser retomada a exposição do tema inicial.

O 8.^o movimento — A Ronda das moças — em lá maior, possui o tema original e gracioso. Um outro tema pertence ao oboé. O grande efeito deste trecho é devido ao número dos instrumentos. Estas flores" do drama wagneriano.

O 9.^o movimento — a tropa dos anões — impõe o ridículo. O tema da 1.^a clarineta tem pronta resposta uma oitava abaixo, no clarone. Na indicação 58. (Vivo), aparece um tema de piano, em fá maior, derivado do tema do Saci-Pererê, pequena composição para piano de Cosme também, sobre o qual circula a "bródérie" do corno inglês e do oboé. Um pequeno fugado do tema do piano é cortado por uma modulação para depois cair no tema inicial, meio tom acima.

O 10.^o movimento — Desencantamento — tem um trabalho vigoroso de orquestra. Neste trecho é insistente o tema do Boi-barroso. A

(ANTÔNIO, 1945b)

"Salamanca de Jarau", hoje, no São Pedro



Toni Seitz Petzold

Finalmente a terra de Jarau... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

Em uma metrópole de antiga província de São Paulo... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

LUZ COSME E SUA MUSICA

Luiz Cosme é um talento... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

Luiz Cosme é um talento... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

UMA SÉRIE DE COMPOSICÕES

Uma série de composições... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

Uma série de composições... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

dedicada para piano de representação... a primeira vez que se viu a "Salamanca de Jarau"...

(ORINO, 1945a)

SALAMANCA

Correio do Povo 24-8-1947

DO JARAÚ

Paulo Antonio

(Especial para o "Correio do Povo")

Inspirado na lenda missioneira, estilizada e narrada pelo escritor gaúcho Simões Lopes Neto, o compositor Luis Cosme escreveu uma das mais características e definidoras obras do seu armazem musical. Sabemos agora que esta suite de Cosme tem a partitura no prélo, o que certamente vai contribuir enormemente para a sua divulgação. Escassas têm sido as oportunidades de se ouvir esta obra-prima da literatura sinfônica, cuja primeira audição teve lugar no Rio, em 1936, sob a regência de Vila-Lobos e pouco depois era revelada na Paulicéia pelo maestro Francisco Mignone. Nós também tivemos o privilégio de assistir a esta suite de ballet, na concepção coreográfica de Tony Seitz Petzhold, há quase dois anos e agora o Corpo de baile do Teatro Municipal, do Rio, sob a direção da famosa coreógrafa Nina Verchinina vai apresentá-la nos maiores centros sul-americanos.

Luis Cosme, nesta suite para bailado, combinou com grande ciência elementos heterogêneos, de maneira muito plástica, de modo a ambientar a fabula dentro de sugestivo panorama orquestral. A Salamanca do Jaráu, tal como foi escrita, pode ser ouvida independentemente de sua representação cênico-bailada. Para isto, ela tem a síntese do ritmo, o trabalho orquestral e as combinações harmônicas, congregadas com mãos de mestre, para interessá-la como trabalho sinfônico em si.

Cosme não é propriamente um folclorista. A apropriação de um tema tradicional e popular, como a do Boi-barroso, apenas evoca a ambiência dos pagos, ao mesmo tempo que serve para impulsionar e indicar toda a ação dramática: "O rastro do Boi-barroso", à guisa de Introdução. E este mesmo tema, deformado e alterado, na sua disposição intervalar, persegue a suite até o fim, tornando-se insistente na conclusão da sequência sinfônica que leva o título de "Desencantamento". O processo de composição de

tim, oboé, cornos, clarinetas, clarone, fagotes, distões, trombones, tuba, tímpano, triangulo, tam-tam, pratos, caixa, bombo, celesta, harpa, quarteto de cordas e contrabaixo. A suite se divide em 10 movimentos bailados, a saber: No rastro do Boi-barroso (Introdução). Teiniguá e o Santião da Salamanca. Assombração, Jaguares e Pumas. Dança dos Esqueletos, Linguas de fogo, Boiciníngua, Ronda das moças. Tropas dos anões e Desencantamento. Estes movimentos da suite — que nada têm de comum com a suite clássica que obedecia a uma certa relação de formas ou tonalidades — se referem à ação dramática da lenda, cujos pontos essenciais estão inscritos nos títulos dos bailados. Não se ateve o compositor a detalhes de narrativa nada comportantes numa composição musical, mesmo que destinada ao bailado. Aliás, a própria factura compositiva de Cosme evidencia uma compreensão nitida de tal conjuntura, limitando-se ele a meios eficientes e a uma evidente preocupação de economia de recursos, para fazer música densa e de vigorosa expressão. No decorrer de sua partitura, são dos mais diferentes os aspectos musicais que se sucedem: o agradável, o sugestivo e gracioso, o pitoresco, e obstinado, o brilhante, o melancólico, para atrair ainda o ouvinte a perspectivas violentas. A sua obra, produto natural não somente da evolução acústica, como da modificação do sentido estético-musical nos dias que correm.

