Instituto de Artes da UNESP

Diogo Lefèvre

O Poema em Música e a Música além do Poema:

Estudo sobre a relação entre música e poesia em obras de Almeida Prado, Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl.

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de doutor em música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

São Paulo-SP

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L493p Lefèvre, Diogo, 1974-

O poema em música e a música além do poema : estudo sobre a relação entre música e poesia em obras de Almeida Prado, Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl. / Diogo Lefèvre. - São Paulo, 2015.

408 p.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música brasileira – Séc. XX. 2. Música – Análise, apreciação. 3. Almeida Prado, José Antônio de. 4. Álvares, Eduardo Guimarães. 5. Crowl Junior, Harry Lamott. I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

Diogo Lefèvre

O Poema em Música e a Música além do Poema:

Estudo sobre a relação entre música e poesia em obras de Almeida Prado, Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl.

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de doutor em música.

Banca Examinadora:

_____

(Orientador): Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira (Instituto de Artes- UNESP)

_____

Prof. Dr Achille Guido Picchi (Instituto de Artes- UNESP)

_____

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis (Instituto de Artes- UNESP)

_____

Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira (Escola de Comunicações e Artes- USP)

_____

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (Escola de Comunicações e Artes- USP)

Agradecimentos:

Ao Professor Doutor Marcos Fernandes Pupo Nogueira pela orientação, pela disponibilidade, pela experiência e sabedoria, pela confiança e interesse em meu trabalho.

Aos compositores Eduardo Guimarães Álvares (*in memorian*), José Antônio de Almeida Prado (*in memorian*) e Harry Crowl, pela beleza e criatividade de suas obras, pela gentileza nas entrevistas pessoais concedidas (no caso de Eduardo Guimarães Álvares e Almeida Prado durante o meu mestrado e no caso de Harry Crowl durante a realização desta tese).

À CAPES, pela concessão de bolsa para a realização desta tese.

Aos professores e colegas da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP.

Aos Funcionários da seção de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, **Ângela Lunardi, Fábio Akio Maeda, Gedalva Santana, Neusa de Sousa Padeiro** que sempre realizaram um trabalho eficiente e cordial.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP e do SAEPE, pelo atendimento atencioso, cordial e eficiente.

Ao pianista Paulo Sérgio Guimarães Álvares, que me trouxe outra cópia da partitura de *Pétala Petulância.*

Ao professor de francês André Pompeu de Toledo, pelo auxílio na tradução e compreensão do poema *Les Grenades* ("As Romãs") de Paul Valéry.

Aos membros da banca de qualificação, **Prof. Dr. Achille Picchi e Maurício de Bonis**, pelos valiosos conselhos dados para a reelaboração desta tese.

Aos participantes da banca de defesa desta tese, **Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira**, **Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, Prof. Dr. Achille Picchi e Prof. Dr. Maurício de Bonis**, pela leitura atenta deste trabalho e pela inteligência dos apontamentos críticos.

Aos meus pais, José Eduardo de Assis Lefévre e **Léa Vitória Lefèvre e à minha irmã Carolina Lefèvre**, pelo apoio e pelo afeto.

À minha amada esposa Irene Rodrigues Cavalcante, pelo amor, pelo companheirismo, pelo apoio em todas as horas, fundamentais para a realização deste trabalho.

Resumo: Esta pesquisa investiga a relação texto-música e as estratégias de composição musical em obras que tomam um texto poético como ponto de partida. As obras estudadas foram *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares, sobre poemas de Alícia Duarte Penna, *Le Fruit Ardent* (do *Portrait de Nadia Boulanger*) de Almeida Prado, baseada em poema de Paul Valéry e *As Estrelas* de Harry Crowl, sobre poema de Cruz e Sousa. O estudo dessas obras envolveu a análise musical baseada na análise motívica a partir de Schoenberg, na Teoria dos Conjuntos a partir de Forte, Oliveira, Straus, além de referências a outros teóricos musicais como Motte e Cook. Também foi realizada uma análise poética dos textos musicados, baseada em Bosi, Cândido, Jakobson, Goldstein e Tavares, complementada pela leitura de estudos sobre Cruz e Sousa (realizados por Bastide, Rabello, entre outros) e Paul Valéry (realizados por Andersen, Daniel Lefèvre, entre outros). A partir de uma comparação entre as obras estudadas, esta pesquisa verificou como a diferença entre os poemas escolhidos por cada compositor se reflete nas relações entre texto e música. A maior abstração ou, diferentemente, a maior concretude das imagens dos poemas influencia na maneira como são percebidos os elos entre um poema e a composição musical nele baseada. Esta tese detectou também que o interesse dos compositores abordados pelas imagens dos textos musicados está associado a uma busca de sonoridades e texturas musicais específicas. Esta pesquisa demonstrou que muitas conexões entre poesia e música resultam do fato de as duas linguagens se desenrolarem no tempo e envolverem relações de similaridade e contraste entre momentos distintos de seu percurso temporal. Um poema, quando declamado, inclui várias pausas, decorrentes de fatores sintáticos, semânticos, métricos ou formais, e um importante ponto de contato ou de tensão entre poema e música está na maneira como o compositor realiza ou transforma essas pausas em sua recriação musical do poema. Esta pesquisa também explicou elementos das composições musicais estudadas que nem sempre podem ser relacionados aos textos musicados, como a sua elaboração motívica. **Palavras-chave:** Relação Texto-Música. Música Brasileira Contemporânea. Canção. Análise Musical. Almeida Prado, José Antônio de. Álvares, Eduardo Guimarães. Crowl Junior, Harry Lamott.

Abstract: This research investigates the text-music relationship and strategies of musical composition in works that take a poetic text as a point of departure. The works approached were *Pétala Petulância* by Eduardo Guimarães Álvares on poems by Alícia Duarte Penna, *Le Fruit Ardent* (from *Portrait de Nadia Boulanger*) by Almeida Prado, on a poem by Paul Valéry and *As Estrelas* by Harry Crowl, on a poem by Cruz e Sousa. The study of this works involves a musical analysis making use of a Motivic Analysis based on Schoenberg and of the Set Theory based on Forte, Oliveira and Straus. It also refers to other musical theorists such as Cook and Motte. This study encompass too a poetic analysis of the texts of the musical pieces approached, based on Bosi, Cândido, Goldstein, Jakobson and Tavares, complemented by studies on Cruz e Sousa (by Bastide, Rabello) and on Paul Valéry (by Andersen and Daniel Lefèvre). This research has verified that the differences between the poems chosen by each composer affect the text-music relationship. This study demonstrates that many connections between poetry and music results from the fact that both are temporal languages and involve relations of similarity and contrast between different moments of their temporal trajectory. This research has also explained elements of the musical pieces that sometimes are independent of the text, such as their motivic elaboration. **keywords:** Text-Music Relationship. Brazilian Contemporary Music. Song. Musical Analysis. Almeida Prado, José Antônio de. Álvares, Eduardo Guimarães. Crowl Junior, Harry Lamott.

Sumário

Introdução 15

Capítulo 1: O Ciclo *Pétala Petulância*, de Eduardo Guimarães Álvares 42

1.1 Análise de *Cactus*: 43

1.1.1. O poema e a relação entre texto e música. 43

1.1.2. Motivos e elementos recorrentes da canção *Cactus* 49

1.1.3 Considerações finais sobre a análise de *Cactus*: 58

1.2. Análise de *Pedra Preta* 60

1.3. Análise de *Ode a Benedito* 74

1.4. Análise do movimento *Pétala Petulância* 79

1.4.1. A seção instrumental inicial do movimento *Pétala Petulância* 79

1.4.2 Os primeiros versos de *Pétala Petulância* 86

1.4.3. Os versos centrais de *Pétala Petulância* 111

1.4.4. Os versos finais de *Pétala Petulância* 122

1.5. Os Movimentos instrumentais do ciclo *Pétala Petulância* 142

Capítulo 2: *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), de Almeida Prado. 145

Capítulo 3. *As Estrelas* (do ciclo *Austrais*), de Harry Crowl. 178

Considerações finais: 214

Referências Bibliográficas..... 222

ANEXO A: Entrevista com o compositor Harry Crowl 228

ANEXO B: Textos musicados em *Portrait de Nadia Boulanger* de José Antônio de Almeida Prado. 233

ANEXO C: Partituras digitalizadas pelo autor desta tese 235

Ciclo *Pétala Petulância*, de **Eduardo Guimarães Álvares**

Introdução 237

Cactus 244

Interlúdio 1 249

Pedra Preta 250

Interlúdio 2 260

Ode a Benedito 263

Pétala Petulância 269

***Portrait de Nadia Boulanger*, de Almeida Prado**

Introitus 281

Colonnes de Pierre 282

Cantique Marin 283

Colonnes de Cristal 292

L'Île Magique 293

Colonnes de Feu 298

La Fleur Ardente 301

Le Fruit Ardent 302

Colonnes de Lumière 307

La Lampe dans la Nuit 308

Les Yeux Désirés 310

Les Colonnes Infinies 313

***As Estrelas*, de Harry Crowl** 315

***Um Ser*, de Harry Crowl** 320

ANEXO D: Partituras Manuscritas ou editadas 326

Ciclo *Pétala Petulância*, de Eduardo Guimarães Álvares

Introdução 327

Cactus 332

Interlúdio 1 337

Pedra Preta 338
Interlúdio 2 347
Ode a Benedito 350
Pétala Petulância 356

Portrait de Nadia Boulanger, **de José Antônio de Almeida Prado** 371
Introitus 374
Colonnes de Pierre 375
Cantique Marin 375
Colonnes de Cristal 382
L'Île Magique 382
Colonnes de Feu 387
La Fleur Ardente 389
Le Fruit Ardent 390
Colonnes de Lumière 396
La Lampe dans la Nuit 397
Les Yeux Désirés 398
Les Colonnes Infinies 401

As Estrelas, **de Harry Crowl** 402
Um Ser, **de Harry Crowl** 405

Introdução

O objetivo desta tese é investigar estratégias de composição e análise em obras vocais de câmara que tomam textos poéticos como ponto de partida. O repertório abordado é constituído por peças de compositores brasileiros contemporâneos que utilizam linguagem harmônica pós-tonal, demandando assim ferramentas analíticas distintas daquelas empregadas para examinar a música do período da prática comum.

As peças que passam por escrutínio pormenorizado são: *Pétala Petulância* (1991-1992), de Eduardo Guimarães Álvares (1959-2013), baseada em poemas de Alícia Duarte Penna; *As Estrelas* (1998), de Harry Crowl (1958-), baseada em poema de Cruz e Sousa; *Le Fruit Ardent ("O Fruto Ardente")*, movimento da obra *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), baseada em *Les Grenades*, soneto de Paul Valéry.

Além de todas as obras selecionadas para análise empregarem uma voz solista, há ainda um fator mais importante para delimitar o campo de estudo. Todas as peças focalizadas se baseiam em textos literários que já possuíam existência autônoma antes de serem utilizados em uma composição musical, de maneira que todas elas permitem investigar o processo de interpretação e recriação de um poema ao ser musicado. Assim, esta pesquisa não se volta para o estudo de obras onde o poeta criou um texto para uma música já composta anteriormente, como se deu algumas vezes entre Manuel Bandeira e Jaime Ovalle ou Villa-Lobos (ver BANDEIRA, 1990: p. 72-73). Tampouco examina obras em que o próprio compositor criou um texto em função de suas necessidades musicais. Peter F. Stacey menciona a existência de quatro tipos principais de textos utilizados na música vocal contemporânea:

> Uma grande variedade de tipos de textos são disponíveis para o compositor [...] e são escolhidos entre as seguintes espécies: 1. textos poéticos. 2. textos em prosa. 3. textos paralinguísticos. 4. textos fonéticos. Evidentemente a palavra 'texto' é usada de maneira metafórica no que se refere aos paralinguísticos ou fonéticos. Textos paralinguísticos e fonéticos diferem dos textos poéticos e em prosa pelo fato de eles não existirem enquanto mídias autossuficientes (*self-sufficient media*). Sons paralinguísticos são livremente interpolados na conversação e os sons fonéticos normalmente existem apenas no contexto da expressão semântica. Enquanto os textos poéticos e em prosa existem enquanto entidades completas e coerentes que podem ser desmanteladas (*dismantled*) e recompostas em um contexto musical, os 'textos' paralinguísticos e fonéticos são normalmente gerados pelo

> compositor durante o processo composicional. Consequentemente, **os primeiros envolvem um encontro entre personalidades criativas** enquanto os últimos não (STACEY, 1989: p. 23-24. grifo nosso, tradução nossa)[1].

Há, ainda, outro elemento comum entre as obras abordadas, a saber, o fato de elas serem acompanhadas por piano ou por conjunto de câmara. Desta maneira, não são abordadas nesta pesquisa obras que empreguem efetivos corais, orquestrais e recursos eletroacústicos, que iriam requerer outras ferramentas específicas de análise. Há alguns aspectos das obras estudadas que merecem ser destacados para a presente reflexão. A obra *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares permite discutir as questões que aparecem quando um texto poético é musicado em uma obra vocal que faz uso de um conjunto instrumental de câmara, e na qual há vários movimentos instrumentais interligando os movimentos vocais. Do *Portrait de Nadia Boulanger*, uma obra complexa merecedora de muitos estudos, foi escolhido o movimento *Le Fruit Ardent* por ser o único movimento da obra que utiliza como texto um poema completo (no caso o soneto *Les Grenades* de Paul Valéry) e, nesse sentido, permite mais facilmente traçar paralelos com as outras obras estudadas por esta pesquisa. A análise de tal movimento também coloca a questão de como ele estabelece sua singularidade dentro do contexto do *Portrait de Nadia Boulanger* e, ao mesmo tempo, dialoga com o texto que lhe serve de base. A canção *As Estrelas* de Harry Crowl, baseada em soneto homônimo de Cruz e Sousa, permite investigar como se dá o processo de relações entre texto e música quando o poema musicado utiliza imagens vagas, envolvendo um alto grau de abstração.

Nesta tese a análise de obras vocais baseadas em textos poéticos passa por dois tipos de abordagem, que são complementares entre si. Há, por um lado, a reflexão e discussão teórica sobre a temática, e, por outro, a investigação analítica das obras estudadas. Deste modo, a discussão teórica realizada nesta introdução serve de fundamentação para as análises de obras pontuais realizadas na parte central do trabalho, e, por sua vez, a investigação

[1] As citações diretas de textos em língua estrangeira vêm, na medida do possível, acompanhadas de notas de rodapé onde se reproduz o texto original, que neste caso é: "A great many types of text are available to the composer. […] Texts are chosen from the following text types: 1. Poetic texts. 2. Prose texts. 3. Paralinguistic texts. 4. Phonetic texts. Clearly the word 'text' is used only in a metaphorical way in connection with paralinguistics and phonetics. Paralinguistic 'texts' and phonetic 'texts' differ from poetic and prose texts in that they do not exist as self-sufficient media. Paralinguistic sounds are freely interpolated in conversation and phonetics normally exist only in the context of semantic expression. While prose and poetic texts exists as complete and coherent entities that may be dismantled and recomposed in a musical context, paralinguistic and phonetic texts are normally generated by the composer in the course of composition. It follows that the former involves a meeting of creative personalities but the latter does not" (STACEY, 1989: p. 23-24).

analítica realizada na parte central da tese serve de base para a reflexão teórica sobre o assunto, que aparece durante as análises e, sobretudo, nas considerações finais desta tese.

O interesse em realizar tal pesquisa surgiu da própria vivência de seu autor como compositor e também como pianista acompanhador de cantores. Há muito tempo que lhe interessa a questão da relação entre um texto poético e a maneira como ele é transposto, recriado, transfigurado em música. Quanto à justificativa para a realização desta tese, acredita-se que a própria amplidão e a complexidade do campo da música vocal tornem necessário o exame de segmentos específicos desse imenso universo.

Gil Nuno Vaz, na sua tese de doutorado *Câmara da Canção: escanções semióticas de um campo sistêmico* (2001), demonstra como o termo canção é utilizado para definir uma grande variedade de manifestações e se propõe, inclusive, a delimitar teoricamente um território da canção, mostrando como diferentes peças que se enquadram dentro desse gênero apresentam graus diferentes de complexidade em seus diversos elementos característicos. Ele chama tais elementos característicos de relações sistêmicas, já que sua tese se baseia na Teoria dos Sistemas. Se a palavra canção e, consequentemente, mais ainda o termo música vocal abarcam uma quantidade tão grande de criações artísticas e com feições tão diversas entre si, torna-se evidente que subconjuntos do grande conjunto música vocal demandam ferramentas próprias para a sua análise, interpretação, criação e recepção. É nesse sentido que o presente trabalho pretende prestar alguma contribuição.

Convém explicar de maneira sumária a estrutura desta tese.

O restante desta **Introdução** é dedicado à discussão sobre a composição musical a partir de textos poéticos e sua análise. São examinadas opiniões de compositores, de poetas, de teóricos da música e da literatura. Parte do objetivo de tal discussão é estabelecer os caminhos para as análises que ocorrem na parte central da tese. Há também uma breve descrição das técnicas de análise textual e musical empregadas.

Na parte central desta tese realiza-se o trabalho analítico propriamente dito. Assim, o **Capítulo 1** examina o ciclo *Pétala Petulância,* de Eduardo Guimarães Álvares. Tal exame é centrado nos movimentos vocais desse ciclo, baseados em poemas de Alícia Duarte Penna: *Cactus*, *Pedra Preta*, *Ode a Benedito*. Em seguida, são abordados de maneira sucinta os movimentos instrumentais desse ciclo, *Introdução, Interlúdio 1* e *Interlúdio 2*, demonstrando-se a sua relação com os movimentos vocais.

O **Capítulo 2** discorre sobre *Le Fruit Ardent* (“O Fruto Ardente”), de Almeida Prado, que é um dos movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger* (“Retrato de Nadia Boulanger”). *Le Fruit Ardent* é baseado no poema *Les Grenades* (“As Romãs”), de Paul

Valéry. Há algumas breves menções a outros movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*, mas apenas para contextualizar *Le Fruit Ardent*.

O **Capítulo 3** analisa a canção *As Estrelas*, de Harry Crowl, baseada em poema de Cruz e Sousa. Tal canção pertence ao ciclo *Austrais*, inteiramente baseado em poemas de Cruz e Sousa. Entretanto, devido à relativa autonomia entre as canções desse ciclo, a análise é inteiramente focada em *As Estrelas*.

As **Considerações finais** realizam um exame comparativo entre as peças analisadas nos capítulos precedentes, de maneira a traçar os elementos comuns e as peculiaridades de cada obra estudada, e buscar alguns princípios que sejam relevantes para a análise das relações entre texto e música e da composição de peças vocais baseadas em textos poéticos.

Todas as peças analisadas nesta pesquisa são composições musicais realizadas a partir de textos que foram originalmente concebidos para terem existência autônoma enquanto obras literárias. A questão que se coloca é como abordar as relações que se estabelecem entre texto e música, questão essa que dá margem a bastante reflexão e discussão.

Mesmo ao se observar as declarações dos compositores cujas obras são analisadas neste trabalho, percebe-se que sua relação com o texto poético é diferente. Todos associam textos musicados, de alguma maneira, com imagens. Isso sugere que o processo que Ezra Pound chamava de *Fanopéia* tem grande importância para a composição musical realizada a partir de textos poéticos. Pound dizia:

> Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos [...] de três meios principais: 1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual. 2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala. 3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados (fanopéia, melopéia, logopéia) (POUND, 1989, p. 63)[2].

Entretanto, nesse processo de projetar imagens, próprio à poesia, os compositores são atraídos por elementos diferentes. Harry Crowl, menciona, em entrevista ao autor desta pesquisa; "o que gosto muito na poesia simbolista é justamente esse lado abstrato, no qual ele

[2] Texto original desta citação: "To charge language with meaning to the utmost possible degree, we have, as stated, the three chief means: I. throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination. II. inducing emotional correlations by the sound and rhythm of the speech. III. inducing both of the effects by stimulating the associations (intellectual or emotional) that have remained in the receiver's consciousness in relation to the actual words or word groups employed. (phanopoeia, melopoeia, logopoeia)" (POUND, 1961, p. 63).

descreve uma coisa que não se consegue ver exatamente o que é" (CROWL, 2013)[3]. Assim, Crowl demonstra ter interesse pelas imagens despertadas pela poesia, mas que sejam vagas, mais sugestões do que desenhos nítidos.

Assim, trata-se de uma relação bastante diferente com as imagens do texto poético do que aquela dos outros dois compositores que tiveram obras aqui analisadas. Eduardo Guimarães Álvares, referindo-se especificamente à obra *Pétala Petulância*, disse:

> Em *Pétala Petulância* as imagens instrumentais tecem caminhos paralelos às imagens dos poemas que a imaginação de uma menina de dezesseis anos, Alícia Duarte Penna, ditou. A articulação musical propõe um caleidoscópio de gestos sonoros (sobre o qual paira a voz) que explodem, dançam e acompanham – cínicos e discretos – os poemas que contém um pipocar de sentimentos e uma maneira crua de dizer as coisas que muitos perdem com o passar do tempo (ÁLVARES. In: GRIFFITHS, 1993).

Ao falar em "imagens instrumentais", Eduardo Guimarães Álvares associa as imagens despertadas pelo texto ao acompanhamento instrumental, o que se relaciona com o depoimento de Almeida Prado que se lê abaixo. Por outro lado, ao manifestar interesse pela "maneira crua de dizer as coisas" que aparece nos poemas, Eduardo Guimarães Álvares se mostra atraído pela expressão direta, na qual os contornos são nítidos e, em certo sentido, o oposto da vagueza da poesia simbolista, tão cara a Harry Crowl.

Almeida Prado demonstra grande interesse pelo aspecto pictórico dos poemas, ao relatar sobre o seu processo de criação de obras baseadas em textos poéticos:

> Eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo. Assim, se é um poema que fala de mar eu tenho que ter clima de oceano, de mar. E se eu vou pensar em Santos, que tem água do mar, ou se eu vou pensar num mar nórdico, ou num mar marciano, se é que tem, eu fico procurando que água eu vou colocar como textura na canção. [...] Eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e, eu procuro, nas canções sobretudo, fazer o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto (Almeida Prado. In: LEFÈVRE, 2008, p. 334).

Dessa maneira, observa-se que, para Almeida Prado, as imagens despertadas pelo texto influenciam a textura instrumental ou pianística, que busca timbres específicos conforme as sugestões do texto.

Por outro lado, quanto às relações que a linha vocal de uma obra musical tem com a sonoridade e a dicção do texto utilizado, observa-se que Almeida Prado trabalhou muito essa questão enquanto aluno de Camargo Guarnieri e Nadia Boulanger:

---

[3] A entrevista completa está colocada nos anexos desta tese.

> Ao musicar um texto, Camargo Guarnieri dava muita importância à articulação para que o português ficasse claro. [...] Você vai vestir sonoramente o que se tem na leitura oral do poema [...]. Depois, em Paris, a Nadia Boulanger me ensinou a ficar declamando o texto e decorar, como se eu fosse um ator que precisa decorar um texto para um teatro. Eu musiquei muita coisa em francês e eu musiquei bem por causa da *déclamation* (ALMEIDA PRADO. In: LEFÈVRE, 2008, p. 334-335).

A busca da proximidade com a fala é algo que se observa no caso do compositor Eduardo Guimarães Álvares. Ele disse: "Para mim, a questão de achar uma dicção familiar é muito importante, pois ela é parte integrante do meu pensamento ao compor" (ÁLVARES. In: LEFÈVRE, 2008, p. 366). Nesse sentido, ele disse que a audição de música popular o influenciou: "Eu nasci escutando música popular, e essa postura do cantor popular quanto à dicção para mim é uma referência, parece-me fundamental que a sonoridade da língua deva ser um elemento levado em consideração no ato da composição" (ÁLVARES. In: LEFÈVRE, 2008, p. 365).

Por outro lado, o compositor Harry Crowl disse que em certas ocasiões busca uma aproximação com a prosódia do texto e, em outras, ao contrário, procura desconstruir o poema,:

> Há também a questão das formas utilizadas. Gosto muito de empregar formas anteriores ao romantismo e classicismo, como, por exemplo, recitativos barrocos e coisas desse tipo. Nesse caso, penso muito na prosódia, no ritmo sugerido pela métrica do poema. E também, quando pego um texto mais antigo, por exemplo do século XIX ou início do século XX, que tem rima e quero escrever uma canção totalmente atonal, tendo a desconstruir o poema, pelo menos organizar o poema de maneira que as rimas não sejam perceptíveis (Crowl, 2013).

Por outro lado, Crowl afirmou: "Ouvir, por exemplo, o poema declamado por um ator ou pelo próprio poeta pode não ser muito interessante para o compositor. Pode atrapalhar a primeira visão que o compositor teve daquele texto" (CROWL, 2013).

Mesmo ao se comparar as declarações dos autores cujas obras são abordadas por esta pesquisa, já é possível observar diferenças entre elas. A diversidade de pontos de vista se torna ainda maior ao se incluírem opiniões de outros compositores. Assim, em sua juventude, Boulez afirmava que "até a sonoridade pura" de um poema deveria ser considerada como elemento estrutural a ser observado pelo compositor, mas não julgava que um poema, quando **cantado**, deveria se espelhar na sonoridade daquele texto enquanto falado.

> Se escolho um poema para fazer dele algo mais que o ponto de partida de uma ornamentação que irá tecer arabescos à sua volta, [...] então não posso me limitar apenas às relações afetivas que as duas entidades mantêm entre si;

> então impõe-se uma trama de conjunções que comporta, entre outras, as relações afetivas, mas que engloba, por outro lado, todos os mecanismos do poema, desde a sonoridade pura até a sua ordenação inteligente. [...] O poema vai ser cantado, recitado, falado? [...] Quanto ao reflexo do gênero: deve-se dar ao poema cantado uma prosódia que se aproxime o mais possível da poesia falada, de agora em diante não podemos senão considerá-lo bastante sumário. Um bom poema tem sonoridades próprias quando recitado; é inútil tentar encontrar, para concorrer, um meio perfeitamente adequado. Se canto o poema, entro numa convenção. [...] O canto implica fazer-se o transporte das sonoridades do poema para intervalos e para uma rítmica que se afastam fundamentalmente da rítmica da fala; ele não é o poder de dicção ampliado, é transmutação, e – é preciso confessar – dilaceramento também. O poeta não irá reconhecer, com certeza, seu texto tratado dessa forma, visto que ele não o escreveu com esse fim. [...] Pode-se considerar a coincidência música-poema como uma função, tendo como variável o modo de emissão vocal adotado (BOULEZ, 1995. p. 58-59).

Em suma, a opinião de Boulez se mostra contrária à ideia de que uma linha vocal, quando cantada (ele não inclui aí a declamação ou o canto-falado), deveria ter como modelo a fala.

Convém agora examinar a posição de Schoenberg quanto às relações entre texto e música. Ele tem dois textos que focalizam esse assunto sob ângulos diversos, além de outros escritos nos quais a mesma temática também é abordada. Um deles, publicado em 1912, chama-se "A Relação com o Texto" ("*Das Verhältnis zum Text*") e contém a passagem citada abaixo:

> Eu fiquei há alguns anos profundamente envergonhado quando descobri que não tinha a menor ideia do que realmente se passava nos poemas que serviam de base a algumas canções (*Lieder*) de Schubert que eu conhecia muito bem. Entretanto, quando eu li os poemas, revelou-se para mim que eu não ganhara nada para a compreensão dessas canções através da leitura dos textos, pois ela não me forçava nem um pouco a alterar minha compreensão da interpretação musical (*des musikalischen Vortrags*). Pelo contrário, mostrou-se para mim que eu, sem conhecer o poema, talvez compreendera melhor o conteúdo, o verdadeiro conteúdo, do que se eu tivesse aderido à superfície dos pensamentos verbais propriamente ditos. Ainda mais decisivo do que essa experiência foi para mim o fato de eu, em muitas de minhas canções (*Lieder*), inebriado pelo som inicial das primeiras palavras do texto, sem cuidar nem um pouco no desenrolar dos eventos poéticos, de fato sem compreendê-los nem um pouco na vertigem do ato de compor, ter escrito a música até o fim, e apenas dias depois eu ter verificado qual era o conteúdo poético de minha canção. Quando então, para minha maior surpresa, revelou-se que eu jamais fizera mais justiça ao poeta do que quando, guiado pelo primeiro contato imediato com a sonoridade inicial do texto, adivinhara tudo que precisava se seguir com evidente necessidade a essa sonoridade

> inicial (SCHOENBERG, 1976, p. 4-5, tradução nossa. O mesmo texto se encontra traduzido para o inglês em SCHOENBERG, 1985, p. 141-145).[4]

Conquanto tal ponto de vista de Schoenberg não seja seguido como diretriz deste trabalho, há interesse em comentá-lo e em mostrar outras ideias contidas no mesmo artigo, pois algumas ajudam a contextualizar a opinião de Schoenberg e outras se revelam frutíferas para a análise de composições vocais baseadas em textos poéticos. Para Schoenberg, devido ao fato das composições musicais terem se tornado cada vez mais complexas e difíceis de ler, o crítico profissional prefere (ou preferia em 1912, quando Schoenberg publicou esse artigo) escrever sobre obras que se referem a um texto, comentando a relação da música com esse texto, já que ele fica em apuros quando tem de comentar o efeito puramente musical. Schoenberg diz que

> Quase se poderia perdoá-lo [ao crítico] quando se observa que maestros, dos quais se quer saber algo sobre a música de uma nova ópera, falam quase que exclusivamente do libreto, do efeito teatral e dos intérpretes. Desde que os músicos são cultos, e consideram que é necessário provar isso se esquivando de assuntos de técnica musical, quase não há mais músicos com os quais se possa falar sobre música! (SCHOENBERG, 1976, p. 4, tradução nossa)[5].

Uma questão que fica em aberto é se o problema da falta de análises técnicas e excesso de comentários teatrais ou literários sobre música, de que Schoenberg se queixava em 1912, ainda seriam um problema na atualidade. De qualquer modo, é interessante observar que o teórico David Lewin, que jamais se esquivava de questões técnicas musicais, ao analisar

---

[4] Texto original: "Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daβ ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daβ ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daβ ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaβt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daβ ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem gröβten Erstaunen herausstellte, daβ ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen muβte".

[5] Texto original: "Man könnte ihm das fast verzeihen, wenn man beobachtet, daβ Theaterkapellmeister, von denen man etwas über die Musik einer neuen Oper erfahren möchte, fast ausschlieβlich vom Textbuch, von der Theaterwirkung und von den Darstellern schwätzen. Es gibt ja wirklich, seitdem die Musiker gebildet sind und meinen, das beweisen zu müssen, indem sie sich vor dem Fachsimpeln hüten, kaum mehr Musiker, mit denen man über Musik reden kann!"

algumas das canções de Schoenberg sobre poemas de Stefan George (do *Livro dos Jardins Suspensos* Opus 15), que teriam sido compostas "a partir da sonoridade inicial dos primeiros versos", realiza um cuidadoso exame do poema, em seguida relacionando-o a uma análise minuciosa da composição musical. Desse modo, ao analisar a canção Opus 15 nº 5 (*Saget mir*), Lewin (2006, p. 357-365) estabelece relações entre o esquema de rimas, a sucessão das imagens e seu significado no poema, as características rítmico-métricas e da estrutura melódica da linha vocal da canção. Ao abordar outra peça do mesmo ciclo, *Angst und Hoffen*, Lewin (2006, p. 321-341) mostra como Schoenberg subdivide formalmente o poema em sua canção, defendendo a ideia de que a maneira como Schoenberg distribui os versos entre as seções de sua composição representa uma maneira sutil de interpretar o texto. Por outro lado, ao abordar tal canção, Lewin mostra como alguns processos verificados globalmente em tal canção, a saber, a diminuição do andamento e o aumento da duração das pausas vocais, representam uma ilustração musical de um dos versos do poema ("minhas palavras se estendem em suspiros"). Em suma, mesmo para se analisar uma obra que teria sido composta a partir de um contato essencialmente intuitivo com o texto, um exame cuidadoso do elemento literário revela-se frutífero.

Entretanto, a própria afirmação de que Schoenberg teria composto suas canções inebriado pelo som das primeiras palavras do texto, sem cuidar do desenvolvimento dos eventos poéticos, é questionada por Matthias Henke ao contrapor tal afirmação às características da composição *Herzgewächse* ("Folhagens do Coração"), publicada na mesma ocasião que o artigo "A Relação com o Texto":

> As suas 'Folhagens do Coração' (*Herzgewächse*) para celesta, harmônio e harpa [publicadas na mesma ocasião] podiam apoiar essa afirmação? Ou Schoenberg tentava ocultar o aspecto construtivo (assim como o autobiográfico) em sua música, por que ele temia que a ênfase unilateral no elemento estrutural poderia bloquear a visão do essencial em sua arte? Em todo caso a obra *Herzgewächse* (com suas muitas mudanças de timbre, a rítmica constantemente variada e a ampla extensão da parte de soprano, de quase três oitavas) permite, por um lado, imaginar um processo criativo inebriante, mas, por outro, a estrutura complexa, que reforça o sentido do conteúdo literário, e a declamação precisa indicam um estudo intelectual e, na mesma medida, cuidadoso do texto poético preexistente (HENKE, 2001, p. 67-68, tradução nossa)[6].

[6] Texto original: "Ob seine für Celesta, Harmonium und Harfe geschriebenen 'Herzgewächse Op. 20' […] diese Aussage stützen konnten? Oder versuchte Schönberg den Aspekt des Konstrutiven in seiner Musik (ähnlich wie den des Autobiographischen) zu verschleiern, weil er fürchtete, die einseitige Hervorhebung des Strukturellen könne den Blick auf das Wesentliche seiner Kunst verstellen? Jedenfalls lassen die 'Herzgewächse' (mit ihren vielen Klangfarbenwechseln, der ständig sich ändernden Rythmik und dem weiten, nahezu drei Oktaven umfassenden Ambitus des Soprans) einerseits zwar an einen rauschhaften Schaffenprozess denken, andererseits deuten die komplexe, den

Além das ideias já mencionadas, Schoenberg (1976, p. 4) também coloca em seu artigo que muitos juízos críticos condenando um compositor devido à maneira como ele trata o seu texto em música viriam de uma concepção banal, segundo a qual a cada evento poético deveria haver uma dinâmica e uma velocidade específica na música e não levariam em conta que muitas vezes um pensamento delicado na poesia poderia ser representado através de um tema impetuoso e rápido quando a seguir uma impetuosidade se desenvolve organicamente.

Aqui se considera bastante apropriada a ideia de que não haveria um parentesco rígido e automático entre texto e música, no sentido de que um determinado conteúdo do texto literário deveria sempre ser representado da mesma maneira em música. Em seu trabalho sobre a retórica musical alemã dos séculos XVI ao XVIII Dietrich Bartel afirma: "Embora nenhum teórico ou compositor teria sugerido que os modos ou tonalidades não continham poder expressivo, muitos questionavam a validade de associar afeições específicas com modos ou tonalidades como se fizera tradicionalmente" (BARTEL, 1997, p.40, tradução nossa)[7]. Bartel cita ou menciona as opiniões de vários teóricos da retórica musical daquele período, como por exemplo Burmeister: "Burmeister já havia admitido que ele falhara em descobrir o poder específico dos diferentes modos como definidos por fontes mais antigas, mas percebera que um compositor poderia expressar diversos sentimentos utilizando o mesmo modo" (BARTEL, 1997, p.42, tradução nossa)[8]. Enfim, mesmo em séculos anteriores ao XX, quando havia primeiro a modalidade (já se dirigindo para a tonalidade) e, em seguida, a tonalidade como sistemas unificados que serviam de fundamento para a linguagem musical de cada compositor, já se questionava o princípio de uma correspondência rígida entre determinados recursos musicais e a expressão de certos conteúdos verbais. Considera-se aqui que tal questionamento teria validade igual ou ainda maior quando não há mais um sistema único que fundamente a linguagem musical de todos os compositores em atividade.

Nesse sentido, é possível que haja uma relação entre a música e o texto que lhe serve de base comparável à ligação que se estabelece entre o significado de um poema e sua sonoridade. Alfredo Bosi discute tal relação no capítulo "O Som e o Signo" de seu livro "O

Sinn der literarischen Aussage verstärkende Struktur und die präzise Deklamation aber ebenso auf eine intellektuelle wie sorgfältige AuseinanderSetzung mit der poetischen Vorlage".

[7] Texto original: "Although no theorist or composer would have suggested that modes or keys do not contain expressive power, many questioned the validity of associating specific affections with individual modes or keys as had traditionally been done".

[8] Texto original: "Burmeister had already admitted that he had failed to discover the specific power of the different modes as defined by older sources, but had noticed that a composer could express various sentiments using the same mode".

Ser e o Tempo da Poesia" (BOSI, 1997, p. 37-62). Bosi observa que muitas vezes se coloca a existência de uma associação entre a sonoridade escura da vogal "u" e a expressão de conteúdos tristes, sombrios, lúgubres, fúnebres. Bosi elabora uma lista de palavras em que tal associação se manifesta, depois mostra vários trechos de poemas nos quais tal conexão é pertinente, para depois mostrar a existência de muitas palavras que têm a vogal "u" em sua sílaba tônica e, no entanto, exprimem conteúdos que nada têm de melancólicos ou sombrios tais como "luz", "júbilo", "aleluia", "triunfo". Em poucas palavras, ainda que em muitos contextos a relação entre a vogal "u" e conteúdos sombrios seja pertinente, tal conexão não é válida de maneira universal e a associação entre o som e o sentido tem de ser examinada em um contexto específico.

Voltando ao artigo de Schoenberg, convém citar uma de suas conclusões:

> A concordância externa entre texto e música, como se mostra na declamação, no andamento e na dinâmica pouco tem a ver com a [correspondência] interna, e está no mesmo nível de primitiva imitação da natureza como o retrato de um modelo. E uma aparente divergência na superfície pode ser necessária em função de um caminhar paralelo em um plano mais elevado (SCHOENBERG, 1976, p. 6, tradução nossa)[9].

A possibilidade de que uma divergência aparente entre texto e música, em aspectos mais evidentes como dinâmica, andamento e declamação, corresponda a um caminhar paralelo em um plano mais elevado pode ser considerado como estímulo a uma análise aprofundada tanto do texto como da música de uma composição vocal. Isso por que somente através do escrutínio de ambos elementos seria possível se detectar as conexões que não se revelam à primeira vista. Por outro lado, é interessante mencionar que no artigo "This is my Fault" ("Isto é minha culpa") escrito mais de três décadas depois, em 1949, Schoenberg questiona o propósito de se colocar música em um texto e declara: "Canções, óperas e oratórios não existiriam se a música não fosse adicionada para intensificar a expressão de seus textos" (SCHOENBERG, 1985,146)[10]. Para encerrar o comentário a respeito de "A Relação com o Texto" é interessante mencionar o contexto em que tal artigo foi publicado. Ele

[9] Texto original: "Die äuβerliche Übereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sich in Deklamation, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der innern und auf derselben Stufe primitive Naturnachahmung steht wie das Abmalen eines Vorbildes. Und daβ scheinbares Divergieren an der Oberfläche nötig sein kann wegen eines Parallelgehens auf einer höheren Ebene".

[10] Texto original: "Songs, operas and oratorios would not exist if music were not added to heighten the expression of their text".

apareceu em 1912 em uma revista do grupo de artistas *Der blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), que tinha em Wassily Kandinsky uma de suas principais figuras. Schoenberg tivera no ano anterior o seu primeiro encontro pessoal com o artista plástico russo e inclusive participara como pintor de uma exposição desse grupo de artistas, inaugurada em novembro de 1911 (ver HENKE, 2001, p. 67). Um dos aspectos que aparece no texto de Schoenberg é justamente uma relação entre a autonomia da música em relação ao texto e a autonomia da pintura em relação ao objeto representado, e isso por sua vez tem conexão com o contexto do lançamento do artigo de Schoenberg, já que Kandinsky foi um dos grandes pioneiros do abstracionismo nas artes plásticas. Isso se percebe na seguinte passagem:

> Quando Karl Kraus chama a linguagem de mãe do pensamento, W. Kandinsky e Oskar Kokoschka pintam quadros nos quais o objeto externo que serve de assunto pouco mais é do que uma ocasião para fantasiar em cores e formas e se expressar de tal maneira como até então apenas o músico se expressava, e assim são os sintomas de um reconhecimento da verdadeira essência da arte que gradualmente se difunde. E com grande alegria eu leio o livro de Kandinsky *Do Espiritual na Arte*, no qual o caminho para a pintura é mostrado e desperta a esperança, de que aqueles que perguntam pelo texto, pelo assunto, em breve terão parado de perguntar (SCHOENBERG, 1976, p. 5, tradução nossa)[11].

Nesta tese, entretanto, se considera que um exame detalhado tanto do texto como da música de uma composição vocal constituam um bom ponto de partida para a sua análise. Nesse sentido, o ponto de vista defendido por Diether de la Motte é considerado bastante pertinente:

> O poema que serve de base a uma composição vocal necessita de uma análise própria, que ainda não considere a configuração da música composta a partir dele. Em tal análise deve se observar tanto o aspecto semântico, o significado do poema, como a forma do poema, que não é de modo algum apenas "recipiente para ...", mas ela própria também significa, a forma poética é – como Nietzsche formula – "o próprio objeto". Articulação em estrofes, ordenação das rimas, pés métricos dos versos, preferência por palavras curtas ou longas e por vogais escuras ou claras, construção das frases [sintaxe] e pontuação, número de imagens aparentadas, [emprego dos verbos no] indicativo e conjuntivo, presente, passado e futuro, são categorias cujo exame permite reconhecer uma composição simples ou complexamente

[11] Texto original: "Wenn Karl Kraus die Sprache Mutter des Gedankens nennt, W. Kandinsky und Oskar Kokoschka Bilder malen, denen der stoffliche äuβere Gegenstand kaum mehr ist als ein Anlaβ, in Farben und Formen zu phantasieren und sich so auszudrücken, wie sich bisher nur der Musiker ausdrückte, so sind das Symptome für eine allmählich sich ausbreitende Erkenntnis von dem wahren Wesen der Kunst. Und mit groβer Freude lese ich Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst*, in welchem der Weg für die Malerei gezeigt wird und die Hoffnung erwacht, daβ jene, die nach dem Text, nach dem Stofflichen fragen, bald ausgefragt haben werden".

> entrelaçada devido à sobreposição das mais variadas tendências. A análise musical irá em seguida repetidamente testar se a forma musical corresponde à forma poética, é similar ou está em contradição criativa com ela. Evidentemente, também o significado do poema deve ser relacionado aos acontecimentos musicais (MOTTE, 1968, p. 61, tradução nossa)[12].

Aqui se mostra a ideia de que a análise do texto já seria uma espécie de hipótese para, em seguida, testar se as conexões descobertas no poema se verificam na música. Entretanto, considera-se que a própria análise musical muitas vezes serve também como uma hipótese para a reanálise do texto, quando se examina em que medida as conexões estruturais descobertas na música se relacionam com o texto. A ideia de que um exame específico do texto é importante para o estudo da música vocal também aparece em outros autores. Por exemplo, Achille Picchi, o qual, em sua tese sobre as *Serestas* de Villa-Lobos, realiza análise dos poemas daquelas canções se apoiando inclusive em Tavares (1991) e Goldstein (2001), metodologia também aplicada neste trabalho, e manifesta a opinião de que

> Existe, por parte do compositor, uma maneira de "ler" o poema que pretende musicar. Isto quer dizer que o compositor, de alguma forma, faz sua "leitura" do poema com o comprometimento da criação musical, tentando retirar do texto poético alguma relação com o texto musical a produzir. É possível ver/ ouvir o resultado dessa "leitura" na canção, pelas escolhas do processo estrutural e de análises dos elementos que o compositor usou, inclusive dentro de sua estilística composicional, para a realização da canção (Picchi, 2010, 53-54).

Os autores Deborah Stein e Robert Spillman também consideram o exame do texto poético como essencial para a análise e interpretação da canção. Em seu livro "Poetry into Song: performance and analysis of Lieder" (1996) eles propõem que um intérprete, ao se preparar para realizar uma canção, deveria principiar estudando e analisando cuidadosamente o texto poético musicado e inclusive fornecem alguns conceitos de análise poética para auxiliar o trabalho de um intérprete e/ou analista de canções. O conceito de progressão poética, empregado por esses autores, foi considerado de interesse para o presente estudo, já

[12] Texto original: "Die einer Vokalkomposition zugrunde liegende Dichtung bedarf einer eigenen, die musikalische Gestalt noch nicht berücksichtigenden Analyse. Dabei ist das Semantische, die Aussage im üblichen Sinne, ebenso zu beobachten wie die Gedichtgestalt, die keineswegs nur 'Gefäβ für…` darstellt, sondern selbst spricht, ja – wie Nietzsche formuliert – 'die Sache selbst ist`. Strophengliederung, Reimordnung, Versfüβe, Bevorzugung langer oder kurzer Worte, heller oder dunkle Vokale, Satzbau und Interpunktion, Zahl der verwandten Bilder, Indikativ und Konjunktiv, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft usw. sind Kategorien, deren Untersuchung eine einfältige oder durch Überlagerung verschiedenster Tendenzen vielfältige verwobene 'Komposition` erkennen lassen. Die musikalische Analyse wird sodann immer wieder prüfen, ob die Musikgestalt der Gedichtgestalt entspricht, ihr ähnlich ist oder zu ihr in schöpferischem Widerspruch steht. Selbstverständlich ist auch die Aussage des Gedichts mit dem musikalischen Geschehen in Verbindung zu setzen"

que "a maneira como o fluxo dos pensamentos ou sentimentos de um poeta evolui durante o percurso temporal de um poema" (ver citação completa abaixo) pode ser sempre confrontada com a maneira como os procedimentos musicais de um compositor são dispostos durante o percurso temporal de uma canção ou outra obra que envolva o emprego de texto poético, justamente pelo fato de a dimensão temporal ser importante tanto para a música como para a poesia. Progressão poética é:

> A maneira como o fluxo dos pensamentos ou sentimentos de um poeta evolui durante o percurso temporal de um poema. Isso inclui a experiência do poeta em relação ao mundo externo da natureza e às outras pessoas assim como a vivência íntima do poeta. (STEIN; SPILLMAN, 1996, p.331)[13].

Acredita-se, aqui, que há muito interesse em se detectar a progressão poética a partir da verificação das palavras e classes gramaticais empregadas, os tempos e modos verbais utilizados, a organização sintática do texto. Tais procedimentos se incluem naquilo que Norma Goldstein chama de "nível lexical" e "nível sintático" do poema (GOLDSTEIN, 2001. p.60). Um exame dos elementos gramaticais como recurso para a análise poética aparece nos escritos de Roman Jakobson. Ele defendia que

> Os recursos poéticos ocultos na estrutura morfológica e sintática da linguagem, em suma, a poesia da gramática, e seu produto literário, a gramática da poesia, raramente foram reconhecidos pelos críticos e os linguistas os negligenciaram de todo, embora fossem magistralmente dominados pelos escritores criativos (JAKOBSON, 1995, p. 157).

Um exame sistemático dos elementos gramaticais de um poema aparece em uma análise que Jakobson faz de um poema de Brecht: *A Construção Gramatical do Poema 'Wir sind Sie' ["Nós somos ele"] de B. Brecht.* Entre inúmeras observações, Jakobson mostra como as estrofes do poema se relacionam através de sua pontuação, como os substantivos principais do poema são os únicos que vem acompanhados de artigos definidos e como o uso de uma grande quantidade de pronomes naquele poema corresponde a um estilo próximo da oralidade (JAKOBSON, 1970, p. 127-151). Para esta pesquisa se considera que as perguntas interessantes que se podem colocar diante do exame gramatical de um texto musicado são: Em que medida uma modificação ou uma relação gramatical, como por exemplo a utilização de uma nova classe gramatical ou um novo tempo verbal, exprime algum aspecto relevante para a interpretação daquele poema? Quando a questão anterior tem uma resposta positiva, a

[13] Aqui se realizou tradução livre da definição que aparece no glossário do livro de Stein e Spillman. Texto original: "Poetic Progression: The flow of a poet's thoughts or feelings as they evolve over the time of a poem. This includes the poet's experience of the outer world of nature and other people as well as the poet's inner personal experience".

nova pergunta é se tal relação auxilia na compreensão das relações entre texto e música em uma determinada obra.

Muitas vezes a sintaxe pode ser um aspecto interessante de ser abordado na análise de uma composição musical feita a partir de um texto poético, inclusive por que ela tem a ver com o fluir temporal do poema. A questão de como um poema que possui a sintaxe estendida ao extremo pode ser abordado em uma composição musical aparece em *Soupir* ("Suspiro") de Ravel, a primeira canção dos *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, analisada por Hermann Danuser (2004, p. 186-189). No poema de Mallarmé musicado por Ravel o principal verbo que serve de predicado ao sujeito colocado no início do poema só aparece no quarto verso. Danuser demonstra como naquele caso Ravel mantém a coesão da sintaxe complexa de Mallarmé e impede sua ruptura se utilizando da uniformidade sonora conseguida através de um elemento em *ostinato* que perdura durante os cinco primeiros versos da canção.

