

## **Itinerário de uma reescritura: Procissão do Enterro na Semana Santa de Prados-MG por Silvio Ferraz**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

*Tadeu Moraes Taffarello*

*Universidade Estadual de Campinas – tadeutaffarello@gmail.com*

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

**Palavras-chave:** Silvio Ferraz. Manoel Dias de Oliveira. Análise musical. Reescritura. Canto de Verônica.

**Itinerary of a rewriting: Good Friday Procession by Silvio Ferraz.**

**Abstract:** In 1978, Brazilian composer Silvio Ferraz was present at the Good Friday Procession at Prados, Minas Gerais. He was deeply affected by its sonorities and symbologies. Thirty years later, in 2008, Ferraz composed the piece *Itinerários da Passagem: Veronica Nadir* for cello solo, string orchestra and percussion. This article contextualizes the piece, analyzes its harmony, discusses its sonorities and reveals its form in arcs based on density and harmonic rarefactions.

**Keywords:** Silvio Ferraz. Manoel Dias de Oliveira. Musical Analysis. Rewriting. Song of Veronica.

### **1. Sobre a peça**

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

Em sua concepção, a peça trabalha a reescritura<sup>1</sup> de sonoridades provenientes de uma procissão de Semana Santa, com seus cantos, motetos, sinos de igrejas, toques de matracas, arrastar de pés, vozes murmurantes. Para essa peça especificamente, o compositor é movido pela Procissão do Enterro ocorrida na Sexta-feira Santa da cidade de Prados-MG, no ano de 1978, quando o Canto de Verônica foi realizado por Nadir Ladeira (FERRAZ, 2012: 303). A junção desses dois nomes femininos gerou o subtítulo da peça, *Verônica Nadir*.

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

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

## 2. O Canto de Verônica em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*

O Canto de Verônica em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* é trabalhado como gerador de material sonoro para o violoncelo solista e aparece de maneira mais reconhecível quase no fim da peça, entre os compassos 89 e 97, conforme demonstrado a seguir (Figura 1).

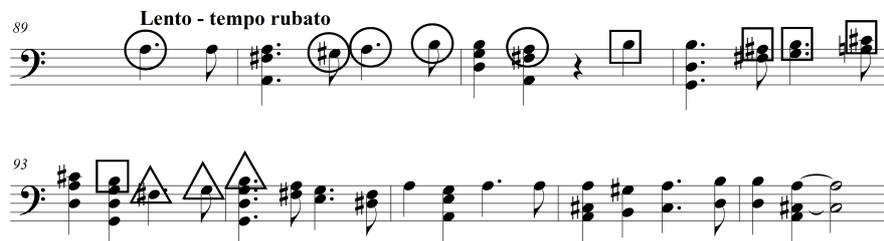


Figura 1: Canto de Verônica em transcrição para violoncelo presente entre os compassos 89 e 97 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz. As notas em destaque são utilizadas como notas bases para expansão do material musical em outros trechos da parte solista.

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

compasso 93. O uso de arpejos é exclusivo do instrumento solista e ocorre apenas neste trecho da peça.

Um pouco antes na partitura, entre os compassos 23 e 29, as notas do Canto de Verônica destacadas nas Figuras 1 por um círculo são tratadas como geradoras de material sonoro por meio do alargamento rítmico, do uso de um bordão com a nota Lá (primeira corda do violoncelo) e de glissandos, sendo destacas na Figura 2 também por um círculo.



Figura 2: compassos 23 a 29 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz.

Nos compassos 42 e 43, as notas destacadas na Figura 1 por um quadrado são tratadas por um adensamento rítmico pelo uso de quiálteras com agrupamentos irregulares, com o uso de cordas duplas, sendo destacas na Figura 3 também por um quadrado.

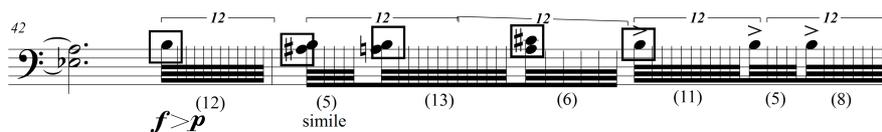


Figura 3: compassos 42 e 43 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz.

No compasso 48, as notas destacadas por um triângulo na Figura 1 são tratadas por trêmulos de arcos e cordas duplas, sendo destacas na Figura 4 também por um triângulo.



Figura 4: compasso 48 de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz.