A Salamanca do Jaráu, segundo a interpretação de Luis Cosme, é uma das composições mais serias do autor brasileiro contemporâneo, podendo ser posta em cotejo, sem temor do nosso patricio, entre as melhores produções no genero.

(ANTÔNIO, 1947)

que leva o título de "Desencantamento". O processo de composição de Cosme o aproxima de Stravinsky de maneira flagrante, principalmente nesta suite bailavel, onde o compositor se utiliza de uma serie de valores que o "russo de Lausanne" já começara a adotar desde aquelas suas magnificas tentativas no terreno da dança, obedecendo à tradição russa do bailado, e arrastado pela influencia de Diaghilev. Assim, devemos apontar para uma porção de fatores que Luís Cosme emprega com certa sistematização, considerada a partitura de sua obra: o diatonismo cromatizado, a dissonancia como motivo-cor hamonico, a superposição dos acordes, ou poli-harmonia, e a mobilidade tonal ou poli-tonalidade.

Como se deprende, a sua estruturação hamonica, pelo dinamismo, a versalidade e a inconstancia, apesar dos pontos de apoio nos acordes germinativos, é bem propria para a tecedura de um bailado. Acresce a motivação, que constitue a espinha dorsal, a linha vital, quer tonal quer ritmica, mas sempre cantante, que ele cristaliza em temas curtos incisivos, e os juxtapõe com inexgotavel pujança por sobre o estofado orchestral da fábula. Com eles se criam os "motivos-gestos". Da sintese ritmica, — tão bem conseguida já com Ravel e depois Stravinsky — nasceu a necessidade do desenvolvimento do gesto, como elemento suplementar e interpretativo. Cosme não sofre as junções dos periodos melódicos, não explora nem desenvolve os temas, nas linhas ascencionais ou nas variações de harmonia e instrumentação. Quando ele recorre às repetições é com economia de meios e eficiencia instrumental, tal como acontece na "Boiciníngá", onde o tema inicial é repetido por augmentação. E' motivo-gesto, não só pela intensão do bailado, como pela variedade do ritmo e pelos contrastes de cores instrumentais que impõem a dança. Em que pese a participação intencional de Cosme na arte stravinskiana, ele reproduz, nesta sua suite, muito da estética impressionista, dando um especial relevo à materia sonora, combinando-a de maneira apropriada à evocação permanente do ambiente pitoresco e fantastico, que prepara o quadro sobre o qual encontra em Luís Cosme uma cultivação esmerada. A própria temática se acha muitas vezes filiada à de Debussy, pela semelhança na proporção intervalar. Também os casamentos instrumentais — os sópros com harpas ou celesta, solando os primeiros — lembo am vivamente o clima instrumental debussiano e o esfumado do seu estilo sinfónico.

A Salamanca de Jaráu foi escrita para flautas e flau-

A SALAMANCA DO JARAU

Este é o título de um bailado do talentoso compositor patricio Luiz Cosme, que se basou para escrevê-lo em uma estranha lenda folclórica do Rio Grande do Sul. A partitura, que tive ensejo de examinar, nunca teve entre nós, principalmente por deficiência de ensaios, uma execução à altura de seus méritos. Trata-se de uma obra em oito quadros sinfônicos que ambienta, com robustez, e não sem certa aparência selvagem, os episódios fantásticos ocorridos entre um herói das pampas, Blau Nunes, a princesa Teiniaguá, e outro curioso tipo criado pela imaginativa popular — o Santão de Salamanca. Esta Salamanca é a mesma antiga cidade universitária espanhola que, dizem, possuía, no tempo dos mouros, uma escola de ciências ocultas. E o nome passou, no folclore riograndense, a designar uma gruta assombrada, sobre o serro do Jarau, "onde se achavam presos por encantamento — escreve o próprio compositor Luiz Cosme, em notícia anexa à partitura — o santão de Salamanca, que é um sacristão sacrílego e a princesa Teiniaguá, por quem ele se perdeu. Toda a sorte dos dois espíritos enamorados estava ligada àquêl encantamento, que só terminaria quando um homem tivesse a coragem de afrontar sete provas. O campeão Blau Nunes, indo no rastro do "boi barroso" (o boi mal-assombrado, do nosso folclore) propõe-se a desencantar a caverna assombrada e salvar os dois amantes".