Em muitos casos se considera relevante verificar as pausas internas de um poema, para depois examinar como que o compositor as realizou na versão musical. Quanto a esse item, tomou-se como base o pensamento de Alfredo Bosi:

> Parece que a função interna mais importante da pausa é marcar as células métricas e sintáticas, ordenando, desse modo, o *tempo da leitura*. A pausa divide e, ao dividir, equilibra. Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um "e", um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer. Potenciar o discurso não é, necessariamente, acrescer por meio de amplificações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes. A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos. (BOSI, 1997: ps. 100-101)

Bosi (1997, 102-107) analisa cada uma das pausas dos finais de verso do poema *Maçã* de Manuel Bandeira e mostra como, em função de razões sintáticas e semânticas, há pausas que devem ter uma duração maior ou menor em uma leitura sensível do poema.

Outro aspecto interessante de se abordar é a maneira como cada poema faz uso da linguagem figurada. Aqui está sendo utilizada a definição de Antônio Cândido:

> É preciso distinguir, [...] a linguagem direta da linguagem figurada. Aquela indica, em termos diretos, usados no seu exato sentido, o conceito a transmitir: o significado não sofre qualquer alteração. Por exemplo: "estávamos perto da montanha"; "o rio fluía lentamente"; "meu irmão é bom como meu pai". Se eu digo, porém: "estávamos no dorso da montanha"; "o

> rio corria lentamente no seu leito", "meu irmão é bom como o leite" – estou utilizando uma série de distorções de sentido. Com efeito, "dorso" é de animal, não de montanha; "leito" é o móvel de repouso do homem e não do rio, que também não pode "correr", como se fosse animado; a bondade é característica de um ser racional, e não de uma substância como o leite. Em todos esses casos efetuei uma transposição de sentido; levei os atributos de uma classe de palavras para outras. Em resumo, efetuei *metáforas*, isto é, transferências de sentido. (CÂNDIDO, 2006: p. 111)

Por outro lado, considera-se que na discussão das relações entre música e poesia há interesse em mencionar o que alguns poetas disseram sobre o assunto e verificar a possível aplicação de suas ideias no presente trabalho. Segundo T. S. Eliot, em seu artigo "A música da poesia" (ELIOT, 1986: p. 26-38), "as propriedades da música que interessam mais de perto ao poeta são o sentido de ritmo e o sentido de estrutura" (ELIOT, 1986: p. 38)[14]. Em outro ponto do mesmo texto, Eliot diz "um poema musical é um poema que tem um padrão musical de sonoridade e um padrão musical dos significados secundários das palavras que o compõem e esses dois padrões são indissolúveis" (ELIOT, 1986, p. 33, tradução nossa)[15]. Pedro Marques, ao abordar o mesmo artigo de Eliot, sintetiza: "a musicalidade da poesia, para Eliot, revela-se inevitavelmente metafórica mormente no tocante à camada semântica, uma vez que chama de musical também a lógica que organiza o sentido do poema" (MARQUES, 2008: p. 61). Enfim, reforçando a ideia de que um aspecto que uniria a poesia e a música seria a estrutura, Eliot diz ainda:

> Considero que seria possível para um poeta trabalhar de maneira próxima a analogias musicais. [...] O uso de temas recorrentes é tão natural para a poesia como para a música. Há possibilidades para o verso que guardam alguma analogia com o desenvolvimento de um tema por diferentes grupos instrumentais (ELIOT, 1986: p. 38. Grifo nosso, tradução nossa)[16].

É possível destacar dois aspectos das afirmações de Eliot que, de alguma maneira, podem ser aplicados à análise e composição de obras vocais a partir de textos poéticos:

- De um lado, Eliot menciona como um elemento comum entre música e poesia o fato de ambas trabalharem com temas recorrentes. Partindo de tal pressuposto, o analista ou o

[14] Texto original da citação: "But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure" (ELIOT, 1986: pg. 38).
[15] Texto original da citação: "A musical poem is a poem which has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, and that these two patterns are indissoluble and one" (ELIOT, 1986: pg. 33).
[16] Texto original da citação: "I think that it might be possible for a poet to work too closely to musical analogies. [...] The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments" (ELIOT, 1986: pg. 38)

compositor pode verificar quais são os elementos recorrentes em um poema e, em seguida, averiguar como tais recorrências são abordadas pela música composta a partir dele. Por outro lado, é relevante examinar as recorrências que aparecem na escrita da parte musical, observando as funções que elas desempenham na construção formal da música e em sua relação com o texto.

- De outro lado, Eliot diz que o poeta poderia trabalhar por analogias musicais. Se um poema, escrito para ter vida própria independente da música, pode conter analogias de estruturas musicais, então é ainda mais provável que uma peça de música vocal, escrita para soar juntamente com o texto que lhe serve de base, contenha algum tipo de analogia ou semelhança com tal texto.

Como Pedro Marques aponta em seu livro *Manuel Bandeira e a Música* (2008, p. 59-65), é possível traçar relações entre a visão de Eliot sobre a musicalidade da poesia e a forte ligação que Manuel Bandeira tinha com a música, já que Bandeira também tinha interesse pela estrutura musical, conforme atesta a declaração abaixo:

> Tomar um tema e trabalhá-lo em variações, ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... Creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo" (BANDEIRA, 1990, p. 50).

Bandeira menciona, no mesmo texto (*Itinerário de Pasárgada*), ter escrito um poema em forma sonata, que depois destruiu (BANDEIRA, 1990, p. 51). Por outro lado, Manuel Bandeira pôde ouvir vários poemas seus vertidos em música por compositores como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Jaime Ovalle, e declara a esse respeito:

> Foi vendo 'a musicalidade subentendida' dos meus poemas desentranhada em 'música propriamente dita' que compreendi não haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagem. Nos versos a que mais completamente parece aderir a frase musical como em *Du bist die Ruh*, de Schubert, ou *Ich liebe dich sowie du mich*, do *Lied* de Beethoven, não se pode dizer que necessariamente preexistisse a melodia tal como a escreveu o compositor. A 'musicalidade subentendida' poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. [...] Nem sempre a melodia despertada nos músicos pelos meus versos me parecia implícita no texto. O que, no entanto, sempre me deixou perplexo é que em certas melodias que, pelo movimento ou pelos intervalos melódicos, pareciam distanciar-se tanto do movimento e das inflexões orais, eu me

> sentisse tão fielmente interpretado no sentimento geral do poema (BANDEIRA, 1990: ps. 69-71).

Bandeira observa, em seguida, que no poema *Berimbau* a sua própria leitura do poema "em *presto*" foi completamente diferente daquela do compositor Jaime Ovalle, que antes de compor sua canção ouvira o poeta declamar o texto. Mesmo assim, Bandeira diz "a adequação da música às palavras me parece perfeita" (BANDEIRA, 1983, p. 71). Interessa observar que Bandeira considera a possibilidade de o compositor fazer uma leitura bastante diversa daquela realizada pelo poeta e ainda assim, o resultado obtido ser plenamente adequado e, além disso, que mesmo melodias que se distanciam do movimento e das inflexões orais possam interpretar fielmente o sentimento geral de um poema.

Convém contrapor tal posicionamento com opiniões de outros literatos. Por ocasião do evento Expoesia I (PUC-1973), Affonso Romano de Sant'Anna colheu de João Cabral de Mello Neto o seguinte depoimento a respeito da música de Chico Buarque para *Morte e Vida Severina*:

> Eu conhecia algumas experiências de se pôr música em verso de poeta brasileiro. Em geral, o compositor põe a música que ele quer e usa o verso de uma maneira inteiramente arbitrária. Parte o verso onde ele quer, emenda dois, três versos. Manipula o texto como quer. Mas a coisa extraordinária que eu encontrei na música de Chico foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão que é o único caso que eu conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema. (Mello Neto. In: Sant'Anna, 2001. p. 14)

Pelo depoimento acima percebe-se que João Cabral defende ou valoriza que um poema, ao ser musicado, preserve a dicção e a métrica que ele possuía quando declamado.

É interessante mencionar o posicionamento do poeta Mário de Andrade, amigo de Manuel Bandeira, que teve ligação profissional com a música, desempenhou um papel importante no movimento da música nacionalista brasileira, escreveu vários livros sobre música e foi bastante próximo a vários compositores, como por exemplo Camargo Guarnieri. Mário defendia que:

> O sistema ideal de compor canções eruditas será, portanto, o compositor, escolhido um texto, aprendê-lo de cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro. Rítmico pelo sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos. Sonoro pela cor de suas vogais e ruídos de suas consonantes (ANDRADE, 1965, p. 48).

Mário de Andrade defendia que os compositores deveriam estudar a fonética da língua nacional e a fisiologia da voz e propunha ainda:

> Que os compositores nacionais que escrevam para canto: [...] III) Estudem abalizadamente a declamação de forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos. IV) conheçam melhor a métrica da poesia de forma a respeitar milhormente (sic) a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas (ANDRADE, 1965, p. 117-118).

Mário de Andrade considerava ainda que certos defeitos e abusos que ele detectava contra a fonética da língua em obras de compositores brasileiros "se desculpariam si pelo número não impedissem uma dicção natural" (ANDRADE, 1965, p. 117, grifo nosso). Mário de Andrade defende a busca de uma relação entre o esqueleto rítmico-sonoro de um poema e a linha vocal que aquele texto ganha ao ser musicado, de maneira que essa linha respeite os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas e possua uma dicção natural. Tal busca implica necessariamente alguma relação entre a parte do canto e a voz falada. Isso por que uma parte de canto que utilize ritmos completamente estranhos àqueles da declamação ou utilize uma tessitura extrema que impeça a percepção da cor das vogais bloqueia a possibilidade de que se estabeleça a conexão entre música e poesia desejada por Mário de Andrade. Ele de fato observa:

> Mas se a fonte rítmica comum é o primeiro motivo de conflito entre canto e poesia, outros motivos tornam ainda mais insolúvel a oposição das duas artes. Outra fonte comum as opõem: o instrumento de sopro que é a voz humana. Dizem os arqueólogos e etnógrafos que o arco primitivo foi ao mesmo tempo instrumento de morte e de música. Desferindo a flecha, o arco servia pra matar mas dedilhado e vibrante servia para dar sons musicais. Como o arco primitivo, o instrumento vocal (que aliás também é mortífero...) tem dois destinos profundamente dessemelhantes: a palavra e a música. Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral pra se tornar instrumento musical. A voz humana quanto oral ou musical, tem exigências diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel (ANDRADE, 1965, p. 43-44).

Enfim, a discussão das relações entre música e poesia transborda também para a discussão das relações entre canto e fala, que continua mais abaixo. Vale notar que, se "quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral pra se tornar instrumento musical", quando um compositor quer representar o grito, o apelo, o desespero, o exagero, um afastamento da voz falada, da dicção natural poderiam ser recursos plenamente válidos.

Ainda que as opiniões de poetas mencionadas acima, no caso o ponto de vista de João Cabral de Mello Neto e Mário de Andrade, atribuam grande valor ao respeito a diversas características de um poema quando o compositor o transforma em música, o teórico Edward Cone defende um ponto de vista substancialmente diferente. Cone (1989) defende uma visão ampla do conceito de forma e que muitos procedimentos considerados como negligência do compositor em relação à forma poética, tais como repetições arbitrárias de versos e palavras, divergências entre as formas musical e poética, não só podem ser argumentados ou originados a partir das necessidades da composição musical, como também podem representar interpretações específicas de um poema. Cone (1989) menciona que Goethe tinha grande preferência pelas canções (*Lieder*) de Zelter em relação às canções de outros compositores como Schubert, já que Zelter se preocupava em respeitar estritamente os aspectos formais da poesia, tais como a versificação e a divisão em estrofes. Cone faz uma comparação entre as canções de Schubert e Zelter para um mesmo poema de Goethe (*Wanderers Nachtlied*) e mostra como Schubert, apesar de não respeitar a forma poética, repetindo arbitrariamente versos e palavras, expressa musicalmente de maneira mais eficaz a serenidade característica do texto. Cone (1989) em seguida dá ainda um outro exemplo de divergência entre forma poética e musical. A canção *Ich grolle nicht,* de Schumann, sobre poema de Heine, repete 5 vezes uma frase que no poema aparece apenas 2 vezes, além de repetir outras frases que no poema não aparecem mais do que uma vez. Algumas dessas recorrências são colocadas entre orações que no poema correspondem a apenas um verso, partindo os versos originais do texto de maneira arbitrária. A separação entre as seções musicais não é apenas diferente da articulação do poema em estrofes, como se dá no meio de um verso, afastando nitidamente o que no poema era próximo. O que torna o argumento de Cone particularmente convincente é o fato de essa canção, *Ich grolle nicht,* ser uma obra que há muito tempo já tem seu lugar garantido no repertório e é considerada como um dos pontos altos da relação entre música e poesia.

Ao contrapor opiniões distintas a respeito da relação entre uma obra vocal e o texto que lhe serve de base, aqui se quer defender a seguinte tese: o fato de uma determinada peça ter como um de seus méritos o estrito respeito a diversas características de um poema não significa que uma outra obra, que trate o texto de maneira muito menos rigorosa, seja necessariamente de baixa qualidade e vice versa, embora a proposta deste trabalho não seja emitir julgamentos críticos, mas sim investigar, entender e explicar procedimentos composicionais e a relação entre poema e música em obras vocais que tomam textos literários como ponto de partida.

Se de um lado se considera que um estudo específico do texto é bastante importante para a análise da música vocal, de outro aqui se defende o ponto de vista de que nem todos os aspectos de uma peça vocal podem ser explicados a partir do texto poético e, assim sendo, uma investigação específica e autônoma dos fenômenos musicais é igualmente necessária. É interessante mencionar o ponto de vista de Edward Cone. Cone defende que, ao musicar um poema,

> Sendo um compositor primariamente um homem ligado à música, a sua escolha [em musicar o texto se baseando em uma determinada interpretação do poema] não será determinada apenas por sua concepção do poema, mas também pelo seu reconhecimento das potencialidades de realizar tal concepção em uma estrutura musical válida. Eu não pretendo discutir aqui a difícil questão da medida em que a presença de um texto pode compensar deficiências na lógica musical pura, mas é evidente pelas próprias obras que os grandes compositores de canções dos períodos romântico e moderno insistiram em uma construção musical que era autossuficiente, embora não necessariamente definível em termos de padrões instrumentais abstratos. (CONE, 1989, p.119, tradução nossa)[17].

Antes de discutir aspectos específicos referentes à análise musical é necessário completar a discussão a respeito das relações entre um poema e a sua transformação em música. A busca de uma linha vocal que se baseie na sonoridade que o poema escolhido teria ao ser declamado também se verifica em alguns músicos e, nesse sentido, é interessante mencionar o trabalho do compositor Fernando Cerqueira (2006), *Musicalidade e Poesia: anseio e recusa do sentido*. Tal livro se trata da dissertação em teoria da literatura de Cerqueira e estuda a musicalidade da poesia tendo como objetivo sua aplicação na

[17] Texto original: "Since he is, after all, primarily a man of music, his choice will be determined not only by his conception of the poem, but also by his recognition of the potentialities of realizing this conception in a valid musical structure. I do not wish to discuss here the difficult question of the extent to which the presence of a text can make up for deficiencies in purely musical logic, but it is clear by the works themselves that the great song composers of the Romantic and modern periods insisted upon musical construction that was self-sufficient, although not necessarily definable in terms of abstract instrumental patterns".

composição musical. Dessa maneira, Fernando Cerqueira expõe os seus "Seis Passos de Leitura Musical do Poema [projeto de análise poética direcionada a composição musical]*"* (CERQUEIRA, 2006, p. 141-149). Ele propõe que o compositor realize uma análise da camada sonora do poema, sobretudo enquanto ritmo, sintaxe, entoação e sistemas de metrificação, estrofação ou forma gráfica, para que, a partir de tal análise, ele escreva uma espécie de melopéia básica do poema, anotada em uma curva melódica sem alturas definidas [uma espécie de *Sprechgesang*, porém mais próximo da notação utilizada por Schoenberg em trabalhos posteriores ao *Pierrot Lunaire*, como em *O Sobrevivente de Varsóvia*, já que não há alturas definidas]. Derivada de tal versão da leitura do poema, Cerqueira realiza uma versão melódica diatônica dessa curva melódica, para depois, tomando como ponto de partida a realização melódica diatônica do texto, elaborar uma linha melódica cromática. Fernando Cerqueira dá um exemplo próprio, em que ele analisa o texto *Debussy* de Manuel Bandeira. A análise que Cerqueira faz do poema de Bandeira é aplicada em sua composição *Desnovelo*, utilizando na composição as três versões melódicas (*Sprechgesang*, melodica canatada diatônica e cromática) derivadas da leitura do texto.

Em verdade, a maneira de fazer a versão musical de um poema se aproximar o máximo de sua sonoridade quando falado é através da declamação. Entretanto, a fronteira entre a fala e o canto não é absolutamente nítida, e tal problema é colocado de maneira particularmente aguda pelo *Pierrot Lunaire* de Schoenberg e as controvérsias geradas pelo uso do *Sprechgesang* ("Canto falado"). Boulez menciona ter ouvido algumas canções de cabaré que Schoenberg compôs em 1901 e acredita que elas dão uma indicação sobre as fontes do *Pierrot Lunaire*. Para Boulez o trabalho no cabaré deve ter sugerido à Schoenberg a idéia de

> um cabaré superior, intelectualizado. Com tal objetivo, ele não poderia se contentar em escrever uma vaga música de acompanhamento sob a declamação. Ele tinha a intenção declarada de dar um importante papel aos instrumentos. Em consequência, não seria propício escrever uma declamação *ad libitum*. Assim, Schoenberg foi levado a refletir sobre a questão espinhosa de como notar a declamação de maneira que ela faça parte integrante da música. Impelido por um compreensível desejo de precisão, Schoenberg optou por uma notação da voz falada igual à da voz cantada, havendo de diferença apenas uma cruz colocada junto à haste de cada nota que indica a utilização da voz falada. A questão desde então se coloca: é possível falar se utilizando uma notação adaptada ao canto? Nesse ponto reside o mal-estar e se iniciam as controvérsias. Os textos de Schoenberg a esse respeito (o Prefácio do *Pierrot Lunaire* e a nota de rodapé de *Die Glückliche Hand*) são pouco claros. (Boulez:1986, ps. 331- 332; 2005, ps. 77-78, tradução nossa).

O fato é que as apreciações sobre o *Sprechgesang* e sua execução não chegaram ainda a uma unanimidade, de tal modo que para Griffiths (Sadie: 2001, pg. 223), "a realização do *Sprechgesang* e da *Sprechstimme* permanece problemática, em parte por que a tessitura das vozes faladas é restrita, em parte por que não existe um claro ponto intermediário entre canto e fala, mas antes uma confusão de alternativas". Segundo Jonathan Dunsby:

> O *Pierrot* cantado por uma mulher que sempre tenta atingir a altura exata ao menos no início de cada nota dificilmente é vivenciado como a mesma obra do que um *Pierrot* no qual a *Sprechstimme* desliza sem uma referência rigorosa às alturas absolutas, ainda que na realidade do senso comum os dois *Pierrots* mencionados sejam a mesma obra. Além disso, se a cantora não possui ouvido absoluto, o segundo caso é tecnicamente muito mais fácil de ser realizado (Dunsby, 1992, pg. 10).

Nesse sentido é relevante referir um trabalho recente, o livro de Phyllis Bryn-Julson e Paul Mathews, *Inside the Pierrot Lunaire: performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece* (BRYN-JULSON; MATHEWS, 2009), no qual se defende que a intérprete do canto falado deveria observar as alturas precisas indicadas pela partitura. Tal posição é fundamentada em uma análise de todos os movimentos da obra, na qual se demonstra a existência de relações motívicas e intervalares entre a parte do canto falado e as partes instrumentais. Além disso, tal colocação ganha em credibilidade pelo fato de Bryn-Julson, coautora do livro, ser uma cantora reconhecida como intérprete da música do Século XX podendo falar com propriedade sobre a prática vocal.

Boulez menciona dois elementos onde as instruções de Schoenberg sobre a realização do *Sprechgesang* não correspondem à realidade da voz falada. O primeiro é a questão da tessitura da voz falada que é muito diferente de indivíduo para indivíduo e em geral tendendo mais ao grave. Segundo Boulez a escrita do *Pierrot* é ao mesmo tempo "muito aguda e muito grave". Outro aspecto se refere à duração das notas. Para Boulez a voz falada não permanece na nota não pelo fato de abandonar cada nota para fazer um *glissando*, como queria Schoenberg, mas sim pela brevidade de emissão. A voz falada seria uma espécie de "percussão de ressonância muito curta" (Boulez: 1986, pg. 333; 2005, pg. 80). Para Boulez, não haveria possibilidade de durações longas na voz falada.

A própria modificação que Schoenberg realizou na escrita da declamação em algumas de suas obras tardias, como *Ode a Napoleão* e *Um Sobrevivente de Varsóvia* gerou reações diversas. Tal modificação consiste na substituição do pentagrama por uma linha principal, à qual se acrescentam linhas suplementares conforme a entoação vocal deva ir para o agudo ou grave, sendo, portanto, uma escrita sem notas absolutas, mas apenas com referências à curva da entoação falada e a uma ideia aproximada de intervalos entre as sílabas.

Para Leibowitz (1981, pg. 91) tal notação tem por finalidade "cortar pela raiz toda tentação ou desejo de cantar" e "constitui com toda certeza uma notação mais precisa e mais adequada". Para Boulez:

> Ao que parece, Schoenberg não estava plenamente convencido da conformidade de sua concepção, e da exatidão de sua escrita em relação à realidade vocal e tentou [através da mudança na escrita da declamação em suas obras tardias] corrigir, muito tempo depois, o erro que ele havia cometido quanto à relação entre a voz falada e a voz cantada. (BOULEZ, 1986, pg. 333; 2005, pg. 79)

Para Flo Menezes, entretanto:

> Schoenberg nada mais fez, ao operar tão fundamental transformação na notação, que abandonar suas intenções primordiais de um autêntico *canto falado*, com sua entonação exagerada (!), em prol de uma conduta mais "realista" ou convencional com relação à fala tal como esta é imposta pelas sociedades contemporâneas através de suas regras gerais de impostação vocal. [...] Relativizando sua própria notação, Schoenberg retrocede (em oposição à opinião certamente mais pragmática, porém menos idealista de Boulez) a um estado de admissão do imposto desde fora (MENEZES, 2002, ps.154-155).

Refletindo sobre as diversas posições e as questões que elas colocam a respeito da relação entre canto e fala é possível se chegar às seguintes conclusões: uma das diferenças entre o canto e a fala reside na maior precisão com que os elementos sonoros são determinados no caso do canto. Assim, a escrita menos precisa que Schoenberg passou a adotar para a declamação em suas obras tardias é considerada mais pragmática e mais próxima à fala habitual pelos vários comentaristas. Por outro lado, uma notação mais precisa propicia a integração musical da voz com as partes instrumentais. A precisão rítmica da parte destinada à voz falada, que continua a existir nas obras tardias de Schoenberg, mas não existia em alguns melodramas anteriores a ele, facilita a sincronia da declamação com as partes instrumentais. A indicação precisa das alturas vocais favorece o estabelecimento de relações motívicas entre a voz e os instrumentos e por isso é defendida por Bryn-Julson e Mathews quanto à execução do *Pierrot Lunaire*. Por outro lado, se há uma vantagem em se aproximar o canto da fala no sentido de se obter um efeito de naturalidade, há também uma expressividade específica em se distanciar a declamação de uma fala habitual, por exemplo através do emprego de uma região da tessitura vocal não empregada na fala habitual, obtendo a "entonação exagerada" a que se refere Menezes. Então é possível que distanciar o canto da fala também possua uma expressividade específica, ainda que isso por vezes implique em

prejuízo da naturalidade da dicção e da inteligibilidade do texto. Acredita-se também que é possível se operar em diversos graus de distância em relação ao canto e à fala e isso pode se constituir em recurso expressivo. No caso das obras analisadas por este autor nesta pesquisa e também no mestrado, se observa por exemplo que o compositor Eduardo Guimarães Álvares realiza a nota mais aguda tanto de *Pétala Petulância* (obra analisada no capítulo 3) como de suas canções para o álbum *Poesia Paulista* (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998) em vocalize para não prejudicar a inteligibilidade do texto. No caso da canção *Um Ser*, o compositor Harry Crowl[18] busca um efeito intermediário entre fala e canto ao não determinar as durações exatas de uma frase (no compasso 72 daquela obra) ("e de todas as frívolas cegueiras") realizada apenas sobre uma nota, nota essa que entretanto é aguda demais para ser utilizada na fala habitual, exigindo a energia de sustentação típica de uma nota cantada.

Embora aqui se considere que o estudo do texto literário que serve de base a uma composição musical é relevante para o estudo dessa última, isto não significa que o exame detalhado dos elementos especificamente musicais e de sua estruturação seja de menor importância. Em primeiro lugar, por que um exame detalhado tanto do texto como da música permite uma observação de relações menos evidentes que possam existir entre um elemento e outro. Além disso, por que nem todas as características musicais importantes de uma peça vocal podem ser explicadas a partir da relação entre texto e música. Dessa maneira, torna-se necessário abordar as técnicas de análise musical empregadas.

A análise motívica é aplicada a partir das definições de Schoenberg (1993). Tais definições aparecem no corpo do texto, junto às análises. Convém mencionar algumas das afirmações de Schoenberg:

> Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. [...] Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação* (SCHOENBERG, 1993, p. 35).

Ao procurar em uma peça musical os motivos que a constituem, o analista descobre ou demonstra relações de afinidade e de similaridade entre momentos distintos daquela peça. Para o presente trabalho, essas relações de afinidade possuem dois interesses. Por um lado, tais conexões entre passagens distintas de uma obra devidas ao emprego de motivos constituem um elemento importante da construção musical de muitas peças. Por outro lado, muitas vezes as relações motívicas podem ser confrontadas às relações de

[18] A análise da canção *Um Ser* estava menos pronta do que a análise de *As Estrelas* e foi retirada do trabalho, mas esta observação analítica foi preservada.

similaridade que aparecem em um texto poético, ajudando a explicar as relações entre texto e música.

Antes de explicar as razões da utilização de ferramentas da Teoria dos Conjuntos, convém mencionar outros teóricos musicais consultados. No livro de Diether de la Motte sobre análise musical há um capítulo que trata da análise de uma peça atonal, no caso a primeira das *Quatro Peças para Clarineta e Piano Op. 5* de Alban Berg. Esse capítulo é chamado de *Voraussetzunglose Analyse* (Análise sem pressupostos) (MOTTE, 1968, p. 131-145). Antes mesmo de analisar a estrutura intervalar, Motte examina todas as mudanças de andamento da peça e depois demonstra de que maneira as duas mãos do piano e o clarinete se dirigem para seus pontos culminantes agudos e graves, naquilo que ele chama de *decorrer melódico* (*Melodischer Verlauf*). É interessante nesta abordagem que se trata de uma abordagem de certa maneira global, que vai do todo para a parte. O *decorrer melódico* se trata de um critério particularmente interessante de ser aplicado à análise de música vocal baseada em texto poético por algumas razões. Assim, a própria característica do instrumento vocal confere importância à utilização de sua extensão, já que ela é razoavelmente limitada, sendo que as regiões extremas de tal extensão envolvem um esforço peculiar de emissão. Além disso, como o conceito de *decorrer melódico* se refere à utilização da extensão vocal ou instrumental dentro do percurso temporal de uma obra, ele se relaciona à progressão poética, ao desenrolar no tempo que se verifica em um poema.

Nicholas Cook, em *A Guide to Musical Analysis* (1992, publicado pela primeira vez em 1987), examina a peça para piano Opus 19 Nº 3 de Schoenberg (COOK, 1992, p. 343-354). Em tal análise, Cook investiga a peça de Schoenberg a partir de uma série de experimentos. Em cada um desses experimentos ele compõe uma versão modificada da obra de Schoenberg, na qual Cook preserva vários elementos do original e modifica outros, para assim mostrar qual o papel que cada aspecto mantido ou transformado desempenha na peça de Schoenberg. Uma das conclusões dos experimentos realizados por Cook é que, naquela peça, a escolha de registro, a distribuição das alturas no campo de tessitura, é considerada como uma característica muito relevante. Assim, o trabalho de Cook encoraja o analista de peças musicais do século XX a atentar para a distribuição das alturas no campo de tessitura.

Quanto à Teoria dos Conjuntos, ela foi aplicada, de maneira não ortodoxa, a partir de Forte (1973), Oliveira (2007) e Straus (2005; 2013). Tal técnica realiza vários procedimentos de redução que são úteis para examinar as características intervalares de várias passagens musicais. Assim, a utilização dessa técnica analítica se justifica neste trabalho por que permite comparar vários trechos de uma música quanto ao seu conteúdo intervalar, e,

nesse sentido, detectar similaridades e contrastes entre esses trechos. Essas similaridades e contrastes podem ser comparados à maneira como os poemas musicados fazem uso de semelhanças e oposições entre diversas palavras ou entre diversos momentos de seu percurso temporal. O primeiro dos procedimentos de redução da Teoria dos Conjuntos é trabalhar com a noção de classe de altura (*pitch class*). Quando se fala em classe de altura, refere-se a uma nota independentemente da oitava em que ela aparece e ao mesmo tempo, para fins analíticos, notas enarmônicas são consideradas como pertencentes a uma mesma classe de equivalência. Há apenas 12 classes de altura, que são designadas por 12 números de 0 a 11, de maneira que o 0 corresponde a qualquer Dó ou Si sustenido, a classe de altura 1 corresponde a qualquer Dó# ou Ré Bemol, a classe de altura 2 equivale a qualquer Ré natural, ou Dó dobrado sustenido ou Mi dobrado bemol e assim por diante. Na Teoria dos Conjuntos, pequenos trechos musicais são analisados em termos do seu conteúdo em conjuntos de classes de altura. Por sua vez os conjuntos de classes de altura são comparados entre si e aqueles que sendo submetidos a transposições ou inversões resultam em um mesmo conjunto chamado de forma primária são considerados como pertencentes a uma mesma categoria, ou conjunto-classe, no qual todos os conjuntos pertencentes possuem estrutura intervalar equivalente (ver OLIVEIRA, 2007, p. 342). Este trabalho faz uso de conceitos que aparecem em Straus (2005; 2013), tais como centricidade, e coleções referenciais. Tais conceitos são esclarecidos quando aparecem nas análises. Por outro lado, é importante advertir que as representações gráficas utilizadas nesta tese que se referem à Teoria dos Conjuntos são baseadas no trabalho de Oliveira (2007). Assim, a "Forma Normal: ordenação de elementos (classes de altura) de um conjunto, formando o menor intervalo possível entre o primeiro e o último elementos, entre o primeiro e o penúltimo, etc." (OLIVEIRA, 2007, p. 342) é indicada entre chavetas {}. A forma primária é indicada entre parênteses retos ou colchetes [ ]. O Vetor Intervalar, "uma listagem do número de vezes que cada intervalo-classe aparece entre diversos elementos de um conjunto" (OLIVEIRA, 2007, p. 348) é indicado entre parênteses angulares < >.

Capítulo 1: O Ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares

A obra *Pétala Petulância* foi composta em 1991 e 1992 como encomenda para o Grupo Novo Horizonte, que tinha como regente o britânico Graham Griffiths, na época residente no Brasil.

O compositor Eduardo Guimarães Álvares, no encarte do CD do Grupo Novo Horizonte no qual a obra está gravada (GRIFFITHS, 1993), relata:

> Em *Pétala Petulância* as imagens instrumentais tecem caminhos paralelos às imagens dos poemas que a imaginação de uma menina de dezesseis anos, Alícia Duarte Penna, ditou. A articulação musical propõe um caleidoscópio de gestos sonoros (sobre o qual paira a voz) que explodem, dançam e acompanham – cínicos e discretos – os poemas que contém um pipocar de sentimentos e uma maneira crua de dizer as coisas que muitos perdem com o passar do tempo (ÁLVARES. In: GRIFFITHS, 1993).

O compositor Harry Crowl relata que:

> Eduardo Guimarães Álvares tinha esses poemas, pois era amigo da Alícia Duarte Penna e ela já tinha passado os poemas para ele. E o Graham Griffiths queria peças com voz, pois estava trabalhando com a Cláudia Riccitelli. [...] O Eduardo então começou a trabalhar com esses textos e fez um ciclo de canções. Em Ouro Preto [em uma mostra de música contemporânea brasileira organizada por Harry Crowl], em 1991, foram apresentadas somente as canções, não teve nenhum interlúdio instrumental. Eduardo acrescentou esses interlúdios para as versões que vieram depois, em 1992 e finalmente para a gravação do CD. [...] [Quanto à poetisa, Harry Crowl relata que] Alícia Duarte Penna fazia um papel de anos 30, usava um corte de cabelo e vestidos dos anos 30. Tinha uma postura na vida real muito teatral. Criou um personagem (CROWL, 2013).

A seguir são expostas as análises, da seguinte maneira: primeiro são examinados os movimentos vocais da obra, *Cactus*, *Pedra Preta*, *Ode a Benedito* e *Pétala Petulância*, e depois são abordados os movimentos instrumentais (*Introdução*, *Interlúdio 1* e *Interlúdio 2*), discutindo-se a sua relação com os vocais.

1.1. Análise de *Cactus*:

1.1.1. O poema e a relação entre texto e música.

O poema *Cactus*, de Alícia Duarte Penna, foi publicado no livro *Duo Terno e Gravata* (PENNA; VITORINO, 1984). Abaixo se reproduz o poema *Cactus*. Os versos foram numerados para facilitar a referência a eles durante a análise.

CACTUS – Alícia Duarte Penna

1 Minha voz é fina como um caco de vidro.
2 Tenho um modo de dispor do ponto final
3 que maltrata os outros.
4 Desafinada e intratável
5 quando declaram amor por mim
6 amarro mãos e pés
7 arrumo dor de cabeça ou pernas
8 e caio estatelada na cama.
9 Às vezes me recupero.
10 Às vezes nunca. (Penna; Vitorino, 1984, p. 5).

Esse poema de Alícia Duarte Penna faz referência ao poema *O Cacto* de Manuel Bandeira, cujos versos finais dizem:

> Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
> O cacto tombou atravessado na rua,
> Quebrou os beirais do casario fronteiro,
> Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças,
> Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou
> [a cidade de iluminação e energia:
>
> - Era belo, áspero, intratável" (BANDEIRA, 1990, p. 206).

Segundo Antônio Cândido, no poema de Manuel Bandeira "o cacto representa a dignidade reta, que não se adapta, que se destrói lutando contra aquilo que viola a sua natureza" (CÂNDIDO, 2006, p. 124). Além do título similar, *Cactus*, de Alícia Duarte Penna, possui em comum com o poema de Manuel Bandeira o uso do adjetivo "intratável". Ao dar ao seu poema o título de *Cactus*, Alícia Duarte Penna indiretamente atribui à voz da persona

poética qualidades associadas ao cacto, sobretudo aquelas mencionadas por Manuel Bandeira, como por exemplo a aspereza. Como se explica a seguir e se ilustra nas **Figuras 1** e **2**, Eduardo Guimarães Álvares aproveita a utilização que o poema faz da linguagem figurada para criar conexões entre texto e música.

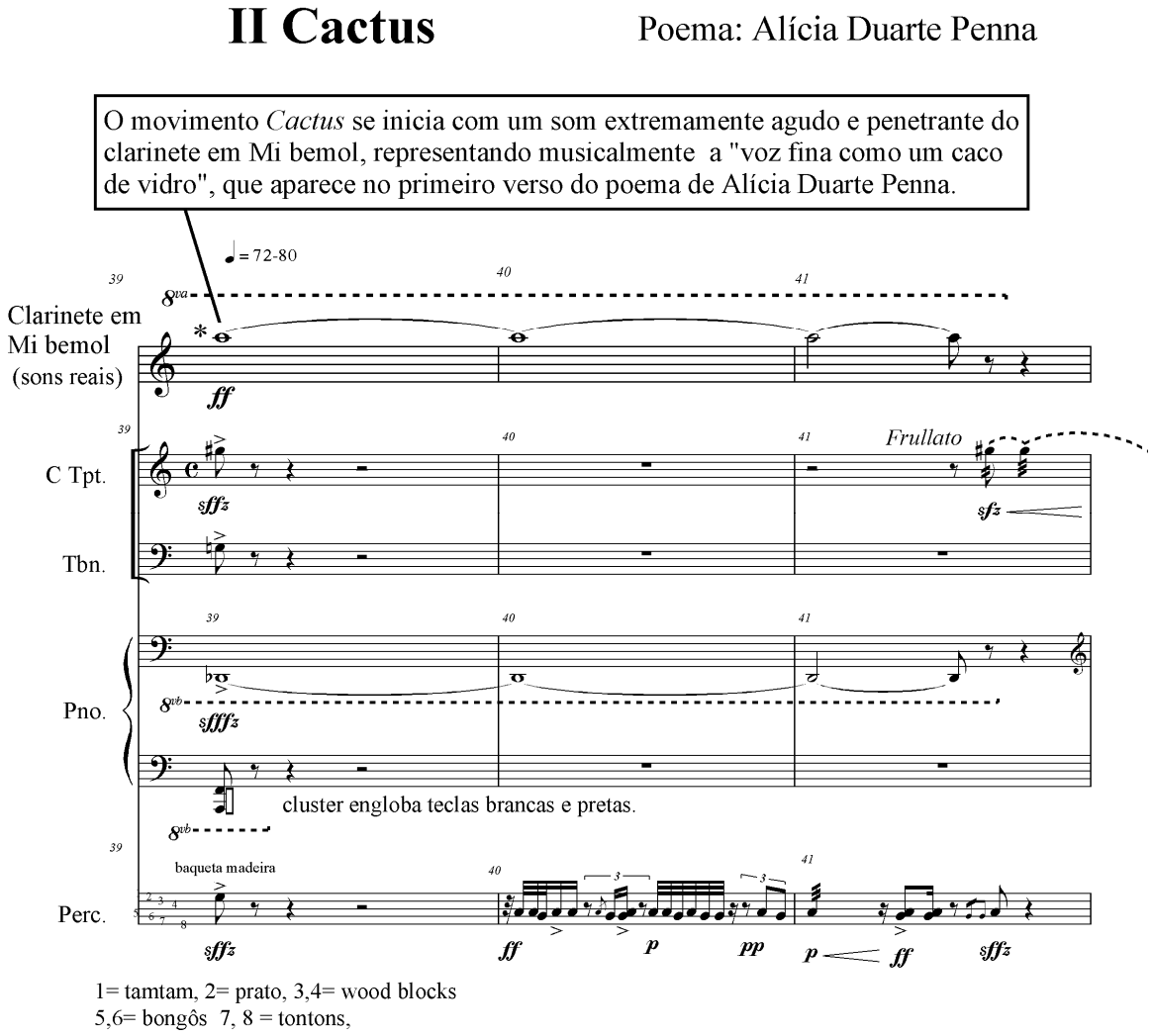


Figura 1: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares, compassos iniciais (correspondem aos compassos 39-41 do ciclo *Pétala Petulância*).

A relação mais evidente que a composição de Eduardo Guimarães Álvares estabelece com o respectivo poema é a representação musical que o compositor faz da "voz fina como um caco de vidro" (verso 1). Se utilizar a linguagem figurada é conferir "a certos objetos de pensamento atributos que pertencem a outros", como diz Antônio Cândido (2006, p.111), aqui a poetisa empresta à voz da persona poética as características de um caco de vidro, que não é apenas fino, mas também cortante. O compositor ilustra musicalmente essa

imagem do texto através dos sons penetrantes da região aguda do trompete, do piano, e, sobretudo, da região extremamente aguda do clarinete em Mi bemol, no qual um Lá extremamente agudo[19] inicia o movimento *Cactus* de maneira marcante e volta a aparecer em vários momentos da peça. A **Figura 1** mostra o início do movimento *Cactus*, destacando o Lá extremamente agudo do clarinete em Mi bemol, e a **Figura 2** mostra uma passagem entre os versos 1 e 2, na qual notas agudas e intensas soam nas partes do clarinete em Mi bemol, do trompete e do piano, representando mais uma vez a "voz fina como um caco de vidro".

Figura 2: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 47-48 do ciclo *Pétala Petulância*)**.**

Há outra importante analogia entre texto e música: a similaridade entre o papel do verso 5 ("quando declaram amor por mim") para a progressão poética do texto e a função que

[19] Pelo manuscrito original, tal nota Lá soaria como o Dó terça menor acima, que é uma nota limite da extensão do Clarinete em Mi bemol. Entretanto, na gravação realizada pelo *Grupo Novo Horizonte* (GRIFFITHS, 1993), o Lá é sempre empregado no movimento *Cactus* nas passagens indicadas para soarem Dó, e por isso na digitalização da partitura foi colocado o Lá com um asterisco. A descoberta dessa discrepância entre a gravação e a partitura foi realizada por Maurício de Bonnis, membro das bancas de defesa e qualificação desta tese.

a passagem que se inicia nesse ponto da canção desempenha dentro de sua forma musical, realizando um importante contraste com o início dessa canção, sobretudo através de mudanças na instrumentação. Progressão poética é como o "fluxo de pensamentos e sentimentos do poeta" (STEIN; SPILLMAN, 1996, p.331) evolui durante o percurso temporal do poema. Há um elemento gramatical do texto que ajuda a esclarecer a importância do verso 5 para a progressão poética de *Cactus*. Ao se observar os verbos utilizados no poema, verifica-se que o único na terceira pessoa do plural se encontra no verso 5 ("declaram"). Tal verbo se refere à única ação que realmente não provêm da persona poética, já que os verbos na terceira pessoa do singular, contidos nos versos 1 e 3 ("é" e "maltrata"), referem-se e servem para caracterizar elementos que constituem o eu-lírico, a sua voz e o seu "modo de dispor do ponto final" ("Minha voz **é** fina como um caco de vidro/ Tenho um modo de dispor do ponto final/ que **maltrata** os outros"). Além disso, a partir do verso 5, "quando declaram amor por mim", todo o restante do poema trata das consequências de tal ato sobre o eu-lírico e de suas reações diante dele, como por exemplo "amarrar mãos e pés", "arrumar dor de cabeça ou pernas" e "cair estatelada na cama". Enfim, tal verso representa um importante ponto de virada na progressão poética do texto por se referir à única ação da qual a persona poética é objeto, e não sujeito, e por que esse ato gera consequências em todo o desenrolar posterior do poema.

Na composição musical, a passagem que se inicia depois que o verso 5 é cantado representa igualmente um momento de contraste fundamental em relação ao início da peça, sobretudo do ponto de vista da instrumentação. Nesse trecho (compassos 53-55), o trombone, que no restante da peça aparece de maneira bastante discreta, é o instrumento que mais se destaca (ver **Figura 3**). Além disso, a parte do trombone nessa passagem não é um desenho melódico formado por intervalos nítidos (como se verifica nas partes dos outros instrumentos melódicos no restante da música), mas sim uma sucessão de lentos *glissandi*. Dessa maneira, o *glissando*, elemento sonoro que se caracteriza por uma transformação contínua de sua altura, contrapõe-se aos desenhos melódicos nos quais as alturas se sucedem através de intervalos bem delimitados entre alturas definidas. O contraste de instrumentação é ainda maior por que esse trecho corresponde, dentro do movimento *Cactus*, à maior pausa do Clarinete em Mi bemol (entre os compassos 51 e 55), o instrumento que mais se destaca no início e no final da peça.

Figura 3: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 52-55 do ciclo *Pétala Petulância*).

O compositor também demonstra sensibilidade em relação a um outro aspecto do texto. Nos dois últimos versos do poema se destaca a importância da palavra "nunca", já que ela gera uma contradição de grande efeito expressivo, um oxímoro, espécie de figura de pensamento que "consiste na ligação entre duas ideias ou pensamentos que, na realidade, se excluem" (TAVARES, 1991. p. 347). Assim, ao dizer "Às vezes me recupero./ Às vezes **nunca**.", a poetisa está justapondo uma locução adverbial, "às vezes", e um advérbio, "nunca", que exprimem circunstancias adverbiais contraditórias: "às vezes" quer dizer "por

vezes, algumas vezes; vezes" (FERREIRA, 1995. p. 672) e "nunca" significa "em tempo algum; em nenhum tempo; jamais" (FERREIRA, 1995. p. 459), ou, dito de outra maneira, em vez nenhuma. Se a poetisa houvesse escrito "Às vezes me recupero. Às vezes não.", o oxímoro não ocorreria e muito da expressividade de tal passagem se perderia. Ao musicar o último verso do poema (ver última caixa de texto da **Figura 4**) o compositor caracteristicamente enfatiza a palavra "nunca", alcançando-a através de um intervalo de sétima maior, que é o maior salto ascendente da linha vocal em toda a peça e, além disso, a sílaba tônica "nun" recebe a maior duração entre todas as notas que são pontos culminantes de frases vocais de *Cactus*.

Figura 4: Linha vocal de *Cactus* de Eduardo G. Álvares (c. 51 em diante do ciclo *Pétala Petulância*).

Além dos saltos através dos quais a sílaba "nun" é atingida e abandonada, na **Figura 4** também são destacados mais dois intervalos de onze semitons, respectivamente no final dos versos 4 ("Desafinada e intra**tável**") e 7 ("arrumo dor de cabeça **ou per**nas"). Por serem os maiores intervalos observados na linha vocal de *Cactus*, por aparecerem na terminação de suas frases melódicas e, ao mesmo tempo, incluírem os pontos extremos agudo e grave de tais frases, esses saltos de sétima maior tornam-se marcantes para a percepção do ouvinte. Isso contribui para que esses saltos desempenhem dois papéis na canção *Cactus*. Por um lado, eles representam um elo entre a linha vocal de *Cactus* e dois motivos que aparecem de maneira mais frequente e intensa nas partes instrumentais, o **Motivo Cactus 1** e o **Motivo a**, já que os saltos de sétima maior também se sobressaem em tais motivos, inclusive ligando as suas notas extremas aguda e grave. Tal aspecto é demonstrado e discutido mais adiante. Por outro lado, os saltos de onze semitons emprestam ênfase às palavras que ocorrem e, nesse sentido, interferem na relação entre texto e música. Já se verificou como esse realce se dá no caso da palavra "nunca". Um processo similar se observa na palavra "intratável", na qual o intervalo de sétima maior liga a sílaba tônica com a sílaba final. O destaque dado pelo grande salto é realçado pelo fato de a sílaba tônica dessa palavra receber a nota mais aguda da extensão vocal utilizada no movimento *Cactus*, o Sol décima segunda acima do Dó central. Ao enfatizar o termo "intratável" em sua composição, Eduardo Guimarães Álvares está sublinhando o último adjetivo utilizado no poema para qualificar a voz da persona poética, antes que ocorra a já comentada transformação na progressão poética representada pelo verso 5 ("quando declaram amor por mim"). Além disso, como se observa no início dessa análise, a palavra "intratável", assim como o título "Cactus", fazem referência ao poema *O Cacto* de Manuel Bandeira.

1.1.2. Motivos e elementos recorrentes da canção *Cactus*

Acima a canção *Cactus* foi examinada pelo ângulo da relação entre texto e música. A seguir ela é abordada sob o ponto de vista da elaboração motívica, que também é importante para se ter uma boa compreensão da peça. Na **Figura 5** são assinalados alguns motivos e elementos recorrentes que aparecem em uma passagem relativamente inicial do movimento *Cactus*, entre os compassos 42 e 46 do ciclo *Pétala Petulância* (a peça *Cactus* se inicia no compasso 39 desse ciclo).