Tal como o procedimento de alargamento rítmico demonstrado na Figura 2, o aumento da duração das notas em relação a um original pré-existente é importante também no desenvolvimento harmônico da peça.

### 3. Prolongamentos harmônicos

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



Na Figura 6, por exemplo, pode-se perceber que o primeiro acorde ressoante, que em Manoel Dias de Oliveira é um Ré M, aparece em Silvio Ferraz acrescido de uma nota Sol 2<sup>3</sup> no violoncelo solo, nota esta que pode ser compreendida como uma antecipação do sol m do compasso 5. Quando este acorde ressoa, entretanto, a nota Fá# 3 dos contrabaixos, nota esta que pertencia ao acorde de Ré M inicial, é retardada. Outra nota estranha à gramática do acorde no compasso 5 é a nota Lá<sup>b</sup> 3 dos violinos 2, que pode ser compreendido como uma apogiatura para a nota Sol do compasso 6. No compasso 8, surgem algumas notas pertencentes ao acorde de Fá M, entretanto é difícil afirmar que tal acorde ressoe aqui, pois junto a tais notas (Fá 3 dos violinos 2 e Lá 3 dos violinos 3), ressoam também o Si *b* dos contrabaixos e violinos 1 e o Ré 3 dos violinos 3, antecipados do próximo acorde, o Si 2 das violas e o Mi dos violinos 3 e do violoncelo solo, apogiaturas de notas dos acordes seguintes. No compasso 9, o acorde de Si<sup>b</sup> M ressoa com o acréscimo da nota Lá 3, retardo de uma nota do acorde da Fá do compasso 8. O acorde da Fá M esboçado no compasso 8, ressoa com mais notas nos compassos 12 e 13, porém acrescido do Si<sup>b</sup> 2 dos contrabaixos e do Ré 3 das violas, retardos de notas do acorde de Si<sup>b</sup> M e de notas que antecipam o acorde de Ré M que irá surgir, também acrescido de outras notas, por volta do compasso 23, início da primeira transformação do Canto de Verônica demonstrada na Figura 2.

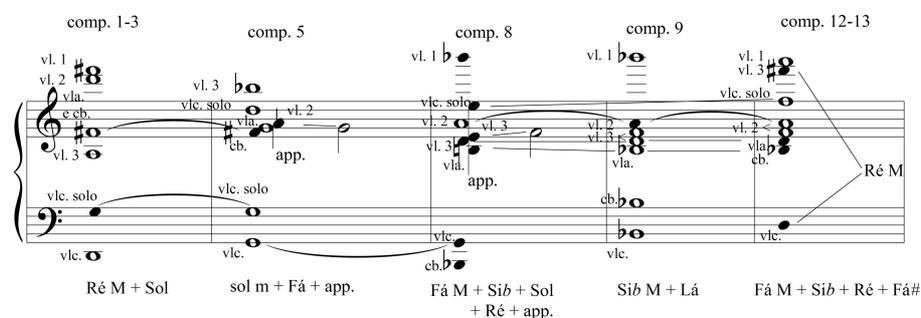


Figura 6: redução, análise harmônica e das vozes condutoras nos compassos iniciais de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz. Legenda: app = apogiatura; vl = violino; vla = viola; vlc = violoncelo; cb = contrabaixo; m = menor; M = Maior; comp. = compasso. Notas brancas são notas pertencentes aos acordes de acordo com o uso por Manoel Dias de Oliveira e as notas pretas são notas diversas a tal uso.

Adensamentos harmônicos ocorrem em ao menos três momentos na peça, entre os compassos 1-17, cujo início foi exemplificado na Figura 6, entre os compassos 23 e 39 e entre os compassos 50 e 68.

Em relação à condução das vozes trabalhada por Silvio Ferraz para *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*, percebe-se uma troca constante na disposição e sonoridades das notas entre os instrumentos como, por exemplo, na linha do violino 3 entre os compassos 1-3 e 5 da Figura 6, pulando de um Lá 2 com surdina do início para um Si<sup>b</sup> 4 em harmônico no

compasso 5. Ou então o contrabaixo que no compasso 5 soa um Fá# 3 em harmônico e, no início do 8, um Sib 0 em trêmulo.

#### 4. Rarefações harmônicas

O acúmulo de notas de acordes distintos é um procedimento caro à peça *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* de Silvio Ferraz, gerando uma espécie de adensamento da harmonia. Entretanto, esses acúmulos são refreados em ao menos 3 momentos ao longo da peça, gerando rarefações harmônicas (Figura 7).