Liga-se essa trama, evidentemente, a uma fonte comum do folclore



Compositor Luiz Cosme

universal, com os respectivos elementos transpostos para o nosso ambiente e impregnados de brasilidade. Presta-se o argumento a uma bela criação coreográfica, e não menos serviu ao compositor na feitura da sua obra sinfônica. Mas nem como dança, pois ainda não foi montada, nem mesmo como pura obra de orquestra — visto que suas raras execuções têm deixado muito a desejar — o nosso público conhece a "Salamanca do Jarau". Por isso cumpre dar destaque à notícia de que a Comissão Artística do Teatro Municipal, executora da Temporada Nacional, que, em caráter permanente, se realiza de março a maio, escolheu essa obra para integrar o repertório dos espetáculos de bailado, no conjunto das realizações cujo plano será submetido à aprovação do prefeito.

A Comissão, planejando a temporada de ballet, indicou há pouco o nome da bailarina e coreógrafa Tatiana Leskova para, à frente do Corpo de Baile do Municipal, preparar as respectivas récitas. A diretora do "Ballet Society", cujo último espetáculo, dedicado aos sócios da "Cultura Artística", marcou indiscutível sucesso, será portanto, caso o prefeito ratifique o ato da C.A.C., a coreógrafa da "Salamanca do Jarau". Prevê-se que a obra

de Luiz Cosme terá caprichosa montagem: baseiam-se os cenários e a indumentária em admiráveis "croquis" de Santa Rosa, que, junto ao cenógrafo do Teatro Municipal, Mário Conde, colaborará na realização cênica do ballet.

A primeira parte da "Salamanca do Jarau" denomina-se no "Rastro do Boi Barroso", ouvindo-se de ini-



Tatiana Leskova

cio uma célula rítmica sincopada, dos 2 fagotes, sobre os acordes pianíssimos da celesta e o fundo harmônico do quinteto de cordas. Logo surgem traços descendentes das flautas, dos oboes, das clarinetas e das harpas, para em seguida, o corno inglês entoar o tema do "boi barroso" — um motivo popular do folclore riograndense, e que vai reaparecer no final da partitura, no "Desencantamento". Termina essa Introdução uma larga frase expressiva, em uníssono, dos primeiros e segundos violinos. Na dança seguinte — "Teiniaguá e o santão de Salamanca", o compositor evoca a lenda que deu origem ao bailado, criando na orquestra um ambiente impressionista, em pianíssimo quase constante. Já o número posterior — "Assombrado" — que inicia a série de provas por que vai passar o campeão Blau Nunes, traz um contraste dinâmico, o herói, sente mãos invisíveis batendo-lhe nos ombros, e ouve o barulho de ferros, de espadas tinindo, o que se traduz na orquestra por acordes fortísimos de fagotes e trombones, intercalados de uma nota soturna do tímpano, na parte fraca do tempo. Em "Jaguars e Pumas", outra prova, trecho "vivo, raivoso", temos "glissandos" da harpa e dos arcos, escalas frenéticas das madeiras, acordes fortísimos do piano, seguidos por um desenho uniforme, obsessivo, do fagote e da trompa, dos violoncelos e dos contrabaixos. A "Dança dos Esqueletos" é uma espécie de marcha sinistra, confiada ao fagote, contrafagote, violoncelo, contrabaixo, que executam o tema seco, sobre um fundo de percussão do bombo. Nas "Línguas de Fogo" o efeito característico se obtém com um desenho ascendente e descendente da flauta e dos arcos, até um episódio majestoso, de que participam todos os sopros, em largos acordes. Nesse trecho, onde o herói sente o fogo lambendo-lhe as carnes, reaparece, transfigurado, o tema do "boi barroso". O trecho seguinte da partitura é a "Boicinianga", a cobra que vem sorradeira, de corpo grosso e sarapintado. Mais duas provas aguarda Blau Nunes — a "Ronda de Moças", "allegretto", gracioso, e a "Tropa de Anões", de realização rítmica árdua, este último trecho, para chegarmos ao movimento conclusivo — "Desencantamento" — que é animado por um largo sopro lírico. A "Salamanca do Jarau", obra importante e representativa da música brasileira, a que o compositor Luiz Cosme dedicou os melhores esforços, terá, conforme se espera, uma apresentação condigna, quer musical, quer coreográfica.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