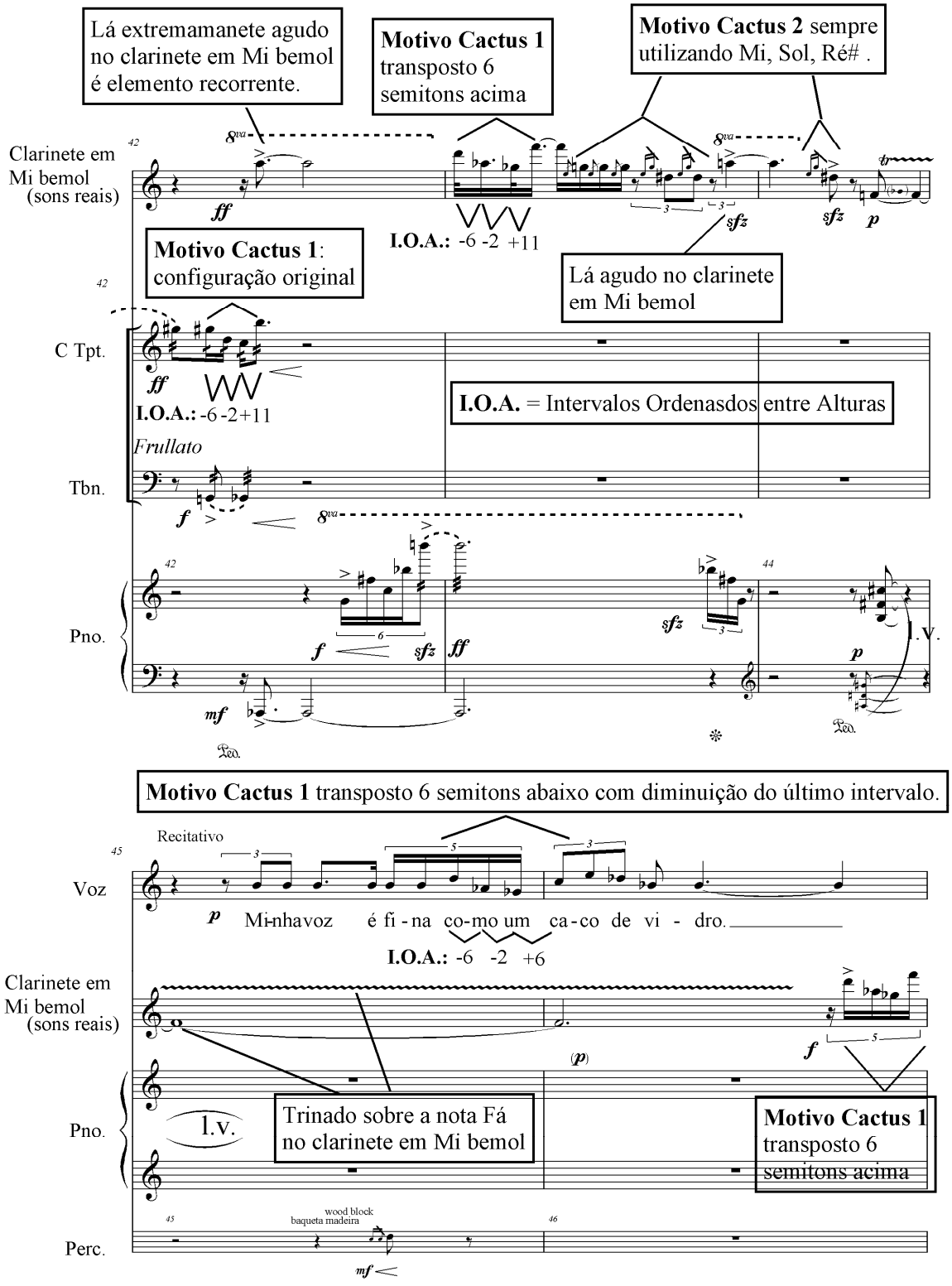


Figura 5: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 42-46 do ciclo *Pétala Petulância*).

O **Motivo Cactus 1** se manifesta pela primeira vez no trompete, no compasso 42, enquadrando-se nas definições que Schoenberg formula para um motivo, já que ele "aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça" (SCHOENBERG, 1993,

p.35), sendo o primeiro desenho melódico que se ouve em *Cactus*. E, se "usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso" (SCHOENBERG, 1993, p.35), tal motivo realmente produz afinidade entre vários momentos da peça, já que é repetido exatamente com as mesmas notas nos compassos 47 e 60, respectivamente pelo trompete e pelo clarinete em Mi bemol, e transposto um trítono acima pelo clarinete em Mi bemol nos compassos 43,46 e 60. Na **Figura 5** pode se ver a primeira aparição do **Motivo Cactus 1** no trompete e duas vezes que ele aparece transposto trítono acima no clarinete em Mi bemol. Na **Figura 6** são destacadas as últimas vezes que esse motivo aparece, nos compassos 60 e 61. Além disso, na primeira frase vocal, que corresponde ao primeiro verso do poema ("Minha voz é fina como um caco de vidro", ver **Figura 5**) podemos separar um segmento de quatro notas (no qual se canta "como um ca-") que soa como uma variação do motivo referido acima. Isso por que as três primeiras notas desse segmento são uma transposição exata trítono abaixo da configuração original do **Motivo Cactus 1**. O último intervalo do segmento da linha vocal aqui mencionado soa como uma diminuição do salto ascendente final do motivo, substituindo o intervalo de onze semitons por um de seis semitons. Em várias aparições do **Motivo Cactus 1** destacadas na **Figura 5** são indicados os Intervalos Ordenados entre Alturas (I.O.A.)[20] para demonstrar como a sua aparição no clarinete em Mi bemol realmente corresponde a uma transposição ordenada da configuração original desse motivo e a variante do **Motivo Cactus 1** que ocorre na linha vocal realiza uma diminuição do último intervalo do motivo.

Na **Figura 5** também são destacados outros elementos recorrentes na parte do clarinete em Mi bemol: o **Motivo Cactus 2**, o Lá extremamente agudo, o trintado sobre a nota Fá (tendo o Sol bemol como nota ornamental). Todos esses elementos e o **Motivo Cactus 1** voltam a aparecer nos últimos compassos de *Cactus*, como se vê na **Figura 6**.

[20] Joseph Straus coloca quatro maneiras de descrever um intervalo melódico: intervalo ordenado entre alturas ("ordered pitch interval"), intervalo não-ordenado entre alturas ("unordered pitch-interval"), intervalo ordenado entre classes de alturas ("ordered pitch-class interval"), intervalo não-ordenado entre classes de alturas ("unordered pitch-class interval"), sendo que o último termo corresponde aproximadamente ao conceito de classe intervalar ("interval class"). Dessas quatro maneiras, a primeira, intervalo ordenado entre alturas, é a mais concreta, já que não envolve a redução das alturas a classes de altura e, além disso, exprime também o sentido do intervalo, ascendente ou descendente (para um exame mais detalhado dessa questão ver STRAUS, 2005, p. 8-11; tradução para o português em STRAUS, 2013, p. 8-12).

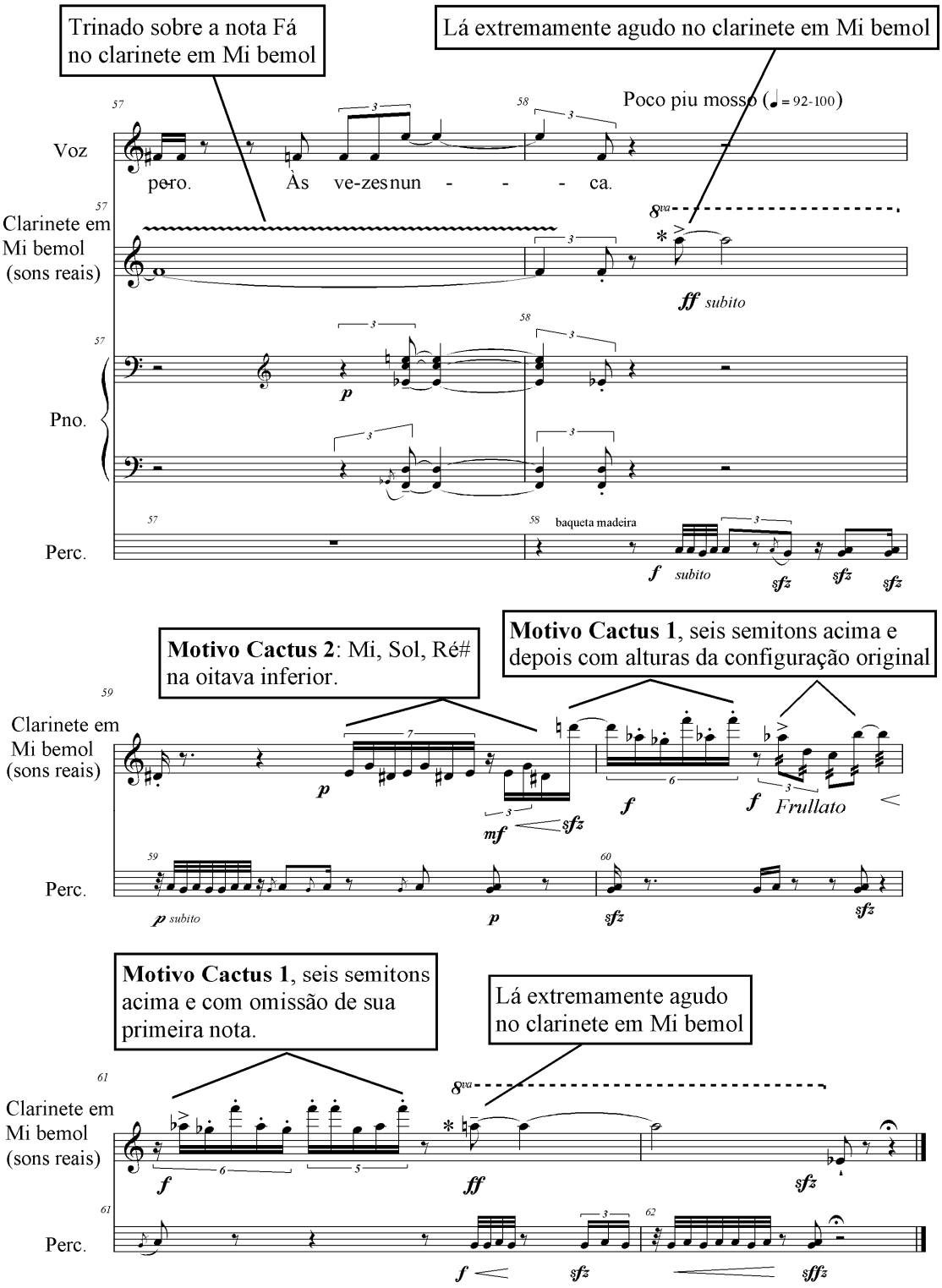


Figura 6: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 57-62 do ciclo *Pétala Petulância*).

O **Motivo Cactus 2** sempre utiliza as notas Mi, Sol, Ré#, em geral nessa ordem, aparecendo uma oitava abaixo na **Figura 6** (compassos finais de *Cactus*). Tal motivo volta a ser abordado mais adiante nesta análise. Quanto ao Lá extremamente agudo do clarinete em Mi bemol, outras aparições desse mesmo som já foram destacadas na **Figuras 1** e **2**, pois ele

recria musicalmente a "voz fina como um caco de vidro" da persona poética, como se explica mais acima. Tal nota não é aqui chamada de motivo pelo fato de que sozinha ela não constitui um desenho melódico ou rítmico, não possui características intervalares, não cabendo na seguinte definição de Schoenberg: "Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente" (SCHOENBERG, 1993, p. 35). Entretanto, esse som, o Lá extremamente agudo do clarinete em Mi bemol, é um elemento recorrente bastante importante para a canção *Cactus*. Seu papel nesse movimento faz lembrar um motivo, pois ele "aparece de uma maneira marcante e característica no início [...] [da] peça" (SCHOENBERG, 1993, p.35) e produz afinidade e unidade entre diversos momentos da canção.

O fato de os motivos e elementos recorrentes mencionados acima aparecerem de maneira marcante tanto no início como no final do movimento *Cactus* contribui para que a forma da peça possua uma certa simetria. Em um sentido lato[21], a forma de *Cactus* pode ser descrita como uma **aba'**, em que a seção **b** corresponde à passagem na qual o clarinete em Mi bemol permanece em silêncio e os *glissandi* do trombone se destacam. Tal passagem é abordada acima quando se discute a relação entre essa mudança de instrumentação e a transformação na progressão poética representada pelo verso 5 ("quando declaram amor por mim").

Além de cooperarem para a unidade de *Cactus* e gerarem uma certa simetria na forma desse movimento, o **Motivo Cactus 1** e o **Motivo Cactus 2** também colaboram para estabelecer elos entre o primeiro e o segundo movimento do ciclo *Pétala Petulância*, respectivamente *Introdução* e *Cactus*. Isso por que tanto o **Motivo Cactus 1** como o **Motivo Cactus 2** possuem algumas características em comum com o **Motivo a**, o principal motivo da *Introdução* de *Pétala Petulância*. Para compreender tais relações é necessário fazer um exame comparado desses motivos.

Na **Figura 7** pode se ver o **Motivo a**, tal como ele aparece no compasso 1 da *Introdução* de *Pétala Petulância* e são anotadas algumas características desse motivo, para permitir a comparação com os dois principais motivos de *Cactus*. Na caixa de texto da esquerda são anotadas as propriedades desse motivo quando reduzido a um conjunto de classes de alturas, com destaque para o fato de ele pertencer ao conjunto-classe **FN 3-3**, de Forma Primária [0,1,4]. Abaixo são anotadas algumas propriedades melódicas desse motivo: a sua sucessão de intervalos ordenados entre alturas (+3 e -11 semitons) e a sua descrição como

[21] Aqui se diz que a forma de *Cactus* corresponde a um **aba'** *em sentido lato* por que a seção **b** é bastante curta e a recorrência da seção inicial é bastante livre, ainda que plenamente reconhecível.

segmento de contorno, realizada a partir de Straus (2013, p. 107-108; texto original em STRAUS, 2005, p. 99-100)[22]. A partir da descrição do segmento de contorno representado por esse motivo <120>, verifica-se que as suas notas mais aguda e mais grave são respectivamente a penúltima e a última. À direita da barra dupla pode se ver a coleção de alturas de tal motivo, demonstrando-se a disposição relativa das alturas do **Motivo a**, com os números representando intervalos em semitons.

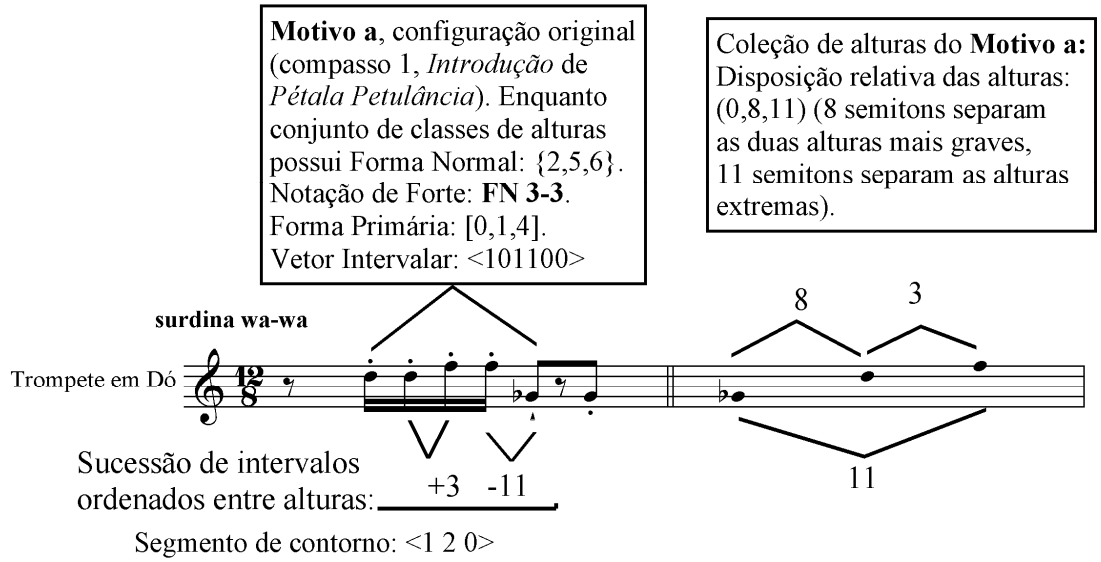


Figura 7: Motivo a do ciclo *Pétala Petulância.*

Na **Figura 8** é reproduzida a configuração original do **Motivo Cactus 1**, ou seja, a primeira aparição de tal motivo, em um trecho bastante inicial de *Cactus*, no compasso 42 do ciclo *Pétala Petulância*. Ao se comparar os dois motivos, é possível se observar que a coleção de alturas do **Motivo Cactus 1** inclui uma coleção parcial de alturas que corresponde a uma transposição exata da coleção de alturas do **Motivo a**, possuindo a mesma disposição relativa das alturas[23], (0,8,11).

[22] Segundo Straus, na descrição de um segmento de contorno (nesse caso <012>): "as notas de cada fragmento são designadas por um número baseado na sua posição relativa no fragmento. O 0 é designado para a nota mais grave, 1 para a próxima mais grave e assim por diante. A nota mais aguda terá sempre um valor numérico que é 1 menos do que a quantidade de notas diferentes no fragmento. Os números são então dispostos em ordem para descrever o contorno musical" (STRAUS, 2013, p. 108). Texto original: "The notes in each fragment are assigned a number based on their relative position in the fragment. 0 is assigned to the lowest note, 1 to the next-lowest and so on. The highest note will always have a numerical value that is 1 less than the number of different notes in the fragment. The numbers are then arranged, in order, to describe the musical contour" (STRAUS, 2005, p. 99).

[23] Ao dizer que um determinado grupo de sons possui disposição relativa das alturas (0,8,11) isso significa que as duas alturas mais agudas desse grupo de três sons estão respectivamente 8 e 11 semitons acima da altura mais grave.

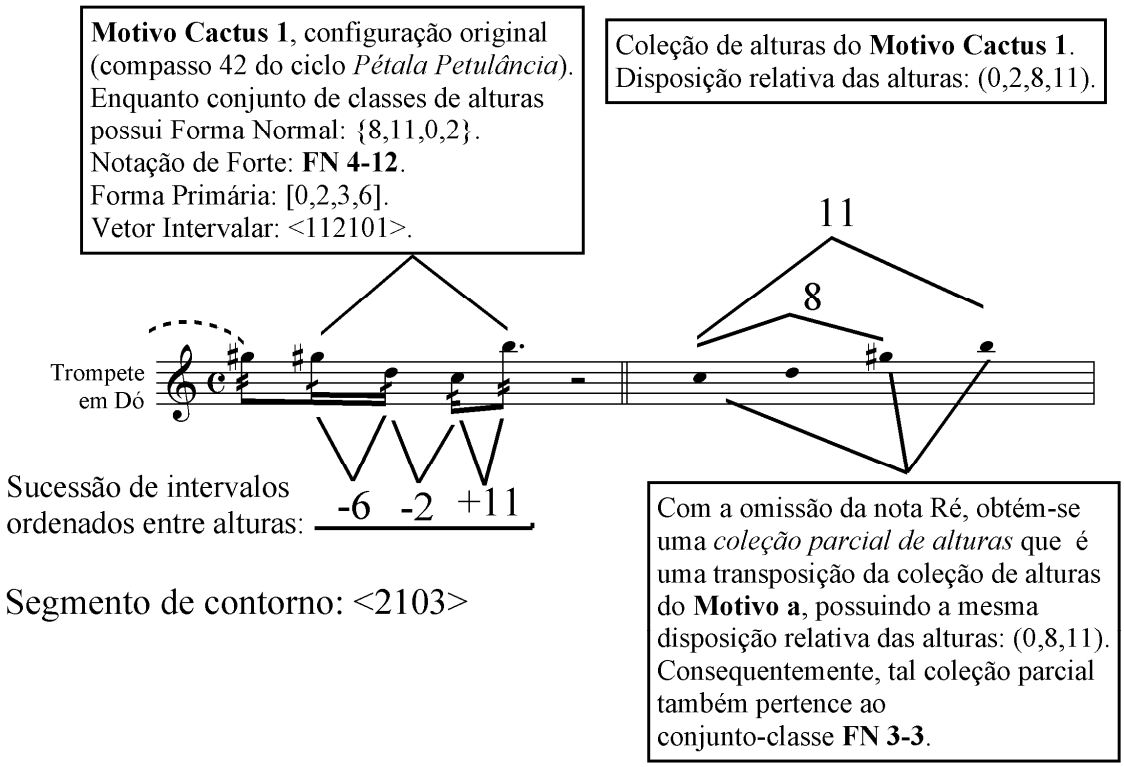


Figura 8: Motivo Cactus 1 (configuração original).

Por outro lado, ao se confrontar a **Figura 7** e a **Figura 8**, observa-se que tanto o **Motivo a** como o **Motivo Cactus 1** se encerram com intervalos de onze semitons separando as notas extremas do contorno melódico de tais motivos, ainda que no caso do **Motivo a** se trate de um intervalo descendente e, no caso do **Motivo Cactus 1**, o último intervalo seja ascendente. Pelas razões mencionadas acima pode se deduzir que o principal motivo da *Introdução* de *Pétala Petulância*, o **Motivo a**, possui forte parentesco com um dos principais elementos recorrentes de *Cactus*, o **Motivo Cactus 1**. O último fator de semelhança mencionado, o fato de ambos os motivos se encerrarem com intervalos de onze semitons separando as suas alturas extremas, associa esses dois motivos à algumas frases da linha vocal de *Cactus* que também possuem essa mesma característica (ver **Figura 4**, p. 48). Vale lembrar que, no caso da linha vocal, os intervalos de onze semitons também servem para enfatizar determinadas palavras do poema, desempenhando papel importante ao mesmo tempo na construção motívica da peça e na relação texto-música.

A **Figura 9** mostra e examina o **Motivo Cactus 2**, tal qual ele aparece no compasso 44. Embora esse motivo já se manifeste no compasso anterior, foi escolhida essa configuração por ser a mais concisa, contendo os principais traços que ocorrem em todas as aparições desse motivo.

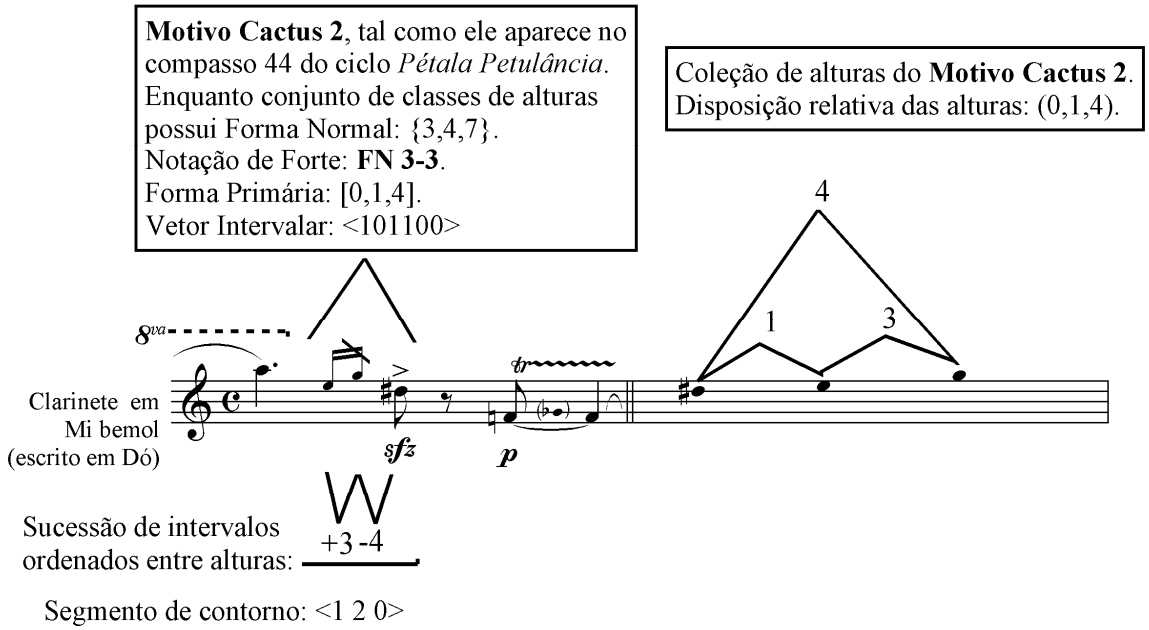


Figura 9: Motivo Cactus 2.

Ao se confrontar a **Figura 9** com a **Figura 7** observa-se que tanto o **Motivo a** como o **Motivo Cactus 2** formam conjuntos de classes de alturas pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3, com forma primária [0,1,4]. Além disso, ambos os motivos se iniciam com um intervalo ascendente de três semitons. Ademais, os dois motivos formam segmentos de contorno <120>, ou seja, tanto o **Motivo a** como o **Motivo Cactus 2** são formados por três alturas, sendo a segunda delas a mais aguda e a última a mais grave. Enfim, tanto do ponto de vista da estrutura intervalar como do contorno melódico os dois motivos possuem um parentesco bem forte.

Em suma, acima se demonstra que o principal motivo da *Introdução* de *Pétala Petulância*, o **Motivo a**, possui várias propriedades em comum com dois dos principais elementos recorrentes de *Cactus*, o **Motivo Cactus 1** e o **Motivo Cactus 2**. Isso cria um forte vínculo entre os dois primeiros movimentos do ciclo *Pétala Petulância*. Esse elo entre *Cactus* e a *Introdução* de *Pétala Petulância* ainda é intensificado por que em *Cactus* há uma profusão de segmentos melódicos e harmônicos (acordes ou partes de acordes) que utilizam coleções de classes de altura que pertencem ao mesmo conjunto-classe do **Motivo a**, **FN 3-3**, de Forma Primária [0,1,4]. Ainda que uma parte desses segmentos seja formada por variantes ou derivações diretas do **Motivo Cactus 1** e do **Motivo Cactus 2**, há vários deles que não possuem uma relação tão direta com esses dois motivos. A **Figura 10** mostra uma passagem

de *Cactus* particularmente rica em segmentos que formam conjuntos de classes de alturas pertencentes ao conjunto-classe **FN 3-3**.

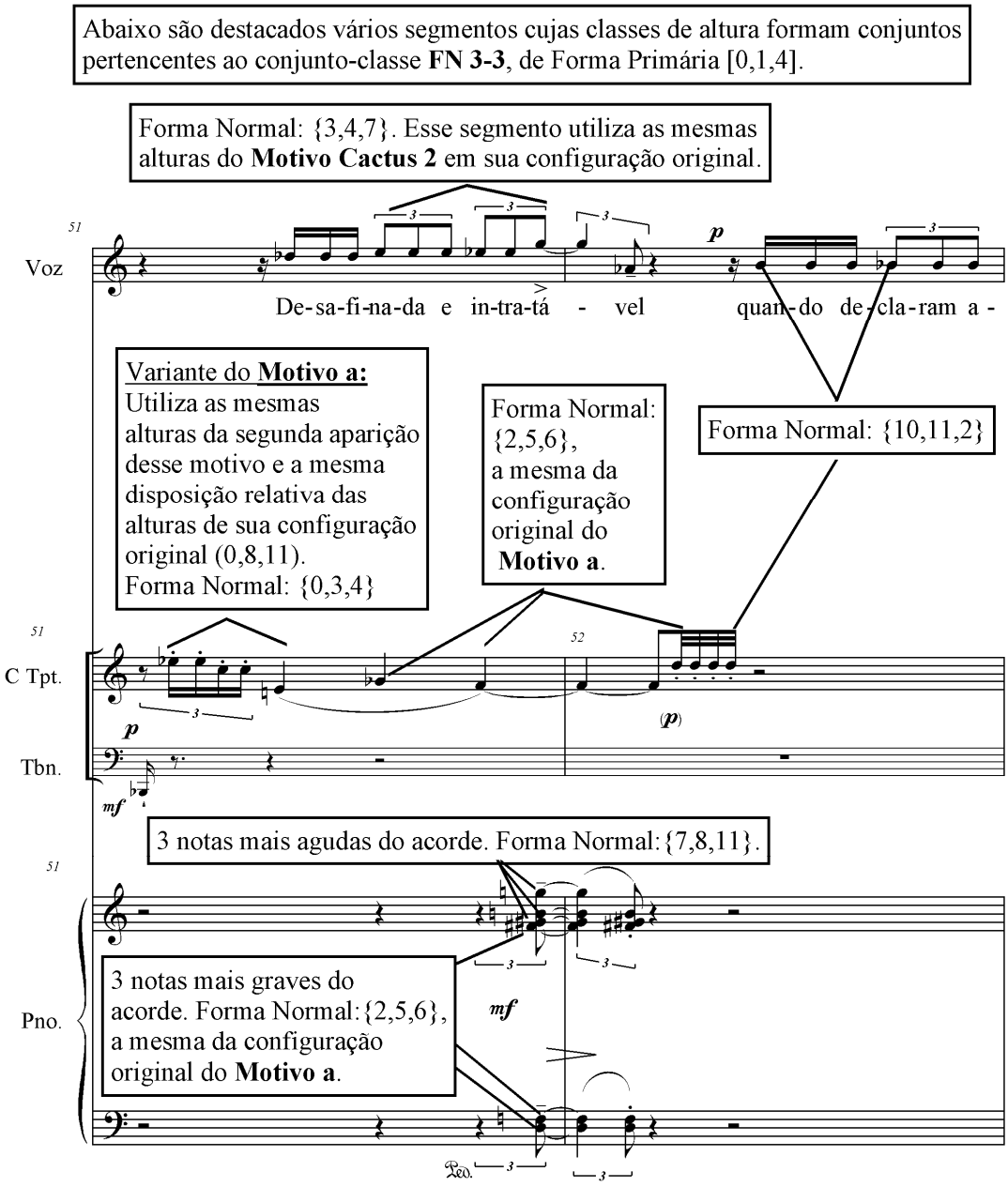


Figura 10: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 51-52 do ciclo *Pétala Petulância*).

Na **Figura 10** são destacados segmentos tanto melódicos como harmônicos que formam conjuntos de classes de altura pertencentes ao conjunto-classe **FN 3-3**. Entre os segmentos há um que merece ser ressaltado, já que se trata de uma variante do **Motivo a**, que emprega um desenho rítmico-melódico bastante similar à configuração original desse motivo e a mesma disposição relativa das alturas (0,8,11). Tal variante do **Motivo a** inclusive utiliza as mesmas alturas da segunda aparição desse motivo, o que pode ser visto confrontando-se a

Figura 10 e a **Figura 11**, que mostra os dois compassos iniciais da *Introdução* de *Pétala Petulância* na parte do trompete e na qual podem se ver as duas primeiras aparições do **Motivo a**.

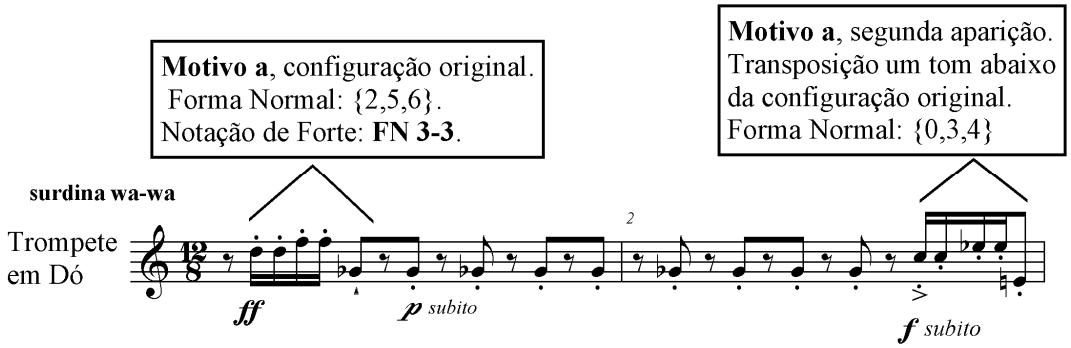


Figura 11: Dois compassos iniciais da *Introdução* do ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares (parte de trompete).

1.1.3 Considerações finais sobre a análise de *Cactus*:

Na análise realizada acima, em primeiro lugar são explicados e demonstrados alguns elos entre a composição musical e o poema. Dessa maneira, a "voz fina como um caco de vidro" é representada musicalmente pelos sons penetrantes da região extremamente aguda do clarinete em Mi bemol, assim como sonoridades agudas do trompete e do piano. Além disso, o momento de transformação mais importante na progressão poética do texto, no qual se declara a única ação que não provém da persona poética, "quando declaram amor por mim", representa a passagem mais contrastante da peça de Eduardo Guimarães Álvares. Tal contraste se manifesta sobretudo na escrita instrumental, através dos *glissandi* do trombone, que constituem um elemento peculiar dessa passagem de *Cactus*, e também do silêncio do clarinete em Mi bemol, o instrumento que mais se destaca no início e no final de *Cactus*. Ademais, também se observa acima como o compositor se utiliza de saltos de sétima maior e de notas agudas prolongadas na linha vocal para realçar musicalmente algumas palavras importantes e expressivas do poema. Tal ênfase recai sobre as palavras "nunca" e "intratável". A palavra "nunca" é particularmente marcante para o poema, por que forma um oxímoro, contradizendo a locução "às vezes" no último verso: "Às vezes nunca".

Em seguida são demonstrados e examinados os elementos recorrentes que aparecem em *Cactus*, com destaque para o **Motivo Cactus 1** e o **Motivo Cactus 2**. Os elementos recorrentes destacados acima contribuem para a unidade e uma certa simetria da

forma de *Cactus*, aparecendo de maneira marcante no início e no final de *Cactus*, ajudando a estabelecer uma forma que pode, em sentido lato, ser esquematizada como um **aba'**. Ao mesmo tempo, o **Motivo Cactus 1** e o **Motivo Cactus 2** possuem várias características em comum com o **Motivo a**, o principal motivo da *Introdução* de *Pétala Petulância*. Dessa maneira, eles colaboram para estabelecer um elo entre *Cactus* e a *Introdução* de *Pétala Petulância*. Tal ligação é reforçada pelo fato de muitos segmentos melódicos e harmônicos de *Cactus* formarem conjuntos de classes de altura pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3, de Forma Primária [0,1,4], que é o conjunto-classe que constitui a configuração original do **Motivo a** e muitas das variantes desse motivo.

Se a análise dessa peça foi aqui subdividida na abordagem da relação entre texto e música de um lado e na elaboração e construção motívica de outro, é possível destacar alguns elementos que desempenham papel importante tanto em um aspecto como em outro. Assim, os saltos de sétima maior observados na linha vocal, ao mesmo tempo em que constituem um nexo entre a linha vocal, o **Motivo Cactus 1** e o **Motivo a**, influenciam também a relação entre texto e música ao emprestar uma ênfase expressiva para determinadas palavras do texto, por serem os maiores saltos observados na linha vocal de *Cactus*. Além disso, os motivos e elementos recorrentes destacados nesta análise contribuem para gerar uma forma **aba'**, por aparecerem no início e no final da peça. Ao mesmo tempo, essa forma também tem conexão com o texto, consolidando a relação entre texto e música ao colocar a seção contrastante justamente a partir do momento do texto que exprime uma grande transformação na progressão poética, o verso 5, "quando declaram amor por mim".

Por outro lado, é interessante confrontar a análise de *Cactus* com aquilo que Eduardo Guimarães Álvares disse a respeito da poesia de Alícia Duarte Penna: "os poemas [de Alícia Duarte Penna] contém um pipocar de sentimentos e uma maneira crua de dizer as coisas que muitos perdem com o passar do tempo" (ÁLVARES. In: GRIFFITHS, 1993). Ora, "dizer as coisas de maneira crua" é se utilizar de uma linguagem franca, direta e intensa, sem amaciar as palavras com circunlóquios e eufemismos. A mesma expressão direta e intensa que o compositor valoriza no estilo da poetisa pode ser sentida na maneira como o compositor ilustra algumas imagens contidas pelo texto poético. Assim, para representar musicalmente a "voz fina como um caco de vidro", descrita pelo primeiro verso do poema, Eduardo Guimarães Álvares faz uso das cores intensas representadas pelo registro agudo do trompete e sobretudo do clarinete em Mi bemol. Ao mesmo tempo, a associação entre a "voz fina como um caco de vidro" e os sons penetrantes e agudos do clarinete em Mi bemol é uma associação relativamente direta, que é percebida pelo ouvinte sem dificuldade.

1.2. Análise de *Pedra Preta*.

Pedra Preta é o quarto movimento da obra *Pétala Petulância* (1991/1992) de Eduardo Guimarães Álvares. O poema *Pedra Preta*, assim como os outros textos musicados em *Pétala Petulância*, é da autoria de Alicia Duarte Penna e foi publicado no livro *Duo Terno e Gravata* (PENNA; VITORINO, 1984).

Abaixo se reproduz o poema. À esquerda do poema foram acrescentados números para facilitar a referência aos versos.

Pedra Preta – Alícia Duarte Penna

1 o nosso amor adoeceu
2 vieram as mulheres mais sábias os homens mais fortes
3 da Groenlândia e de Baden-Baden
4 tomaram precaução temperatura rapé
5 e rezaram todas as palavras em todas as línguas

6 dancem todas as danças pisem em todos os pés porque o
nosso amor ainda não morreu
7 nosso amor tem um dedo de Deus como a montanha que
eu via quando ao Rio ia
8 nosso amor santamaria pinta & nina
9 nosso amor que ainda não viu a terra à vista
10 é uma pedra preta (PENNA; VITORINO, 1984, p. 13).

O poema faz bastante uso da linguagem figurada, aspecto este que é necessário levar em conta, tanto para o exame do texto em si mesmo, como também para a análise das relações entre o poema e a música composta a partir dele.

> É preciso distinguir, [...] a linguagem direta da linguagem figurada. Aquela indica, em termos diretos, usados no seu exato sentido, o conceito a transmitir: o significado não sofre qualquer alteração. Por exemplo: "estávamos perto da montanha"; "o rio fluía lentamente"; "meu irmão é bom como meu pai". Se eu digo, porém: "estávamos no dorso da montanha"; "o

> rio corria lentamente no seu leito", "meu irmão é bom como o leite" – estou utilizando uma série de distorções de sentido. Com efeito, "dorso" é de animal, não de montanha; "leito" é o móvel de repouso do homem e não do rio, que também não pode "correr", como se fosse animado; a bondade é característica de um ser racional, e não de uma substância como o leite. Em todos esses casos efetuei uma transposição de sentido; levei os atributos de uma classe de palavras para outras. Em resumo, efetuei *metáforas*, isto é, transferências de sentido. (CÂNDIDO, 2006: p. 111)

Tais transferências de sentido já se observam em *Pedra Preta* desde o primeiro verso pela personificação do "nosso amor", ao qual se atribui o ato de adoecer, característico de seres vivos. E a maneira como o poema faz uso da linguagem figurada, a sucessão das imagens através dos seus versos, se relaciona com outros elementos característicos do texto.

Outro aspecto a ser examinado se refere à importância relativa das pausas entre os versos do poema. Diz Alfredo Bosi:

> Parece que a função interna mais importante da pausa é marcar as células métricas e sintáticas, ordenando, desse modo, o *tempo da leitura*. A pausa divide e, ao dividir, equilibra. Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um "e", um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer. Potenciar o discurso não é, necessariamente, acrescer por meio de amplificações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes. A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos. (BOSI, 1997: ps. 100-101)

Bosi (1997, 102-107) analisa cada uma das pausas dos finais de verso do poema *Maçã* de Manuel Bandeira e mostra como em função de razões sintáticas e semânticas há pausas que devem ter uma duração maior ou menor em uma leitura sensível do poema. Na canção *Pedra Preta* de Eduardo Guimarães Álvares é visível que as três maiores passagens exclusivamente instrumentais da peça ocorrem em momentos do poema de Alícia Duarte Penna nos quais há razões sintáticas e/ou semânticas e/ou formais para que se faça uma pausa mais pronunciada em uma declamação expressiva do texto. Além disso, a música composta em cada um desses trechos se relaciona com a sucessão de imagens do poema. A seguir são examinadas essas passagens, de maneira a demonstrar a pertinência de uma pausa na leitura do texto em cada um desses pontos, a mostrar a relação entre a música composta em tal passagem e a progressão poética do texto, e ainda a examinar a importância do trecho então abordado para a estrutura musical da peça.

Na música a primeira grande pausa vocal se dá entre os versos 1 e 2 (“o nosso amor adoeceu” e “vieram as mulheres mais sábias os homens mais fortes”), e pode ser vista na **Figura 12**. Vários fatores justificam o emprego de uma pausa mais pronunciada nesse ponto em uma leitura expressiva do poema. De um lado se verifica que o primeiro verso (“o nosso amor adoeceu”) constitui uma oração completa em si mesma, com sujeito e predicado. É, relativamente, um verso curto (possui 8 sílabas métricas), de impacto (o único mais curto do que ele é o último verso). Por outro lado, os quatro versos que lhe seguem não têm o mesmo sujeito (“O nosso amor”), e a conexão entre os versos de 2 a 5 e o verso inicial, embora intensa, não é imediata e óbvia, depende de uma interpretação do leitor. Tal relação se torna clara nos versos 4 e 5 (“tomaram precaução temperatura rapé/ e rezaram todas as palavras em todas as línguas”), já que tomar a temperatura é uma atitude típica de quem cuida de um doente, para verificar se ele tem febre, e por outro lado rezar é uma ação bastante comum para alguém que deseja a cura de um enfermo. Nesse ponto se percebe ainda outra razão para que o primeiro verso seja seguido por uma grande pausa vocal, pois do verso 2 ao 5 se expressam vários esforços feitos na tentativa de recuperar o amor doente: de longe vieram pessoas especiais (os homens mais fortes e as mulheres mais sábias), tomaram temperatura, rezaram. Ou seja, para o eu-lírico, o fato de que “o amor adoeceu” é algo muito intenso e sério, e uma pausa curta e rápida entre o verso 1 e o verso 2 diminuiria a ênfase colocada sobre tal fato. Já a composição de Eduardo Guimarães Álvares dá bastante importância ao verso 1, de maneira que ele é sucedido por um solo de clarone (acompanhado por piano e percussão) de mais de quatro compassos e, quando a voz volta a participar da peça, o primeiro verso teve tempo o suficiente para ser compreendido e sentido pelo ouvinte. A expressividade de tal verso é ainda realçada por um toque de tamtam, que tem ainda mais impacto porque no movimento precedente de *Pétala Petulância*, o *Interlúdio1*, a percussão não soa, fica em silêncio. Se ao escrever nesse ponto uma passagem exclusivamente instrumental o compositor demonstra ser sensível ao significado de tal verso dentro do poema, ao mesmo tempo tal passagem tem grande relevância para a forma musical da peça. Isto mostra que a construção da peça em termos de forma musical e a valorização expressiva do texto podem ocorrer de maneira simultânea. A importância dessa passagem (compassos 70-75) para a forma musical da peça se manifesta em vários elementos. A **Figura 12** mostra esse trecho de *Pedra Preta.*

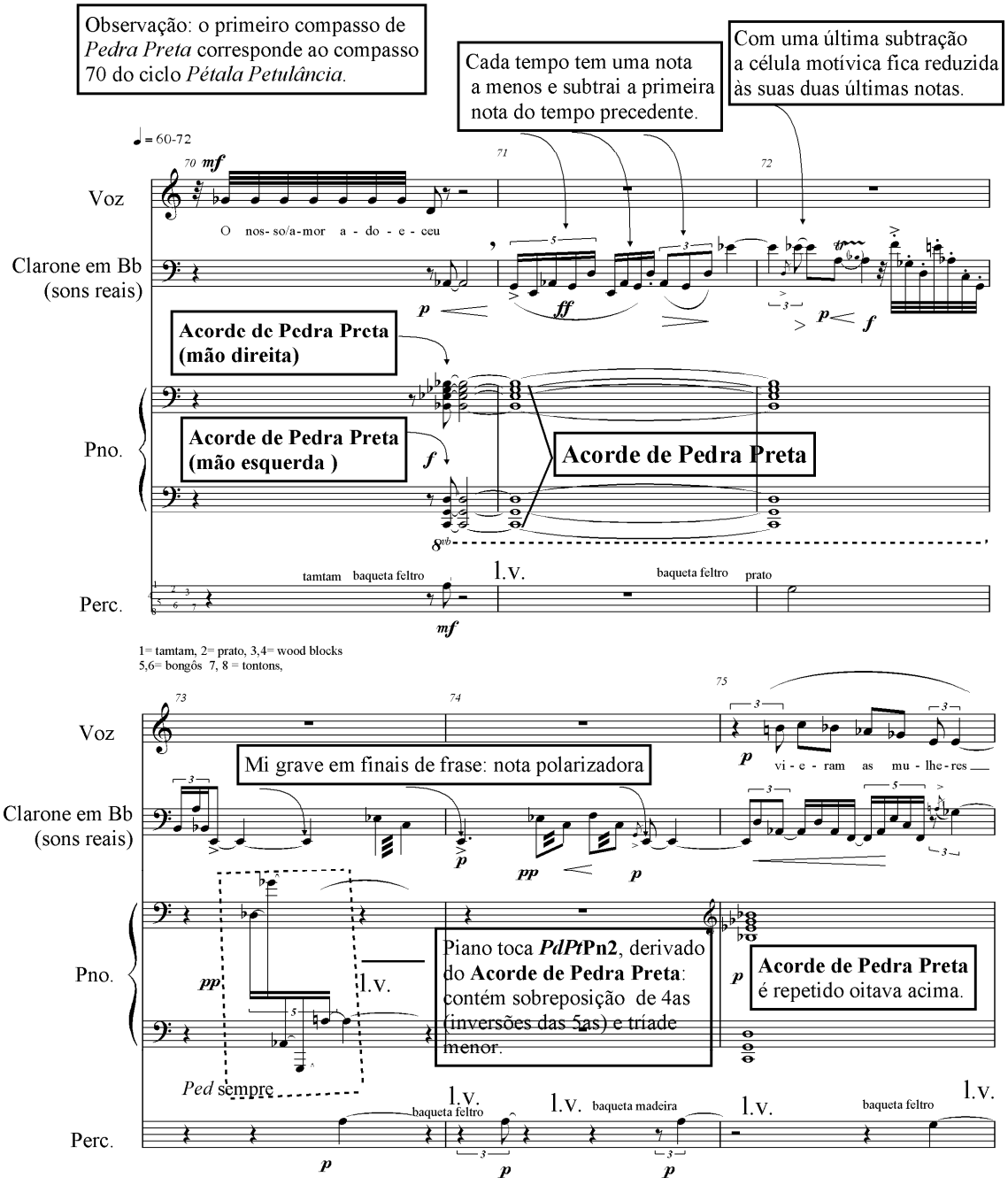


Figura 12: Início de *Pedra Preta*, de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 70-75 do ciclo *Pétala Petulância*).

O **Acorde de Pedra Preta**, o primeiro executado pelo piano e repetido uma oitava acima, logo antes de o segundo verso ser cantado (ver **Figura 12**, compassos 70 e 75, e **figura 13**), é o principal elemento harmônico da peça. Tal acorde atua claramente como elemento unificador de *Pedra Preta*: é o primeiro e o último acorde a ser executado pelo piano, e aparece ainda em outro momento chave da peça, o final do *ostinato* em ritmo de dança, quando a música retoma o ritmo mais fluido do restante da peça (ver **Figuras 14 e 16,**

compasso 97). Ainda que a ideia de motivo seja por excelência linear, já que "os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente" (SCHOENBERG, 1993, 35), o **Acorde de Pedra Preta** funciona quase que à maneira de um motivo. Isto porque ele efetivamente produz "unidade, afinidade, coerência" (SCHOENBERG, 1993, p. 35). E, se "cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação" (SCHOENBERG, 1993, p. 36), o **Acorde de Pedra Preta** não é apenas repetido literalmente, mas também gera vários outros acordes e elementos lineares com algumas características intervalares semelhantes a ele.

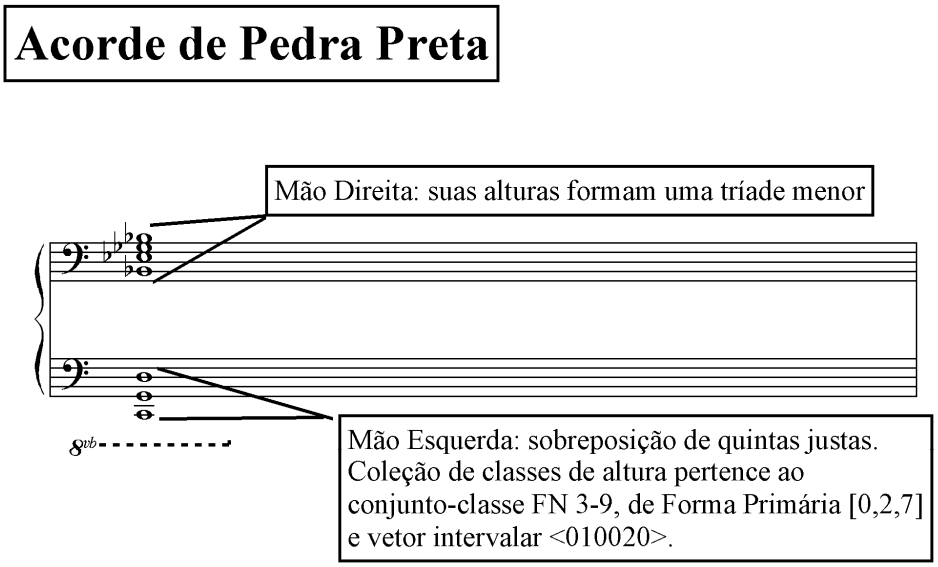


Figura 13: Acorde de Pedra Preta, tal como ele aparece no início desse movimento.