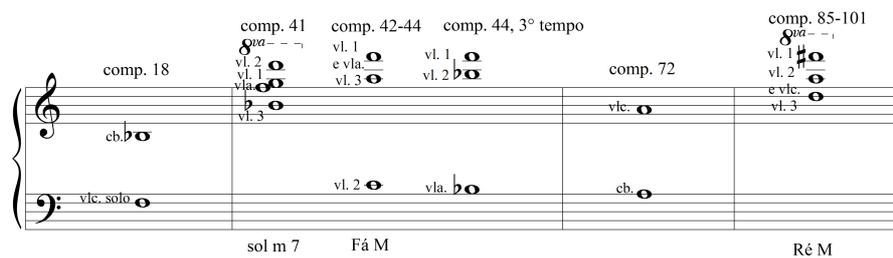


Figura 7: redução e análise harmônica de quatro trechos distintos de *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz. Legenda: vl = violino; vlc = violoncelo; cb = contrabaixo; m = menor; M = Maior; comp. = compasso; 7 = acorde com sétima.

A primeira harmonia mais rarefeita na peça, ou seja, com menos classes de notas distintas em relação à harmonia demonstrada na Figura 6, ocorre no compasso 18, logo após a primeira entrada das matracas. É como se a entrada súbita em dinâmica *fff* das matracas, tal como ocorre verdadeiramente em uma Procissão do Enterro, refreasse o adensamento harmônico que vinha ocorrendo até então. Em tal trecho, na orquestra há o contrabaixo soando um Sib 2 em harmônico e o violoncelo solo, um Fá 2 em crescendo e decrescendo.

Um segundo momento em que há uma harmonia mais rarefeita é entre os compassos 41 e 44, durante o primeiro grupo de quiálteras em agrupamentos irregulares demonstrado na Figura 3. As harmonias resultantes a partir dos instrumentos da orquestra são, em ordem, sol m com sétima (comp. 41), F 4 M (comp. 42-44) e uma quinta aberta com Sib e Fá no terceiro tempo do comp. 44. O que se percebe aqui é que, ao invés de uma rarefação súbita como a ocorrida logo após o toque de matracas, a harmonia vai se dissipando aos poucos.

Entre o terceiro tempo do comp. 71 e início do 72, junto com o segundo grupo de quiálteras em agrupamentos irregulares, soa na orquestra de cordas uma nota Lá em duas oitavas distintas, Lá 2 nos contrabaixos e Lá 3 em harmônico nos violoncelos. Esta rarefação é, de uma certa maneira, sustentada até o fim, no trecho em que, junto com a transcrição do

Canto de Verônica demonstrado na Figura 1, a orquestra sustenta um acorde de Ré M desde o comp. 85 até o fim da peça, no comp. 101.

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

## 5. Sonoridades

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

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

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

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

Tabela 1: distribuição instrumental das sonoridades trabalhadas em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz.

Essa gama de sonoridades distintas utilizadas tanto pelos instrumentos da orquestra quanto pelo solista, em comunhão com a troca constante da distribuição das alturas das notas dos acordes entre os instrumentos, conforme demonstrado nas Figuras 6 e 7, gera variações timbrísticas que caracterizam a peça como um todo. A parte da orquestra, por ter sido escrita para instrumentistas jovens que, talvez, não fossem acostumados com algumas das técnicas instrumentais requeridas, trabalha as mudanças de sonoridades de maneira lenta e gradual, o que facilita, de uma certa maneira, a apropriação devida de tais sonoridades.

## 6. Arcos estruturais

Os movimentos de adensamentos e rarefações harmônicos conforme exemplificados nas Figuras 6 e 7 junto a algumas das sonoridades trabalhadas pela orquestra e pelo solista, geram arcos estruturais que dividiriam a peça basicamente em quatro partes, sendo: Introdução – Arco 1 – Arco 2 – Coda/Transcrição do Canto de Verônica (Figura 7).