(FRANÇA, 1949)

MUSICA

Correio da Manhã 15-1-1952

A "SALAMANCA DO JARAU" NA TEMPORADA NACIONAL DE ARTE

Salamanca do Jarau, o bailado de Luis Cosme, que se baseou, para escrevê-lo em uma estranha lenda folclórica do Rio Grande do Sul, será, no próximo dia 5 de abril, a peça do Municipal, como parte integrante da Temporada que ora



"Mãe" de "Salamanca do Jarau" segundo "croquis" de Santa Rosa

miráveis "croquis" de Santa Rosa.

A primeira parte da Salamanca do Jarau denomina-se "No rastro do Boi Barroso", ouvindo-se de início uma célula rítmica sincopada, dos dois fagotes, sobre os acordes pianíssimos da celesta e o fundo harmônico do quinteto de cordas. Logo surgem traços descendentes das flautas, dos oboés, das clarinetas e das harpas, para em seguida o corno inglês entoar o tema do "boi barroso" — Um motivo popular do folclore riograndense, que vai reaparecer no final da partitura, no "Desencantamento". Termina essa introdução numa larga frase expressiva, em uníssono, dos primeiros e segundos violinos. Na dança seguinte — "Teiniaguá e o Santão de Salamanca", o compositor evoca a lenda que deu origem ao bailado, criando na orquestra um ambiente impressionista, em "pianíssimo" quase constante. Já o número posterior — "Assombração" que inicia a série de provas por que vai passar o campeiro Blau Nunes, trás um contraste dinâmico, o herói sente mãos invisíveis batendo-lhe nos ombros, e ouve o barulho de ferros, de espadas tinindo, o que se traduz na orquestra por acordes fortíssimos de fagotes e trombones, intercalados de uma nota sordida do tímpano, na parte fraca do tempo. Em "Jaguars e Pumas", outra prova, trecho "vivo", "ratvoso", temos "glissandos" da harpa e dos arcos escalas frenéticas das madeiras, acordes fortíssimos do piano, seguidos por um desenho uniforme, obsessivo, do fagote e da trompa, dos violoncelos e dos contrabaixos. A "Dança dos Esqueletos" é uma espécie de marcha sinistra, confiada ao fagote, contrafagote, violoncelo, contrabaixo, que executam o tema seco, sobre um fundo de percussão do pombo. Nas "Línguas de Fogo" o efeito característico se obtém com um desenho ascendente e descendente da flauta e dos arcos, até um episódio majestoso, de que participam todos os sopros, em largos acordes. Nesse trecho onde o herói

transcorre. A partitura, que tive o prazer de examinar, nunca alcançou entre nós, principalmente por deficiência de ensaios, execuções à altura de seus méritos. Trata-se de uma obra em oito quadros sinfônicos que ambienta, com robustez, e não sem certa aspereza selvagem, os episódios fantásticos ocorridos entre um herói dos pampas, Blau Nunes, a princesa Teiniaguá, e outro curioso tipo criado pela imaginação popular — o Santão de Salamanca. Esta Salamanca é a mesma antiga cidade universitária e nobre que, dizem, possuía, no tempo dos mouros, uma escola de artes ocultas. E o nome passou, no folclore riograndense, a designar a gruta assombrada, sobre o sereno do Jarau "onde se achavam prontos por encantamento" — escreve o próprio compositor Luis Cosme em uma das páginas da partitura — o Santão de Salamanca, que é um sacerdote mágico, e a princesa Teiniaguá, que não se perde. Toda a obra dos dois cantos é cantada e toca. Aí está aquele encantamento, que só terminaria quando um homem tivesse a coragem de afrontar sete provas. O primeiro Blau Nunes, indo no rastro do "boi barroso" (o boi malhado do nosso folclore) propõe-se a desenterrar a caverna assombrosa e salvar os dois animais.