Para demonstrar tais derivações será útil considerar o **Acorde de Pedra Preta** como uma coleção de alturas, que se pode ser por sua vez decomposta em duas coleções parciais de alturas. Assim, tais coleções correspondem às alturas executadas por cada uma das mãos do pianista, esquerda e direita. Será útil considerar tais coleções de alturas também como coleções de classes de alturas formando **conjuntos não-ordenados.** Aqui se aplica conceito da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte, tal como conceituada por João Pedro de Oliveira

> Um **conjunto não-ordenado** é constituído por qualquer coleção de elementos pertencentes ao conjunto universal S [conjunto das 12 Classes de Altura da escala Cromática], sem atender à sua ordenação específica na textura musical. A identificação dos elementos de um conjunto será sempre

> baseada na sua classificação em classes de altura. Qualquer conjunto não-ordenado tem uma identidade sonora própria, que é definida pelas notas que o compõem e pelos intervalos que elas formam, independentemente da sua disposição no contexto musical. É evidente que, ao reduzir-se uma superfície musical a um conjunto abstrato de elementos, deixou de se considerar certas características sonoras (ordem das notas, tessitura, registro, dinâmica, orquestração, etc.), que poderão ser pertinentes para a coerência da obra. No entanto, a representação dessa superfície ou gesto musical sob a forma de uma entidade abstrata, permitirá tecer certas considerações mais precisas sobre sua estrutura e funcionalidade (OLIVEIRA, 2007, p. 43).

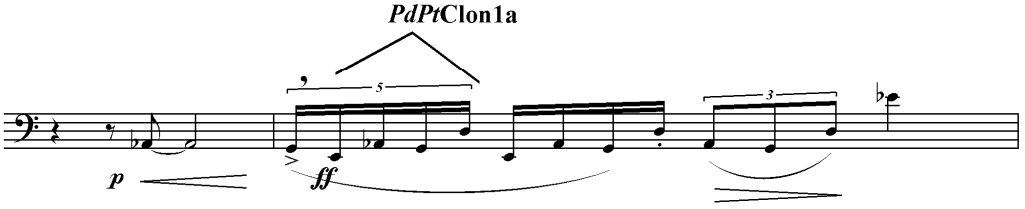
Quando se fala em Classe de Altura, está se referindo a uma nota pensada independentemente da oitava em que ela ocorre e considerando notas enarmônicas como equivalentes. No caso, podem ser detectados vários grupos de alturas, que, ora dispostos verticalmente, à maneira de acordes, ora colocados horizontalmente como linhas melódicas, possuem características intervalares iguais às do **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)** ou do **Acorde de Pedra Preta (mão direita)**. Na Teoria dos Conjuntos, coleções de classes de altura que possuem a mesma estrutura intervalar pertencem a um mesmo Conjunto-Classe, e recebem uma designação específica dada por Allen Forte. O **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)** enquanto coleção de alturas é constituído por duas quintas justas sobrepostas e, enquanto conjunto de classes de alturas, pertence ao conjunto-classe que na Tabela de Forte (1973, p. 179-181) recebe a designação FN 3-9, com Forma Primária [0,2,7]. O **Acorde de Pedra Preta (mão direita)** corresponde a uma tríade menor e recebe na Tabela de Forte a designação de FN 3-11. Numerosos são os acordes e os elementos lineares que contém subconjuntos pertencentes a tais conjuntos-classe em transposições ou inversões, ainda que colocados de diversas maneiras na textura musical, mas muitas vezes em disposição que lembra o **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)** ou o **Acorde de Pedra Preta (mão direita)**. Se observarmos por exemplo ***PdPt*Pn2** (ver **Figura 12**, p. 63), grupo de alturas tocado pelo piano no compasso 61, verificaremos a presença dos dois Conjuntos-Classe a que pertencem respectivamente o **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)** e o **Acorde de Pedra Preta (mão direita)**. Assim, as três primeiras notas de ***PdPt*Pn2** também formam um conjunto pertencente ao conjunto-classe FN 3-9 e inclusive se transpuséssemos o Lá Bemol oitava acima obteríamos a mesma disposição relativa das alturas do **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)**. Por outro lado, as duas primeiras notas de ***PdPt*Pn2** formam juntamente com a última nota do conjunto (Ré bemol, Sol bemol, Lá) uma tríade menor, e assim constituem uma estrutura intervalar similar ao **Acorde de Pedra Preta (mão direita)**.

Figura 14: *Pedra Preta*, de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 96- 99 do ciclo *Pétala Petulância*).

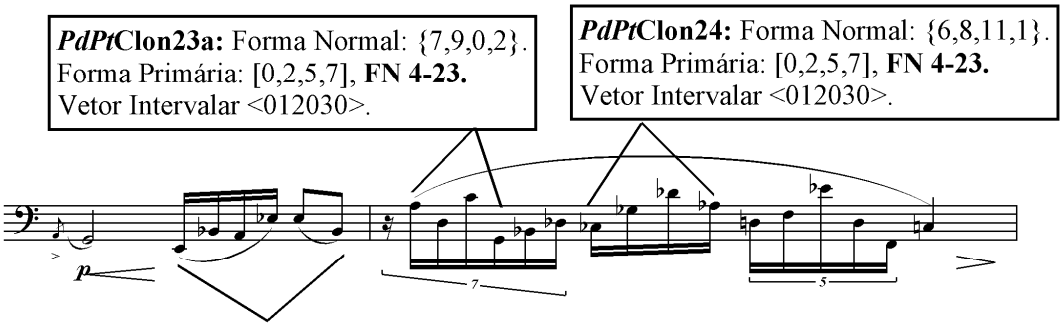
Além disso, na **Figura 14**, no compasso 99, podem ser vistos os acordes **Acorde Pedra 7** e **Acorde Pedra 8**, que possuem subconjuntos também pertencentes aos Conjuntos-Classe FN 3-9 e FN 3-11. É interessante observar que o **Acorde Pedra 7** e o **Acorde Pedra 8** expandem o princípio da sobreposição de quintas justas, já observado no **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)**. Assim, as quatro notas mais graves do **Acorde Pedra 7** estão dispostas formando a sobreposição de três quintas justas. No **Acorde Pedra 8** a disposição vertical (do grave para o agudo) das alturas é invertida, mas colocando as classes de altura que aqui ocorrem em outra distribuição vertical também obteríamos quatro notas separadas por três quintas justas (da maneira que **Acorde Pedra 8** efetivamente ocorre as quintas justas são substituídas por sua inversão, as quartas justas). Também é possível observar vários

segmentos melódicos derivados do **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)**, sobretudo na parte do clarone, como se vê na **Figura 15.**

Compassos 70-71 do ciclo *Pétala Petulância*
(primeiro e segundo compassos de *Pedra Preta*)



Compassos 109-112 do ciclo *Pétala Petulância*



***PdPt*Clon22** expande o perfil melódico de **PdPtClon1a**

***PdPt*Clon29:** Forma Normal: {9,11,1,4,6}. Forma Primária: [0,2,4,7,9], **FN 5-35.** Vetor Intervalar <032140>. FN 5-35 corresponde à escala pentatônica.

***PdPt*Clon23a** e ***PdPt*Clon24**, (FN 4-23), ***PdPt*Clon29** (FN 5-35) pertencema a conjuntos-classe que possuem número máximo da **classe intervalar 5** (4as e 5as justas) e manifestam essa característica com uma grande presença de quintas justas. Essas feições demonstram o parentesco desses segmentos com o **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)**, pertencente ao conjunto-classe FN 3-9, de Forma Primária [0,2,7].

Figura 15: *Pedra Preta* (excertos da parte do clarone).

Assim, como se destaca na última caixa de texto da **Figura 15** há vários segmentos melódicos da parte do clarone, que utilizam várias quintas justas e que, se reduzidos a conjuntos de classes de altura pertencem a conjuntos-classe que possuem o número máximo

da classe[24] intervalar 5 em seu vetor intervalar. Essas duas características mencionadas acima demonstram um grande parentesco com **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)**, formado por uma sobreposição de quintas justas e possuindo o número máximo de intervalos da classe intervalar 5 em seu vetor intervalar, já que o **Acorde de Pedra Preta (mão esquerda)** pertence ao conjunto-classe FN 3-9, de Forma Primária [0,2,7] e vetor intervalar <010020>.

Além disso, a passagem instrumental que separa o primeiro do segundo verso de *Pedra Preta* ainda afirma outros elementos característicos da peça. De um lado, o fato de tal passagem ser praticamente um solo de clarone, com participações pontuais do piano e da percussão, coloca destaque no instrumento que aparece apenas nesse movimento de *Pétala Petulância* e cuja presença e importância como principal instrumento melódico ajuda a dar à *Pedra Preta* a sua singularidade sonora dentro de *Pétala Petulância*. E isto se dá com a exploração de uma grande região da tessitura do instrumento, mais de duas oitavas. Por outro lado, tal passagem estabelece o Mi grave como importante nota polarizadora e cadencial. Além de ser a nota mais grave executada pelo clarone nessa passagem, e aliás na música inteira, ela ocorre como nota longa em vários finais de frase, como se pode ver nos compassos 73 e 74, na **Figura 16** da página 63.

A segunda grande passagem instrumental de *Pedra Preta* corresponde à divisão fundamental de sua estrutura estrófica (ver TAVARES, 1991, p. 167): a separação entre as suas duas únicas estrofes. Tal subdivisão formal encontra respaldo em outros aspectos do texto, incluindo o emprego dos tempos verbais. No caso desse poema, na primeira estrofe todos os verbos se encontram no pretérito perfeito do indicativo, se referindo a ações passadas. Na segunda estrofe há vários tempos verbais utilizados, inclusive alguns verbos no presente do indicativo, e todas as vezes em que o pretérito perfeito é utilizado ele vem acompanhado do par de advérbios "ainda não". Ou seja, o pretérito perfeito na segunda estrofe não serve mais para relatar ações já consumadas, mas sim para dizer aquilo que ainda não ocorreu (nosso amor ainda não morreu, ainda não viu a terra à vista). E os outros verbos em tempo passado, no pretérito imperfeito, ("eu **via** quando ao Rio **ia**") são utilizados em uma comparação para ilustrar aquilo que o amor do eu-lírico do poema possui no presente ("nosso amor tem um dedo de Deus como a montanha que eu via quando ao Rio ia"). Por outro lado, os dois versos iniciais de cada estrofe apresentam metáforas contrastantes, porém intimamente relacionadas: "o nosso amor **adoeceu**"; "dancem todas as danças pisem em todos os pés porque **o nosso amor ainda não morreu**". Em ambos os casos, verifica-se uma

[24] A classe intervalar 5 engloba os intervalos de quarta e quinta justa.

personificação do "nosso amor", e há uma clara relação entre adoecer e morrer, pois frequentemente quem morre antes adoeceu, ficou doente. Por outro lado, no início da segunda estrofe o eu-lírico fala "o nosso amor ainda não morreu", ou seja, apesar de ter ficado doente o amor ainda está vivo, a sua enfermidade ainda não atingiu uma gravidade fatal.

A conexão e ao mesmo tempo contraste entre esses dois pontos se manifesta também em outros elementos formais do poema. De fato, do ponto de vista das rimas, ocorre entre os versos 1 e 6 a única rima final consoante ou pura de todo o poema, em que há "identidade [total] de sons a partir da última [vogal] tônica do verso" (TAVARES, 1991: p. 215). Do ponto de vista rítmico é possível observar uma similaridade entre o verso 1 ("o nosso a**mor** adoe**ceu**": _/ _/ _/ _/) e o final do verso 6 ("por que o nosso a**mor** ainda não mor**reu**": _ _/ _/ _/ _/ _/), que se constata pela sucessão de vários pés jâmbicos (sílaba fraca que é seguida por sílaba forte: _/). Do ponto de vista métrico se dá um notável contraste, pois o verso 1, o mais curto do poema com exceção do verso 10, se contrapõe ao verso 6, o mais longo do poema (8 sílabas métricas x 25 sílabas métricas). Esse verso mais longo sugere uma leitura mais rápida, que exprime a empolgação do eu-lírico diante do fato de o amor ainda não ter morrido. Tal verso utiliza em seu início um efeito rítmico-sonoro para ilustrar o seu significado: "dancem todas as danças pisem em todos os pés". As duas orações que aqui aparecem utilizam consoantes oclusivas[25], em todas as suas sílabas tônicas, o que contribui para o caráter marcado, quase percussivo, desse verso. Essas duas orações apresentam esquema rítmico bastante similar (apenas uma sílaba a mais na segunda): **dan**cem **to**das as **dan**ças (acentos nas sílabas 1, 3 e 6); **pi**sem em **to**dos os **pés** (acentos nas sílabas 1, 4 e 7). Além disso, elas apresentam aliteração (repetição de consoante) entre a primeira e a última sílaba tônica, havendo no acento do meio a mesma sílaba "to". Tudo isso contribui para que o poema ilustre com a sua própria sonoridade a ideia de dança.

Um possível caminho para a análise da relação texto-música é examinar como o compositor trabalha com tais associações e contrastes ao compor sua canção. O que primeiro nos chama a atenção é o fato de o compositor ilustrar musicalmente a dança **antes** que ela apareça no poema. Quando se ouve o *ostinato* de sugestão coreográfica (ver **Figura 16**) ainda não se falou em dança e quando a cantora finalmente diz "dancem todas as danças pisem em todos os pés" o tal *ostinato* já se dissipou, é apenas memória. Assim, há um deslocamento na relação habitual entre música e poesia: a música não descreve aquilo que já foi dito pelo poema, mas antecipa o que o poema dirá em seguida, e, quando finalmente se escuta o texto

[25] Segundo Luiz Antônio Sacconi (1988, p. 4) consoantes oclusivas são aquelas nas quais "há obstáculo total na articulação; portanto são momentâneas, explosivas".

que se refere à dança, o ouvinte entende que o *ostinato*, que acabou de soar, refere-se ao texto que nesse momento é cantado.

Figura 17 *Pedra Preta*, de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 91- 99 do ciclo *Pétala Petulância*).

É interessante contrapor o trecho inicial da canção (no qual se canta "o nosso amor adoeceu" e em seguida há um solo de clarinete baixo) à ilustração musical da dança, que precede o trecho onde se canta "dancem todas as danças pisem em todos os pés porque o nosso amor ainda não morreu". Tal comparação revela uma série de diferenças marcantes. Dessa maneira, observa-se do ponto de vista da instrumentação que o trecho inicial (**Figura 12**) é essencialmente um solo de clarinete baixo com intervenções pontuais do piano e da percussão. Já a ilustração da dança (início da **Figura 16**) é um *tutti*, no qual os instrumentos atuam em bloco, apenas o trompete se destaca tocando fragmentos melódicos. Quanto ao processo de construção musical, percebem-se diferenças marcantes entre os trechos abordados. No caso do *ostinato* central há uma construção por repetição, adição, acumulação e sobreposição de elementos. Na **Figura 16** se veem todos os desenhos em *ostinato* dos instrumentos. Tais desenhos começaram a ser veiculados antes, entrando um por um. Primeiro entra o elemento em *ostinato* da percussão, em seguida parte do elemento do piano, depois o do trombone, depois se completa o *ostinato* do piano e entra o elemento do clarinete baixo, e por fim entra o trompete, com fragmentos melódicos de um compasso, em que a cada repetição se acrescenta uma nota, até que todos os *ostinatos* se encerrem. O ciclo de repetição de todos os desenhos em *ostinato* é de um compasso. Assim, há uma grande quantidade de repetições rítmicas que se dão no mesmo ponto do compasso, dando um caráter *marcato* a essa passagem. Já no caso do trecho inicial, as repetições rítmicas quase não ocorrem e, ao invés da adição, a música é construída através da subtração de elementos. Desse modo, na **Figura 12** é possível se ver no compasso 71 que a cada tempo o clarone toca uma nota a menos, subtraindo a primeira nota melódica do tempo precedente. A melodia do clarone no trecho inicial é outro elemento de contraste entre os segmentos aqui abordados, já que ela se expande por mais de duas oitavas em poucos compassos, ao contrário dos fragmentos melódicos do trompete na passagem em ritmo de dança, que, enquanto perdura o *ostinato*, ocupam apenas uma quinta diminuta da extensão do instrumento. O contraste entre o *ostinato* que ilustra a "dança" a que o texto se refere e o restante da música é tão intenso que tal passagem constitui uma autêntica seção B da forma da peça.

A outra grande passagem instrumental da canção se dá depois que o último verso ("é uma pedra preta") é cantado. Esse verso é o mais curto de todo o poema, sendo formado por apenas seis sílabas métricas, e nesse sentido se diferencia intensamente do verso 6, que acabamos de abordar e é o mais longo do poema, com 25 sílabas métricas. Além disso, ele veicula uma imagem particularmente enigmática, deixando em aberto a seguinte interrogação: o que se quer dizer com "pedra preta"? Na verdade, chama a atenção que ao dizer "nosso

amor é uma pedra preta" se coloca uma contradição com os versos "O nosso amor adoeceu" e "o nosso amor ainda não morreu", já que pedras não adoecem nem morrem.

Do ponto de vista da realização musical, alguns elementos chamam a atenção. O último verso do poema é o único que não se destina a ser cantado, mas sim falado. Dessa maneira o compositor torna particularmente claro, inteligível e destacado um verso que dentro do poema é bastante enigmático. O arpejo ***PdPt*Clon34** (compasso 108, **figura 17**) é também um elemento peculiar, talvez correspondendo à imagem enigmática do poema, porque se estende por duas oitavas do campo de tessitura só utilizando duas classes de altura. Tal elemento, empregando apenas duas classes de altura de maneira prolongada, contrasta com o *ostinato* examinado acima, no qual a cada compasso se executa o total cromático, e também com os outros desenhos do clarone, que quando se estendem por um campo de tessitura grande sempre empregam várias classes de altura.

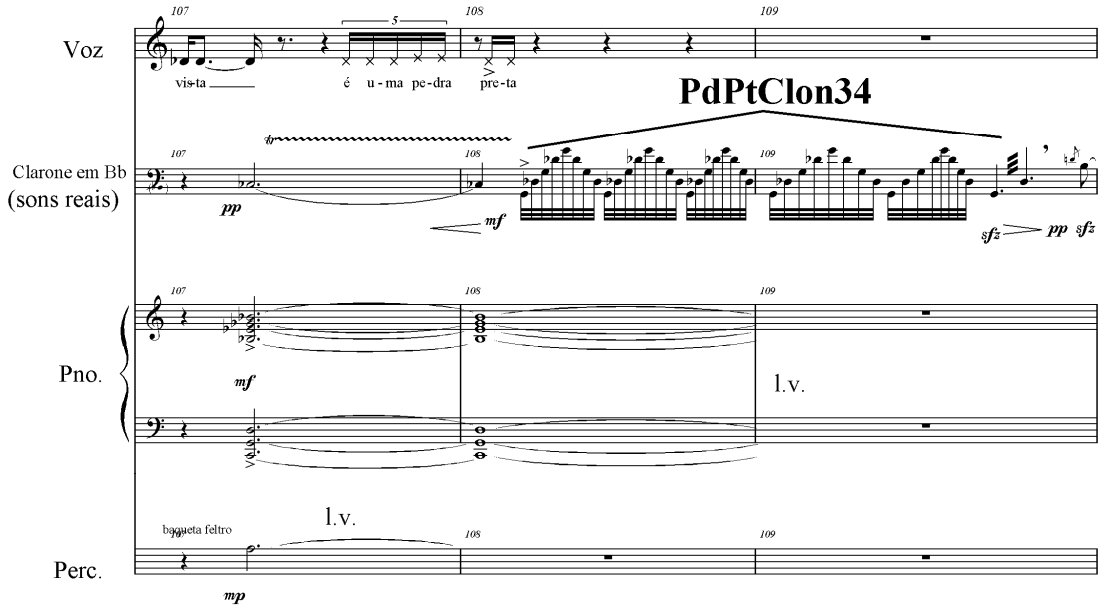


Figura 18: *Pedra Preta*, de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 107-109 do ciclo *Pétala Petulância*).

De tal análise é possível concluir que em *Pedra Preta* Eduardo Guimarães Álvares observa e recria musicalmente vários aspectos do texto poético em sua composição, ao mesmo tempo em que garante a unidade musical da peça através de elementos motívicos, harmônicos e intervalares. Chama particularmente a atenção como ele aproveita passagens nas quais haveriam pausas em uma declamação expressiva do poema para inserir os

interlúdios instrumentais, e esses interlúdios instrumentais ilustram o texto de maneira marcante.

1.3. Análise de Ode a Benedito

Abaixo se reproduz o poema *Ode a Benedito* de Alícia Duarte Penna (1984: p. 25) (as palavras entre colchetes foram omitidas pelo compositor).

Ode a Benedito – Alícia Duarte Penna
Seu corpo, Benedito, é o corpo mais bonito!
E que olhos, que olhos!
Meu Deus, os olhos de Benedito!
Às vezes ficam verdes!
O nariz de Benedito!
A boca de Benedito!
O pescoço, o colo,
as toleimas, as tiróides,
as meias de Benedito
enternecem a quem quer que as veja!
Os pés de Benedito!
São feios, mas que falanges!
Que falácia essa ode que [por hora] a ti ofereço, meu
Benedito,
quando tu és o corpo mais bonito!

O título de "Ode" se justifica pela atitude de exaltação do eu-lírico diante de Benedito. Tal atitude se verifica, por exemplo, pela pontuação: o poema não faz uso do ponto final, contém apenas exclamações. O louvor a Benedito também se manifesta pela enumeração das partes de seu corpo: os olhos, o nariz, o pescoço, o colo. Ao se prosseguir o exame de um dos elementos daquilo que Norma Goldstein chama de nível lexical do poema, ou seja, verificar "de quais palavras ele se compõe, [...] quais as categorias gramaticais presentes no poema, qual delas predomina e como são empregadas no texto" (GOLDSTEIN: 2001, p. 60), pode se constatar que, para um texto laudatório, a quantidade de adjetivos empregados é relativamente pequena. Se o primeiro adjetivo que aparece no texto inicia a glorificação característica do poema, ao dizer que o corpo de Benedito "é o corpo mais **bonito**", por outro lado o eu-lírico atribui aos pés de Benedito a característica oposta, ao dizer que eles "são **feios**". O contraste entre esses dois termos beira ao oxímoron: "a ligação entre duas ideias ou pensamentos, que, na realidade se excluem" (TAVARES, 1991: p. 347). Tal figura chegaria a ocorrer caso se falasse nos "belos feios pés de Benedito". Além disso, causa estranheza que os pés de Benedito não sejam belos, quando antes se afirmou que as suas meias "enternecem a quem quer que as veja!". A maneira que Eduardo Guimarães Álvares ilustra essa passagem do texto é ilustrada na **Figura 18** e explicada em seguida.

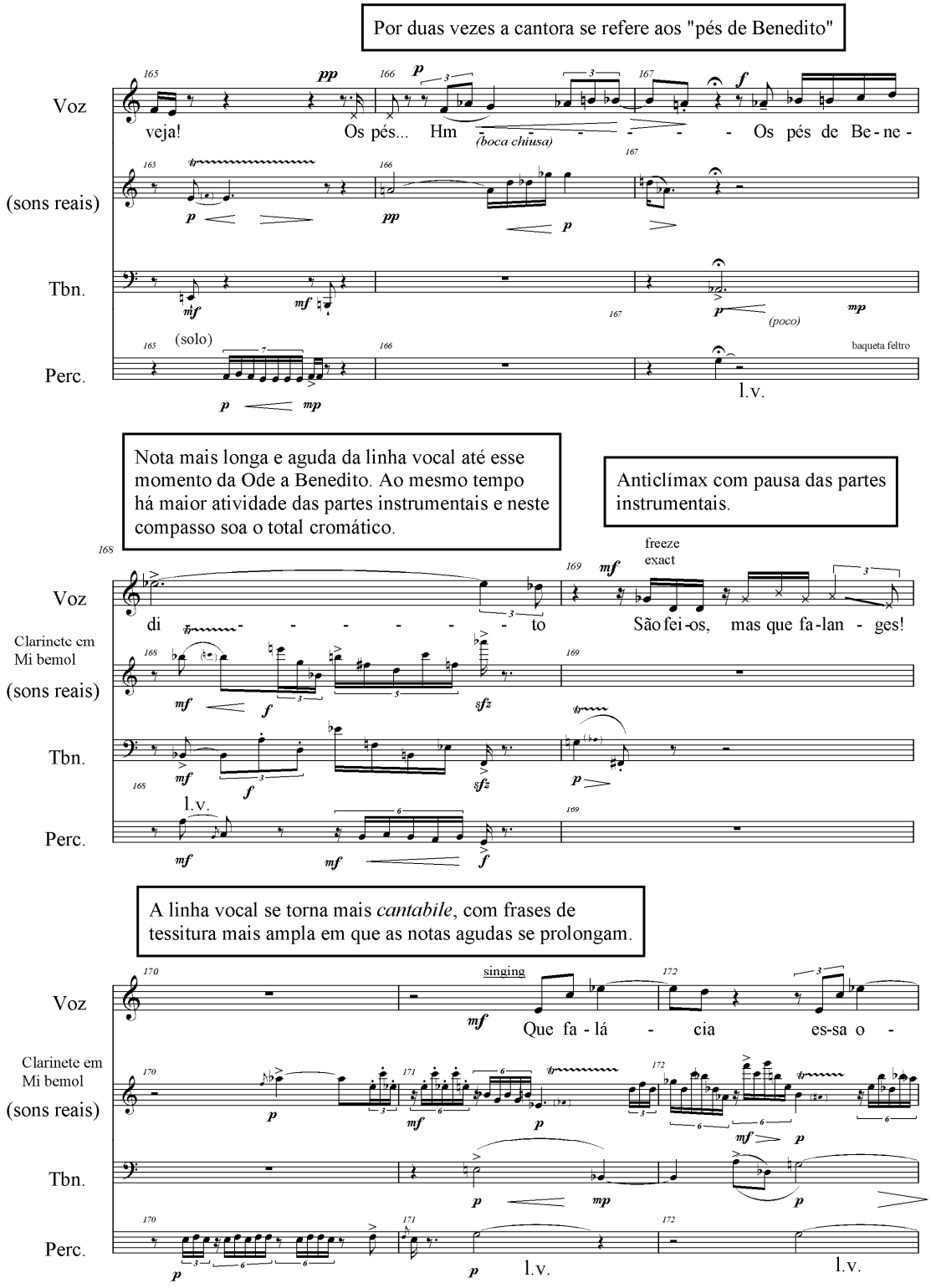


Figura 19: Compassos 165-172 do ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares (movimento *Ode a Benedito*).

Em sua composição, Eduardo Guimarães Álvares valoriza a surpresa causada pelo adjetivo “feios”, colocando grande ênfase nos “pés de Benedito” e fazendo com que o momento no

qual se pronuncia o referido termo soe como um anticlímax. Assim, a cantora por duas vezes diz "Os Pés", na primeira vez empregando a voz falada e na segunda iniciando uma frase cantada que atinge a mais longa e mais aguda nota vocal da *Ode a Benedito* até esse ponto, o Mi bemol (ver **Figura 18**). Tal nota soa ao mesmo tempo em que todos os instrumentos que participam dessa peça (clarinete em mi bemol, trombone e percussão) executam frases formadas por notas rápidas, ao mesmo tempo utilizando grande extensão do campo de tessitura. A densidade da escrita instrumental dessa passagem também se reflete no aspecto harmônico, pois a reunião das classes de altura executadas pela voz e pelos instrumentos nesse compasso 168 resulta no total cromático. Quando no compasso seguinte se canta "são feios" todos os instrumentos silenciam, gerando o já mencionado anticlímax.

Nos dois últimos versos, entretanto, o eu-lírico se dirige de maneira terna a Benedito, empregando a segunda pessoa do singular, e ainda utilizando o pronome possessivo com conotação afetiva, tratando-o por "meu Benedito". Quando o eu-lírico adota um tom mais afetuoso, a escrita vocal se torna mais *cantabile*, o que se percebe não apenas pela instrução *singing*, como também pelas frases melódicas de extensão mais ampla, nas quais as notas mais agudas se prolongam. Tal característica da linha vocal pode ser observada na **Figura 18** (na frase "Que falácia") e na **Figura 20** (na frase "quando tu és o corpo", que é a frase de extensão mais ampla na canção, indo de seu ponto mais grave até o ponto culminante).

Há ainda uma relação formal entre música e texto, que consiste na recorrência de elementos do início da peça em seu final. No caso do poema, o primeiro e o último verso do poema terminam de maneira similar: "é(s) o corpo mais bonito!". No caso da composição musical, o último verso é acompanhado por frases do clarinete em mi bemol que haviam aparecido por ocasião do primeiro verso, inclusive com as mesmas alturas e com ritmo similar (ver **Figuras 19** e **20**). Além disso, o **conjunto não-ordenado** formado pelas classes de altura da frase inicial da voz ("Seu corpo, Benedito") é novamente empregado pela linha vocal da primeira frase do último verso ("quando tu és o corpo"), apenas se acrescentando uma nova classe de altura (o Dó), ainda que a ordenação e o desenho melódico formados por tal conjunto de classes de altura sejam aqui bem diferentes do que no início.

A mudança no perfil melódico das frases vocais se relaciona ao aspecto já mencionado da progressão poética e sua relação com a música (referência direta ao 'tu' e a 'meu Benedito').

Em termos de estrutura musical também pode ser observado um nexo entre a frase inicial da voz e a frase do clarinete em mi bemol que lhe precede (ver **Figura 19**). Assim, em se pensando em classes de altura e sem considerar os elementos rítmicos, percebe-se que as notas da primeira frase vocal são uma transposição exata da frase do clarinete em mi bemol, mantendo inclusive a sua ordenação. Apesar disso, a maneira diversa como as frases são dispostas em termos de ritmo e distribuição no campo de tessitura faz com que elas soem bastante diferentes entre si, gerando simultaneamente um contraste de perfil rítmico-melódico e uma similaridade intervalar.

Pela análise realizada acima é possível concluir que, ao musicar o poema *Ode a Benedito* de Alícia Duarte Penna, o compositor Eduardo Guimarães Álvares se mostrou sensível à seleção de palavras realizada pela poetisa, por exemplo, colocando em relevo a surpresa gerada pelo adjetivo "feios". Ao mesmo tempo, ele cuidou da estrutura musical de sua composição, utilizando similaridades entre diversas passagens da peça e relações motívico-intervalares.

Figura 19: Compassos 146-148 do ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares (movimento *Ode a Benedito*).

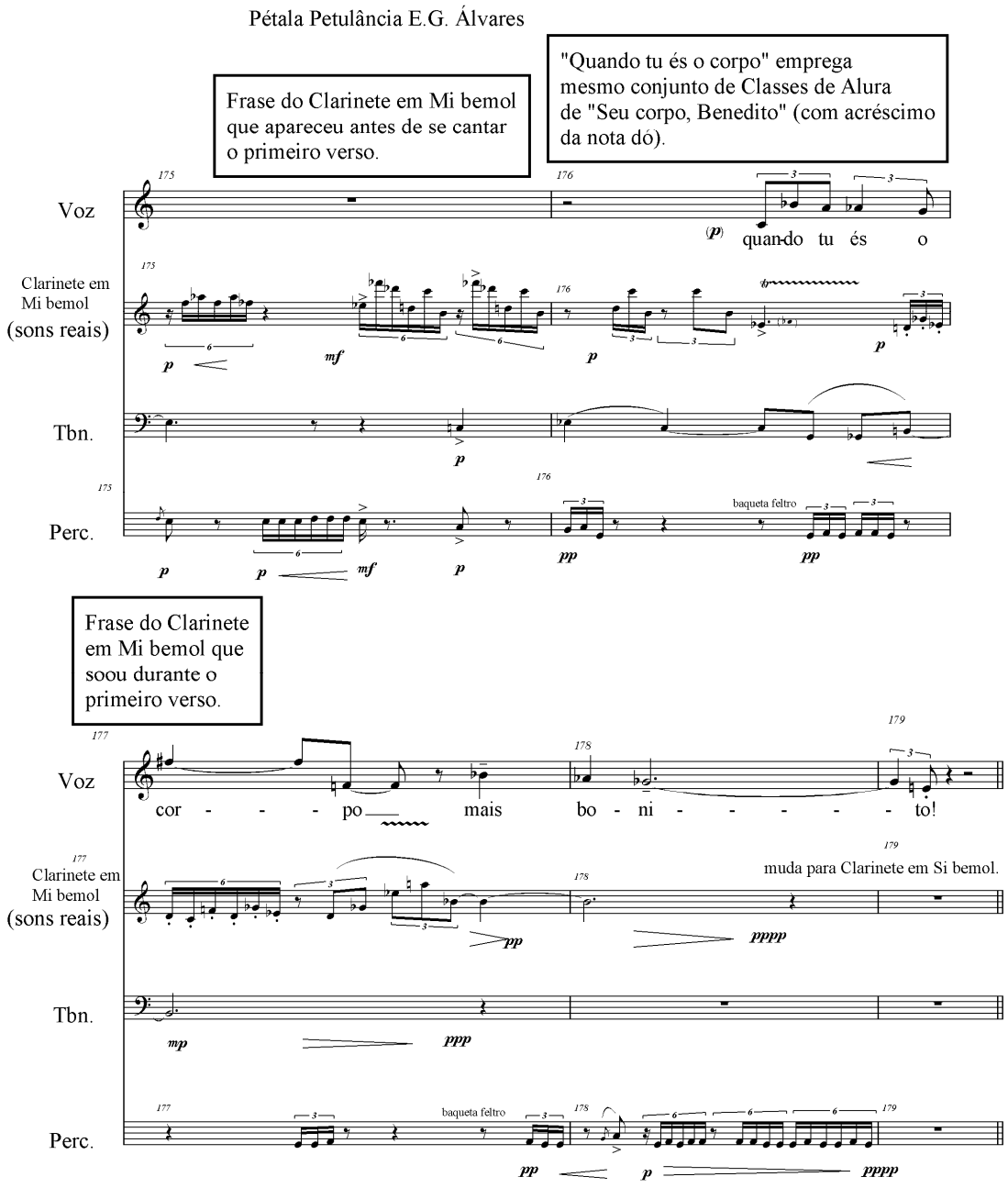


Figura 20: Compassos 175-179 do ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares (movimento *Ode a Benedito*).

1.4. Análise do movimento *Pétala Petulância*

Pétala Petulância é o último movimento do ciclo homônimo de Eduardo Guimarães Álvares, e se baseia em poema de mesmo nome de Alícia Duarte Penna (PENNA; VITORINO, 1984, p. 19).

1.4.1. A seção instrumental inicial do movimento *Pétala Petulância*

Antes mesmo de se examinar o poema, convém falar sobre a seção instrumental inicial desse movimento[26], já que as conexões entre as diversas passagens da peça e sua seção inicial são importantes, inclusive para examinar a relação texto-música. Trata-se de uma seção instrumental razoavelmente longa, se estendendo por dezesseis compassos, apresentando conexões com a *Introdução*, primeiro movimento do ciclo *Pétala Petulância*, e com o restante do último movimento ora abordado.

Na **Figura 21** se reproduzem os três compassos iniciais das partes do trompete e do trombone da *Introdução* (primeiro movimento do ciclo), para mostrar elementos que voltam a ocorrer na seção inicial do último movimento:

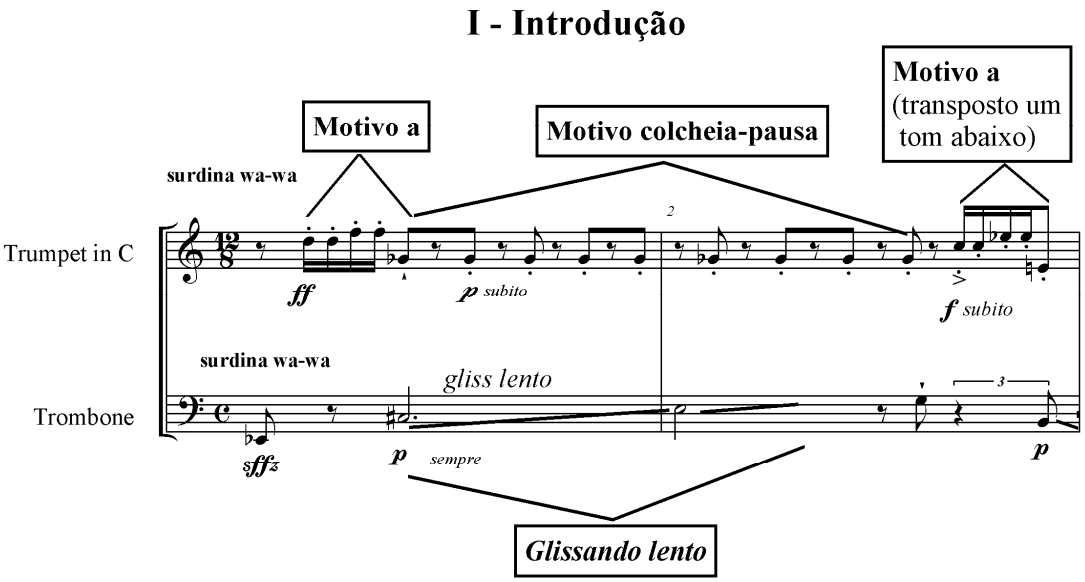


Figura 21: Dois compassos iniciais da *Introdução* (primeiro movimento) do ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares (partes de trompete e trombone).

[26] Aqui se fala em "seção instrumental inicial" para evitar confusão com o primeiro movimento do ciclo *Pétala Petulância*, designado como *Introdução*. O fato de o último movimento e ciclo completo possuírem o mesmo nome, *Pétala Petulância*, obriga a um cuidado para sempre se deixar claro quando se fala do movimento e quando há referência ao ciclo completo.

Todos os componentes destacados acima (o **Motivo a,** o **Motivo colcheia-pausa**, o ***Glissando*** do trombone) voltam a aparecer na seção inicial instrumental do último movimento (que leva o nome do ciclo, *Pétala Petulância*), sendo que o ***Glissando*** do trombone e, mais ainda, o **Motivo a** são elementos de bastante importância no último movimento do ciclo.

Ao se examinar o **Motivo a** em sua configuração original (ver **Figura 22**), verificam-se algumas de suas propriedades. Caso tal motivo seja considerado como um conjunto de classes de altura, observa-se que ele pertence ao Conjunto-classe **FN 3-3**, de forma primária [0,1,4] e vetor intervalar <101100>. Ao ser pensado como uma sucessão de intervalos ordenados entre alturas[27] ele pode ser expresso como +3, -11. Ao se considerar a Disposição Relativa das Alturas[28] desse motivo ele pode ser expresso como (0,8,11) (a altura intermediária está oito semitons acima da altura mais grave e a altura mais aguda está 11 semitons acima da altura mais grave). Por outro lado, do ponto de vista rítmico, ele é formado por quatro semicolcheias que se dirigem a uma colcheia.

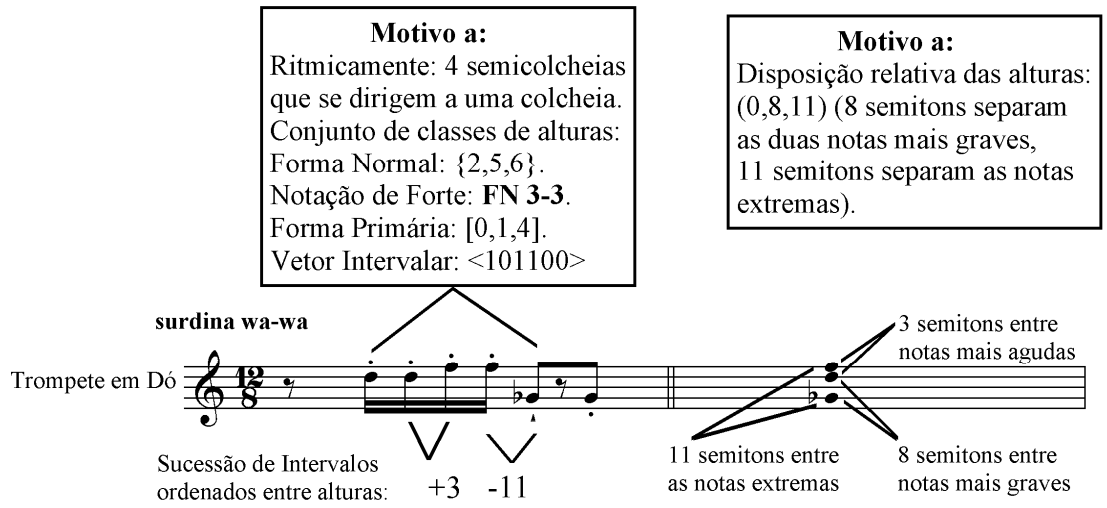


Figura 22: Propriedades do **Motivo a** do ciclo *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares.

[27] O conceito de intervalos ordenados entre alturas aparece em Straus (2005, p.8; tradução para o português em STRAUS, 2013, p.8). Os intervalos são expressos em número de semitons e o sinal positivo ou negativo indica se o intervalo é ascendente ou descendente.

[28] Quando se fala em *disposição relativa das alturas* de um determinado segmento, grupo de alturas, motivo, pensa-se na relação intervalar que se verifica entre todas as alturas daquele grupo, independentemente da ordenação temporal em que tais alturas aparecem. A estrutura intervalar vertical é expressa pela distância em semitons de cada uma das alturas em relação àquela mais grave, que é expressa pelo número zero. Assim, (0,8,11) significa que a nota intermediária se encontra oito semitons acima e a nota superior onze semitons acima da nota mais grave do grupo de alturas ora abordado.

Como se vê na **Figura 23**, o último movimento de *Pétala Petulância* se inicia pelo **Motivo a**, em um solo de trompete no qual também aparecem o **Motivo colcheia-pausa** (nota repetida em colcheias entremeadas de pausas de colcheia) e o **Motivo nota longa + par de semicolcheias**. O fato de tanto no primeiro como no último movimento do ciclo o **Motivo a** aparecer no trompete, com surdina wa-wa e utilizando exatamente as mesmas alturas, contribui para a conexão entre esses dois momentos da obra. Ao mesmo tempo, tal conexão coopera para a importância que o **Motivo a** possui no último movimento. Quando aparece de maneira marcante no início do último movimento, o **Motivo a** já traz consigo a memória da *Introdução*. Na **Figura 23** também se podem ver alguns elementos do **Motivo a** sendo novamente empregados, como, por exemplo, intervalos melódicos, e uma variante de tal motivo que preserva a Disposição Relativa das Alturas de sua primeira aparição (0,8,11), pertencendo igualmente ao conjunto-classe FN 3-3 [0,1,4].

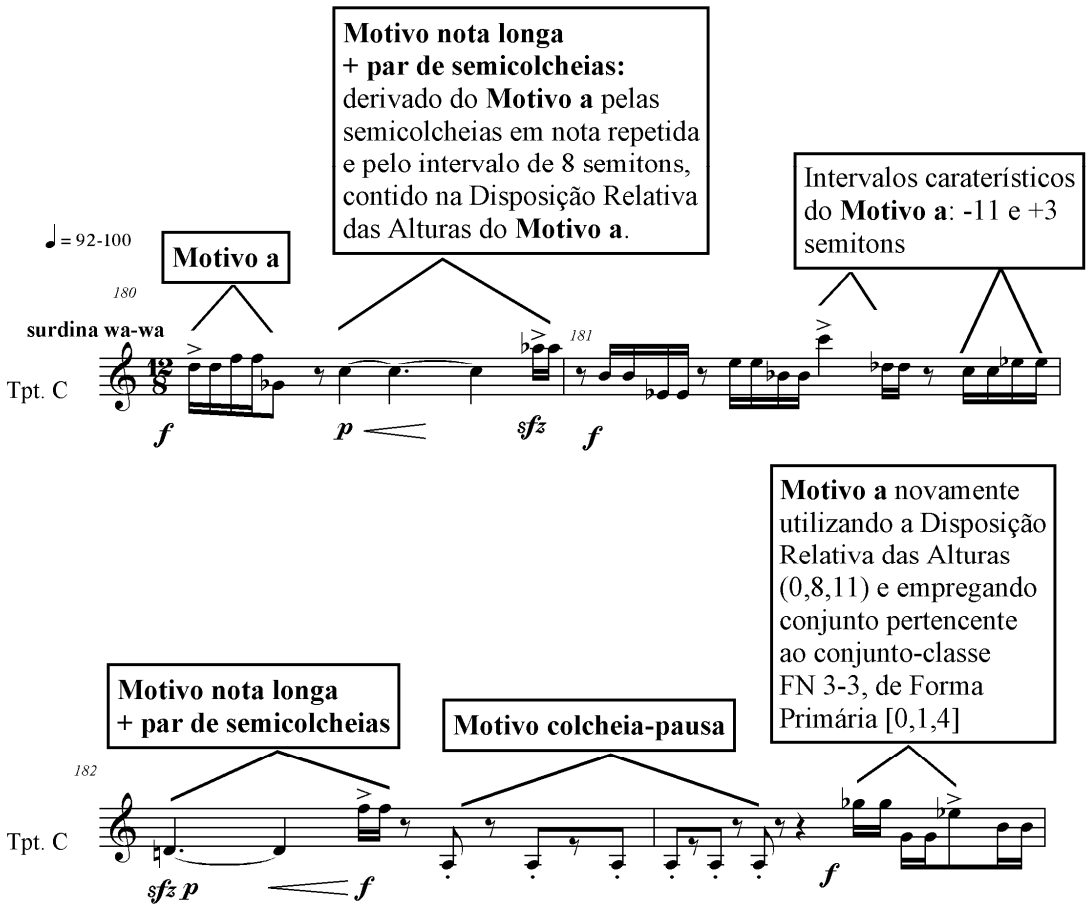


Figura 23: Quatro compassos iniciais do movimento *Pétala Petulância* (pertencente ao ciclo de mesmo nome) de Eduardo Guimarães Álvares (Tal passagem corresponde aos compassos 180-183 do ciclo completo).

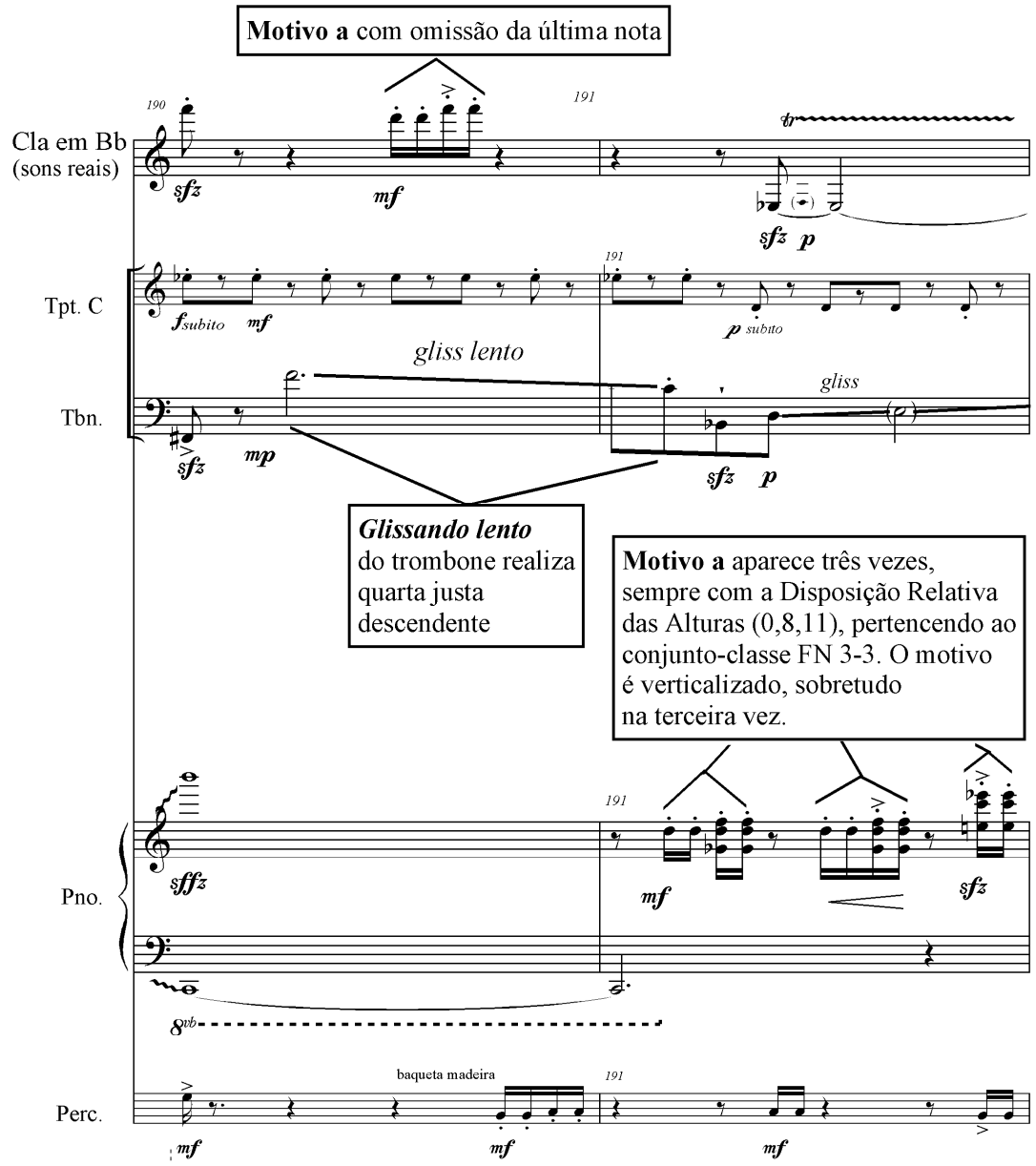


Figura 24: Passagem da seção inicial do movimento *Pétala Petulância* (pertencente ao ciclo de mesmo nome) de Eduardo Guimarães Álvares (Compassos 190-191 do ciclo completo).