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

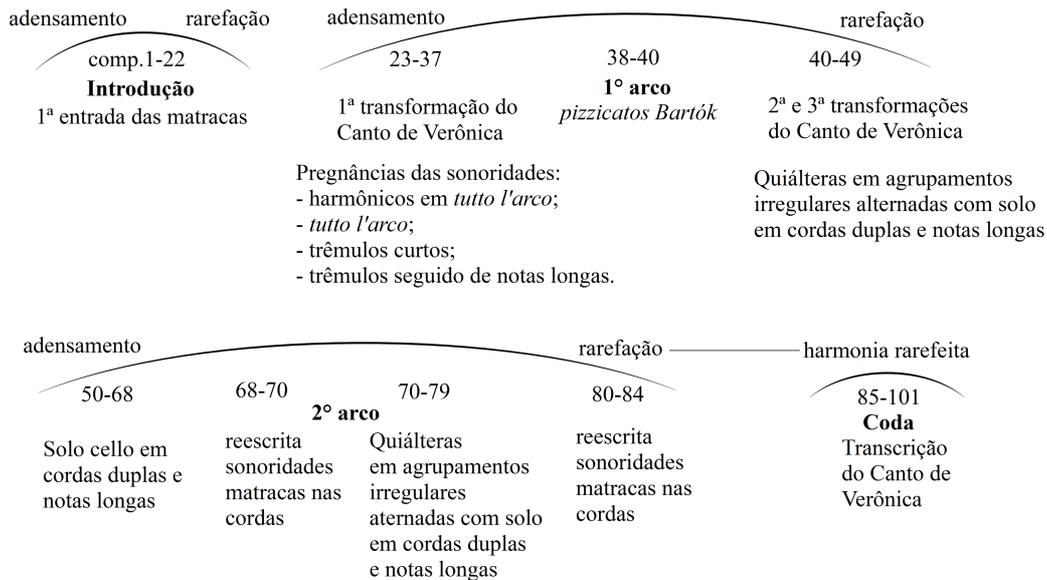


Figura 7: arcos estruturais formados pelos movimentos de adensamento e rarefação harmônicos e apoiados por sonoridades em *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* (2008) de Silvio Ferraz.

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

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

### Considerações finais

A peça *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir* de Silvio Ferraz é estruturada por arcos de adensamento e rarefações harmônicos, em um movimento que vai do difuso e indefinido para o revelado e claro. A parte solista talvez seja o maior exemplo desse itinerário de clareamento, pois em seus compassos iniciais é solicitado a tocar sem que se sinta um solo,

na parte central trabalha modificações do Canto de Verônica e, ao final, tem um grande destaque com a transcrição do Canto de Verônica em sua plenitude sob uma orquestra praticamente estática harmonicamente. Por meio desta forma em fluxos, a peça busca trabalhar um processo de reescritura de diversas sonoridades que podem ser ouvidas durante uma Procissão do Enterro na Semana Santa da região do Rio das Mortes-MG. Dessa maneira, a presença marcante da música de Manoel Dias de Oliveira, por meio de prolongamentos e transcrições do Canto de Verônica e de harmonias de alguns de seus motetos, é mesclada a sonoridades instrumentais que lembram os ruídos de todo o entorno da procissão, como, por exemplo, os sons de matracas recriados musicalmente nos trêmulos de arcos dos instrumentos de cordas ou as arcadas em *tutto l'arco* que, de uma certa maneira, recriam musicalmente o arrastar de pés da multidão que acompanha a procissão. Procurando sempre trabalhar possibilidades distintas de mesclas de timbres instrumentais e de distribuição das vozes na harmonia, o compositor Silvio Ferraz busca uma aproximação de sua música com o público para o qual a peça foi escrita, a orquestra de cordas de São Brás do Suaçuí-MG, e, dessa forma, tornar a música nova mais acessível a quem não necessariamente está acostumando às suas sonoridades.

### Referências:

- FERRAZ, Silvio. Escutas e Reescritas. In: TRAGTEMBERG, Lívio (org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 285-306 (Coleção Signos Música, 14)
- \_\_\_\_\_. A fórmula da reescritura. *Sonologia*, v. 1, p. 41-52, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Itinerário da Passagem: Verônica Nadir*. 2008b. Partitura manuscrita.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Campinas: 2010. 118p. Dissertação (Mestrado em música). Unicamp.
- ROCHA, Sérgio de Figueiredo. Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte na peça Bajulans de Manoel Dias de Oliveira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, p. 90-94, 2008.
- TYGEL, Júlia Zanlorenzi. *Processos de recomposição na Bagatelas para piano No. 4 Op. 6 de Bartók*: uma análise comparativa entre a canção húngara e obra do compositor. I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP. São Paulo: outubro de 2010.

### Notas

---

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

<sup>2</sup> Uma análise integral da peça pode ser lida em ROCHA, 2008.

<sup>3</sup> Tomar-se-á como base o Dó 3 como Dó central.