Esta obra, evidentemente, se dá a conhecer com o folclore brasileiro, com os respectivos elementos transportados para o nosso ambiente e impregnados de brasilidade. Presta-se o argumento a uma bela criação coreográfica, e, não menos, serviu ao compositor na feitura da sua obra sinfônica. Mas não como dança, pois só agora esta sendo montada, não, a rigor, como pura obra de orquestra — visto que suas raras encenações têm deixado muito a desejar — conhece o nosso público a Salamanca do Jarau. Cumpre por isso dar destaque à notícia de que, finalmente, a Comissão Artística do Teatro Municipal resolveu apresentar a obra, no espetáculo de ballet que se realizará no primeiro sábado do mês próximo.

Tatiana Leskora, que dirige, com proficiência, o corpo de baile do Teatro Municipal, é a coreógrafa de Salamanca do Jarau. Prevê-se que a obra de Luis Cosme terá copiosa montagem, pois se baseiam os cenários e a indumentária em ad-



A princesa Teiniaguá, segundo concepção de Santa Rosa

sente o fogo lambendo-lhe as carnes, reaparece, transfigurado, o tema do "boi barroso". O trecho seguinte da partitura é a "Boiciniaga", a cobra que vem sorrateira, de corpo grosso e sarapintado. Mais duas provas aguardam Blau Nunes — a "Ronda das Moças", "allegretto", gracioso, e a "Tropa de Anões", de realização rítmica árdua, este último trecho, para chegarmos ao movimento conclusivo — "Desencantamento" — que é animado por um largo sópro lírico. A Salamanca do Jarau, obra importante e representativa da música brasileira, terá conforme se espera, uma apresentação condigna.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

(FRANÇA, 1952)

“A SALAMANCA DO JARAU”, DE LUÍS COSME

ENTRE as obras mais vigorosas da moderna criação musical brasileira, este bailado de Luís Cosme há muito já deveria ter alcançado a fixação em LP. Animados com as disposições editoriais da “Festa”, de Irineu Garcia, cujos planos publicamos aqui segunda-feira última, fazemo-nos intérpretes de numerosos ouvintes que certa vez, talvez a única, tiveram oportunidade de aplaudir com vivo e sincero entusiasmo o bailado encenado no Teatro Municipal. Mesmo sem o atrativo adicional da cena, a música se impôs por marcantes concepções. Do lirismo terno à violência exuberante, Luís Cosme vestiu sonora e magnificamente a lenda que Simões Lopes



Neto recolheu no interior do Estado em que ambos — o compositor e o poeta — nasceram, o Rio Grande do Sul.

A Salamanca é uma caverna existente no sêro do Jarau. Na coxilha geral de Sant’Ana, no limite com o Uruguai. O nome de Salamanca deriva da cidade espanhola de igual nome em que, no tempo dos mouros, dizia-se haver uma famosa escola de magia. É nesta misteriosa caverna que o herói Blau Nunes vive uma terrível aventura em que seus nervos são postos à prova e ele a tudo resiste pela fascinação que lhe causa Teiniaguá, a princesa moura, cujo encantamento ele deseja desfazer, restituindo-lhe a condição humana, transformada que fora em fagartixa. Blau Nunes se expõe, na caverna fantasmagórica, a sete provas, findas as quais ocorre o desencantamento. A obra começa suavemente, de maneira suspensiva e misteriosa, destacando-se dois fagotes. “No Rastro do Boi Barroso” é o nome desta página inicial. O Boi Barroso, famoso no folclore gaúcho, e que tem até uma célebre canção, exposta pelo corne inglês neste início e repetida no final da peça, é um animal misterioso que desaparece na mata, indo, segundo se acredita, justamente em direção a sítios fantásticos e assombrados. A seguir, em *pianíssimo*, o autor nos apresenta Teiniaguá e o Santão de Salamanca, este um sacristão sacrilégio que por ela se perdera e que habita também a caverna misteriosa. As provas a que se submete Blau Nunes, vencedor de suas próprias emoções, são as seguintes, pela ordem: Assombração, Jaguares e Pumas, Dança dos Esqueletos, Línguas de Fogo (onde reaparece, transfigurado, o tema do Boi Barroso), Boicinianga (grande cobra pintada), Ronda das Môças (em que o herói é submetido a provocações sensuais) e finalmente Tropa de Anões. Um dos momentos mais interessantes da obra pelo jogo rítmico que apresenta. Concluindo o bailado, temos a cena do Desencantamento. Vencidas as provas, Blau Nunes tem diante de si uma velha bruxa que se dispõe a atender, como prêmio, a sete desejos seus. Blau não se decide. O que ele almeja, de fato, mas silencia, é a princesa moura, a Teiniaguá encantada. Diante do seu silêncio, a bruxa desaparece. Blau Nunes, saudoso, evoca as imagens da princesa moura e do sacristão, que, redimidos e transformados numa linda tapuia e num guasca desempenado, vão lentamente ao encontro do seu destino. A obra termina como se iniciou, em *pianíssimo*. Esta, sumariamente, a história que propiciou ao compositor Luís Cosme o uso de uma viva palêta orquestral, cheia de admiráveis efeitos. Se atendida esta nossa sugestão, Irineu Garcia terá enriquecido ainda mais o seu catálogo de discos “Festa” com uma obra que bem representará aquela região brasileira pela dimensão nacional do artista que a interpreta.