Para a continuação desta análise importa observar a importância do **Motivo a** na seção inicial instrumental desse último movimento, além de alguns outros elementos que servem de preparação para o que ocorre no restante da peça. Na **Figura 24**, que representa um momento posterior da seção instrumental inicial, o **Motivo a** volta a aparecer, de início no clarinete, com omissão da última nota e em seguida no piano. No piano ele volta a apresentar a Disposição Relativa das Alturas[29] (0,8,11) e, portanto, a pertencer ao conjunto-classe **FN 3-**

[29] A Disposição Relativa das alturas de uma coleção de alturas se refere às relações intervalares entre alturas. Os conjuntos-classe da Teoria dos Conjuntos possuem sempre uma relação intervalar entre

3. Ao mesmo tempo, tal motivo é verticalizado (transformado em acorde, em simultaneidade) na parte do piano.

Na **Figura 24** também é possível se observar o ***Glissando lento*** do trombone, elemento que representa um contraste em relação ao **Motivo a**. O **Motivo a**, como se vê na **Figura 22** é, em termos de alturas e de ritmo, nítido, articulado e definido. Em sua configuração inicial ele é formado por quatro semicolcheias que se dirigem a uma colcheia (quatro sons de duração curta se dirigem a um quinto som), e por três alturas bem definidas dentro do sistema temperado. Já o ***Glissando lento*** é algo essencialmente diferente. Trata-se de um som de duração relativamente longa, que continuamente se transforma quanto à sua altura, claramente definida apenas em seu início e em seu final. Se o **Motivo a** é nítido, articulado e definido, o ***Glissando lento*** é contínuo e, durante boa parte de sua duração, pouco definido. Para a presente análise importa dizer que depois de o ***Glissando lento*** ocorrer algumas vezes durante a seção inicial instrumental, um ***Glissando*** e o próprio trombone só voltam a aparecer no verso 6 ("fiquei perpétua tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado"). A importância daquele verso para a progressão poética, sua relação com o ***Glissando*** e outros aspectos daquela passagem são discutidos mais à frente. Por outro lado, cada ***Glissando*** do trombone na seção instrumental inicial percorre um intervalo de quarta justa e o ***Glissando*** do trombone durante o verso 6 percorre um intervalo de quarta justa mais duas oitavas, de maneira que os ***Glissandi*** da seção inicial soam como preparação para o ***Glissando*** do verso 6 tanto pela semelhança de timbre e configuração sonora (***Glissando*** de trombone) como também pelo fator intervalar (quarta justa e quarta justa ampliada por duas oitavas).

Logo a seguir, como mostra a **Figura 25**, há a preparação para o **Motivo dos arabescos**, elemento que aparece quando se canta o verso 2 ("sonhei zilhões de anos ardidos no deserto"). Tal relação é explicada mais adiante, quando se aborda aquele verso. Por ora, importa demonstrar que mesmo nesse desenho realizado pelo piano, que não soa imediatamente similar ao **Motivo a**, podem ser detectadas várias coleções de alturas pertencentes ao conjunto-classe **FN 3-3**, característico do **Motivo a**. Dessa maneira tal desenho contribui para reafirmar a importância do conjunto-classe **FN 3-3** (e, indiretamente,

---

classes de altura, o que representa um grau maior de abstração e redução. Assim, se dois sons possuem a mesma altura, necessariamente eles pertencem à mesma classe de altura, mas dois sons podem pertencer à mesma classe de altura e no entanto possuir alturas diferentes, como duas notas Dó situadas em oitavas diferentes. Daí decorre que se duas coleções de alturas possuem a mesma disposição relativa das alturas, elas necessariamente pertencem ao mesmo conjunto-classe, mas duas coleções de alturas podem pertencer ao mesmo conjunto-classe e não possuir a mesma disposição relativa das alturas.

do **Motivo a**) para a seção inicial do movimento *Pétala Petulância* (último movimento do ciclo de mesmo nome).

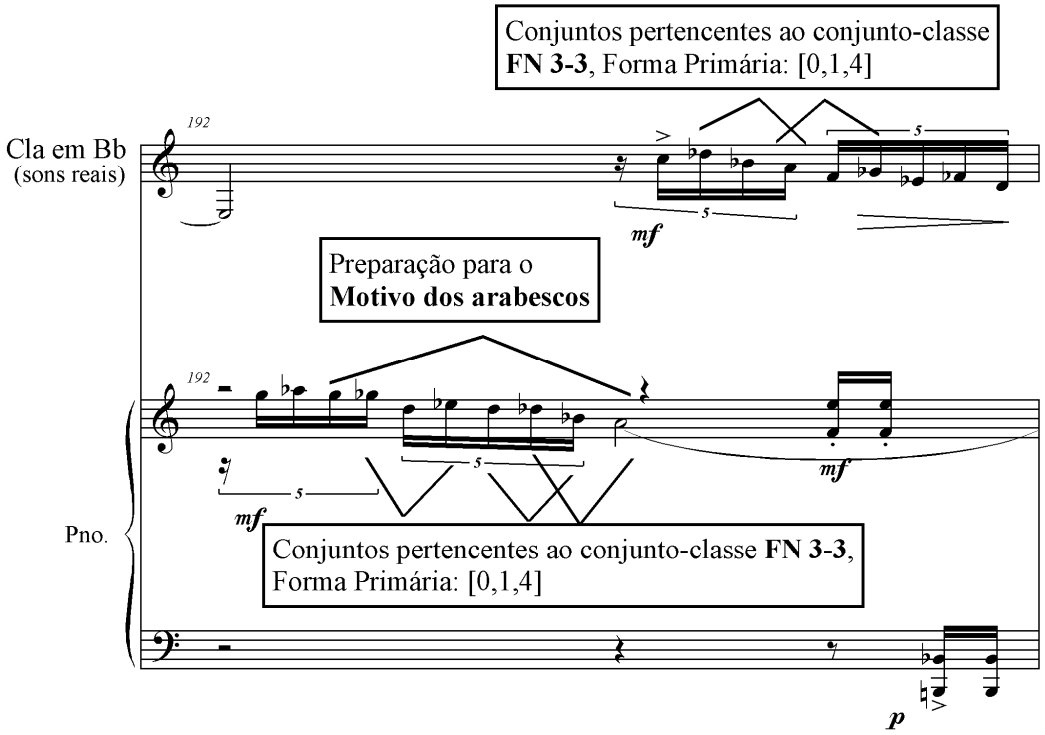


Figura 25: Partes do piano e do clarinete no compasso 192 do ciclo *Pétala* Petulância (tal compasso pertence à seção inicial do último movimento).

Como demonstra a **Figura 26,** o **Motivo a** ainda aparece duas vezes na seção inicial instrumental do movimento *Pétala Petulância*.

Figura 26: Partes do trompete e do clarinete nos compassos 193-194 do ciclo *Pétala Petulância* (tal compasso pertence à seção inicial do último movimento).

As duas aparições do **Motivo a** destacadas na **Figura 26** preservam a Disposição Relativa das Alturas (0,8,11) da configuração original do motivo[30]. Consequentemente, se reduzirmos tais aparições a conjuntos de classes de altura, elas pertencem ao Conjunto-classe **FN 3-3**, de Forma Primária [0,1,4]. Como a **Figura acima** representa praticamente os últimos momentos da seção inicial instrumental (dois compassos depois ocorre a entrada da voz), ela mostra como ao término de tal seção o **Motivo a** mais uma vez se impõe como elemento preponderante, estabelecendo a importância dele próprio e do conjunto-classe **FN 3-3**.

A análise da seção inicial do último movimento realizada acima trata de uma passagem exclusivamente instrumental. Consequentemente, nessa seção não aparecem a voz e nem o texto poético. Entretanto, alguns elementos detectados acima têm influência na maneira como são percebidos os materiais e elementos musicais do restante da canção, e, nesse sentido, são importantes inclusive para a discussão da relação entre a música e o poema que lhe serve de base. Dessa maneira é importante sintetizar tais elementos e mencionar resumidamente por que eles são importantes para o restante da canção:

Em primeiro lugar, o que se torna mais evidente no exame da seção inicial instrumental é a importância do **Motivo a**. Tal motivo é novamente utilizado e elaborado em outros momentos da peça. O **Motivo a**, em sua configuração original e em muitas de suas aparições, utiliza coleções de alturas pertencentes ao Conjunto-classe **FN 3-3**, de Forma Primária [0,1,4]. Por essa razão, quando em boa parte do verso 10 (“Fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae”) a música se estabelece no modo de Dó lídio, que não permite realizar qualquer coleção de alturas pertencente ao Conjunto-classe **FN 3-3**, aquela passagem é percebida como um momento contrastante e singular dentro do movimento *Pétala Petulância*.

Além disso, também se destaca na seção inicial do movimento *Pétala Petulância* um elemento contrastante ao **Motivo a**, o ***Glissando*** do trombone. Como depois da seção inicial o trombone fica vinte compassos em silêncio, compassos nos quais não se ouve nenhum elemento sonoro similar a um *glissando*, quando o trombone volta a aparecer realizando um grande ***Glissando***, tal fato dá grande relevo ao verso então cantado, o verso 6 (“fiquei perpétua tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado”).

[30] Não está se considerando o Dó# do trinado que aparece na parte do clarinete e é um acréscimo quase ornamental ao motivo.

Tais questões são aprofundadas no decorrer desta análise, mas já são aqui mencionadas para demonstrar a importância da seção inicial instrumental para o último movimento do ciclo *Pétala Petulância*.

1.4.2 Os primeiros versos de *Pétala Petulância*:

Abaixo se reproduz o poema *Pétala Petulância* de Alícia Duarte Penna, e à esquerda dele os versos são numerados para facilitar a referência a eles durante a análise.

Pétala Petulância Alícia Duarte Penna

1 adormeci meus neurônios na almofada chinesa
2 sonhei zilhões de anos ardidos no deserto
3 dancei a valsa vienense comigo com minhas dores e ervas daninhas
4 dançando assim mudei o tempo do verbo
5 de pretérito perfeito para gerúndio
6 fiquei perpétua tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado
7 descasquei uma rosa sem espinhos
8 comi todas as pétalas rosa rosae
9 tomei banhos cleopátricos de leite de cabra
10 fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae
11 enquanto eu atravessava a copa para descascar laranjas na cozinha (Penna; Vitorino, 1984, p. 19).

Os três primeiros versos do poema se iniciam com verbos na primeira pessoa do singular (com sujeito elíptico), no pretérito perfeito (“adormeci”, “sonhei”, “dancei”), sendo que os dois primeiros verbos exprimem ações claramente relacionadas entre si: adormecer e sonhar. Esses três versos se referem a vários lugares e procedências (almofada **chinesa**, anos ardidos **no deserto**, valsa **vienense**). Essa referência a locais tão distantes colocados de

maneira tão próxima no poema faz lembrar um sonho, no qual muitas vezes se associam eventos e lugares afastados entre si.

Eduardo Guimarães Álvares, ao musicar o início do poema, aproveita tais sugestões de lugares (ou objetos provenientes deles) para dar a cada um desses versos características e materiais musicais próprios. No caso do primeiro verso, "adormeci meus neurônios na almofada chinesa", a "almofada chinesa" é ilustrada musicalmente através de referências à escala pentatônica, associada à música chinesa. A **Figura 27** mostra a escala pentatônica.

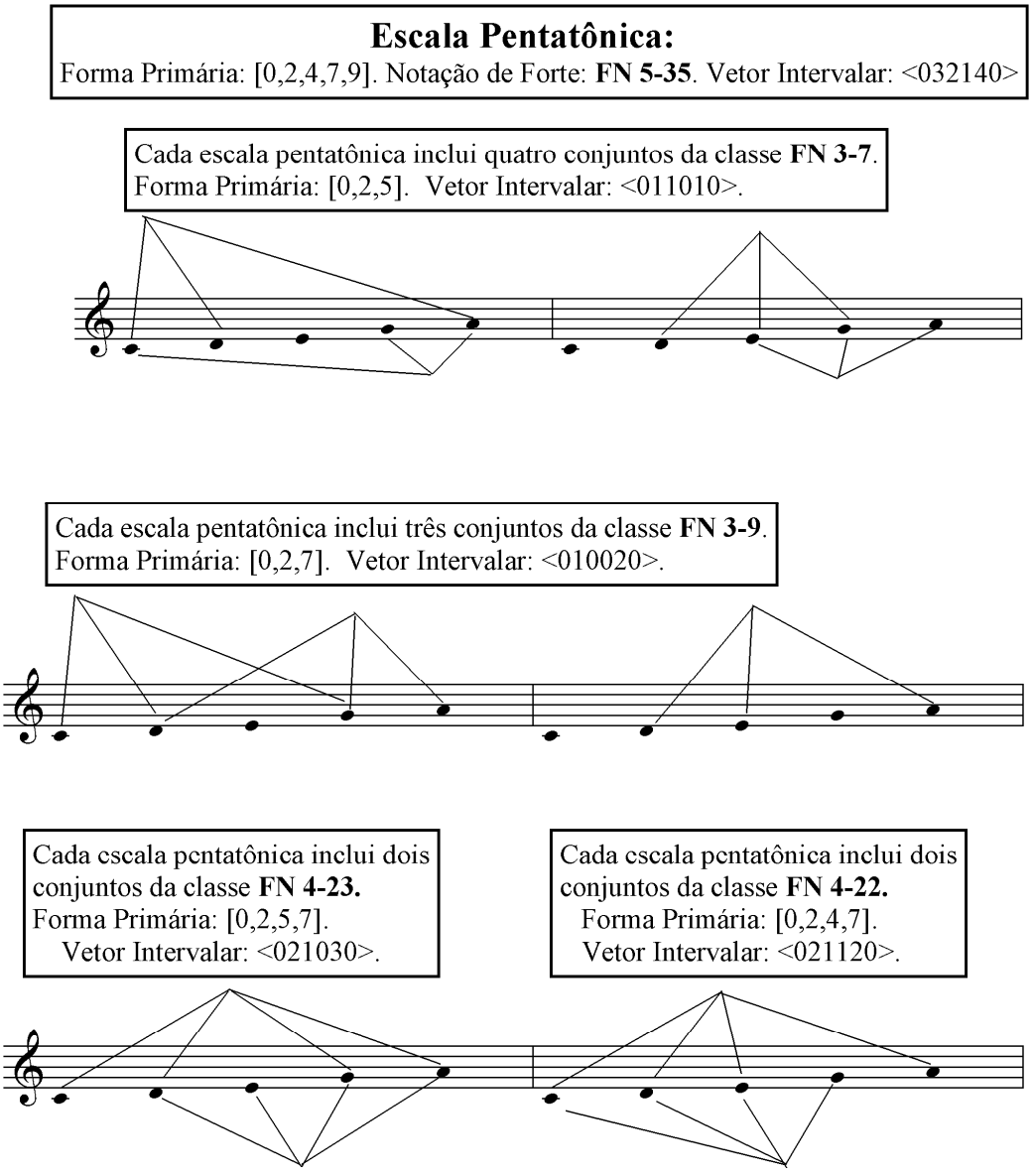


Figura 27: Escala pentatônica (**FN 5-35**) e alguns de seus subconjuntos.

A escala pentatônica completa aparece pouco, de maneira efêmera, mas Eduardo Guimarães Álvares utiliza alguns subconjuntos daquela escala, de maneira a obter uma sugestão de pentatonismo, que dá uma característica peculiar a essa passagem do movimento *Pétala Petulância*. Na **Figura 27** se reproduz uma escala pentatônica, que na Tabela de Forte (FORTE, 1973, p. 179-181) corresponde ao conjunto **FN 5-35**, e são assinalados alguns subconjuntos daquela escala. Em seguida, nas **Figuras 28** e **30**, demonstra-se a presença de tais subconjuntos na passagem em que se canta o primeiro verso do poema *Pétala Petulância*.

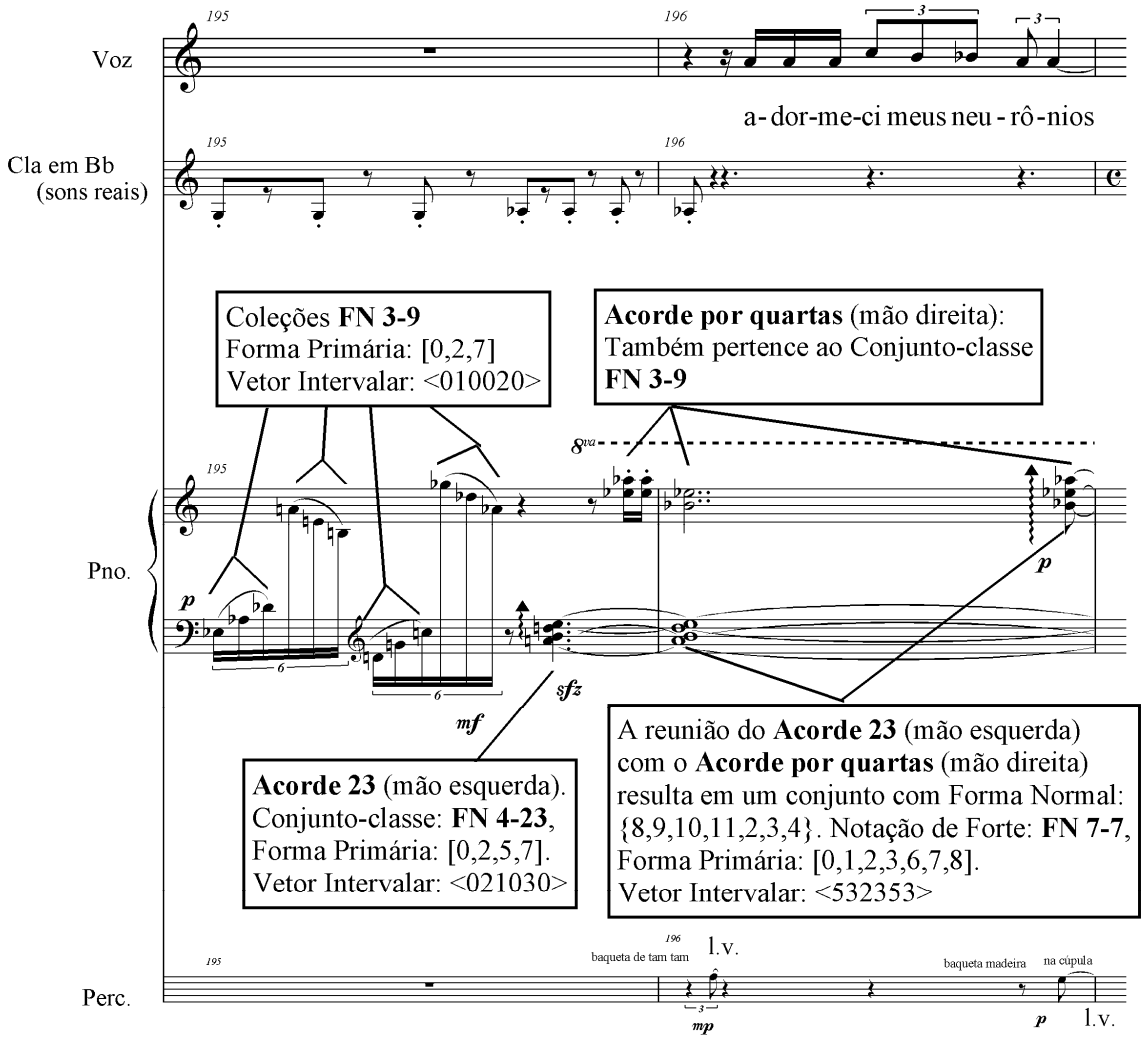


Figura 28: Passagem do movimento *Pétala Petulância* (pertencente ao ciclo de mesmo nome) de Eduardo Guimarães Álvares (Compassos 195-196 do ciclo completo).

Para esta análise importa observar que a escala pentatônica e seus subconjuntos, ao mesmo tempo que trazem uma sugestão de música chinesa, representam um elemento contrastante em relação ao Conjunto-classe **FN 3-3** (Forma Primária [0,1,4]), característico do **Motivo a**, tão importante para a seção inicial instrumental desse último movimento. Assim, a escala pentatônica **FN 5-35** (e consequentemente seus subconjuntos) não contém nenhum

subconjunto pertencente ao Conjunto-classe **FN 3-3**. Por outro lado, ao se comparar o Vetor Intervalar da escala pentatônica **FN 5-35**, <032140>, e o Vetor Intervalar do Conjunto-classe **FN 3-3**, <101100>, observa-se que o vetor da escala Pentatônica não inclui a classe[31] intervalar 1, presente no conjunto **FN 3-3** e, ao mesmo tempo, contém em número máximo a classe[32] intervalar 5, completamente ausente no Vetor Intervalar do conjunto **FN 3-3.** No caso da **Figura Acima**, que representa o início do primeiro verso da canção, foram destacadas algumas coleções de alturas que são subconjuntos de diferentes transposições da escala pentatônica **FN 5-35**, pertencendo aos Conjuntos-classe **FN 3-9** (Forma Primária [0,2,7]) e **FN 4-23** (Forma Primária [0,2,5,7]).

Tanto **FN 3-9** (Forma Primária [0,2,7]) como **FN 4-23** (Forma Primária [0,2,5,7]) são conjuntos que realmente fazem lembrar a escala pentatônica, já que cada escala pentatônica **FN 5-35** inclui três subconjuntos pertencentes ao Conjunto-classe **FN 3-9** e dois subconjuntos pertencentes ao Conjunto-classe **FN 4-23** (ver **Figura 27**). Além disso, esses dois Conjuntos-classe possuem em comum com a escala pentatônica o fato de possuírem em seus vetores intervalares número máximo da classe intervalar 5. Assim, o Vetor Intervalar da escala pentatônica **FN 5-35** inclui 4 ocorrências da classe intervalar 5, o Vetor do Conjunto-classe **FN 4-23** inclui 3 ocorrências da classe intervalar 5 e o Vetor do Conjunto-classe **FN 3-9** inclui 2 ocorrências da classe[33] intervalar 5. Como o Conjunto-classe típico do **Motivo a**, **FN 3-3**, não contém a classe intervalar 5 em seu Vetor Intervalar, tal aspecto representa fator de diferenciação dos Conjuntos-classe **FN 3-9** e **FN 4-23** em relação a **FN 3-3.** Uma comparação entre os conjuntos **FN 3-9** de Vetor Intervalar <020010> e **FN 3-3** de Vetor Intervalar <101100> revela que **FN 3-9** não contém nenhuma classe intervalar em comum com **FN 3-3.**

Por outro lado, Eduardo Guimarães Álvares sobrepõe ou justapõe subconjuntos de diferentes transposições da escala pentatônica e com isso obtém coleções de alturas com características intervalares diferentes daquelas da escala pentatônica **FN 5-35.** Isto apresenta

---

[31] Nota para o leitor pouco familiarizado com a Teoria dos Conjuntos: a classe intervalar 1 inclui os intervalos de segunda menor, sétima maior, nona menor.

[32] A classe intervalar 5 inclui os intervalos de quarta e quinta justa.

[33] Dito de outra maneira, tanto **FN 5-35**, como **FN 4-23**, como **FN 3-9** são conjuntos cíclicos do ciclo C5, já que eles correspondem a segmentos de cinco, quatro e três notas do ciclo da classe intervalar 5. Segundo Straus: "Se começarmos em qualquer classe de notas e movermo-nos repetidamente por qualquer intervalo criamos assim um *ciclo intervalar*. [...] Um *conjunto cíclico* consiste de um ciclo inteiro ou de um segmento de um ciclo" (STRAUS, 2013, p. 168; 170). Texto original: "Figure 4-9 shows what happens if we start on any pitch class and move repeatedly by any interval, thus creating an *interval cycle*. [...] A *cyclic set* is one that consists of an entire cycle or a segment of a cycle" (STRAUS, 2005, p. 154-155).

duas consequências. Por um lado, a referência à escala pentatônica, a sugestão de música chinesa, torna-se assim menos explícita do que se o compositor só empregasse subconjuntos da mesma transposição da escala pentatônica. Por outro lado, dessa maneira Eduardo Guimarães Álvares atenua um pouco a oposição entre a passagem na qual se canta o verso 1 e a seção inicial instrumental. Dessa maneira, na **Figura 28** se observa que os acordes tocados pelas mãos direita e esquerda, designados como **Acorde 23** e **Acorde por quartas**, pertencem respectivamente aos Conjuntos-classe **FN 3-9** e **FN 4-23** e cada um é subconjunto de uma diferente transposição da escala pentatônica **FN 5-35**. Ainda que iniciados em momentos diferentes, tais acordes soam simultaneamente e a reunião das classes de altura de um e de outro resulta em um conjunto de Forma Normal {8,9,10,11,2,3,4}, pertencente ao Conjunto-classe **FN 7-7**, com Forma Primária [0,1,2,3,6,7,8]. A **Figura 29** ilustra novamente tal conjunto.

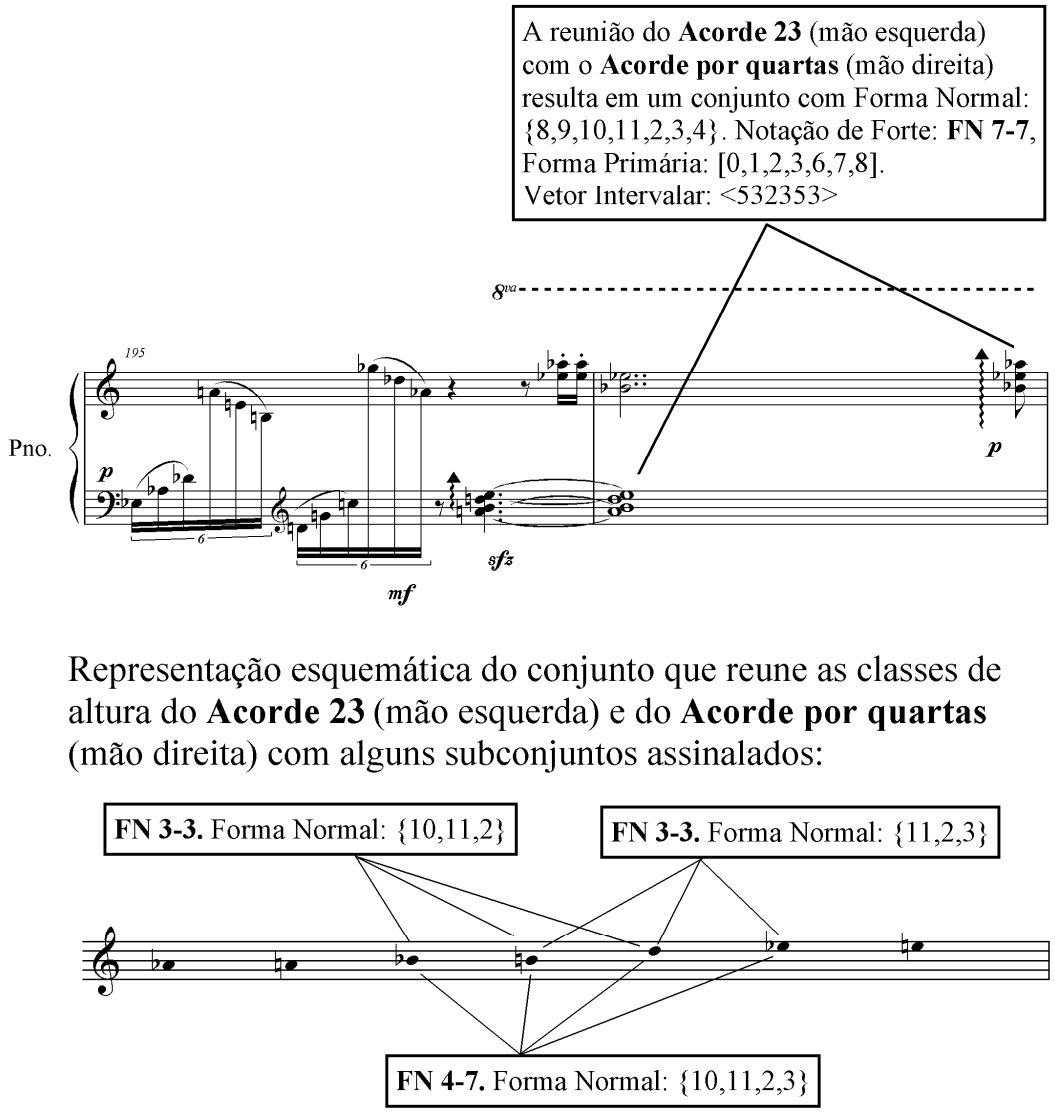


Figura 29: *Pétala Petulância*: Reunião do **Acorde 23** (m. esq.) e do **Acorde por quartas** (m. dir.).

Como se pode ver na **Figura 29** a reunião do **Acorde 23** (mão esquerda) e do **Acorde por quartas** (mão direita) pertence ao Conjunto-classe **FN 7-7**, com Vetor Intervalar <532353>. Assim, o conjunto que reúne as classes de altura executadas pelos dois acordes possui grande quantidade de intervalos pertencentes à classe intervalar 1, totalmente ausente em uma escala pentatônica **FN 5-35** e presente tanto no Conjunto-classe **FN 3-3**, de Forma Primária [0,1,4] característico do **Motivo a** e portanto da seção inicial instrumental, como no Conjunto-classe **FN 4-7**, de Forma Primária [0,1,4,5] e que forma o **Motivo dos arabescos**, utilizado ao se musicar o próximo verso da canção "sonhei zilhões de anos ardidos no deserto". Além disso, como ilustra a **Figura 29**, o conjunto resultante da reunião do **Acorde 23** da mão direita com o **Acorde por quartas** da mão esquerda, com sua Forma Normal {8,9,10,11,2,3,4}, contém dois subconjuntos pertencentes ao Conjunto-classe[34] **FN 3-3**, respectivamente os conjuntos de Forma Normal {10,11,2} e {11,2,3} e um subconjunto pertencente ao Conjunto-classe **FN 4-7**, com Forma Normal {10,11,2,3}. Esse fato atenua um pouco o contraste entre a passagem na qual se canta o primeiro verso e as passagens que lhe circundam, já que a seção inicial instrumental é marcada pelo Conjunto-classe **FN 3-3** através do **Motivo a** e o verso 2 é marcado pelo Conjunto-classe **FN 4-7** através do **Motivo dos arabescos**[35].

Parte do interesse de se demonstrar que, apesar de utilizar elementos derivados da escala pentatônica no Verso 1, Eduardo Guimarães Álvares evita uma oposição completa entre o Verso 1 e o Conjunto-classe **FN 3-3**, é mostrar como a passagem no Modo Lídio durante o Verso 10 constitui um trecho bastante singular dentro desse último movimento, já que naquela passagem se dá uma ausência total do Conjunto-classe **FN 3-3**, que não é subconjunto de qualquer modo diatônico pertencente ao Conjunto **FN 7-35.** A passagem no Modo lídio é comentada mais adiante.

Na **Figura 30** aparece a continuação do verso 1, na qual são detectados vários subconjuntos de diversas transposições da escala pentatônica e duas aparições completas, ainda que efêmeras, dessa escala.

---

[34] Como já se mencionou anteriormente o Conjunto-classe **FN 3-3** possui Forma Primária [0,1,4] e o Conjunto-classe **FN 4-7** possui Forma Primária [0,1,4,5].

[35] O verso 2 e o **Motivo dos arabescos** são examinados mais à frente.

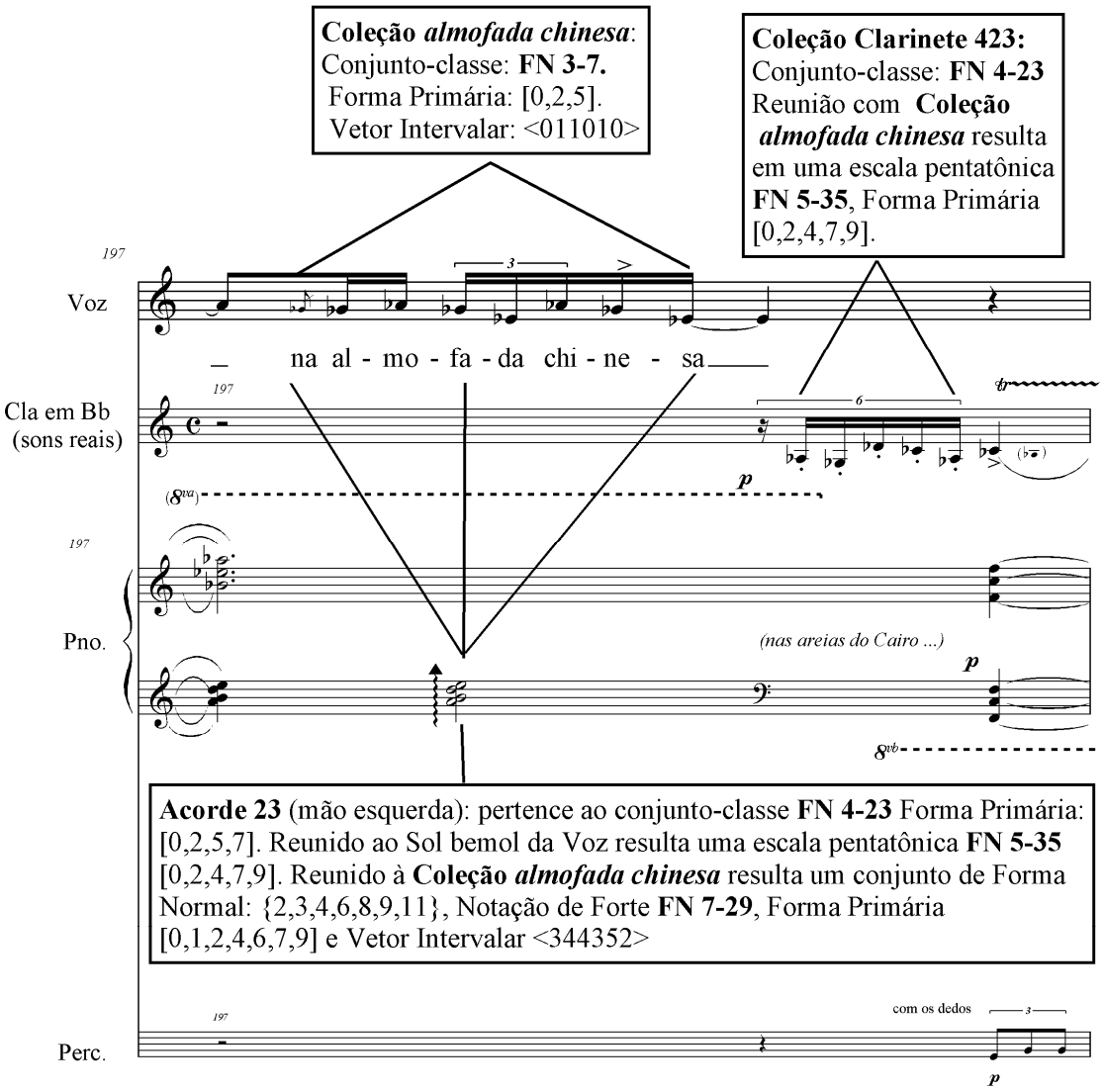


Figura 30: Passagem do movimento *Pétala Petulância* (compasso 197 do ciclo de mesmo nome) de Eduardo Guimarães Álvares.

Na **Figura 30** são demonstradas duas aparições efêmeras do Conjunto-classe **FN 5-35** (escala pentatônica)[36]: a reunião do **Acorde 23** (mão esquerda) com a nota da linha vocal (Sol bemol) que é cantada no mesmo momento em que o acorde é executado, e a reunião do segmento vocal chamado **Coleção *almofada chinesa*** com o segmento da linha do clarinete aqui designado como **Coleção clarinete 423**. É importante destacar que a reunião do **Acorde 23** (mão esquerda) com o segmento vocal chamado de **Coleção *almofada chinesa*** resulta em um conjunto de classes de altura que possui Forma Normal {2,3,4,6,8,9,11}, pertencente ao

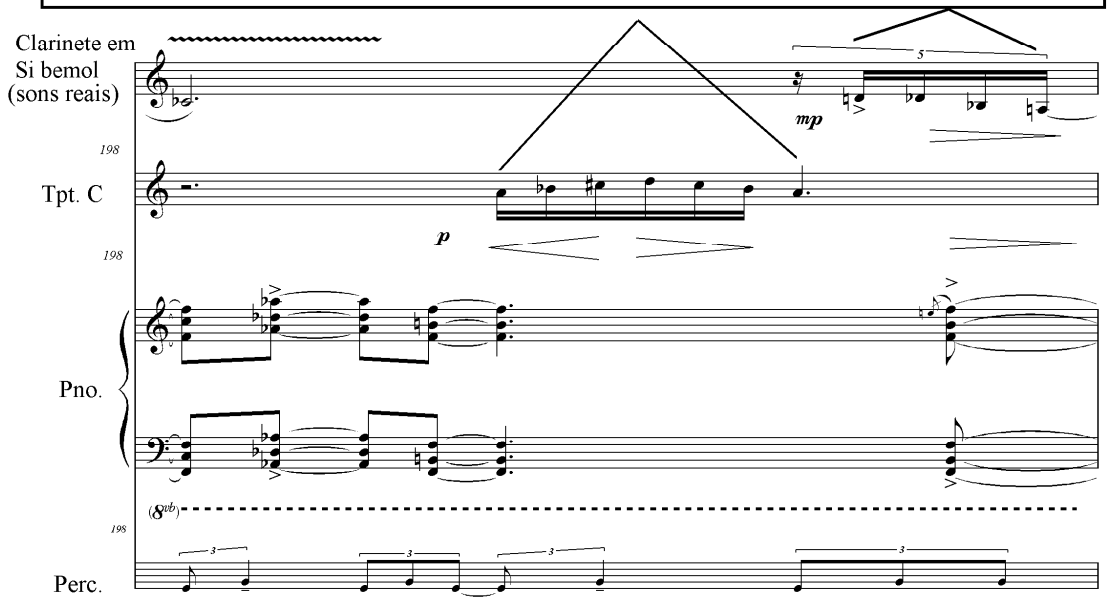
[36] Afora os elementos destacados na figura, ainda se pode mencionar também um outro subconjunto de escala pentatônica **FN 5-35**: a reunião do **Acorde por quartas** da mão esquerda (Si bemol, Mi bemol, Lá bemol) com a **Coleção *almofada chinesa***, resultando em um conjunto de Forma Normal {3,6,8,10} pertencente ao Conjunto-classe **FN 4-22** de Forma Primária [0,2,4,7] (confrontar com **Figura 27**).

Conjunto-classe **FN 7-29**, de Forma Primária [0,1,2,4,6,7,9] e Vetor Intervalar <344352>. Apesar de tanto o **Acorde 23** (mão esquerda) como a **Coleção *almofada chinesa*** serem subconjuntos de escalas pentatônicas **FN 5-35**, a sua reunião apresenta características diversas da escala pentatônica. Tal reunião possui 3 intervalos da classe intervalar 1 (ausentes em uma escala pentatônica **FN 5-35**) em seu Vetor Intervalar, e por outro lado inclui um subconjunto da classe **FN 3-3** (de Forma Normal {11,2,3}), Conjunto-classe típico do **Motivo a** e ausente da escala pentatônica. Assim, trata-se de mais um elemento que atenua o contraste do Verso 1 em relação à seção inicial instrumental.

Em suma, na passagem em que se musica o verso 1 o emprego de elementos derivados da escala pentatônica **FN 5-35** serve de ilustração para "a almofada chinesa" descrita pelo texto, já que, pelo menos para os ocidentais, a ideia de uma música chinesa está ligada àquela escala. Por outro lado, ao justapor e sobrepor subconjuntos de diferentes transposições da escala pentatônica, Eduardo Guimarães Álvares obtém coleções de alturas com características diversas de uma escala pentatônica, com isso evitando uma referência demasiado explícita ao universo sonoro pentatônico e, ao mesmo tempo, suavizando o contraste entre o trecho em que se canta o verso 1 e a seção inicial instrumental, na qual se destaca o **Motivo a**.

Ao musicar o Verso 2, "sonhei zilhões de anos ardidos no deserto", Eduardo Guimarães Álvares aproveita a referência ao deserto para utilizar um motivo e uma escala que sugerem uma certa ideia de música árabe. O motivo empregado nessa passagem é aqui designado como **Motivo dos arabescos**. Ainda que não possua uma importância tão grande para a obra como o **Motivo a**, o **Motivo dos arabescos** aparece em algumas passagens do último movimento, criando um elo entre momentos distintos do movimento *Pétala Petulância*. Na **Figura 31** se vê a passagem na qual se canta o Verso 2 e são assinaladas as aparições do **Motivo dos arabescos**. A reunião das alturas utilizadas nas diferentes versões do **Motivo dos arabescos** assinaladas na **Figura 31** resulta em uma **Escala Cigana Maior** (ver DOURADO, 2008, p. 121), ilustrada na **Figura 32**. É interessante mencionar que a **Escala Cigana Maior** é, por vezes, chamada de "Escala Árabe" (OLIVEIRA, 1969, p. 17-18).

Motivo dos arabescos: configuração original no trompete. Variante do clarinete emprega segmento descendente do motivo. Ambas versões possuem Disposição Relativa das Alturas (0,1,4,5) (duas 2as menores entremeadas por uma 2a aumentada). Conjunto-classe: **FN 4-7**.



Motivo dos arabescos aparece invertido na linha vocal, preservando a Disposição Relativa das Alturas (0,1,4,5) (duas segundas menores entremeadas por uma segunda aumentada) e a centricidade em torno da nota Lá.

Figura 31: Passagem do movimento *Pétala Petulância* (compassos 198-200 do ciclo de mesmo nome) de Eduardo Guimarães Álvares.

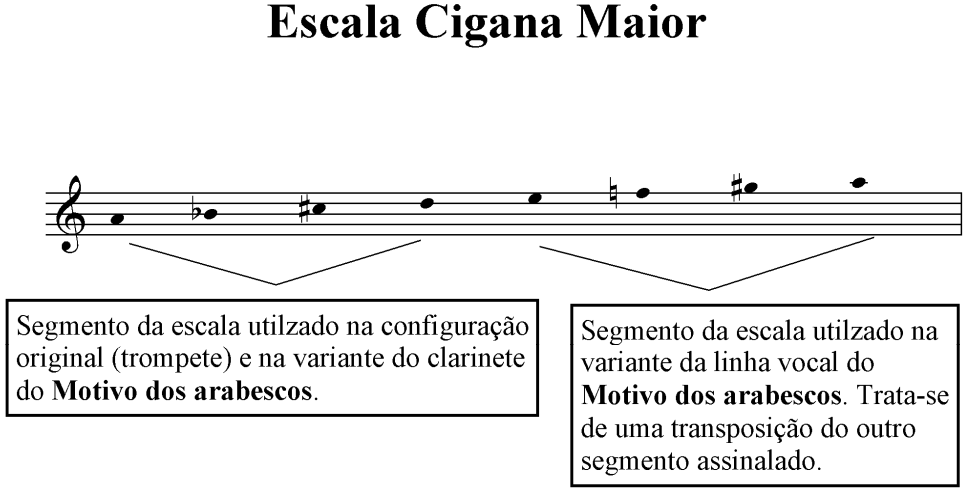


Figura 32: Escala Cigana Maior.

Quando aparece na passagem em que se canta o Verso 2, o **Motivo dos arabescos** soa como um elemento razoavelmente novo, já que os prenúncios de tal motivo aparecem em apenas um compasso da seção inicial instrumental e o **Motivo dos arabescos** é claramente distinto do **Motivo a**.

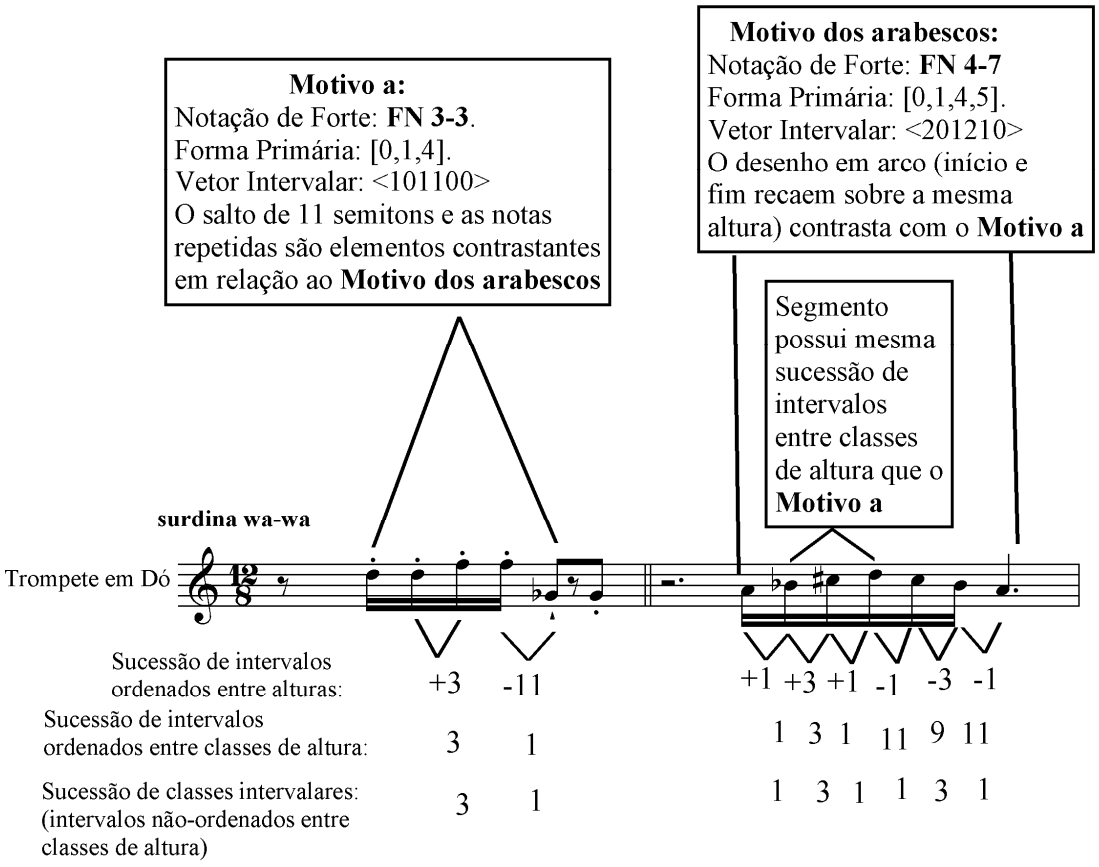


Figura 33: *Pétala Petulância*: comparação entre o **Motivo a** e o **Motivo dos arabescos**.

Apesar disso, o **Motivo dos arabescos** e o **Motivo a** não são absolutamente opostos entre si, como se demonstra na **Figura 33** na qual a configuração original do **Motivo dos arabescos** é comparada à configuração original do **Motivo a**. A **Figura 33** demonstra tanto os elementos que aproximam como também aqueles que distinguem o **Motivo a** do **Motivo dos arabescos**. Para isso, os intervalos entre as notas são descritos de diversas maneiras, seguindo proposição de Joseph Straus (2013, p. 6-12; o texto original se encontra em STRAUS, 2005, p. 6-11)[37]. Assim, considerando-se os intervalos entre alturas, observa-se que o **Motivo a** inclui um salto descendente de 11 semitons, quando o **Motivo dos arabescos** não inclui intervalos entre alturas maiores do que três semitons. Isso dá ao **Motivo a** uma característica mais angulosa do que o **Motivo dos arabescos**. O **Motivo dos arabescos** possui uma feição circular, inicia-se e termina sobre as mesmas alturas, e, em termos melódicos, o seu segmento final descendente é uma retrogradação do seu segmento inicial ascendente, de maneira que ele é uma melodia não-retrogradável[38], resultando igual se lida da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda. Além disso, as notas repetidas, que só aparecem no **Motivo a**, contribuem para dar a ele um caráter mais rítmico e articulado do que o **Motivo dos arabescos**. Por outro lado, ao se considerar os intervalos ordenados entre classes de altura, observa-se um segmento do **Motivo dos arabescos** que é uma transposição do **Motivo a**, já que inclui a mesma sucessão de intervalos ordenados entre classes de altura. Ao se considerar o aspecto ainda mais abstrato da sucessão de classes intervalares (intervalos não ordenados entre classes de altura), verifica-se que ambos os motivos incluem apenas intervalos melódicos que pertencem às classes intervalares 1 e 3. A intenção dessa comparação entre os motivos é demonstrar que o **Motivo dos arabescos** e a **Escala Cigana Maior** (também chamada de "escala árabe") contribuem para dar à passagem em que se canta o Verso 2 uma característica própria, mas, ao mesmo tempo, não representam elementos

[37] Segundo Straus: "Temos assim quatro maneiras diferentes de falar sobre intervalos: intervalo ordenado entre notas, intervalo não ordenado entre notas, intervalo ordenado entre classes de notas e intervalo não ordenado entre classes de notas. [...] Nenhum desses rótulos é melhor ou mais certo do que os outros – é só que alguns são mais concretos e específicos enquanto outros são mais genéricos e abstratos. Qual deles usar dependerá de que relação musical estamos tentando descrever. [...] Nossos diferentes meios de falar sobre intervalos nos darão a flexibilidade para descrever muitos tipos diferentes de relações musicais" (STRAUS, 2013, p. 11-12). Texto original: "We thus have four different ways of talking about intervals: ordered pitch interval, unordered pitch interval, ordered pitch-class interval, and unordered pitch-class interval. [...] None of these labels is better or more right than the others – it's just that some are more concrete and specific while others are more general and abstract. Which one we use will depend on what musical relationship we are trying to describe. [...] Our different ways of talking about intervals will give us the flexibility to describe many different kinds of musical relationships" (STRAUS, 2005, p. 11)

[38] Aqui está se aplicando à dimensão melódica o conceito que Messiaen aplicava ao ritmo, quando falava em ritmos não-retrogradáveis (ver MESSIAEN, 1944, p. 12).

absolutamente opostos ao **Motivo a** e o seu conjunto-classe característico, **FN 3-3**. A última afirmação é corroborada pela **Figura 34**, que mostra como o **Motivo dos arabescos** e a **Escala Cigana Maior** incluem vários subconjuntos pertencentes ao Conjunto-classe **FN 3-3**.