★ ★ ★

PRIMEIRO ARTIGO DE COSME SOBRE A SALAMANCA DO JARAU:

...APOIEI-ME na lenda "Salamanca do Jarau", incorporada...

...o roteiro desse colorido elemento popular — tecido das tradições das furnas de Salamanca...

...dros e cenas dela constantes — apoiiei-me, contudo, aos elementos substanciais da lenda.

A "Salamanca do Jarau" (Salamanca: furna encantada. Provém a denominação da cidade de Salamanca, na Espanha, onde existia, diz-se, uma célebre escola de magia no tempo dos mouros. Jarau: (Serro do) Na complexa geral de Sant'Ana, sobre a linha divisória com a República do Uruguai) é uma caverna assombrosa e fabulosa. Nela se acham presos por encantamento o Sant...

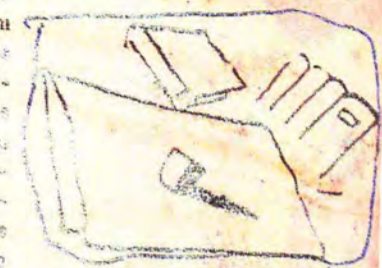
Salamanca do Jarau

Luiz Cosme

...ção da Salamanca, que é um sacristão sacrilégio, e a princesa Teiniquá (Lagartixa. A teiniquá que se chama Lagartixa, a churinda; carbunculo. Jarau é trazia encantada as cabeças uma "pedra preta" (pedra preta é o nome de uma pedra de cor de rubi) por quem ele se achou. Toda a noite das duas cavernas encobertas e encantadas que se acham quando por vezes se abrem e mostram a luz do luar e a brisa do sete pratas. O destemido compêlo Blau Nunes foi ao centro de Blau Nunes para sua lembrança de quando se achou no quarto de uma caverna encantada por uma feiticeira que levou a sua filha Teiniquá para a sua casa e a sua filha Teiniquá, cuja mãe, ela se achou no quarto que era o quarto de Teiniquá e quando se achou a descoberta a caverna encantada e a sua filha Teiniquá...

a lagartixa. E quando mais tarde volta, trazendo mel para sustentá-la, vê... em lugar da lagartixa, a figura da moura.

A princesa com o fascínio de seus encantos começa a tentar e



pobre sacristão. Por instantes encalça o rosário, agarra a Cruz do Salvador e vai levantando o Crucifixo... bem em frente da janela... na altura do seu coração... da sua garganta... da boca... na altura dos... e aí parou, porou olhos de amor, tão soberanos e cativos, em mil vidas de papéis outros se não viram...

Aqui termina, como prólogo, a estragem do Santão que convida Blau a entrar na furna e passar por sete provas duras. Deixarei para o próprio Simões Lopes Neto a narrativa das sete provas, que conseguem, após a introdução, as seguintes partes do bailado:

"Blau Nunes foi andando" — Simões Lopes Neto:

Entrou na boca da toca apenas a cabeça e isso pouco, por causa da estrediga da ramaria que se cruzava nela; pra o fundo era tudo escuro.

Andou mais, num corredor duzentas braças; mais, ainda; sete pedregosos nasciam deste.

Descreveu por um deles; fêz raras e contravoltas, subiu, desceu. Sempre escuro. Sempre silêncio.

Uma cruzada de creixos sentiu-se batendo no oitro.