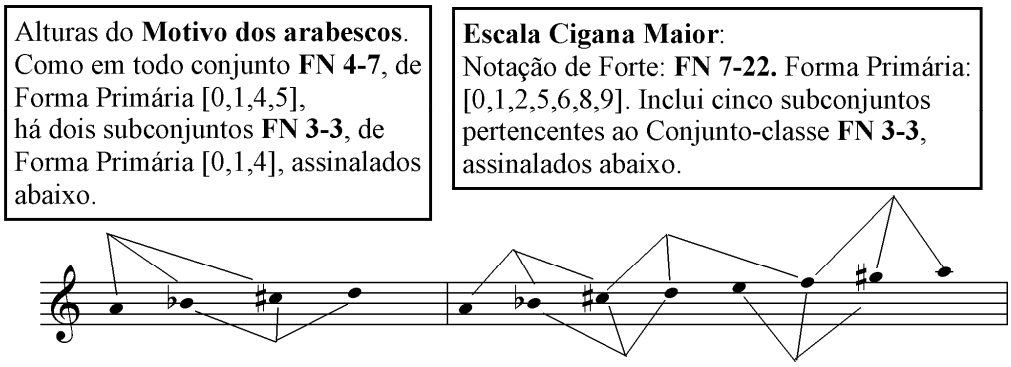


Figura 34: Subconjuntos do **Motivo dos arabescos** e da **escala harmônica dupla maior** que pertencem ao Conjunto-classe **FN 3-3.**

Se o **Motivo dos arabescos** possui uma relação dupla de contraste e similaridade com o **Motivo a**, ao mesmo tempo ele serve para estabelecer conexões entre passagens distintas do movimento *Pétala Petulância*. Assim, prenúncios do **Motivo dos arabescos** ocorrem na seção inicial instrumental, ele aparece de maneira plena no verso 2, "sonhei zilhões de anos ardidos no deserto", algumas referências a esse motivo são encontradas em torno do momento no qual se canta o verso 8, "comi todas as pétalas rosa rosae", preparando um retorno marcante, ainda que não literal, do **Motivo dos arabescos** no verso 9, "tomei banhos cleopátricos de leite de cabra". A **Figura 35** mostra os prenúncios do **Motivo dos arabescos** na seção inicial instrumental. Na passagem ilustrada pela[39] **Figura 35** veem-se vários segmentos que são precursores do **Motivo dos arabescos**, apresentando ou as mesmas alturas que a configuração original desse motivo ou uma transposição delas, de maneira que sua Disposição Relativa das Alturas é sempre (0,1,4,5) (as três notas mais agudas estão respectivamente 1, 4 e 5 semitons acima da altura mais grave daquele segmento/ desenho). A própria **Escala Cigana Maior** (por vezes chamada de "escala árabe") também destacada na passagem em que se canta o verso 2, é aqui prefigurada em um segmento que contém as mesmas classes de altura que uma **escala Cigana maior** de Ré[40].

[39] Por "transposição não ordenada das alturas" se entende uma transposição que não preserva a ordenação melódica (quais notas vêm antes ou depois), embora preserve a disposição relativa das alturas do trecho transposto, diferentemente de uma "transposição das classes de altura", na qual a disposição relativa das alturas pode ser modificada.

[40] O contexto da **Figura 35** não deixa claro que realmente se trata de uma **escala cigana maior** de Ré, por que a preponderância da nota Ré não se estabelece consistentemente, sugerindo talvez um outro

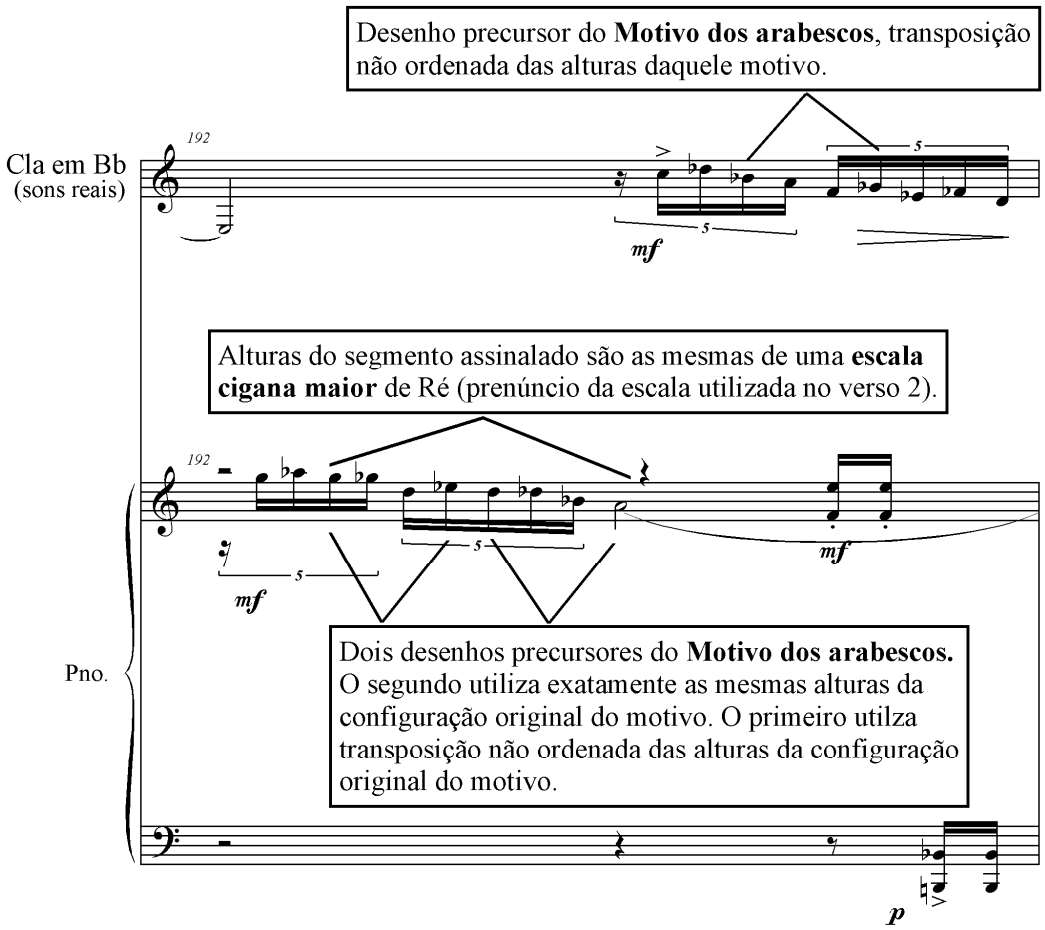


Figura 35: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: prenúncios do **Motivo dos arabescos** na seção inicial instrumental do último movimento (compasso 192).

As alusões ao **Motivo dos arabescos** em torno do verso 8 ("comi todas as pétalas rosa rosae") soam como uma preparação para a utilização de tal motivo no verso 9 ("tomei banhos cleopátricos de leite de cabra"), discutida mais à frente. Na **Figura 36** são ilustradas algumas dessas alusões que aparecem entre o verso 8 e o verso 9. Entre as variantes do **Motivo dos arabescos** apresentadas na **Figura 36**, convém salientar aquela destacada pela caixa de texto inferior, que preserva o segmento descendente do motivo, já que o segmento descendente do **Motivo dos arabescos** também é preservado em uma variante desse motivo que é realizada pelo clarinete durante o verso 9, variante essa aqui chamada de **Clarinete Cleopátrico** (ver **Figura 37**).

---

modo que utilize as mesmas classes de altura. A **Figura 35** pode ser confrontada à **Figura 32**, na qual aparece uma **escala harmônica dupla maior**, e à **Figura 33**, na qual se vê a configuração original do **Motivo dos arabescos.**

Figura 36: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: alusões ao **Motivo dos arabescos** entre o verso 8 e o verso 9 (compassos 231-232).

Durante o verso 9 o **Motivo dos arabescos** é bastante utilizado, como se demonstra mais abaixo. Na composição de Eduardo Guimarães Álvares esse fato estabelece um forte parentesco entre o verso 2, no qual o **Motivo dos arabescos** aparece de maneira consistente pela primeira vez, e o verso 9, no qual tal motivo volta a ter um papel preponderante. Tal relação é derivada da leitura que o compositor fez do texto poético, como se explica a seguir. O verso 2 diz "sonhei zilhões de anos ardidos no deserto" e o verso 9, "tomei banhos cleopátricos de leite de cabra". O adjetivo "cleopátricos" faz referência a Cleópatra, rainha do Egito. Como o Egito fica em uma região desértica, os "banhos cleopátricos" podem ter sido tomados pela persona poética durante os "zilhões de anos ardidos no deserto" que foram sonhados por ela. A relação motívica entre as passagens nas quais são cantados os versos 2 e 9 contribui para que essa interpretação seja bastante plausível.

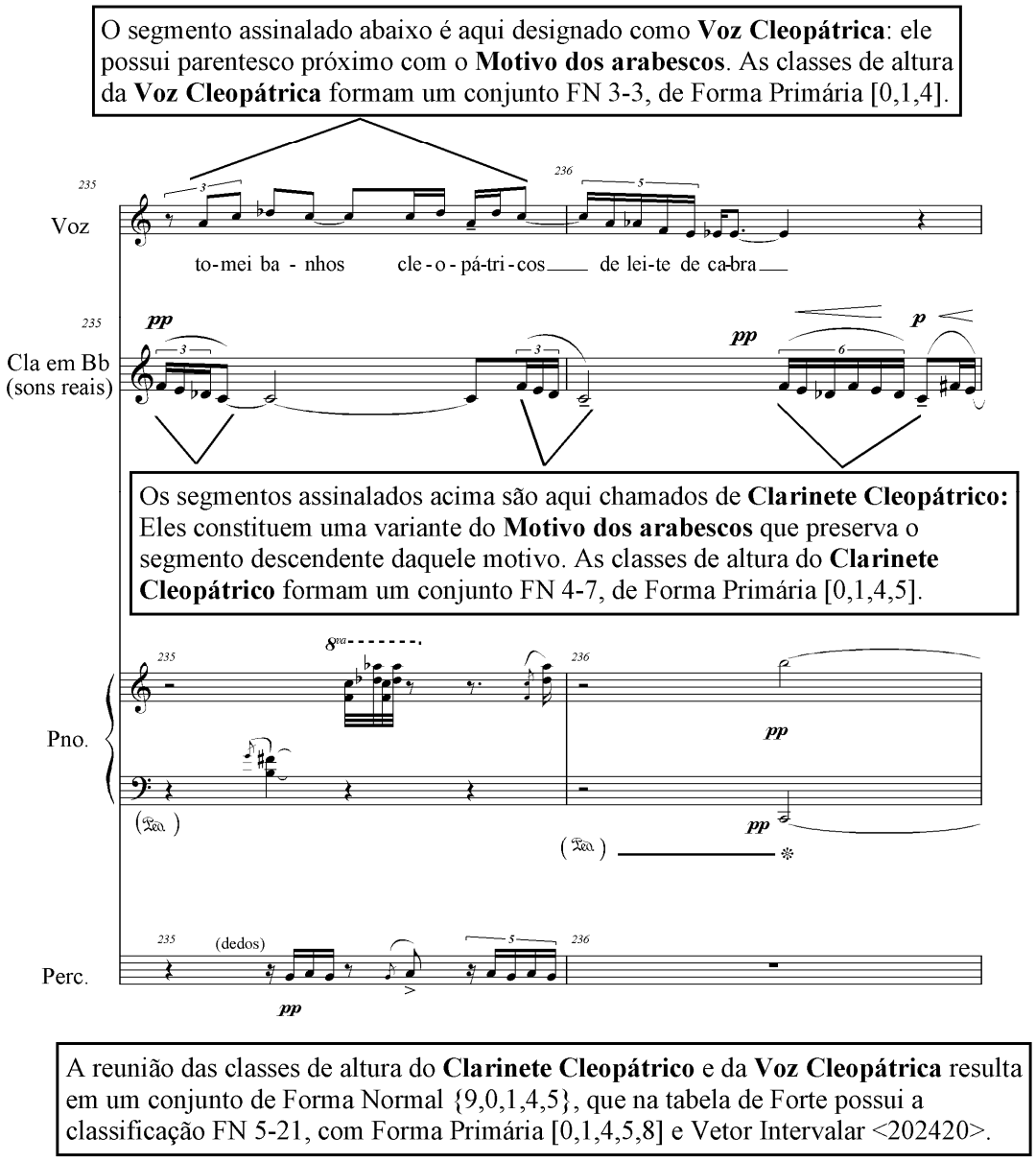


Figura 37: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: utilização do **Motivo dos arabescos** durante o verso 9 (compassos 235-236).

Na **Figura 37** se vê a passagem na qual o verso 9 é cantado e são destacadas algumas variantes do **Motivo dos arabescos**. Para facilitar as observações analíticas a seguir a variante observada na parte do clarinete é chamada de **Clarinete Cleopátrico** e a variante assinalada na linha vocal recebe a designação de **Voz Cleopátrica**. O **Clarinete Cleopátrico** preserva o segmento descendente do **Motivo dos arabescos** e também a sua Disposição Relativa das Alturas (0,1,4,5), de maneira que as três alturas menos graves estão um, quatro e cinco semitons acima da altura mais grave. A **Voz Cleopátrica** possui apenas três alturas e seu parentesco com a configuração original do **Motivo dos arabescos** é explicado mais abaixo.

Não é apenas a presença individual de variantes do **Motivo dos arabescos** que associa o verso 9 ao verso 2. A reunião das classes de altura do **Clarinete Cleopátrico** e da **Voz Cleopátrica** forma um conjunto de Forma Normal {9,0,1,4,5} e Forma Primária [0,1,4,5,8] que na Tabela de Forte (FORTE, 1973, p. 179-181) recebe o número **FN 5-21**. Tal conjunto faz lembrar a **escala cigana maior**, observada na passagem em que se canta o verso 2 (ver **Figuras 31 e 32**). Isso por que uma **escala cigana maior** inclui dois subconjuntos pertencentes ao Conjunto-classe **FN 5-21**, como demonstra a **Figura 38**.

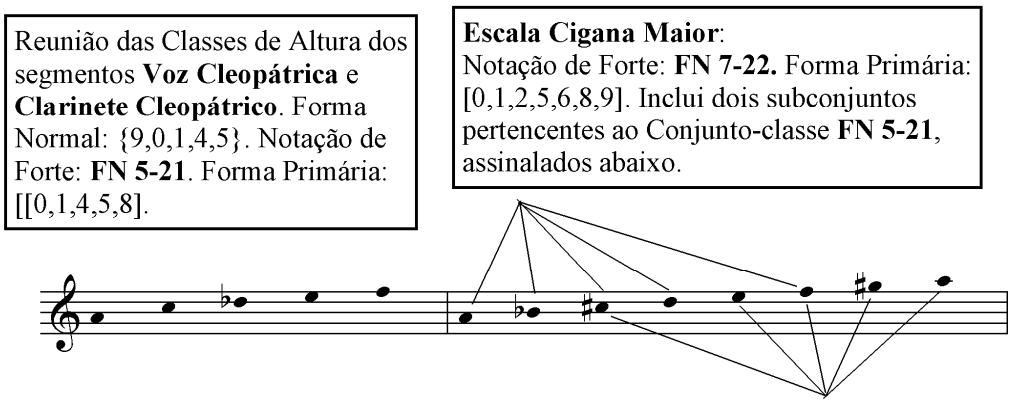


Figura 38: Relação entre o Conjunto **FN 5-21** (utilizado em parte do verso 9) e a **Escala Cigana Maior** (utilizada no verso 2 de *Pétala Petulância*).

A **Figura 39** demonstra como a **Voz Cleopátrica** é derivada do **Motivo dos arabescos.** O segmento que foi assinalado na **Figura 37** como **Voz Cleopátrica**, ao mesmo tempo em que é claramente derivado do **Motivo dos arabescos**, possui também forte parentesco com o **Motivo a**, servindo para materializar a conexão entre os dois motivos. Tal conexão foi demonstrada anteriormente nas **Figuras 33 e 34**, mas aqui ganha particular consistência pela proximidade temporal, já que os dois motivos aparecem em compassos vizinhos, e pelo fato de incluir um elemento, o segmento aqui chamado de **Voz Cleopátrica**, que pode ser derivado tanto de um como de outro motivo. A relação entre a **Voz Cleopátrica** e o **Motivo dos arabescos** é demonstrada na **Figura 39** e o parentesco entre a **Voz Cleopátrica** e o **Motivo a**, na **Figura 40**.

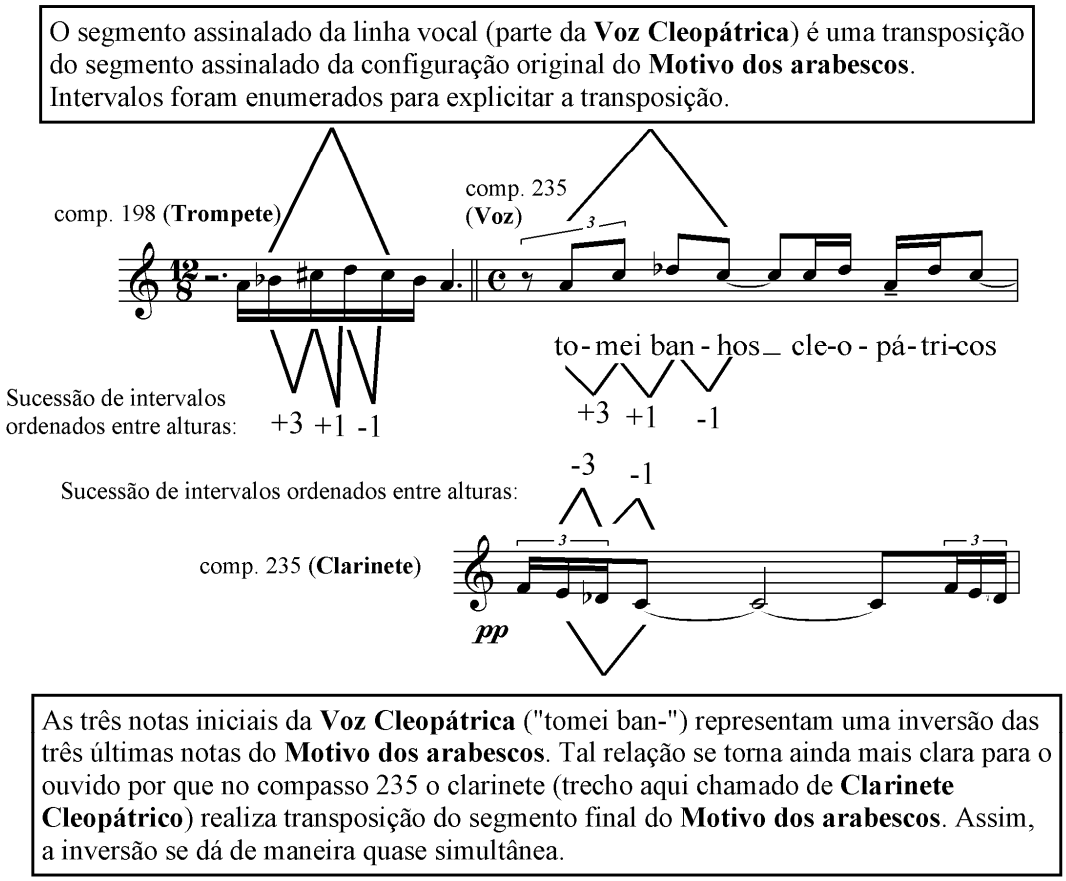


Figura 39: Motivo dos arabescos de *Pétala Petulância* (configuração original e derivações do verso 9).

Como se pode ver na **Figura 40**, no compasso 234, um compasso antes da **Voz cleopátrica**, o trompete executa uma variante do **Motivo a** bastante próxima da configuração original daquele motivo (que aparece na **Figura 22**). Dessa maneira, as características e relações apontadas em tal variante também se aplicam à configuração original do motivo. Tanto o **Motivo a** em sua configuração original como o segmento **Voz Cleopátrica** empregam conjuntos de classes de altura que pertencem ao Conjunto-classe **FN 3-3**, de Forma Primária [0,1,4], o **Motivo a** com Forma Normal {2,5,6} e a **Voz Cleopátrica** com Forma Normal {9,0,1}, de maneira que enquanto conjuntos de classes de altura a **Voz Cleopátrica** é uma transposição T7 do **Motivo a**. Na **Figura 40** se vê que também enquanto sucessão de classes de altura o segmento formado pelas três primeiras notas da **Voz Cleopátrica** constitui uma transposição (T7) do **Motivo a**, já que ambos apresentam a mesma sucessão de intervalos ordenados entre classes de altura. Além disso, no plano mais concreto dos intervalos entre alturas tanto o **Motivo a** como a **Voz Cleopátrica** se iniciam pelo mesmo intervalo

ascendente de três semitons, de maneira que bastaria deslocar a terceira nota da **Voz Cleopátrica** uma oitava abaixo para que o segmento inicial da **Voz Cleopátrica** fosse a transposição exata do **Motivo a**. Observa-se assim uma grande afinidade entre o **Motivo a** e a **Voz Cleopátrica**, afinidade essa que se torna particularmente audível pela vizinhança temporal.

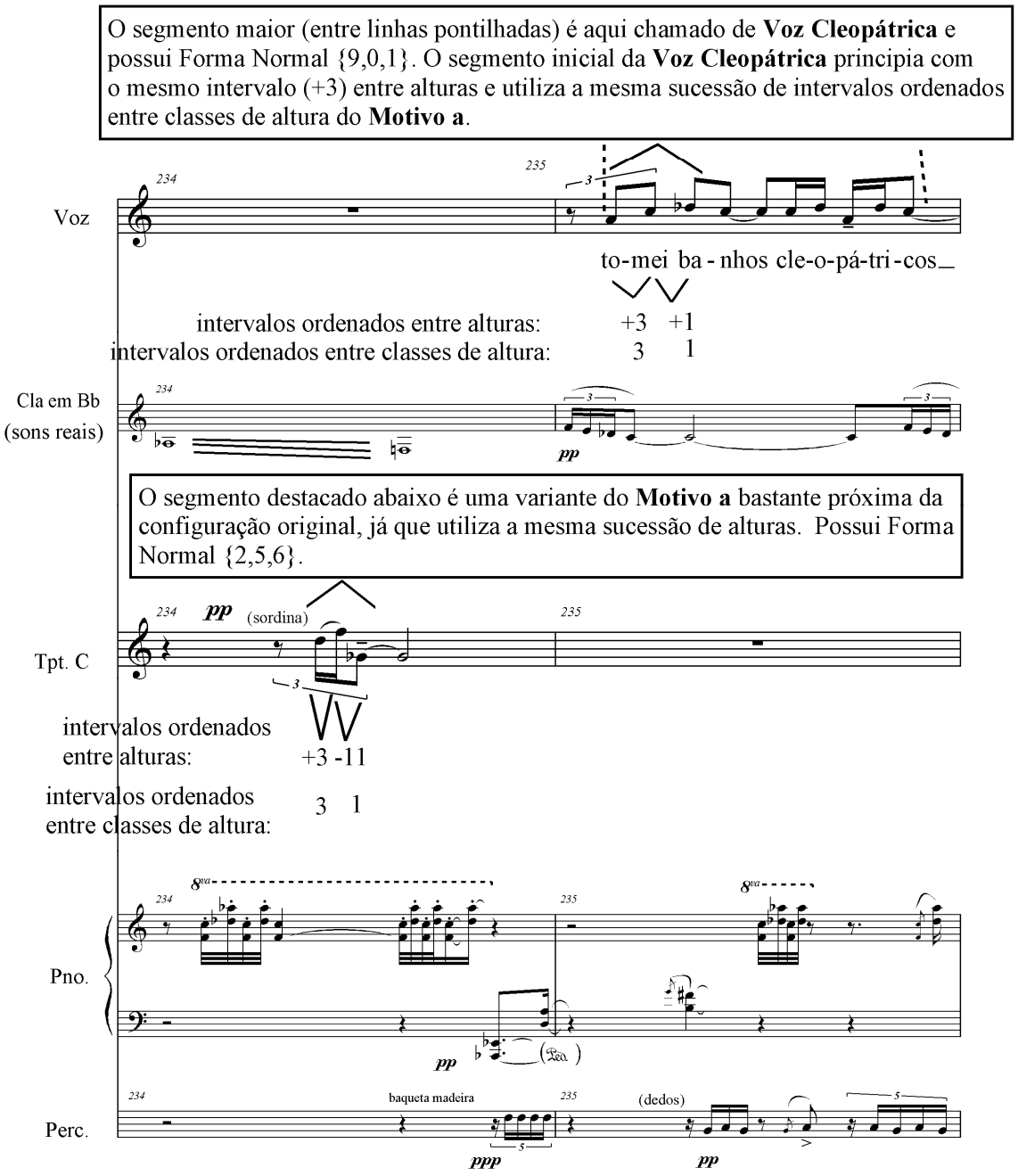


Figura 40: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 234-235 (início do verso 9).

Em suma, ao se examinar o verso 2 e outras passagens a ele relacionadas foi possível observar que o verso 2 emprega um motivo característico, aqui chamado de **Motivo dos arabescos**. Ele é chamado assim por utilizar segundas menores entremeadas por uma segunda aumentada, sugerindo certos desenhos de música árabe. A reunião das alturas utilizadas pelas aparições do **Motivo dos arabescos** durante o verso 2 forma uma **escala cigana maior**, que também é chamada de "escala árabe". A comparação entre o **Motivo a** e o **Motivo dos arabescos** revela que eles são elementos distintos, porém não opostos. Assim, o **Motivo dos arabescos** é formado por um conjunto de classes de altura (que na tabela de Forte recebe a classificação **FN 4-7**) que inclui dois subconjuntos pertencentes ao Conjunto-classe **FN 3-3**, o Conjunto-classe característico do **Motivo a**. Tal relação torna-se particularmente clara durante o verso 9, no qual há um elemento, aqui chamado de **Voz Cleopátrica**, que é derivado tanto de um motivo como de outro. Os dois materiais característicos do verso 2, a **escala cigana maior** e sobretudo o **Motivo dos arabescos**, aparecem em vários trechos do movimento *Pétala Petulância*, criando conexões entre essas passagens. A mais importante dessas relações é o elo estabelecido entre o verso 2 e o verso 9. Além de no verso 9 a associação entre o **Motivo a** e o **Motivo dos arabescos** tornar-se particularmente clara, o parentesco musical entre as passagens nas quais são cantados os versos 2 e 9 ilustra uma relação potencialmente já contida no texto poético. Assim, no verso 2 a persona poética diz ter sonhado "zilhões de anos ardidos no deserto" e no verso 9 afirma ter tomado "banhos cleopátricos de leite de cabra". O adjetivo cleopátricos refere-se a Cleópatra, rainha do Egito, e o Egito fica em uma região desértica, de maneira que foi possivelmente nos "zilhões de anos ardidos no deserto" sonhados pela persona poética que ela tomou "banhos cleopatricos".

Acima se observa como, ao musicar os versos 1 e 2, Eduardo Guimarães Álvares se aproveita de certas referências do texto poético para emprestar características peculiares a cada um desses versos. Assim, no verso 1 aparecem os subconjuntos da escala pentatônica como uma alusão à "almofada chinesa" e no verso 2 há a **escala cigana maior** e o **Motivo dos arabescos** como uma sugestão de música árabe para ilustrar os "zilhões de anos ardidos no **deserto**" a que se refere o texto.

No caso do **verso 3,** o compositor procura ilustrar a "valsa vienense" mencionada pelo texto. O verso 3 diz: "dancei a valsa vienense comigo com minhas dores e ervas daninhas". Ao falar da "valsa vienense" é possível que a poetisa estivesse fazendo uma referência ao célebre poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, no qual há a seguinte estrofe:

> Se você gritasse,
> se você gemesse,
> se você tocasse

a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José! (ANDRADE, 2001, p. 31-32).

Entretanto, no poema de Alícia Duarte Penna "a valsa vienense" aparece em um contexto diferente. Ela não é parte de uma circunstância imaginária ou desejada como no poema de Drummond ("se você tocasse a valsa vienense"), mas sim de um fato consumado, "dancei a valsa vienense"[41]. Por outro lado, a persona poética aqui se multiplica, ou antes, se divide, desempenhando duas funções sintáticas, sujeito e objeto indireto ("dancei comigo"). O objeto indireto, com quem ela dança, inclui não apenas a própria persona poética, como também alguns elementos que a constituem: "suas dores" e "ervas daninhas". Assim, a persona poética é a pessoa que dança, a pessoa com quem ela dança, e suas dores e ervas daninhas também são suas parceiras de valsa[42].

A composição de Eduardo Guimarães Álvares ilustra a valsa mencionada pelo poema através de vários metros ternários que se observam nas diversas partes instrumentais e na parte vocal. Em um sentido mais metafórico, pode-se pensar que a rica textura instrumental dessa passagem, na qual a sobreposição de diversos metros se associa a uma sobreposição de planos sonoros distintos, é uma maneira de representar a divisão da persona poética, que é ela (a pessoa que dança), ela mesma (a pessoa com quem ela dança) e suas dores e ervas daninhas (elementos pertencentes à persona poética que no texto são personificados, pois dançam com o eu-lírico).

A **Figura 41** representa o início do **verso 3** na composição de Eduardo Guimarães Álvares, destacando características métricas que são discutidas a seguir. Na **Figura 41** os pentagramas do trompete e da percussão foram colocados logo abaixo do pentagrama da linha vocal para facilitar a visualização da semelhança métrica entre as partes.

---

[41] No caso do poema de Drummond o verbo no pretérito imperfeito do **subjuntivo** ("tocasse") e a conjunção "se" expressam que a declaração não se refere a um fato real, mas a uma circunstância imaginária ("se você tocasse"). Já no poema de Alícia Duarte Penna, o verbo aparece no pretérito perfeito do **indicativo** ("dancei"), transmitindo a ideia de um fato realizado.

[42] É interessante observar o emprego da prosopopeia, já que às "dores" e "ervas daninhas" do eu-lírico é atribuída a ação de dançar, própria dos seres humanos. Segundo o Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora, Prosopopeia é: "Recurso estilístico que consiste em atribuir características exclusivamente humanas a outros seres animados ou inanimados e em que pessoas imaginárias, ausentes ou mortas falam (ex.: *o sapo ria-se muito*)" (PORTO EDITORA, 2013, posição 313776, 80%).

Figura 41: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 202-204 (início do verso 3) com análise métrica. p. 106

Para melhor explicar o exame métrico dessa passagem convém citar Nattiez:

> Todo o fenômeno recorrente pode dar nascença, não só a um *ritmo*, mas também a um *metro*, desde que a recorrência seja periódica e isócrona. [...] Consequência prática: se toda a periodicidade isócrona [que se repete em períodos de igual duração] entre quaisquer fenômenos tende a criar o sentimento de um metro, o metro implicado pode entrar em conflito com aquele que o compositor indicou explicitamente na partitura" (NATTIEZ, 1985, p. 309).

Assim, na **Figura 41** é possível observar que os acentos marcados na parte da voz, o próprio perfil da linha vocal, a articulação da parte do trompete e as batidas de prato estabelecem uma acentuação clara a cada três semínimas, gerando um metro de 3/4. Por outro lado, na parte do clarinete, o fluxo contínuo de colcheias, no qual a cada três notas uma recebe um acento e é mais aguda do que as outras duas, cria um metro de 3/8. Há ainda um terceiro metro ternário, que se observa no pentagrama superior da parte do piano. Dessa maneira, observa-se que a mão direita do pianista executa uma figura rítmico-melódica que se repete a cada três colcheias, gerando um outro metro de 3/8. Ainda que tanto o clarinete como o piano realizem metros de 3/8, tais metros não são equivalentes e coincidentes por que a parte do piano não tem uma notação igual à parte dos outros instrumentos, de maneira que cada semínima pontuada escrita para o piano possui a mesma duração que uma semínima (não pontuada) escrita para os outros instrumentos. O fato de todos esses metros serem ternários é uma clara referência à "valsa vienense" mencionada pelo texto, uma dança de compasso ternário. Quanto à inter-relação entre esses três metros, verifica-se que os tempos fortes do metro de 3/8 da mão direita do piano coincidem com a pulsação de semínima do plano métrico da linha vocal. Entretanto, a subdivisão de tal pulsação em três unidades menores é específica da parte do piano. Por outro lado, a cada três tempos fortes do metro do piano (e, portanto, três pulsações e um tempo forte do metro da linha vocal), ocorrem dois tempos fortes do metro do clarinete, criando uma sobreposição de dois contra três. Por fim, observa-se que todo tempo forte do metro vocal coincide com tempos fortes na mão direita do piano e do clarinete (a partir da segunda indicação de 3/8 na parte do clarinete da **Figura 41**), de maneira que o metro vocal predomina sobre os outros dois. Em suma, os diversos metros ternários assinalados são uma ilustração da "valsa vienense" mencionada pelo poema, o metro da linha vocal predomina sobre os outros dois, mas os outros dois metros também possuem elementos específicos, já que metade dos tempos fortes do clarinete correspondem a contratempos para

os outros planos métricos e o metro do piano é o único a subdividir em três cada pulsação de semínima do metro vocal.

Além disso, ainda é possível destacar um quarto plano métrico na **Figura 41** representado pelas notas longas da mão esquerda do piano. Essas notas criam um plano métrico bastante autônomo em relação aos outros, devido à longa duração de tais notas e ao fato de elas quase não corresponderem aos tempos fortes dos outros metros (a primeira das notas assinaladas não coincide com o tempo forte de nenhum outro plano métrico e a nota seguinte coincide apenas com o tempo forte do plano métrico da mão direita do piano). A **Figura 42** é comentada a seguir.

Figura 42: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 206-207 (final do verso 3) com análise métrica.

A diversidade métrica de tal passagem ainda é enriquecida quando, no compasso 206 (ver **Figura 42**), o clarinete passa a tocar semicolcheias ao invés de colcheias e passa a realizar um metro de 3/16. Ao mesmo tempo, a alternância contínua de duas notas na mão esquerda do piano passa a sugerir um metro de 6/8.

Como se observa na **Figura 42** nesse ponto a independência entre os planos métricos é ainda maior, já que há apenas uma coincidência entre os tempos fortes dos dois metros assinalados.

Além de dar à passagem na qual se canta o verso três uma característica peculiar, a sobreposição de diversos planos métricos observada acima ilustra o texto de duas maneiras. Como a maioria dos metros assinalados são ternários, eles são uma referência à "valsa vienense" de que fala o poema. Por outro lado, a estratificação da textura instrumental em diversos planos métricos pode representar a divisão da persona poética, que é ela (o sujeito da oração, a pessoa que dança), ela mesma e suas "dores e ervas daninhas" (o objeto indireto, as pessoas com quem ela dança).

A conexão entre a divisão da persona poética e a sobreposição de metros distintos, gerando uma textura estratificada, é reforçada pelo fato de a variedade métrica estar associada a uma igual diversidade nas linhas instrumentais e vocal nessa passagem, como demonstra a **Figura 43**. Assim, na **Figura 43** se vê como, no início do verso 3, a linha vocal, a parte do clarinete e a mão direita do piano apresentam características distintas uma da outra. Dessa maneira, a parte do clarinete é um fluxo contínuo de colcheias, uma espécie de *moto perpétuo*, caracterizado por desenhos descendentes de três notas. A grande quantidade de saltos é também peculiar à linha do clarinete, em especial os intervalos melódicos de trítonos, assinalados pelo ^, já que os intervalos melódicos de trítono não aparecem na linha vocal dessa passagem[43]. Já a mão direita do piano realiza em *ostinato* uma figura rítmico-melódica que se trata claramente de uma variante do **Motivo a**, já que utiliza vários elementos característicos daquele motivo, enumerados a seguir. Em primeiro lugar, há a mesma disposição relativa das alturas (0,8,11) daquele motivo, já que das três alturas dessa figura, a altura intermediária está 8 semitons e a altura mais aguda está 11 semitons acima da altura mais grave. Além disso, o intervalo de terça menor ascendente e a repetição de nota em um par de semicolcheias são também elementos típicos daquele motivo, tal como se demonstrou na **Figura 22.** Por outro lado, a linha vocal se distingue nitidamente das outras partes

[43] Há um único intervalo de trítono na linha vocal dessa passagem, mas tal intervalo é separado por duas pausas de colcheia, entre o final do compasso 203 (sílaba "-se") e início do compasso 204 (sílaba "co-").

envolvidas. Do ponto de vista rítmico, ela não é nem um *ostinato*, como a mão direita do piano e nem um *moto perpétuo*, como a linha do clarinete. Além disso, a sua característica *legato* contrasta com a articulação em *staccato* marcada para o clarinete e várias notas da mão direita do piano. Ademais, as sucessões melódicas formadas por várias segundas menores descendentes verificadas na linha vocal não aparecem nem na linha do clarinete nem na parte do piano.

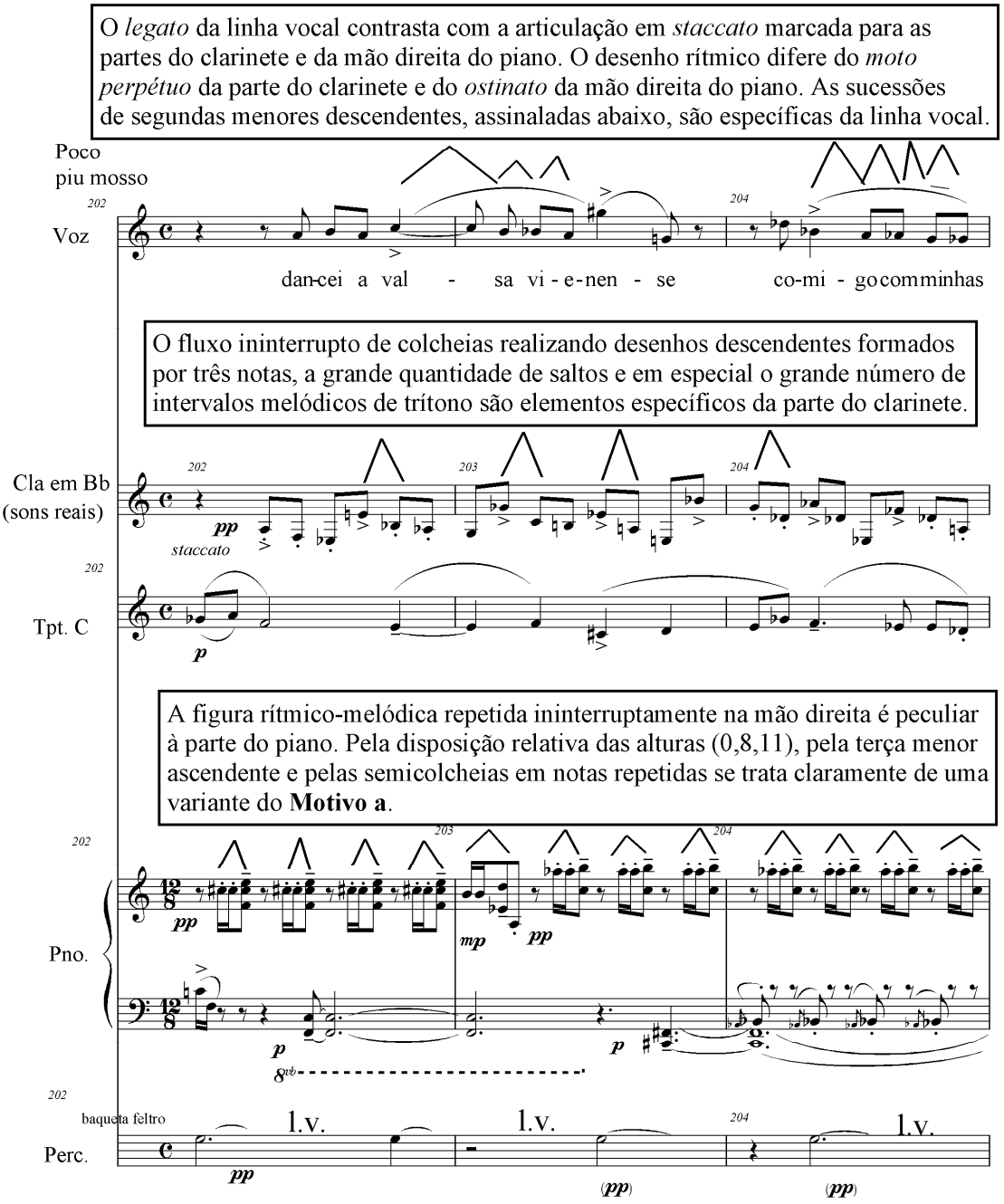


Figura 43: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 202-204 (início do verso 3). p. 110

Ao confrontar a **42** com a **40** se observa que a mão direita do piano, a linha vocal e a parte do clarinete pertencem a três planos métricos distintos, demonstrando a conexão entre a diversidade métrica e a variedade das linhas que formam uma textura estratificada, ou seja, composta por camadas distintas.

Em suma, o que caracteriza os três primeiros versos na composição de Eduardo Guimarães Álvares é o fato de cada verso possuir algumas características peculiares que ilustram o texto poético. Assim, no primeiro verso há a utilização de subconjuntos da escala pentatônica como uma referência à "almofada chinesa", no verso 2 há o **Motivo dos arabescos** e a **escala harmônica dupla maior** (também chamada de "escala árabe") como uma referência aos "zilhões de anos ardidos no **deserto**" e no verso 3 há a sobreposição de diversos metros ternários que ilustra a "valsa vienense" mencionada pelo texto e, devido à textura composta por diversas camadas, em certo sentido representa a divisão da persona poética, que dança com ela mesma, com suas "dores e ervas daninhas". Por outro lado, verifica-se que cada uma dessas passagens possui relações distintas com alguns elementos importantes para a **seção inicial instrumental**, a saber, o **Motivo a** e o conjunto-classe que caracteriza a configuração original daquele motivo, FN 3-3. Dessa maneira, a passagem na qual se canta o verso 1 é aquela que se diferencia mais do **Motivo a** e do conjunto-classe FN 3-3, já que a escala pentatônica e os seus subconjuntos aí utilizados são elementos bastante contrastantes em relação ao conjunto FN 3-3. Entretanto, ao sobrepor subconjuntos de diferentes transposições da escala pentatônica, Eduardo Guimarães Álvares obtém coleções de alturas que possuem características diversas da escala pentatônica, incluindo subconjuntos pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3 e atenuando um pouco o contraste entre o verso 1 e a seção inicial instrumental. Quanto à passagem na qual se canta o verso 2, o elemento característico daquela passagem, o **Motivo dos arabescos**, embora distinto do **Motivo a**, possui alguma similaridade com o **Motivo a**, já que ambos incluem alguns intervalos em comum e o conjunto-classe que constitui o **Motivo dos arabescos**, FN 4-7, possui dois subconjuntos pertencentes ao conjunto-classe do **Motivo a**, FN 3-3. Quanto ao verso 3, enquanto ele é cantado o piano realiza uma figura rítmico-melódica que é uma variante do **Motivo a**.

1.4.3. Os versos centrais de *Pétala Petulância*

Um aspecto que chama a atenção ao se examinar o poema *Pétala Petulância* de Alícia Duarte Penna é a existência de apenas duas palavras iniciadas com letra maiúscula:

“Atlas” e “Deus”. Tais palavras apresentam em comum o fato de se referirem a figuras sobre-humanas, imortais. Quanto à relação da persona poética com esses dois seres, observa-se que de um, Atlas, ela retira o mundo das mãos, e de outro, o próprio Deus, ela provoca tamanha admiração que ele lhe atira pétalas de rosa. Como se explica a seguir, os versos nos quais esses seres imortais são mencionados constituem momentos de grande importância para a progressão poética[44] do texto.

Do ponto de vista gramatical, o verso 6 (“fiquei perpétua tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado”) e o verso 10 (“fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae”) também apresentam uma semelhança. Ainda que 8 dos 11 versos do poema *Pétala Petulância* se iniciem com verbos no pretérito perfeito e na primeira pessoa do singular (“adormeci”, “sonhei”, “dancei”, “fiquei”, “descasquei”, “comi”, “tomei”, “fui”), apenas os versos 6 e 10 principiam por verbos de ligação (“fiquei”, “fui”). Verbos de ligação são aqueles cujo “ofício é apresentar do sujeito um estado, qualidade ou condição” (BECHARA, 1987, p. 203). Dessa maneira, cada um deles inicia um predicado nominal, e, em ambos os casos, o termo principal de tal predicado é um adjetivo (“perpétua” e “linda”).

> Quando o predicado exprime uma qualidade, estado ou condição, o seu elemento principal é um nome (adjetivo ou substantivo), que se refere a outro nome sujeito [...]. A este tipo de predicado chama-se *nominal*. O nome que, no predicado nominal, constitui o elemento principal se diz *predicativo* (BECHARA, 1987, p. 202).

Assim, nas orações que iniciam os versos 6 (“fiquei perpétua”) e 10 (“fui tão linda tão linda”), os adjetivos que aí aparecem desempenham o importante papel sintático de núcleo do predicado, de predicativo. E tais adjetivos possuem também uma função muito importante para a progressão poética do texto. Assim, o primeiro mostra que a persona poética adquiriu característica própria de deuses e figuras mitológicas, tornando-se imortal (“perpétua”). O segundo (“linda”), enfatizado pelo advérbio “tão” e pela recorrência imediata (“tão linda tão linda”), gera a admiração de Deus, que em seguida lhe atira rosas. Ou seja, a persona poética foi bela em tal intensidade que como efeito ou consequência Deus lhe atirou pétalas de rosa. Entretanto, o verso 10 é estudado em detalhes mais adiante e por ora se procede ao exame do verso 6.

---

[44] O termo “progressão poética”, aplicado a partir de Stein e Spillman (1996) é discutido na introdução desta tese. Em síntese ele quer dizer: “A maneira como o fluxo dos pensamentos ou sentimentos do poeta evolui durante o percurso temporal de um poema” (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 331). Texto original: “Poetic Progression: The flow of a poet’s thoughts or feelings as they evolve over the time of a poem” (Idem).

Enfim, o verso 6 é um momento marcante na progressão poética de *Pétala Petulância* por que primeiro a persona poética adquire a propriedade de ser perpétua, eterna, e com isso se iguala aos deuses imortais. Além disso, depois ela toma o mundo das mãos de Atlas, uma figura mitológica e primeira palavra escrita em letra maiúscula no poema. Entretanto, tal transformação é preparada nos versos precedentes, quando a persona poética diz "dançando assim mudei o tempo do verbo/ de pretérito perfeito para gerúndio". A oração "fiquei perpétua" pode ser parafraseada como 'tornei-me perpétua', 'ganhei a qualidade de perpétua', já que nesse contexto o verbo "ficar" tem o significado de "vir a estar em determinado estado ou situação: tornar-se, fazer-se." (FERREIRA, 1995, p. 295). E nesse caso se pode pensar em uma progressão: da transformação do pretérito perfeito, que exprime uma ação que já se realizou, já terminou, para o gerúndio, que muitas vezes exprime uma ação não terminada, que está se realizando, para o estado de perpetuidade, daquilo que não termina nunca, que é permanente.

O compositor observa essa relação semântica entre o verso 5 ("de pretérito perfeito para gerúndio") e o início do verso 6 ("fiquei perpétua"), colocando apenas uma pequena pausa entre eles e realizando a linha vocal de maneira a refletir as transformações ocorridas no poema, como se vê na **Figura 44**. Assim, ao se comparar as frases vocais destinadas aos textos "de pretérito perfeito", "para gerúndio" e "fiquei perpétua", verifica-se que cada uma delas chega em uma nota mais aguda do que o ponto culminante da frase precedente (Si bemol, Dó, Mi bemol, respectivamente), refletindo a ideia de progressão expressa pelo poema e, por outro lado, o conteúdo intervalar e o desenho melódico de tais frases também realiza uma transformação. Dessa maneira, a linha vocal em "de pretérito perfeito" é descendente e é um fragmento da escala octatônica (escala que se forma quando se sucedem um tom, um semitom, um tom, um semitom e assim por diante). Em "para gerúndio" a linha vocal se transforma em ascendente e é um fragmento de escala de tons inteiros, e em "fiquei perpétua" o desenho escalar é abandonado, com o emprego de saltos ascendentes de quarta e quinta. Por outro lado, as três últimas alturas da linha vocal em "fiquei perpétua" (Si bemol, Dó, Mi bemol) correspondem exatamente aos pontos culminantes das três frases ora abordadas, o que gera uma grande ênfase sobre elas[45].