Numa cruzada de carreiros, sentiu tuido de ferros que se chocavam, tinar de muitas espadas, seu conchido.

Por então o escuro ia já mudado num brilho de vagalume.

Grupos de aranhas com feitiço de homem e polegada de moetas nem pragas com fuzilar d'alhos rajvosos, porém fuzilhos eram os golpes que faziam saltando umas nas outras, em silêncio.

Blau teve um instante de parada, mas atendeu logo no dizer do vulto de face tristonha — Aluz forte, coração sereno...

E meteu o peito por entre o espinheiro das espadas, sentiu o corte delas, o fino das pontas, o redondo dos copos... mas passou, sem olhar aos lados, num entono, escutando porém chôros e gemidos dos peleadores.

Mãos mais leves bateram-lhe no ombro, como carinhosas e satisfeitas.

Outro ruído nenhum ouviu ele no ar quieto da furna que o rugido dos cabrestilhos das suas espadas.

BLAU NUNES foi andando. Andando numa luz macia que não dava sombra. Enredado como os camichos dum cupim



Cenário de Santa Rosa para a segunda do Ballet "Salamanca do Jarau"

era a fuma, dando corredores sem conta, a todos os rumos; e ao desembocar do em que vinha, justo num colovêto dele, saltaram-lhe aos quatro lados jaguates e pu-

mas, de goela aberta e bafo quente, patas levantadas mostrando as unhas, a cola mosqueando, numa fúria...

E ele meteu o peito e passou, sentindo a cerda dura das feras roçarem-lhe o corpo; passou sem pressa nem vagar, escutando os urros que pra trás iam ficando e morrendo sem eco...

As mãos, de braços que ele não via, em corpos que não sentia, mas que, certo, o ladeavam, as mãos iam-lhe sempre afagando os ombros, sem bem o empurrar, mas atraindo-o para adiante... adiante...

A luz ia na mesma, côr da de vagalume, esverdeada e amarelada...

BLAU foi andando.

Agora era um lançante e ao fim dele parou num redondel apedado de ossamentas de criaturas. Esqueletos, de pé, encostados uns nos outros, muitos, derreados, como numa preguiça; pelo chão caídas, partes deles, despençadas; caveiras soltas, dentes branqueando, tampos de cabeças, buracos de olhos; pernas e pés em passo de dança, alcatras e costelas meneando-se num vagar compassado, outras em saracoteio...

Aí o seu braço direito quase moveu-se acima, como para fazer o sinal da cruz... porém — alma forte, coragem sereno! — meteu o peito e passou entre as ossadas, sentindo o bafo que elas soltavam das suas juntas helotentas.

As mãos, aquelas, sempre brandas, alagavam-lhe outra vez os ombros...

BLAU NUNES foi andando...

O chão ia alteando-se, numa trepada forte que ele venceu sem aumentar a respiração; e num desvão, a modo dum forno, teve de passar por uma como porta dele, e aí dentro era um jôgo de línguas de fogo, vermelho e forte, como atizado com lenha de nhaduva; e repuxos d'água, saídos das paredes, batiam nele e referriam, chiando, fazendo vapor; um ventarrão rondava ali dentro, renovando águas e fogos, que era uma temeridade cortar aquele turbilhão...

Outra vez ele meteu peito e passou, sentindo o mormaço das labaredas.

As mãos do ar mais o palmecaram nos ombros, como querendo *duas* — muito bem!

BLAU NUNES foi andando.

Já tinha perdido a conta do tempo e do rumo que trazia; sentia no silêncio como que um pêso de arrôubas; a claridade mortiça, porém, já se lhe assentara nos olhos e tanto, que viu adiante, em sua frente e caminho, um corpo entrocado, sarapintado e grosso, batendo no chão uns chocalhos, grandes como ovos de tóu-tóu.

Era a boiciniça, guarda desta passagem, que levantava a cabeça flechosa, lanceando o ar com a língua de cabelos, preta, firmando no vivente a escama dos olhos, luzindo, preto como botões de veludo...

Das duas presas recurvas, grandes como as aspas dum tourito de sobreano, pingava uma goma escura, que era a peçonha sobrance por um muito jejum de mortandade, lá fora...

A boiciniça — a cascavel amal-

diçada — tôda se meneava, chocalhando os guizos, como por aviso, lucirando o ar com a língua, como por prova...

Uma serenada de suor minou na testa do paisano... porém ele meteu o peito e passou, vendo, sem olhar, a boiciniça alçar-se e descair, chata e tremente... e passou, ouvindo o chocalho da que não perdoa, o sibilo da que não esquece...

E logo então, que era este o quinto passo de valentia que vencera sem temer — de alma forte e coração sereno — logo então as mãos voantes anediaram-lhe o cabelo, palmecaram-lhe mais chegadas os ombros.

BLAU NUNES foi andando.

Desembocou num campestre, de gramado fôfo, que tinha um cheiro doce que ele não conhecia, em tôda a volta árvores, enfloradas e estadeando frutos; passarinhada de penas vivas e cantoria alegre; veadinhos mansos; caporococas e outro muito bicharedo, que recreava os olhos; e listando a meio o campestre, brotado dum roca coberta de samambaias, um olho-d'água, que saía em toalha e logo corria em riachinho, pipocando o quanto-quanto sobre arcão solto, palhetado de malacachetas brancas, como uma fatinha de prata...

E logo uma ronda de meças — cada qual que mais cativa! — uma ronda alegre saiu dentro o arvoredado, a cereá-lo, a seduzi-lo, e ele Blau, gaúcho pobre, que so mulheres de anáguas resvalonas conhecia...

Vestiam-se umas em frouxo trançado de flores, outras de líos de contas, outras na própria cabeleira solta... estas chegavam-lhe à boca caramujos estrambóticos, cheios de bebida recendente e fumegando entre vidros frios, como de geada; dançavam outras num requêbro marcado como pot música... outras lá acenavam-lhe para a lindeza dos seus corpos, atirando no chão esteiras macias, num convite aberto e ardiloso...

Porém ele meteu o peito e passou, com as fontes golpeando, por motivo do ar malicioso que o seu bote respirava...

BLAU NUNES foi andando.

Entrou no arvoredado e foi logo rodeado por uma tropa de anões, cambaios e cabeçudos, cada qual melhor para galhofa, e todos em piruetas e mesuras, landangueiros e volantins, pulando como aranhões, armando lutas, fazendo caretas impossíveis para rosto de gente...

Porém o paisano meteu o peito neles e passou, sem nem sequer um ar de riso no canto dos olhos...

E com este, que era o último, contou os sete passos das provas.

BLAU NUNES encontra-se, no Descantamento, em frente a uma velha bruxa que se propõe, como prêmio de sua coragem, satisfazer sete desejos seus, sugere rindo-lhe a sorte no jôgo de cartas; nos amores... Mas Blau só deseja uma coisa que não sabe exprimir por palavras — ele deseja a princesa moura, a Teiniguá encantada. E, como permanece mudo, a bruxa desaparece e Blau volte, evocando saudoso, as imagens da moura e do sacristão que, redimidos de suas penas e transformados numa linda tapuja e num guasca descompnado, vão devagarinho, ao encontro do seu destino.

Termina, assim, a lenda-baijado em pianissimo suave e evocador.

ABSTRACT

The purpose of this work is to undertake a musical analysis of the ballet *Salamanca do Jarau* by Luiz Cosme, based on the tale by João Simões Lopes Neto, and to describe the history of its critical reception.

The present investigation describes the history of the reception of *Salamanca do Jarau* through three distinct routes: the critical reception of the work in the period of its first performances, the essays written by the composer, and analyses and comments by Brazilian critics and musicologists. The initial reception of *Salamanca do Jarau* was divided between negative and positive commentary. The Luiz Cosme articles on his own composition clarify his ideas on the work's structure. The analyses by critics and musicologists are centered on the study of thematic construction, rhythmic configuration, and instrumentation in relation to the representation of the original tale.

The analytical investigation concerns the relationship between the tale and the ballet, the motivic-thematic construction of the ballet, and the import of other of Cosme's musical works upon *Salamanca do Jarau*. It became apparent, in the relation between tale and ballet, that the composer retained only those aspects of the tale that would be instrumental to the development of the composition. Furthermore, it was proved that the work is based on two

thematic matrixes that generate the ballet's various themes and motives. Thus, the musical unity to the work and its narrative-dramatic continuity are guaranteed through multiple thematic transformations of the matrixes and themes.

The ballet by Cosme shows the possibilities of dramatic-musical elaboration through the motivic-thematic relations of its two thematic matrixes and in the non-discursive structure at various levels of compositional thought.