[45] Aqui pode se pensar no processo de "projeção compositiva" ("*composing-out*"), conceito que aparece no livro de Joseph Straus. Assim, as mesmas três notas que encerram uma frase vocal se destacam em um arco temporal maior como pontos culminantes de três frases vocais. Diz Joseph Straus: "Para organizar grandes lapsos musicais e conectar notas que podem estar separadas no tempo, os compositores de música pós-tonal às vezes ampliam os motivos da superfície musical e os projetam sobre distâncias musicais significativas. Esse procedimento musical é às vezes chamado de *projeção*

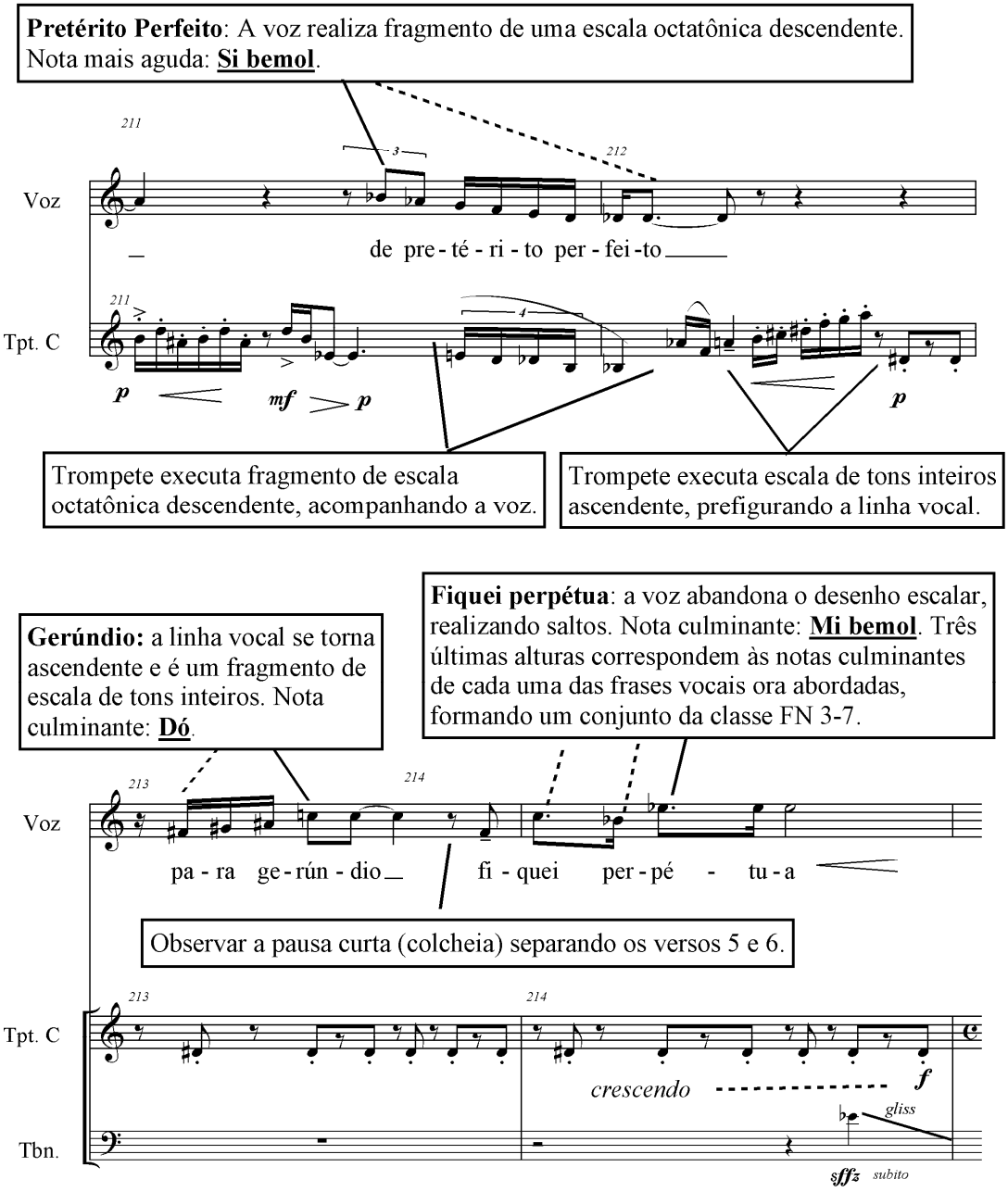


Figura 44: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 211-214 (verso 5 e início do verso 6). p. 114

A ênfase colocada sobre essas alturas (Si bemol, Dó, Mi bemol) serve de preparação para a continuação imediata da peça. Por um lado, tal grupo de alturas forma um

---

compositiva – nós diremos que um motivo da superfície musical está *projetado compositivamente* num nível mais profundo da estrutura" (STRAUS, 2013, p. 112). Texto original da citação: "To organize the larger musical spans and draw together notes that may be separated in time, composers of post-tonal music sometimes enlarge the motives of the musical surface and project them over significant musical distances. This musical procedure is sometimes called *composing-out* – we would say that a motive from the musical surface is *composed-out* at a deeper level of structure" (STRAUS, 2005, p. 103).

conjunto pertencente à classe FN 3-7, e um segmento importante da próxima frase vocal ("tomei o mundo das mãos de Atlas", ver **Figura 45**) também utiliza um conjunto FN 3-7, e há duas alturas comuns às duas coleções: o mesmo Si bemol e o mesmo Mi bemol. Por outro lado, alguma ou algumas dessas três notas aparecem em posição de destaque em alguns elementos notáveis que são discutidos a seguir: o *glissando* do trombone, o **Acorde de Pedra Preta**, a frase em uníssonos e oitavas entre todos os instrumentos.

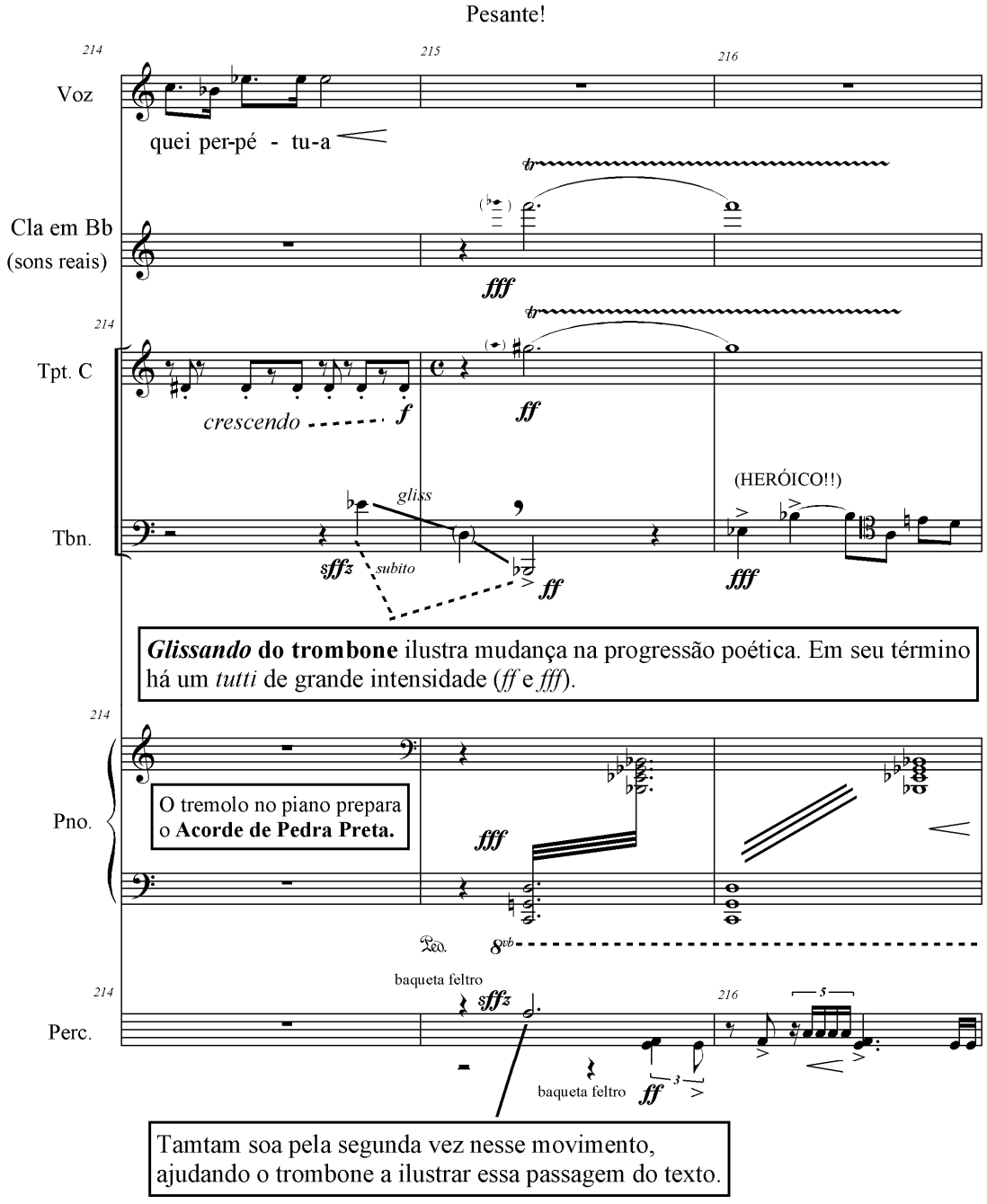


Figura 45: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 214-216.

O compositor se demonstra bastante sensível à já comentada importância do sexto verso do poema para a progressão poética do texto, o que se reflete sobretudo na instrumentação, como se vê na **Figura 45**. Assim, depois de a persona poética se tornar perpétua, adquirindo qualidade própria aos seres imortais, o trombone realiza em ***ff*** um enorme *glissando* de duas oitavas e uma quarta justa. Tal participação do trombone é particularmente marcante, por que nos vinte compassos anteriores o trombone permanece em silêncio. Por outro lado, os *glissandi* realizados pelo trombone na seção inicial instrumental desse movimento também eram de quarta justa, mas apenas de quarta justa, de maneira que tal *glissando*, de duas oitavas e uma quarta justa de extensão, soa como uma grande expansão dos *glissandi* iniciais. Convém observar que aqui o *glissando* do trombone se inicia sobre um Mi bemol e termina sobre um Si bemol, pois tais notas são importantes para a passagem imediatamente precedente (ver **Figura 44**), correspondendo a pontos culminantes de frases vocais. Ao mesmo tempo, o Mi bemol e o Si bemol também se destacam na continuação da linha vocal ("tomei o mundo das mãos de Atlas") e o Si bemol inicia de maneira marcante a frase em uníssonos e oitavas, comentada a seguir. A ênfase sobre essas notas ajuda a estreitar a relação entre os versos 5 e 6 e entre as duas orações que formam o verso 6. O verso 5 prepara o verso 6 por iniciar um processo de mudanças temporais ("de pretérito perfeito para gerúndio") que termina com a transformação temporal da própria persona poética no verso 6, que se torna "perpétua". As duas orações que constituem o verso 6 ("fiquei perpétua" e "tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado") se relacionam entre si por que na primeira a persona poética adquire a propriedade que caracteriza os seres imortais, torna-se perpétua, e, na segunda, ela toma o mundo de um ser mitológico (Atlas), de maneira que nas duas orações ela de certa forma se equipara aos seres imortais. Além disso, a importância da afirmação "fiquei perpétua" para a progressão poética do texto também é realçada pelo fato de ao fim do *glissando* do trombone haver a entrada em ***ff*** e ***fff*** de todos os instrumentistas que tocam nessa peça, um *tutti* que soa particularmente possante após alguns compassos em que apenas o trompete e a voz estavam em ação (confrontar **Figura 45** e **Figura 44**). Ademais, o tamtam que aqui aparece em ***sffz***, causando grande impacto, só apareceu nesse movimento uma vez antes dessa passagem e em ***mp***.

Ao mesmo tempo em que essa passagem representa de maneira veemente a progressão poética do texto, ela também desempenha um papel importante para a estrutura musical do ciclo *Pétala Petulância*, mostrando que muitas vezes as relações da música com o texto literário e consigo mesma se dão de maneira simultânea. Assim, ao final do *glissando* do trombone, o piano realiza um tremolo (compassos 215-216, **Figura 45**) que é claramente uma

preparação para o acorde que aparece três compassos depois (compasso 218, ver **Figura 46**), já que a mão esquerda de tal acorde é utilizada no tremolo uma oitava abaixo e a mão direita duas oitavas abaixo do que ocorre no acorde.

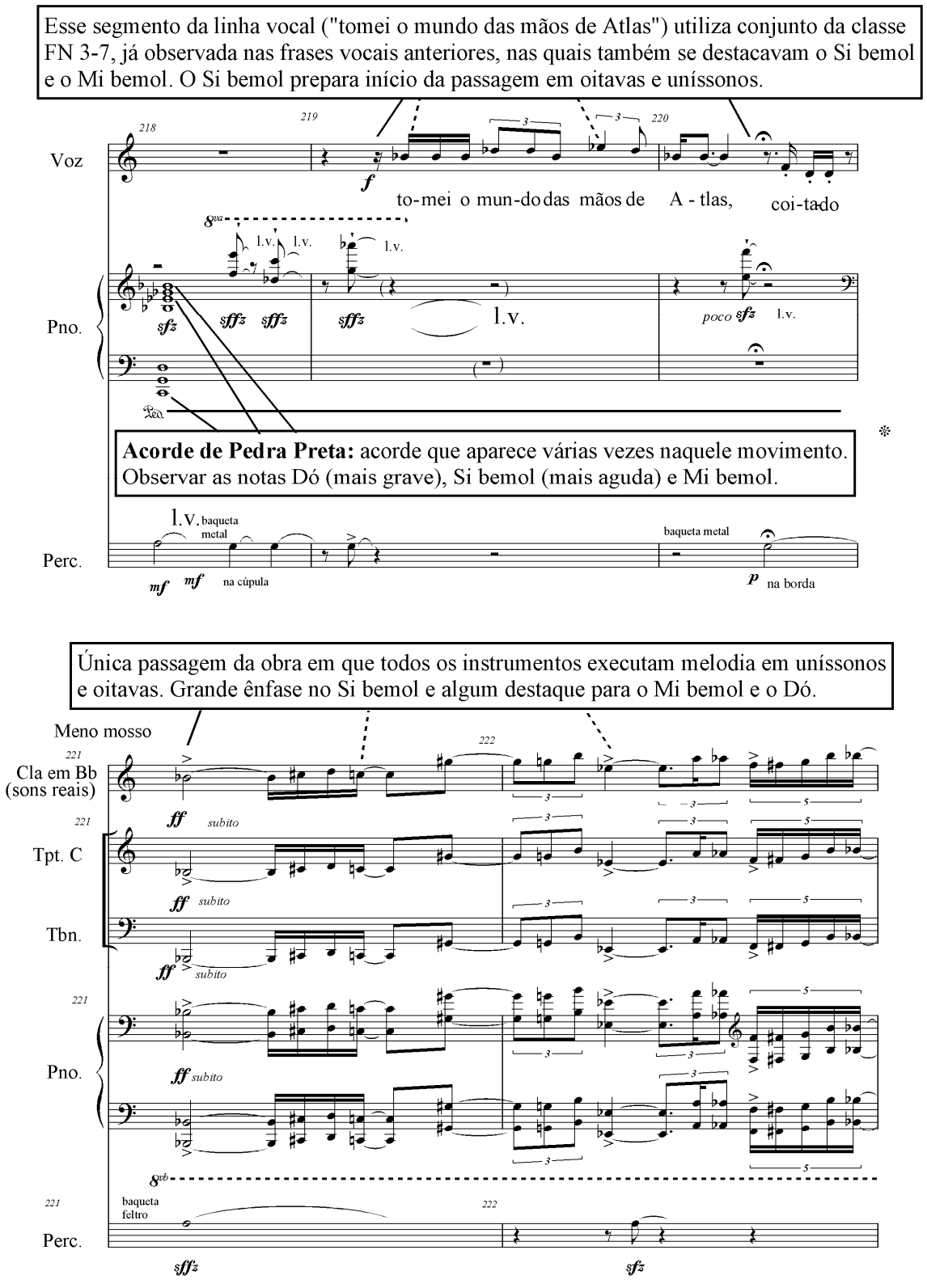


Figura 46: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 218-222.

Esse acorde, com as mesmas notas em igual disposição, é o principal acorde do movimento *Pedra Preta*[46], estabelecendo uma conexão entre os dois movimentos. O **Acorde de Pedra Preta** apresenta algumas outras conexões importantes dentro do movimento *Pétala Petulância*, discutidas mais adiante. Por ora importa dizer que o **Acorde de Pedra Preta** inclui as três notas que estão sendo enfatizadas nessa passagem, Dó, Si bemol e Mi bemol, sendo que as duas primeiras ocupam posições de destaque, o Dó é a nota mais grave e o Si bemol a nota mais aguda do acorde. Quanto à segunda oração do verso 6, "tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado", é importante ressaltar que na linha vocal há um segmento, destacado na **Figura 46**, que forma uma coleção de alturas pertencente ao Conjunto-classe FN 3-7, no caso com Forma Normal {10,1,3}. Assim, tal segmento ("tomei o mundo das mãos de Atlas) possui parentesco com uma coleção de alturas destacada na **Figura 44**, que também pertence ao Conjunto-classe FN 3-7, no caso com Forma Normal {10,0,3}, correspondendo às notas Si bemol, Dó, Mi bemol que formam os pontos culminantes das frases vocais do verso 5 e início do verso 6 e são também as últimas alturas cantadas antes do *glissando* do trombone. O parentesco entre as duas coleções de alturas pertencentes ao Conjunto-classe FN 3-7 se torna particularmente intenso pela inclusão de duas alturas comuns, o mesmo Si bemol e o mesmo Mi bemol. Esse parentesco contribui para o já comentado nexo que une o verso 5, a primeira oração do verso 6 e a segunda oração do verso 6 (tais passagens correspondem à transformação do tempo verbal, à transformação da persona poética, que se torna perpétua, imortal, e o momento em que ela toma o mundo de uma figura imortal, Atlas). Ao mesmo tempo, a nota Si bemol também inicia de maneira marcante a passagem instrumental que ocorre logo depois do verso 6 e que ilustra o feito da persona poética ("tomar o mundo das mãos de Atlas") por ser o único trecho de toda a obra no qual todos os instrumentos tocam uma mesma melodia em uníssonos e oitavas, com um efeito imponente (ver **Figura 46**).

Depois de falar de Atlas e do mundo no verso 6 ("fiquei perpétua tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado"), nos versos 7 e 8 o poema se volta para uma singela rosa ("descasquei uma rosa sem espinhos/ comi todas as pétalas rosa rosae"). Tal contraste é ilustrado musicalmente pela mudança da instrumentação, como se vê na **Figura 47**. Assim, no verso 6 se destacam os grandes gestos instrumentais, como o extenso *glissando* do trombone, os impactos do tamtam, os tuttis grandiosos, e nos versos 7 e 8 a escrita instrumental se torna delicada, singela, de maneira que apenas o piano e o clarinete acompanham a voz, em dinâmicas suaves (***p*** e ***pp***).

[46] Devido à importância desse acorde para o movimento *Pedra Preta* ele é aqui designado como **Acorde de Pedra Preta**.

Figura 47: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 228-229 (verso 7).

Para a continuação desta análise importa ainda observar que, embora durante os versos centrais (do verso 4 ao verso 8) do movimento *Pétala Petulância* o **Motivo a** seja pouco utilizado de maneira explícita, ainda assim a música não chega a permanecer por um longo tempo utilizando apenas coleções de alturas que excluam o Conjunto-classe FN 3-3, de Forma Primária [0,1,4], característico daquele motivo. Assim, em todas as figuras utilizadas para ilustrar a análise dos versos centrais de *Pétala Petulância* seria possível apontar segmentos melódicos ou subconjuntos de acordes que pertençam ao Conjunto-classe FN 3-3, mesmo em elementos característicos desse trecho da música, como o **Acorde de Pedra Preta** (ver **Figura 48**), e a passagem em oitavas e uníssonos (ver **Figura 49**).

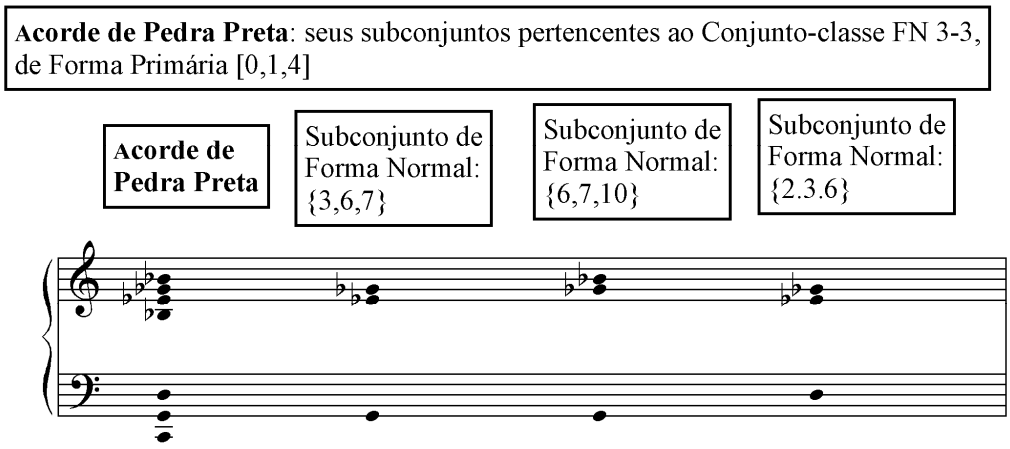


Figura 48: Acorde de Pedra Preta e seus subconjuntos do Conjunto-classe FN 3-3. 119

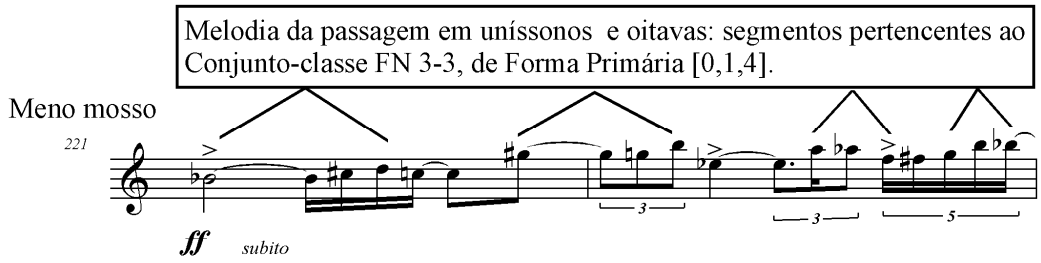


Figura 49: Melodia da passagem em uníssonos e oitavas e seus segmentos do Conjunto-classe FN 3-3.

Durante os versos centrais do movimento *Pétala Petulância*, o maior segmento no qual o conjunto-classe FN 3-3 se ausenta ocorre entre o meio do compasso 212 e o final do compasso 214, como se vê na **Figura 50**, comentada a seguir.

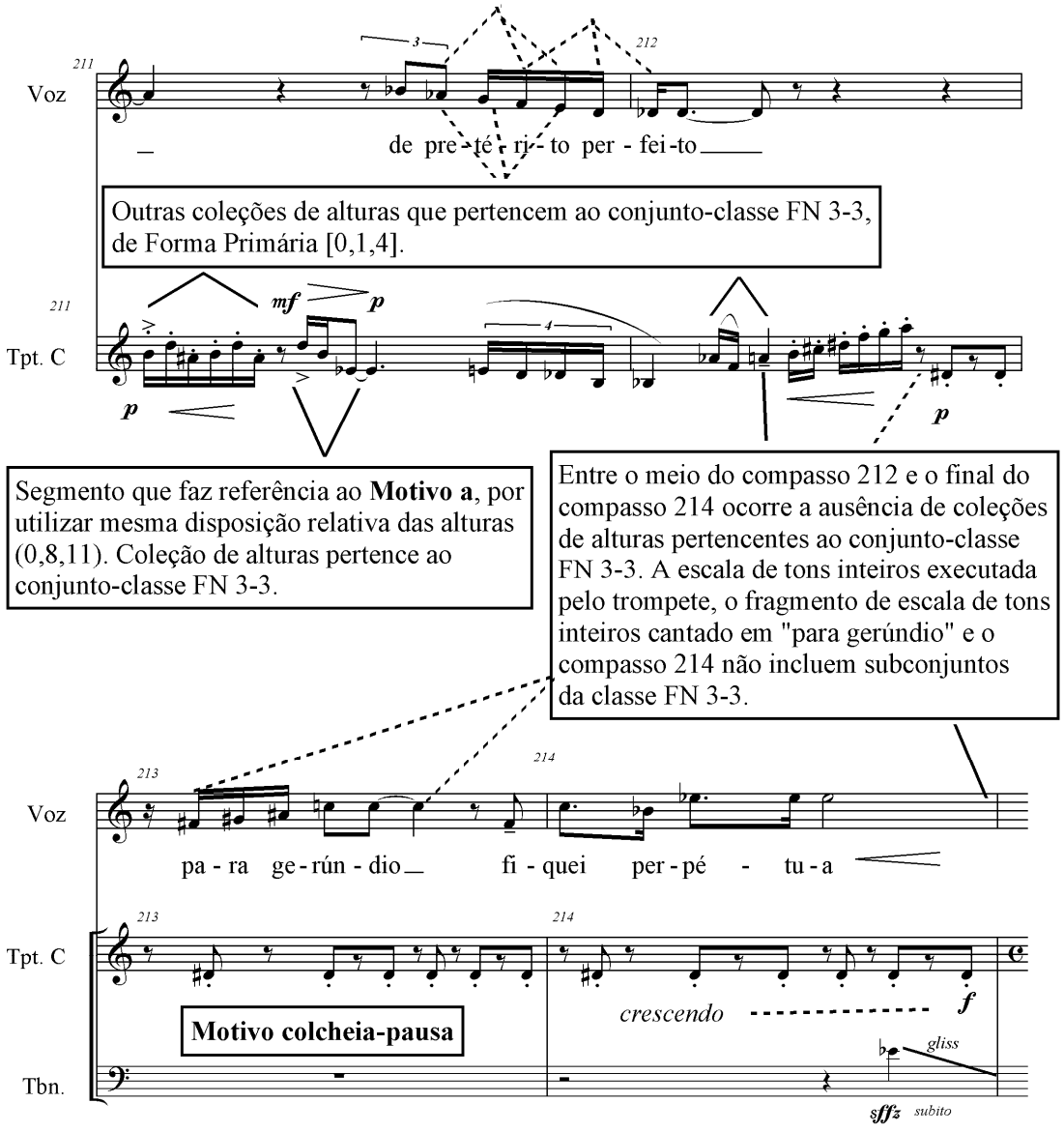


Figura 50: *Pétala Petulância*: compassos 211-214 (presença e ausência de FN 3-3).

A passagem representada na **Figura 50** já foi comentada por outro viés anteriormente. Entre o meio do compasso 212 e final do compasso 214, não apenas há uma ausência perceptível[47] do conjunto-classe FN 3-3, de Forma Primária [0,1,4], como também aparecem coleções de alturas com características bem diferentes daquele conjunto-classe. Por exemplo, a escala de tons inteiros (FN 6-35), que ocorre na parte do trompete, não inclui em seu vetor intervalar nem a classe intervalar 1 e nem a classe intervalar 3, que se aparecem no vetor intervalar do conjunto-classe FN 3-3, <101100>. É interessante observar que durante os versos centrais (entre o verso 4 e o 8) de *Pétala Petulância*, a maior passagem na qual o conjunto-classe FN 3-3 deixa de se manifestar ocorre logo depois de um trecho no qual as coleções de alturas que pertencem ao conjunto-classe FN 3-3 aparecem em profusão. Assim, na **Figura 50**, no trecho que antecede a ausência do conjunto-classe FN 3-3, são destacadas seis coleções de alturas que pertencem ao conjunto-classe FN 3-3, sendo três dessas coleções formadas inteiramente por notas consecutivas. Esse contraste, entre a presença e a ausência do conjunto-classe FN 3-3, contribui para expressar as transformações da progressão poética já destacadas nessa passagem, a mudança do tempo verbal (pretérito perfeito para gerúndio) e da persona poética ("fiquei perpétua"). Por outro lado, é interessante salientar que no trecho de abundância do conjunto-classe FN 3-3 destacado na **Figura 50** é possível detectar uma referência ao **Motivo a**, um segmento que utiliza a mesma disposição relativa das alturas[48] do **Motivo a** (0,8,11). Além disso, também se vê na figura acima uma aparição do **Motivo colcheia-pausa**, formado por uma nota repetida em colcheias entremeadas de pausas de colcheia, motivo esse que aparece na seção inicial instrumental desse movimento e também na *Introdução*, primeiro movimento do ciclo *Pétala Petulância*.

Em suma, ao examinar os versos centrais do movimento *Pétala Petulância* é possível observar como o compositor recria musicalmente um importante ponto de virada da progressão poética do texto, o momento em que a persona poética adquire característica de seres imortais. Essa recriação musical da transformação que se verifica no texto poético envolve a instrumentação, com destaque para o emprego de um grande *glissando* do trombone e de um tutti no qual todos os instrumentos tocam uma mesma melodia em oitavas e uníssonos. A preparação para essa virada na progressão poética do texto se reflete na

[47] A rigor, mesmo na passagem destacada como momento de ausência do conjunto-classe FN 3-3, é possível formar coleções de alturas pertencentes a tal conjunto-classe, mas para isso é necessário associar notas executadas em compassos diferentes (212 e 213), por instrumentos diferentes (trompete e voz), de uma maneira que envolve um grau muito alto de abstração em relação à superfície musical.
[48] Afirmar que um determinado segmento possui disposição relativa das alturas (0,8,11) significa dizer que aquele segmento possui três alturas distintas e que as duas alturas mais agudas daquele segmento estão respectivamente 8 e 11 semitons acima da altura mais grave.

composição musical através de mudanças na linha vocal e na estrutura intervalar da passagem do verso 5 para o verso 6. Do verso 6 para os versos 7 e 8 também se observa um grande contraste e esse também se manifesta na composição musical. Dessa maneira, o poema deixa de tratar do "mundo" e de "Atlas" para focalizar uma simples rosa e os grandes gestos instrumentais do verso 6 são substituídos por uma instrumentação delicada, com voz, piano e clarinete soando em dinâmicas suaves. Quanto ao conjunto-classe FN 3-3, importante por ser utilizado na configuração inicial do principal motivo dessa obra, o **Motivo a**, foi observada uma relativamente breve ausência de dois compassos e meio desse conjunto-classe entre o final do verso 5 e início do verso 6, mas tal ausência dura bem menos do que aquela que se verifica no início do verso 10 e é comentada mais adiante.

1.4.4. Os versos finais de *Pétala Petulância*

O verso 9, "tomei banhos cleopátricos de leite de cabra", é mencionado uma vez durante o início desta análise quando se comenta a sua relação com o verso 2, "sonhei zilhões de anos ardidos no deserto". Naquele ponto da análise se observa a relação entre o adjetivo "cleopátricos" e os "zilhões de anos ardidos no deserto". Assim, o termo "cleopátricos" refere-se a Cleópatra, rainha do Egito, e o Egito fica em uma região desértica, de maneira que, possivelmente, foi durante os "zilhões de anos" sonhados "no deserto" que a persona poética tomou banhos à maneira da rainha Cleópatra. Tal conexão entre esses dois versos do poema se reflete na utilização de um material musical comum, o **Motivo dos arabescos**.

Entretanto, no poema de Alícia Duarte Penna, o verso 9 também apresenta elos com outros versos e esses elos se refletem na composição musical de Eduardo Guimarães Álvares. Assim, ao afirmar "tomei banhos cleopátricos", a persona poética está dizendo que tomou banhos dignos de uma rainha, e, nesse sentido, o verso 9 é uma preparação para o verso 10, no qual ela foi linda em tal intensidade que, em consequência, o próprio Deus lhe atirou pétalas de rosa ("fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae"). Em outras palavras, no verso 9 ela já se considera como alguém especial por tomar banhos de rainha e no verso 10 a sua "petulância" vai ao ponto de se dizer admirada por Deus. Na composição de Eduardo Guimarães Álvares, essa ligação entre o verso 9 e o verso 10 se reflete na semelhança entre a linha vocal do início de cada verso, como se observa na **Figura 51**.

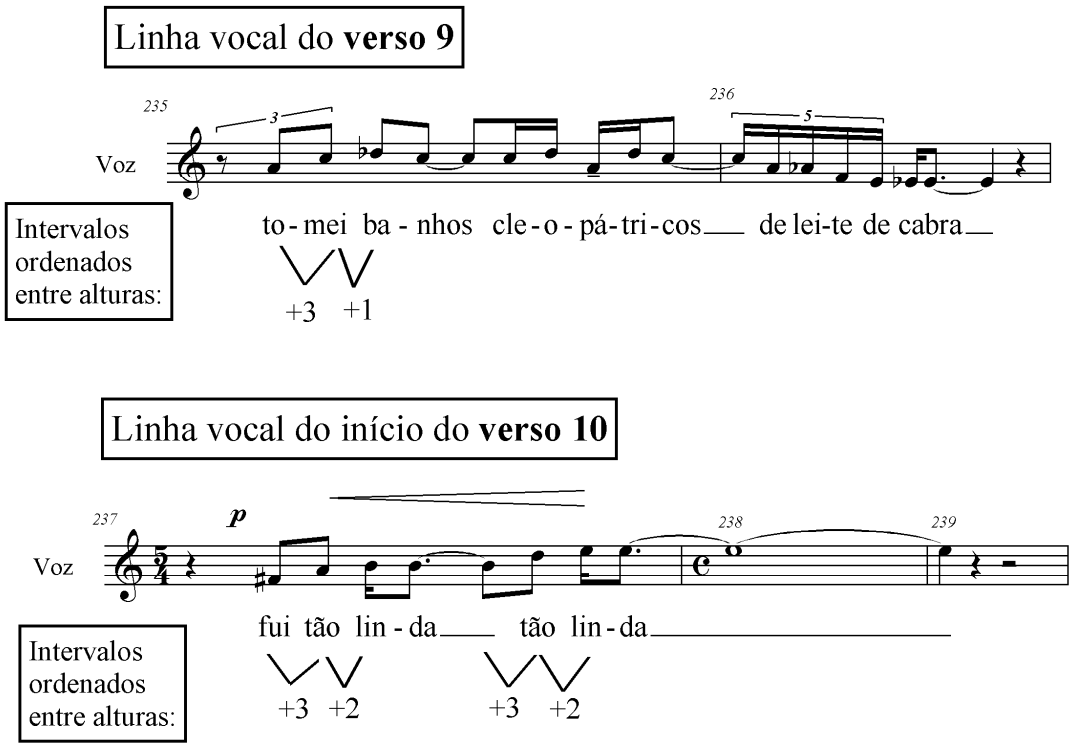


Figura 51: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: linha vocal do verso 9 e do início do verso 10.

Na **Figura 51** se vê que as três primeiras notas da melodia do verso 9 formam entre si os intervalos de 3 e 1 semitom ascendente. Já na linha vocal do verso 10, o intervalo de 3 semitons ascendentes volta a ocorrer entre as notas iniciais, sendo seguido por um intervalo de 2 semitons ascendentes, de maneira que o começo do verso 10 é percebido como uma expansão do desenho melódico do início do verso 9 (sucessão intervalar de +3 +1 se transforma em +3 +2)[49]. Dessa maneira, demonstra-se que a relação apontada na análise do poema, de que o verso 9 é em certo sentido uma preparação para o verso 10, também se verifica no desenho melódico da linha vocal.

Na composição de Eduardo Guimarães Álvares, a passagem na qual o verso 9 é musicado apresenta também alguns elementos de semelhança harmônica com os trechos nos quais são musicados os versos 6 e 10. Antes de demonstrar como esse parentesco se processa musicalmente, convém examinar no poema as relações entre os versos 6, 9 e 10. No início da seção **1.4.3** desta tese ("Os versos centrais de *Pétala Petulância*"), já foram mencionados alguns elementos comuns entre os versos 6 ("fiquei perpétua tomei o mundo das mãos de Atlas, coitado") e 10 ("fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae"), que

[49] Na **Figura 51** também se vê que a sucessão de intervalos +3 +2 ocorre duas vezes no início do verso 10, uma encadeada na outra. Assim, tal sucessão intervalar é um elemento recorrente dentro da linha vocal daquele verso.

convém recapitular. Assim, nos versos 6 e 10 ocorrem as únicas palavras iniciadas com letra maiúscula nesse poema, “Atlas” e “Deus”, e os dois termos designam seres imortais. Tanto o verso 6 como o verso 10 se iniciam com verbos de ligação (“fiquei” e “fui”) e, consequentemente, com orações que possuem um predicado nominal, cujo núcleo é constituído por um adjetivo (“perpétua” no verso 6 e “linda” no verso 10). Esses adjetivos são muito importantes para a progressão poética do texto. O primeiro (“perpétua”) por que demonstra que a persona poética adquiriu a característica própria dos seres imortais, a perpetuidade. O segundo (“linda”), por que a beleza da persona poética fez que Deus lhe atirasse pétalas (“fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae”). Enfim, se no verso 6 a persona poética se equipara aos seres imortais por tornar-se “perpétua” e “tomar o mundo das mãos de Atlas”, no verso 10 ela atrai a admiração do Eterno, Deus. Nesse contexto, o verso 9 representa uma preparação para o verso 10 e um elemento de ligação entre o verso 6 e o verso 10, já que ao tomar banhos dignos de uma rainha de fama milenar (“banhos cleopátricos”), a persona poética começa novamente a se diferenciar dos simples mortais, preparando-se para ser contemplada pelo Eterno.

Na composição de Eduardo Guimarães Álvares, o ponto de contato entre o verso 6 e o verso 10 reside na semelhança que se verifica entre o **Acorde de Pedra Preta**, que aparece no verso 6, e o /**Primeiro Acorde do verso 10**. Cada um dos dois acordes /ocorre de maneira marcante/ se sobressai bastante/ na passagem em que soa. Pode-se ver o **Acorde de Pedra Preta** na **Figura 46** e o **Primeiro Acorde do verso 10** na passagem no **Modo de Dó Lídio**, examinada mais à frente. Na **Figura 52** os dois acordes são colocados lado a lado para possibilitar uma comparação e detectar os elementos comuns entre eles. Um forte parentesco entre os dois acordes se estabelece pelo fato de as duas alturas mais graves dos dois acordes serem exatamente iguais. A outra nota da mão esquerda se torna um tom mais elevada no segundo acorde, o que mantém o registro quase inalterado, mas modifica a estrutura intervalar, de maneira que a mão esquerda do **Acorde de Pedra Preta** é um acorde de quintas e a mão esquerda do **Primeiro Acorde do verso 10** uma tríade maior. Quanto à mão direita, observa-se que a mão direita do **Acorde de Pedra Preta** possui a mesma estrutura intervalar daquela do **Primeiro Acorde do verso 10**, já que todas as notas da mão direita do **Acorde de Pedra Preta** aparecem transpostas treze semitons acima no **Primeiro Acorde do verso 10**.

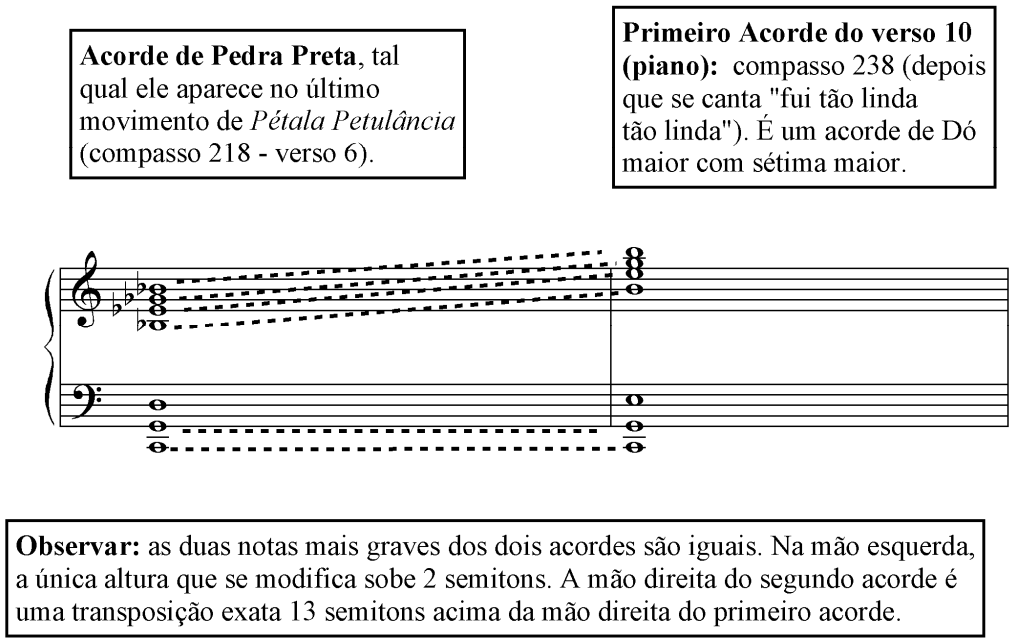


Figura 52: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: **Acorde de Pedra Preta** e **Primeiro Acorde do verso 10.**

Devido a todas as feições similares entre os dois acordes, mencionadas acima, conclui-se que esses dois acordes realmente possuem uma relação bastante próxima, conectando na composição musical dois versos que possuem várias afinidades no texto poético (utilizam palavras com letra maiúscula, referem-se a seres imortais, enfatizam adjetivos importantes para a progressão poética). Entretanto, é importante ressaltar que o **Primeiro Acorde do verso 10** é um acorde maior com sétima maior, uma entidade harmônica já plenamente absorvida pela música tonal e que desempenha papel importante para dar à passagem na qual se canta o verso 10 a sua cor característica, como se explica mais adiante.

O aspecto que associa esses acordes entre si e com a passagem na qual se canta o verso 9 é a forte presença dos intervalos de quinta justa, com algumas coleções de alturas bastante similares àquelas que soam logo antes de a voz entoar o verso 9. Para demonstrar tais relações é conveniente reproduzir mais uma vez os dois acordes e destacar algumas coleções formadas por parte das alturas de cada um dos dois acordes (sub-coleções ou coleções parciais de alturas).

Figura 53: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: **Acorde de Pedra Preta** e **Primeiro Acorde do verso 10 (tutti):** intervalos de quinta justa e algumas coleções parciais de alturas.

Na **Figura 53** são reproduzidos o **Acorde de Pedra Preta** e o **Primeiro Acorde do verso 10 (tutti)**, que inclui as notas que soam nos outros instrumentos quando o piano ataca esse último acorde[50]. Abaixo são colocadas algumas coleções de alturas formadas com elementos de cada um desses acordes. Tais coleções de alturas são constituídas por dois pares de alturas separadas por intervalos de quintas justas e são similares a algumas coleções de altura[51] que

[50] Ao se referir ao **Primeiro Acorde do verso 10** tocado pelo piano, mais as notas que soam nos outros instrumentos enquanto o piano ataca esse acorde, sempre se utiliza a designação **Primeiro Acorde do verso 10 (tutti)**.

[51] Tais coleções são aqui chamadas de *coleções de altura* por que sua disposição relativa, o fato de estarem dispostas formando intervalos de quintas justas, é importante nesse contexto musical, já que na passagem que antecede imediatamente o verso 9 a parte do piano é inteiramente constituída por pares de alturas separadas por intervalos de quinta justa. Assim, outras coleções de alturas que possuíssem as mesmas classes de altura, mas nas quais as alturas não formassem intervalos de quinta justa, não teriam um parentesco tão acentuado com a passagem que precede o verso 9. Entretanto, a Notação de Forte foi mantida, apesar de ela se referir essencialmente a *coleções de classes de altura*.

soam na parte do piano logo antes de a voz cantar o verso 9. Como se vê na **Figura 53,** o **Acorde de Pedra Preta** e o **Primeiro Acorde do verso 10 (tutti)** possuem, cada um, três intervalos de quinta justa. Isso contribui para gerar um parentesco entre tais acordes e a passagem na qual se canta o verso 9. Como demonstra a **Figura 54**, nos dois compassos que antecedem o momento de a voz entoar o verso 9, a parte do piano é exclusivamente constituída por pares de notas separadas por intervalo de quinta justa.

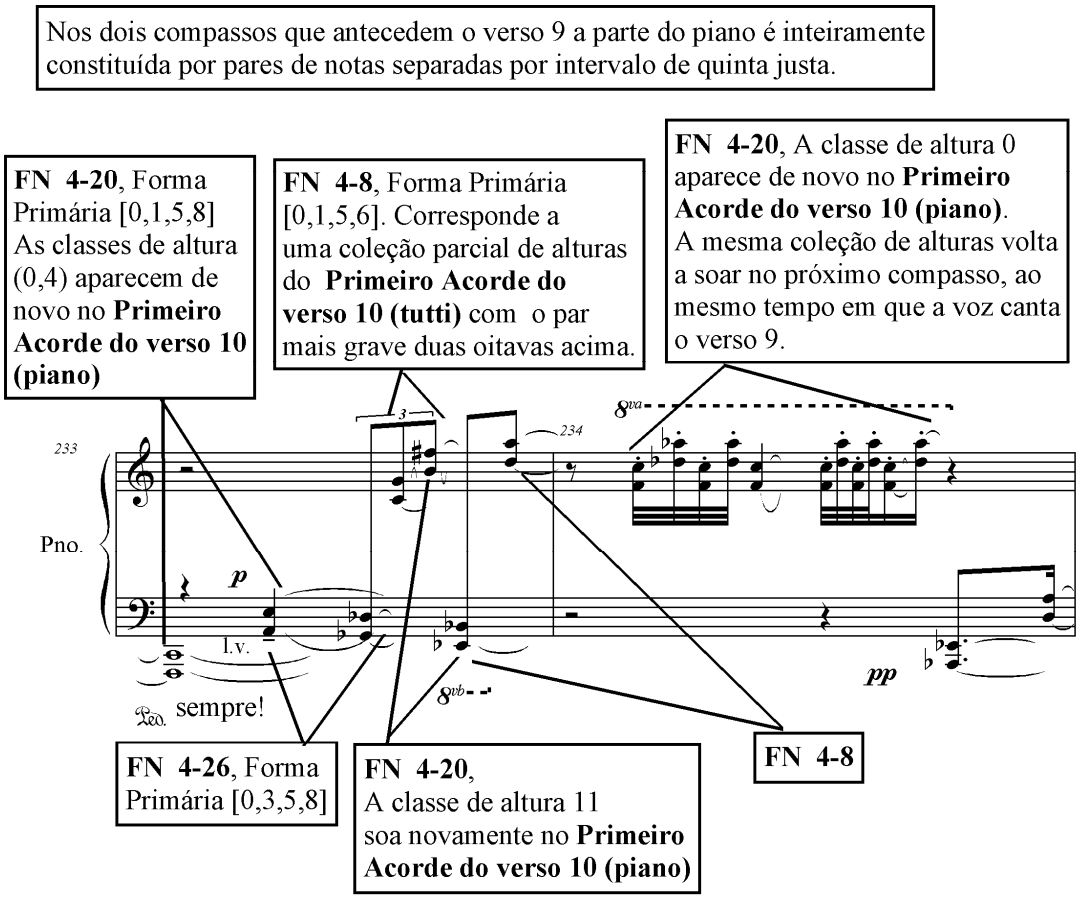


Figura 54: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 233-234 (parte do piano).

Como se vê na **Figura 54**, há três coleções de alturas formadas por pares de quintas justas que pertencem ao conjunto-classe FN 4-20, o mesmo do **Primeiro Acorde do**

Isso por que assim se caracteriza um duplo parentesco entre determinadas coleções: pertencem ao mesmo conjunto-classe quando suas alturas são reduzidas a classes de altura e, por outro lado, as alturas estão dispostas de maneira a formar intervalos de quinta justa. Além disso, a utilização de outra terminologia acarretaria alguns problemas. Dessa maneira, as coleções de alturas aí detectadas que pertencem ao conjunto-classe FN 4-8 receberiam o nome algo estranho de *acordes com sétima maior, décima primeira aumentada e terça omitida*. Por outro lado, embora todas as coleções de alturas que pertencem ao conjunto-classe FN 4-20 possuam as mesmas classes de altura de um *acorde maior com sétima maior*, nem todas soam enquanto tal, devido ao contexto em que se encontram.

verso 10 (piano). Além disso, tais coleções incluem classes de alturas[52] que voltam a aparecer no **Primeiro Acorde do verso 10 (piano)**, tornando o parentesco ainda mais forte. Além disso, acima aparece uma coleção de alturas (pertencente ao conjunto-classe FN 4-8) quase igual a uma coleção parcial de alturas do **Primeiro Acorde do verso 10 (tutti)**, já que a única diferença entre elas é que aqui o par de alturas mais grave se encontra duas oitavas acima. Uma comparação entre a **Figura 54** e a **Figura 53** demonstra a quantidade de coleções de alturas detectadas nos compassos que antecedem o verso 9 que são similares às coleções parciais de alturas do **Acorde de Pedra Preta** (executado no verso 6) e do **Primeiro Acorde do verso 10 (tutti)** exibidas/ destacadas/ ilustradas na **Figura 53**. É importante salientar que uma das coleções de alturas destacadas na **Figura 54** volta a aparecer no compasso seguinte, quando a voz canta o verso 9, tornando ainda mais efetiva a similaridade harmônica que conecta os versos 6,9 e 10 em sua versão musical.

Vários fatores contribuem para fazer do verso 10 ("fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae") um momento bastante peculiar do poema *Pétala Petulância*. Ao dizer "Deus **atirou** pétalas rosa rosae" a poetisa emprega o único verbo conjugado na terceira pessoa do singular e não na primeira. Dessa maneira, é o único momento do poema no qual a persona poética não apenas relata as suas ações ou o seu estado, mas também a reação que a sua beleza provoca em outro ser. Além disso, a palavra "Deus", que aparece no verso 10, é uma das duas únicas palavras do poema que se iniciam com letra maiúscula, servindo para designar um ser imortal. Por outro lado, o contraste entre os versos 10 e 11 é um dos mais marcantes de todo o poema. Assim, depois de a formosura da persona poética ter feito Deus lhe atirar pétalas de rosa, o leitor fica sabendo que, enquanto isso, a persona poética praticava uma ação corriqueira, comum a qualquer mortal: "atravessava a copa para descascar laranjas na cozinha".

A peculiaridade do verso 10 e de seu contraste com o verso 11 dentro do poema de Alícia Duarte Penna são realçados intensamente por Eduardo Guimarães Álvares em sua composição. Dessa maneira, no início do verso 10, entre o final do compasso 236 e o meio do compasso 242 há uma passagem que soa de maneira singular dentro do contexto do

[52] Observação para o leitor não familiarizado com a Teoria dos Conjuntos: a classe de altura 0 corresponde a todas as notas Dó e suas equivalentes enarmônicas (Si #, Ré dobrado bemol), a classe de altura 1 designa todas as notas Dó# e suas notas enarmônicas (Ré bemol), a classe de altura 2 indica o Ré e assim por diante. Então na **Figura 54** são destacadas coleções de alturas pertencentes ao conjunto-classe FN 4-20 que possuem em comum com o **Primeiro Acorde do verso 10 (piano)** as notas Dó e Mi, Si, e Dó, respectivamente.

movimento *Pétala Petulância*, em grande parte por estar inteiramente situada no **Modo de Dó lídio**, reproduzido na **Figura 55**:

Figura 55: Modo de Dó Lídio. p. 129

A utilização de um trecho de vários compassos no **Modo de Dó Lídio** resulta em um evento bastante singular dentro do movimento *Pétala Petulância* por algumas razões. Em primeiro lugar, por que é a única passagem de razoável duração dentro desse movimento que utiliza uma coleção diatônica.

> A *coleção diatônica* é qualquer transposição das sete 'notas brancas' do piano. Ela é a classe de conjuntos 7-35. Essa coleção é, com certeza, a fonte referencial básica para toda a música tonal ocidental. [...] Todas as escalas maiores, escalas menores (naturais) e modos eclesiásticos são coleções diatônicas (STRAUS, 2013, p. 153)[53].

Além de ser a única utilização consistente de uma coleção diatônica nesse movimento, o **Modo de Dó Lídio** (como qualquer coleção diatônica) não inclui qualquer subconjunto que pertença ao conjunto-classe FN 3-3, de forma primária [0,1,4]. E o conjunto-classe FN 3-3 é muito importante para o ciclo *Pétala Petulância* e em especial para o seu último movimento, por que o principal motivo da obra, aqui chamado de **Motivo a** (ver **Figura 22**), é constituído por notas que formam um conjunto pertencente ao conjunto-classe FN 3-3. Assim, uma passagem de vários compassos em um modo que sequer permite realizar uma coleção de alturas pertencente ao conjunto-classe FN 3-3 possui uma cor harmônica bastante contrastante em relação às passagens nas quais se fazem presentes o **Motivo a** e as suas variantes que também empregam coleções de classes de altura pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3. Ademais, como se demonstrou mais acima, mesmo em muitos trechos anteriores desse movimento que não incluem referências diretas ao **Motivo a** é possível detectar coleções de classes de altura pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3, de maneira que a passagem em Dó

[53] Texto original da citação: "The diatonic collection is any transposition of the seven 'white notes' of the piano. It is set class 7-35 (013568T). This collection is, of course, the basic referential source for all of Western tonal music. [...] All the major scales, (natural) minor scales, and church modes are diatonic collections" (STRAUS, 2005, p. 140).

Lídio é o maior trecho do movimento *Pétala Petulância* no qual o conjunto-classe FN 3-3 se ausenta completamente.

Figura 56: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: passagem no Modo de Dó Lídio (compassos 237-242). p. 130

A **Figura 56** reproduz a passagem no **Modo de Dó Lídio**. É interessante observar que se, para Joseph Straus, "a coleção diatônica proporciona um forte vínculo com a música mais antiga" (STRAUS, 2013, p.155)[54], na passagem no **Modo de Dó Lídio** aparece uma entidade harmônica já plenamente absorvida pela música tonal e que contribui para dar a tal passagem a sua cor característica: o acorde maior com sétima maior. Na **Figura 56** são destacadas duas aparições do acorde de Dó maior com sétima maior. A primeira delas corresponde ao **Primeiro Acorde do verso 10 (piano)**, o qual já foi examinado anteriormente quanto à sua relação com outros momentos de *Pétala Petulância*. A segunda aparição do acorde de Dó maior com sétima maior ocorre nos sopros, com omissão da 5ª do acorde. Por ser sustentado por longa duração, durante todo o trecho no qual a voz realiza um vocalize, tal acorde colabora com a sensação de continuidade sonora característica dessa passagem, aspecto discutido mais abaixo.

Um dos aspectos que caracterizam a singularidade do verso 10 dentro do poema de Alícia Duarte Penna é justamente o contraste entre ele e o verso 11, entre o momento no qual a persona poética tem a petulância de dizer que sua beleza atraiu a admiração divina e o momento seguinte do poema, no qual ela diz que enquanto isso ela realizava uma ação trivial, "atravessava a copa para descascar laranjas na cozinha". Nesse sentido, o fato de o início do verso 10 ser musicado em uma passagem que utiliza uma coleção diatônica, o **Modo de Dó Lídio**, é aproveitado por Eduardo Guimarães Álvares para compor a seção final da peça, na qual se canta o verso 11, utilizando coleções de alturas que possuem características opostas àquelas de uma coleção diatônica. Assim, se no trecho no **Modo de Dó Lídio** não é possível ouvir qualquer coleção de classes de alturas que pertença ao conjunto-classe FN 3-3, de Forma Primária [0,1,4], e tal fato é sentido como um afastamento em relação ao **Motivo a**, na seção final da peça o conjunto-classe FN 3-3 aparece em profusão, muitas vezes empregando o **Motivo a** de maneira bastante clara, como se vê na **Figura 57**. A seção final do movimento *Pétala Petulância* já se inicia com duas aparições bem evidentes do **Motivo a**, ambas utilizando coleções de classes de altura pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3. A aparição do **Motivo a** na parte do trompete é uma recorrência praticamente literal de tal motivo.

[54] Texto original da citação: "The diatonic collection provides a strong link to earlier music" (STRAUS, 2005, p. 141).

Figura 57: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: início da seção final do último movimento (compassos 245-247).

A **variante do trombone** do **Motivo a** é facilmente reconhecível e apresenta em comum com a configuração original desse motivo um desenho rítmico bastante similar e uma disposição

relativa das alturas[55] (0,3,11) semelhante em relação àquela (0,8,11) da configuração original do motivo. Assim, em ambas as versões do **Motivo a** o intervalo entre as alturas extremas é de 11 semitons e os outros intervalos estão invertidos, na **variante do trombone** a distância entre as duas alturas mais graves é de 3 semitons e entre as duas alturas mais agudas é de 8 semitons e na configuração original a distância entre as mais graves é de 8 semitons e entre as mais agudas é de 3 semitons. Também se vê na **Figura 57** uma variante do **Motivo a** bastante similar àquelas que aparecem na seção da "valsa vienense" (confrontar com **Figura 41**) que é realizada como uma figura de *ostinato*. Enfim, o que é mais importante reter do exame da **Figura 57** é a abundância de segmentos cujas classes de altura formam conjuntos da classe FN 3-3, em comparação com a total ausência do conjunto-classe FN 3-3 na passagem no **Modo de Dó Lídio**, servindo para ilustrar o contraste entre os versos 10 ("fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae") e 11 ("enquanto eu atravessava a copa para descascar laranjas na cozinha"). Isso por que o verso 10 começa a ser cantado na passagem no **Modo de Dó Lídio** e o verso 11 é cantado na seção final desse movimento, que se inicia no trecho representado pela **Figura 57**.

Mesmo do ponto de vista das coleções de alturas empregadas e da estrutura intervalar há ainda um outro fator que contribui para tornar marcante a diferença entre a passagem no **Modo de Dó Lídio** e a seção final do movimento *Pétala Petulância*, realçando o contraste entre os versos 10 e 11 do poema de Alícia Duarte Penna. Esse outro fator poderia ser dito em poucas palavras como a oposição entre o *diatonismo* da passagem no **Modo de Dó Lídio** e o *cromatismo* da seção final da obra. Assim, o **Modo de Dó Lídio**, enquanto coleção diatônica, pertence ao conjunto-classe FN 7-35, de Forma Primária [0,1,3,5,6,8,10] e Vetor Intervalar <254361>, possuindo apenas 2 intervalos da classe intervalar[56] 1, o menor número entre conjuntos de sete elementos. Dessa maneira, ao utilizar coleções de classes de alturas que possuem número máximo da classe intervalar 1 em seu vetor intervalar durante a seção final da obra, na qual o verso 11 é musicado, Eduardo Guimarães Álvares obtém um contraste efetivo em relação à passagem no **Modo de Dó Lídio**, que corresponde ao início do verso 10 ("fui tão linda tão linda"). Na **Figura 58** são destacadas coleções de alturas que possuem número máximo da classe intervalar 1 em seu vetor intervalar.

[55] Ao dizer que a **variante do trombone** possui disposição relativa das alturas (0,3,11) isso significa que as suas alturas mais agudas estão três e onze semitons acima da altura mais grave.
[56] Observação para o leitor pouco familiarizado com a Teoria dos Conjuntos: a classe intervalar 1 inclui os intervalos de segunda menor, sétima maior, nona menor.

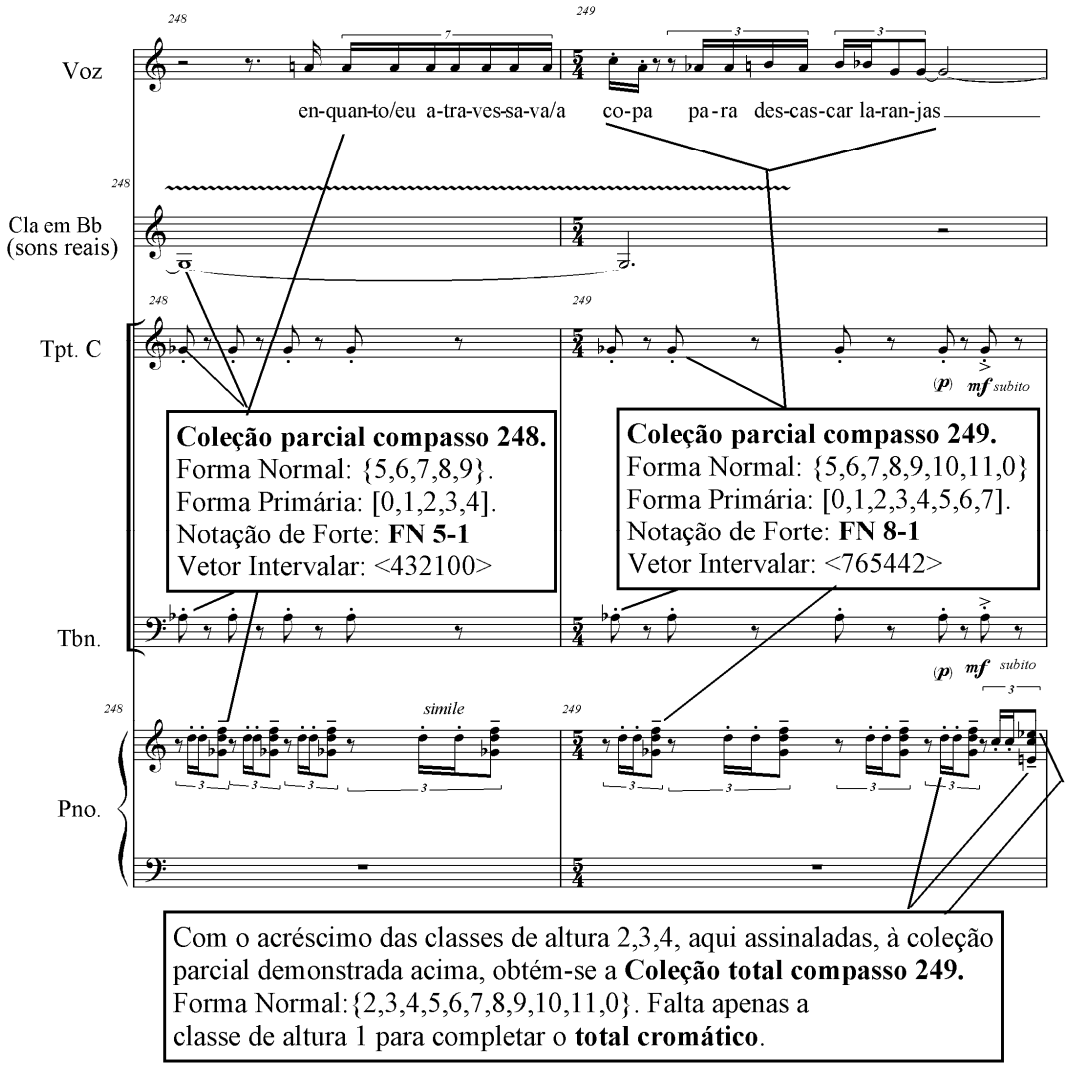


Figura 58: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 248-249, pertencentes à seção final do último movimento.

Os conjuntos-classe que possuem número máximo da classe intervalar 1 em seu vetor intervalar são aqueles formados por segmentos contínuos da escala cromática, que podem ser formados por uma sucessão ininterrupta[57] de intervalos da classe 1. Todos as coleções destacadas acima correspondem a conjuntos de classes de altura desse tipo, constituídos por segmentos contínuos da escala cromática, representando assim um *cromatismo* em franca oposição com o *diatonismo* da passagem no **Modo de Dó Lídio**.

[57] Os conjuntos destacados acima poderiam ser chamados de conjuntos cíclicos do ciclo intervalar C 1. Isso por que, para Joseph Straus, ao se partir de uma determinada classe de altura e se mover sempre por um mesmo intervalo cria-se um *ciclo intervalar* e um conjunto constituído por um ciclo intervalar inteiro ou por um segmento de um ciclo intervalar é chamado *conjunto cíclico* (ver STRAUS, 2013, p. 168-170 ou STRAUS, 2005, p.154-155).

Como se viu acima, no movimento *Pétala Petulância*, o contraste entre o verso 10 do poema, no qual a persona poética se diz bela a ponto de atrair a admiração divina, e o verso 11, no qual ela relata uma ação cotidiana, "atravessar a copa para descascar laranjas", é realizado musicalmente através de características intervalares distintas da passagem no **Modo de Dó Lídio** e da seção final desse movimento. Assim, o **Modo de Dó Lídio** não inclui qualquer subconjunto pertencente ao conjunto-classe FN 3-3 e, enquanto coleção diatônica, possui número mínimo da classe intervalar 1, ao passo que na seção final desse movimento as coleções de classes de altura pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3 e as coleções de altura com grande quantidade de intervalos da classe 1 em seu vetor intervalar aparecem em profusão. Entretanto, não é apenas a estrutura intervalar que serve para realçar na composição musical a oposição entre os versos 10 e 11 que se verifica no poema.

Assim, a linha vocal também apresenta contrastes nítidos entre as passagens nas quais são musicados os versos 10 e 11, como se vê na **Figura 59**. Durante o verso 10, depois de cantar "fui tão linda tão **linda**" a voz realiza um trecho em vocalize, no qual ela atinge a nota mais aguda cantada em todo o ciclo *Pétala Petulância*, o Lá uma décima terceira acima do Dó central. Em compensação, é no final do verso 11, quando se canta "na **cozinha**", que a linha vocal atinge a nota mais grave cantada no movimento *Pétala Petulância*. Dessa maneira, o compositor associa de maneira contrastante dois termos que possuem bastante similaridade sonora no poema, por que utilizam a mesma vogal tônica o 'i' nasal [ĩ], e o mesmo 'a' reduzido como fonema final [ɐ]: "l**in**d**a**" e "coz**in**h**a**". Se, "em poesia qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ ou dessemelhança no significado" (JAKOBSON, 1971, p. 153), o adjetivo "linda" corresponde no poema ao momento em que a persona poética mais se deslumbra com a própria formosura, através da sua beleza se elevando acima dos mortais e fazendo Deus lhe atirar pétalas de rosa, enquanto o substantivo "cozinha", ao contrário, representa bem o aspecto cotidiano do último verso, por ser o local onde qualquer mortal realiza várias de suas atividades rotineiras. Em suma, a rima "linda" x "cozinha", que no poema associa semelhança sonora e diferença semântica, é realizada pelo compositor como um contraste entre os pontos extremos agudo e grave da extensão vocal utilizada no movimento *Pétala Petulância*.

Por outro lado, na **Figura 59** também se vê que na composição musical o verso final se encerra com uma variante do **Motivo a**, que preserva a sucessão intervalar inicial desse motivo e pertence ao conjunto-classe FN 3-3, representando também nesse sentido uma oposição à passagem no **Modo de Dó Lídio**, já que o **Modo de Dó Lídio** não permite realizar

qualquer subconjunto pertencente ao conjunto-classe FN 3-3 e por isso é aqui entendido como um afastamento em relação ao **Motivo a**.

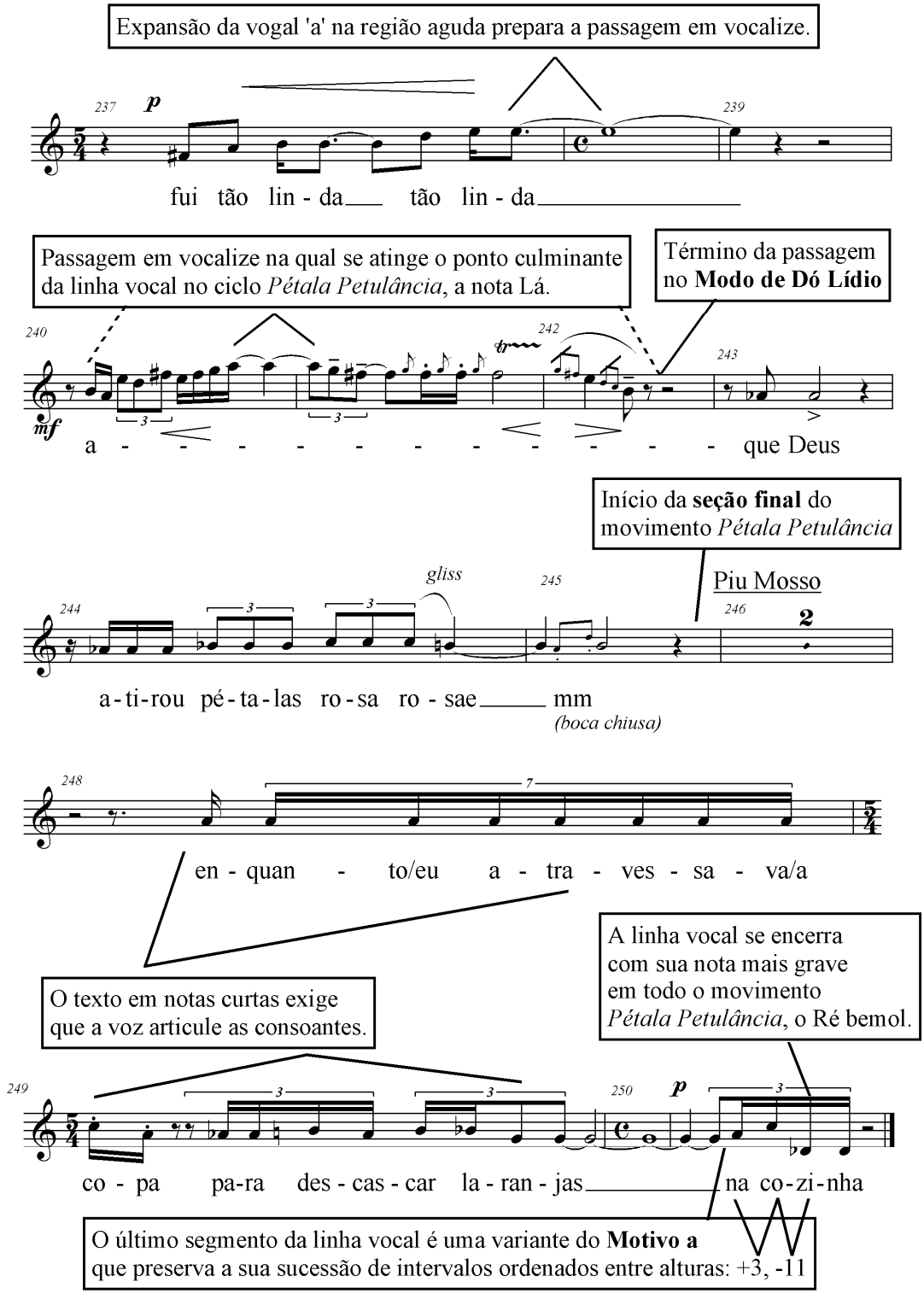


Figura 59: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: linha vocal dos versos 10 e 11 (compassos 237-251). p. 136

Ademais, um outro fator de contraste entre a linha vocal dos versos 10 e 11 também pode ser visualizado na **Figura 59**. Na passagem no **Modo de Dó Lídio**, que corresponde ao início do verso 10, verifica-se um elemento de forte continuidade sonora representado pela expansão das vogais. Tal expansão das vogais já se inicia na frase "fui tão linda tão linda", sobretudo na longa nota final dessa frase. O ápice dessa tendência é representado pela passagem em vocalize que perdura por mais de dois compassos. Como uma contraposição à continuidade das vogais, no verso 11 o texto em notas curtas e em um andamento *piu mosso* exige que a voz coloque em evidência o elemento de articulação e descontinuidade representado pelas consoantes.

Esse contraste entre continuidade e descontinuidade sonora, representado na linha vocal pelo confronto entre expansão das vogais e articulação das consoantes, também se manifesta nas partes instrumentais. Assim, quando a voz realiza a sua passagem em vocalize, o momento máximo da continuidade sonora representada pela expansão das vogais, os sopros sustentam um acorde por mais de dois compassos, como se vê na **Figura 56**. Mesmo na segunda parte do verso 10, quando a voz canta "atirou pétalas rosa rosae", a sensação de continuidade sonora é mantida por que os sopros e o piano realizam décimas paralelas que se movem por graus conjuntos em *legato*, utilizando apenas valores de média e longa duração (semínimas, mínimas, mínimas pontuadas), como se vê na **Figura 60**. Poucos compassos depois, no início da seção final da obra, o clarinete realiza em notas curtas desenhos angulosos, formados por grandes saltos, representando uma diferença marcante em relação às décimas paralelas da passagem anterior. A sensação de descontinuidade sonora é favorecida na seção final de *Pétala Petulância* pelos sons e acordes curtos e/ou acentuados que passam a ocorrer com frequência nesse trecho da música. Enfim, a contraposição entre sonoridades contínuas no verso 10 e descontínuas no verso 11 se verifica de maneira marcante tanto na voz como nos instrumentos e, ao lado de contrastes já comentados na estrutura intervalar dessas passagens, serve para realçar o contraste entre os versos 10 e 11 no poema, entre o momento máximo do devaneio da persona poética, que se diz bela a ponto de fazer Deus lhe atirar rosas, e a passagem na qual a persona poética relata que enquanto isso ela praticava uma ação trivial, "atravessar a copa para descascar laranjas".

Figura 60: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 243-247. p. 138

É necessário abordar a segunda passagem que se refere ao verso 10 do poema, na qual se canta "que Deus atirou pétalas rosa rosae", mostrando a sua relação com a seção imediatamente precedente no **Modo de Dó Lídio** ("fui tão linda tão linda"). A **Figura 61**

representa o final do trecho no **Modo de Dó Lídio** e a passagem na qual se canta a segunda oração que compõe o verso 10 (“que Deus atirou pétalas rosa rosae”).

Figura 61: *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares: compassos 240-245. p. 139

Ao mesmo tempo que a segunda passagem que se refere ao verso 10 (fim compasso 242 ao início do 245) realiza contraste em relação à primeira, tal contraste se resolve em unidade, permitindo a oposição muito maior que se observa entre o penúltimo e o último verso da canção, já comentada anteriormente. Pode-se inclusive pensar que são duas pequenas seções ou subseções desse movimento que juntas formam uma seção maior. Dessa maneira, após o término do vocalize que marca o final da subseção no **Modo de Dó Lídio**, há uma pausa em todos os instrumentos e a nova subseção se inicia justamente com duas notas ausentes no **Modo de Dó Lídio** (Fá e Lá bemol), como se vê na **Figura 61**. E tais notas realizam falsa-relação (nesse caso um movimento cromático que se dá entre notas em oitavas e vozes diferentes) com as notas Lá e Fá sustenido que apareceram de maneira bastante marcante no vocalize da subseção anterior. Aqui essa falsa-relação tem um papel similar àquele que tal recurso desempenha na música tonal. Segundo Edson Zampronha (2006, p. 111), "a falsa-relação pode ser encontrada na música tonal em casos específicos, com o objetivo de articular seções dentro da obra. Aproveita-se desta forma, justamente da descontinuidade que a falsa-relação gera"[58]. Possivelmente tal contraste harmônico e o movimento de décimas paralelas em textura homofônica deem uma certa gravidade ao momento em que se pronuncia a palavra Deus. Ao mesmo tempo, entretanto, as décimas paralelas em notas longas e movimentos de grau conjunto geram uma cor harmônica e sonora bastante diferente daquela que aparece na seção final da obra, como se observou anteriormente. Além disso, tais décimas paralelas realizam um movimento melódico e harmônico que conduz a um acorde, no final do compasso 244, que representa um decisivo fator de unidade entre as duas subseções que constituem o verso 10 dessa canção. Tal acorde utiliza somente notas pertencentes ao **Modo de Dó Lídio**, emprega a nota Dó no baixo, tal como ocorre durante toda a subseção no modo Lídio e, além disso, ainda que com a omissão da quinta e acréscimo da nona, ele pode ser entendido como um acorde de Dó maior com sétima maior. Na subseção no **Modo de Dó Lídio** o acorde de Dó maior com sétima maior aparece por duas vezes de maneira marcante, no piano no compasso 238 e nos sopros nos compassos 240 e 241 (confrontar **Figura 61** e **Figura 56**). O ouvinte tem a sensação que após

[58] Zampronha (2006), defende em seu artigo que a falsa-relação gera uma descontinuidade por que ao contrário de um cromatismo realizado por notas vizinhas na mesma oitava e na mesma voz a falsa-relação dificulta ao ouvido perceber que o grau de uma escala tonal passou a ser ocupado por outra nota, atrapalhando a escuta por graus, típica do sistema tonal. Zampronha, ao mostrar que a falsa-relação pode ser usada para articular seções em uma peça tonal cita um exemplo da *Sonata para Piano No 1* de Beethoven, na qual após o término do primeiro tema há uma pausa e o mi bequadro que havia na seção inicial é substituído por um mi bemol que aparece em outra oitava, gerando a falsa-relação que contribui para separar o primeiro tema da transição.

a passagem pela região da subdominante menor nos compassos 242-243, a música retorna e cadencia na tônica de Dó maior Lídio, antes que se inicie o grande contraste representado pela seção final. Ainda que o trecho no qual se canta a segunda parte do verso 10 não exclua de maneira total as coleções de classes de alturas pertencentes ao conjunto-classe FN 3-3 ou a conjuntos formados por segmentos contínuos da escala cromática, tal como ocorre na passagem no **Modo de Dó Lídio**, tais elementos ocorrem de maneira tão discreta que quase não aparecem, permitindo o efetivo contraste representado pela seção final do movimento *Pétala Petulância*. Assim, os conjuntos formados por segmentos contínuos da escala cromática, tais como FN 3-1, de forma primária [0,1,2] ou FN 4-1, de forma primária [0,1,2,3] jamais ocorrem entre notas simultâneas, ao contrário do que se verifica na seção final desse movimento.

1.5. Os movimentos instrumentais do ciclo *Pétala Petulância*

Quanto aos movimentos instrumentais da obra *Pétala Petulância*, se percebe que a *Introdução* funciona realmente como uma preparação para a obra inteira, contendo elementos que aparecerão em todos os movimentos vocais da obra. Assim, o motivo inicial apresentado no primeiro compasso pelo trompete (tal motivo é reproduzido na Figura 4 (ver análise de *Cactus*) será importante para a obra inteira, de maneira especialmente intensa para o último movimento. Em tal movimento ele reaparece de maneira literal no início do movimento e também na seção final daquele movimento e, com pequena variação para incluir também notas simultâneas, ele aparece no piano como um ostinato que ocorre no verso em que se fala da "valsa vienense". Tal variante do motivo inicial já aparece na própria *Introdução*, nos compassos de 22 a 28. O motivo inicial da *Introdução* de *Pétala Petulância* pertence ao conjunto-classe FN 3-3 e tanto na *Introdução* (ver compassos 36 a 38), em *Cactus* (ver compassos 47,48,51,55) e no movimento final (ver compasso 246) se observam acordes em que duas versões de tal conjunto-classe se sobrepõem, por vezes de maneira simétrica.

No compasso 6 da *Introdução* o trompete executa um motivo que será muito importante para o movimento *Cactus*, aparecendo diretamente na parte da trompete e do clarinete em Mi bemol daquele movimento e de maneira variada na linha vocal (ver análise de Cactus). Tal motivo é de certa maneira derivado do motivo inicial, já que inclui entre suas notas, um subconjunto da classe FN 3-3.

O acorde de *Pedra Preta* que aparece logo no início daquele movimento, também aparece na *Introdução*, mas de maneira bastante rápida no compasso 20. Logo em seguida, no compasso 21, o piano executa as mesmas notas que iniciam o movimento *Ode a Benedito* (naquele movimento tais notas aparecem na parte do trombone) e com o mesmo perfil melódico e rítmico (um Mi bemol longo é sucedido por um Lá mais grave em *Staccato*).

Enfim, de maneira mais ou menos evidente (mais evidente em relação ao movimento final, *Pétala Petulância*, ainda bastante perceptível no caso de *Cactus*, e de maneira bastante discreta em relação a *Pedra Preta* e *Ode a Benedito*), a *Introdução* contém o germe de todos os movimentos vocais da obra.

Quanto ao *Interlúdio 1*, se verifica que ele realmente funciona como uma preparação para *Pedra Preta*, o movimento seguinte. Quando se observa o acorde formado pelas quatro primeiras notas executadas ao piano no *Interlúdio 1,* verifica –se que de um lado elas contém um conjunto FN 3-9 (no caso Dó, Ré, Sol) que aparecerá na mão esquerda do Acorde de *Pedra Preta* (o acorde ***PdPtPn1*** da figura 6, que, sendo muito característico

daquele movimento, por vezes é designado assim) e será subconjunto de outros acordes e segmentos melódicos daquele movimento. Além disso, essas quatro notas iniciais estão presentes enquanto classes de Altura (ou seja, não na mesma oitava) no Acorde de *Pedra Preta*. Ademais, no compasso 55 o piano executa as mesmas notas, em uma ordenação similar, do início da melodia do clarone em *Pedra Preta*. Entretanto a relação entre esses dois pontos da obra não é apenas de similaridade, mas também de diferença, já que o piano toca tais notas uma oitava abaixo e em *staccato*, contrastando bastante com a melodia em *legato* do clarone no início de *Pedra Preta.*

Os movimentos e seções instrumentais em uma peça vocal muitas vezes podem servir também para realizar um contraste com as seções vocais, por vezes empregando uma construção diferente, o que favorece a variedade e impede a monotonia. Marcos Pupo Nogueira (2009) detecta tal procedimento no *Ritornelo* que entremeia as passagens em recitativo do *Orfeu* de Monteverdi. Ele demonstra como tal *Ritornelo* possui um delineamento motívico e uma clareza harmônica que compensam a falta de tais elementos nas passagens em recitativo, contribuindo para o interesse e a variedade daquele prólogo. Um procedimento de certa forma comparável aparece no *Interlúdio 2*, o quinto movimento de *Pétala Petulância*. Isso por que ele possui uma construção única em relação a todos os movimentos da obra, contribuindo para seu dinamismo e variedade. Essa construção se baseia no princípio de justaposição de blocos rítmico-melódicos, sendo que cada um desses blocos rítmico-melódicos dura ao todo uma semínima. Por exemplo, no compasso inicial aparece o bloco que chamaremos ***a*** e outro que designaremos como ***a'.*** O bloco ***a*** é formado pela nota Fá em oitavas no piano e no trombone e sucedido imediatamente pelo bloco ***a'*** que lembra uma espécie de retrógrado do inverso do desenho rítmico melódico de ***a***. Os blocos são agrupado de tal maneira que cada grupo de blocos justapostos é separado do grupo de blocos seguintes por uma pausa que em geral dura uma semínima (apenas no compasso 133 tal pausa é ampliada). Cada grupo de blocos é formado pelos mesmos blocos do grupo anterior, mas exatamente no meio de cada grupo, a cada vez se interpola um novo bloco. Assim, depois do grupo de blocos ***aa'*** ocorre o grupo de blocos ***aba'***. O bloco ***b*** aparece pela primeira vez no compasso 114 sendo um grupo de quiálteras de 5 executado pelos bongôs e tontons. Os novos blocos interpolados correspondem ou ao retrógrado do último bloco que foi interpolado, ou então correspondem a um bloco realmente novo. Assim, representando-se os blocos novos por uma nova letra minúscula e aqueles que correspondem aos blocos anteriores retrogradados por letras minúsculas seguidas de apóstrofe a construção geral do movimento é:

aa' / pausa semínima/ ***aba'***/ pausa semínima/ ***abb'a'***/ p. semínima/ ***abcb'a'***/ p. semínima/ ***abcc'b'a'***/ p.s./ ***abcdc'b'a'***/ p. s./ ***abcdd'c'b'a'***/ pausa de 3 semínimas/ ***abcded'c'b'a'***/ transição para a *Ode a Benedito.*

É interessante mencionar que os blocos ***a*** e ***a'*** sempre acontecem no início e no término dos grupos de blocos e com isso a nota inicial do bloco ***a*** (Fá) é sempre a nota inicial de cada grupo de blocos e a nota final do bloco ***a'*** (Si) é sempre a nota final de um grupo de blocos. Isso permite relações com os movimentos vizinhos (*Pedra Preta* e *Ode a Benedito*), como se explica a seguir. Dessa maneira, o bloco ***a*** se inicia com uma nota Fá, sendo que o movimento precedente, *Pedra Preta* terminou por um Fá grave no clarone e o bloco ***a'*** termina com uma nota si, e a entrada marcante de uma nota Si extremamente aguda no clarinete em Mi bemol serve para preparar a transição rumo à *Ode a Benedito*, onde tal instrumento, que estava em silêncio desde *Cactus*, tem participação muito importante. Vale notar que os blocos ***a*** e ***a'*** são os únicos cuja relação de retrogradação não é literal, permitindo assim a conexão com o movimento precedente (*Pedra Preta*) e com a transição para o movimento seguinte, *Ode a Benedito.*

O fato de cada bloco durar uma semínima e ser bem contrastante ao bloco anterior a ele (quando não são retrógrados), dá a esse movimento uma característica rítmico-métrica bastante marcante e o fato de ele possuir uma construção singular em relação aos outros movimentos de *Pétala Petulância*, faz com que ele contribua para a variedade e o dinamismo da obra como um todo.

Em suma, se a *Introdução* desempenha um papel de grande preparação para a obra inteira, expondo elementos característicos de todos os movimentos vocais da obra, se o *Interlúdio 1* realiza uma espécie de preparação rumo a *Pedra Preta*, contendo o germe de alguns componentes essenciais daquele movimento¸ o *Interlúdio 2*, se destaca pela singularidade de sua construção agregando contraste e diversidade à obra *Pétala Petulância*.

Capítulo 2. *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente") de Almeida Prado.

Le Fruit Ardent ("O Fruto Ardente") é um dos movimentos da obra *Portrait de Nadia Boulanger* ("Retrato de Nadia Boulanger"). Almeida Prado disse por ocasião do concerto de estreia do *Portrait de Nadia Boulanger* (1973)[59]:

> Eu fiz esta obra como homenagem a Nadia Boulanger pelos 85 anos que ela completou no ano passado. É uma genial criatura, uma grande professora [...]. Eu procuro pelo texto escolhido, texto que ela particularmente gosta, pintar com o canto e o piano o retrato de uma figura tão personal como é Nadia Boulanger (ALMEIDA PRADO. In: ALMEIDA PRADO; KERBAUY, 2000).

Tendo estudado em Paris (1969-1973) com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen, Almeida Prado aponta que os dois representaram polos opostos de sua formação. Em depoimento a Adriana Lopes Moreira, Almeida Prado afirmou: "Quando eu cheguei na Europa, a Nadia era neoclássica [...] e o Messiaen, total liberação. Essa confusão toda me deu um amálgama muito interessante" (ALMEIDA PRADO. In: MOREIRA, 2002, p. 57-58). Em depoimento a Tadeu Taffarello, Almeida Prado disse: "Eu aprendia com a Nadia harmonia tradicional, tonal, e contraponto tradicional. Além disso, às quartas-feiras ela sempre analisava uma obra clássica de Beethoven, Mozart, etc. E com o Messiaen eu tinha, abertamente, aulas sobre música contemporânea" (ALMEIDA PRADO. In: TAFFARELLO, 2010, p.271). Por outro lado, em entrevista ao autor desta pesquisa, Almeida Prado declarou que Nadia Boulanger também ensinou a ele assuntos relacionados à composição de música vocal: "A Nadia Boulanger me ensinou a ficar declamando o texto e decorar, como se eu fosse um ator que precisa decorar um texto para um teatro. Eu musiquei muita coisa em francês e eu musiquei bem por causa da *déclamation*" (ALMEIDA PRADO. In: LEFÈVRE, 2008, p. 335).

Ingrid Barancoski, considera o cultivo das macroestruturas como um dos ensinamentos de Nadia Boulanger que influenciaram Almeida Prado: "Boulanger cultivava uma macroestrutura equilibrada e clara. [...] O cultivo de macroestruturas foi também uma marca da música de Almeida Prado" (BARANCOSKI, 2014, p. 8). No caso do *Portrait de Nadia Boulanger*, podem ser destacados dois elementos que demonstram um pensamento macroestrutural. Por um lado, os movimentos exclusivamente pianísticos, as "Colunas" ("*Collones*"), utilizam sempre os mesmos acordes, em geral na mesma ordem, embora a cada

[59] Declaração reproduzida no encarte do CD (ALMEIDA PRADO; KERBAUY, 2000).

vez realizados de maneira diferente em termos de registro, dinâmica, textura, escrita pianística. Assim, as "Colunas", interpoladas entre os movimentos vocais, contribuem para dar um senso de unidade à obra pela sua similaridade harmônica. Por outro lado, observa-se que, no *Portrait de Nadia Boulanger*, esse senso macroestrutural de unidade é compensado por um igual senso de variedade, fazendo que os diversos movimentos da obra, principalmente os vocais, possuam características singulares e contrastantes em relação aos outros movimentos, evitando a monotonia. Um dos aspectos marcantes de *Le Fruit Ardent* é justamente o contraste que a peça realiza com outras partes do *Portrait de Nadia Boulanger*, como se explica adiante.

O soneto *Les Grenades* ("As Romãs"), de Paul Valéry, texto musicado em *Le Fruit Ardent* (O Fruto Ardente), é o único poema musicado do princípio ao fim, completo, no *Portrait de Nadia Boulanger*. Segundo Corinne Andersen, "*Les Grenades* foi publicado em 1922 no livro *Charmes*, cujo título deriva de *carmina*, palavra latina para designar *canções*" (ANDERSEN, 2010, p. 43)[60]. Abaixo se reproduz o poema *Les Grenades*, e mais abaixo uma tradução não literal, com grande liberdade em relação ao original, de Augusto de Campos.

Les Grenades Paul Valéry (do livro "Charmes")

Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Éclatés de leur découvertes!

Si les soleils par vous subis
Ô grenades entre-bâillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce
À la demande d'une force
Crève en gemmes rouges de jus,

Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture (Valéry, 1997, p. 146).

[60] Texto original da citação: "*Les Grenades* appears in the 1922 book *Charmes*, the title of which derives from *carmina*, which is Latin for 'songs'" (ANDERSEN, 2010, p. 43).

As Romãs (Trad. Augusto de Campos)

Duras romãs entreabertas
Pelo excesso dos grãos de ouro,
Eu vejo reis, todo um tesouro
Nascer de suas descobertas!

Se os sóis de onde ressurgis,
Ó romãs de entrevista tez,
Vos fazem, prenhes de altivez,
Romper os claustros de rubis,

E se o ouro seco cede enfim
Ante a demanda ainda mais dura
E explode em gemas de carmim

Essa luminosa ruptura
faz sonhar uma alma que há em mim,
De sua secreta arquitetura (CAMPOS, 1987, p. 181).

A seguir se coloca uma tradução buscando uma certa literalidade[61] e sem qualquer preocupação em manter a métrica e as rimas do texto original. Realizada pelo autor desta pesquisa em parceria com André Pompeu de Toledo, essa versão é reproduzida ao lado do poema original de Paul Valéry. Para traduzir o poema foram consultados vários dicionários (LAROUSSE, 2014; MORVAN, 1994; PORTO EDITORA, 2012; SYNAPSE DÉVELOPPEMENT, 1994-2011) e gramáticas (BAYLON; FABRE, 1973; CORRÊA; STEINBERG, 1982). Abaixo da tradução são examinados alguns termos do poema que dão margem a uma duplicidade de interpretação.

[61] Pela sua própria não literalidade, a tradução de Augusto de Campos não será a principal base para os comentários analíticos sobre o poema. Entretanto, a reprodução de tal tradução se justifica plenamente pela riqueza das soluções encontradas pelo tradutor, seja do ponto de vista das sonoridades do texto, seja enquanto interpretação do poema de Valéry. Por outro lado, sentiu-se a necessidade de realizar uma versão mais próxima de uma tradução literal para poder expor de maneira mais clara as observações analíticas sobre o texto e sua relação com a música composta por Almeida Prado.

Les Grenades (Paul Valéry)	***As Romãs*** (Tradução: Diogo Lefèvre e André Pompeu de Toledo)
Dures grenades entr'ouvertes	*Duras romãs entreabertas*
Cédant à l'excès de vos grains,	*Cedendo ao excesso de vossas sementes*
Je crois voir des fronts souverains	*Imagino ver as frontes soberanas*
Éclatés de leur découvertes !	*Rebentadas de suas descobertas!*
Si les soleils par vous subis	*Se os sóis por vós suportados*
Ô grenades entre-bâillées,	*oh romãs entreabertas,*
Vous ont fait d'orgueil travaillées	*Vos fizeram trabalhadas de orgulho*
Craquer les cloisons de rubis,	*Rachar as paredes de rubi,*
Et que si l'or sec de l'écorce	*E que se o ouro seco da casca*
À la demande d'une force	*Sob a demanda de uma força*
Crève en gemmes rouges de jus,	*Rompe-se em gemas vermelhas de suco,*
Cette lumineuse rupture	*Essa luminosa ruptura*
Fait rêver une âme que j'eus	*Faz sonhar uma alma que tive*
De sa secrète architecture.	*De sua secreta arquitetura.*

Entre as palavras do poema que poderiam ser traduzidas de outras maneiras, a primeira delas é **"grenades"**, que em francês designa tanto romãs como granadas, devido à própria semelhança de formato entre as frutas e as bombas designadas por esse termo, semelhança essa assinalada por vários dicionários (LAROUSSE, 2014; MORVAN, 1994, p. 534; SYNAPSE DÉVELOPPEMENT, 1994-2011). Todavia, entre cinco análises sobre o poema *Les Grenades* consultadas, há três (LEFÈVRE, 1926, p. 349-353; LEFÈVRE, 2015; WILLIAMS, 2009) que não fazem qualquer menção à possibilidade de se interpretar "grenades" como granadas, e a tradução de Augusto de Campos reproduzida acima tampouco se refere àquelas bombas. Entretanto, o artigo de Corinne Andersen (2010) menciona em duas passagens o fato de "grenades", além de romãs, também designar granadas, as bombas, e explora essa duplicidade de sentido na interpretação do poema. Porém, Andersen não faz dessa duplicidade o eixo de seu exame do poema, o que se observa na análise realizada por Lamproie (2015). Lamproie, já no princípio de seu comentário sobre *Les Grenades*, afirma: "O escritor simbolista joga, em seu texto, com o duplo sentido da palavra 'grenades'" (LAMPROIE, 2015)[62]. Tanto Andersen como Lamproie comentam o fato de que o termo "éclatés" pode se referir a uma explosão. Nesse sentido a palavra éclatés poderia ser traduzida

[62] Texto original da citação: "L'écrivain symboliste joue, dans son texte, avec le double sens de le mot 'grenade'" (LAMPROIE, 2015).

como “explodidas”[63]. Lamproie ainda menciona o fato de que o termo “grains” (sementes, grãos), além de se referir às sementes de uma fruta, poderia também estar associado aos grãos de pólvora.

Por outro lado, se a possibilidade de nesse poema se interpretar “grenades” como “granadas” se verifica em apenas parte das análises consultadas, todos os textos examinados sobre *Les Grenades* consideram “grenades” como romãs. Daniel Lefèvre observa sobre esse poema:

> A poesia de Valéry, frequentemente qualificada como poesia intelectual, é, entretanto, muito próxima da realidade concreta [...]. A meditação do poeta se nutre da contemplação dessas belas frutas e o poema é, antes de tudo, **uma descrição** (LEFÈVRE, 2015, p. 2, grifo do autor)[64].

Esse comentário revela um ponto de contato entre o poema de Valéry musicado por Almeida Prado e o compositor, já que ele se dizia um compositor descritivo, conforme revela a declaração abaixo, feita em uma entrevista ao autor desta pesquisa: “Eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e, eu procuro, nas canções sobretudo, fazer o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto” (ALMEIDA PRADO. In: LEFÈVRE, 2008, p. 334). No caso específico de Le Fruit Ardent é possível associar as muitas sementes de que fala o texto com as muitas notas rápidas que aparecem na parte do piano, como se demonstra na **Figura 62** e se explica a seguir. A passagem reproduzida abaixo corresponde aos dois primeiros versos do poema de Valéry (“Dures grenades entr’ouvertes/ Cédant à l’excès de vos grains”, “Duras romãs entreabertas/ cedendo ao excesso de vossas sementes”). Esse trecho torna bastante plausível a ideia de se relacionar as muitas notas rápidas da parte do piano às muitas sementes que fazem abrir a casca das romãs. Isso por que, justamente no momento em que há a referência ao “excesso de vossas sementes” (“l’excès de vos grains”), ocorre a única passagem na música inteira na qual as notas rápidas do piano se tornam ainda mais rápidas, substituindo as semicolcheias que aparecem em toda a música por quiálteras. Dessa maneira, no espaço de tempo em que no resto da peça são tocadas duas notas aqui são executadas três, gerando uma abundância ainda maior de sons curtos, abundância essa que possui uma certa analogia com o excesso de sementes referido pelo texto.

---

[63] Andersen (2010) considera que “éclatés” também pode dar a ideia de brilho. Nesse sentido, é interessante mencionar que André Pompeu de Toledo sugeriu que o termo também poderia ser traduzido para o português como “resplandecentes”.

[64] Texto original da citação: “La poésie de Valéry, qu’on qualifie souvent de poésie intellectuelle, est pourtant très proche de la réalité concrète [...]. La méditation du poète se nourrit en effet de la contemplation de ces beaux fruits et le poème est d’abord **une description”** (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

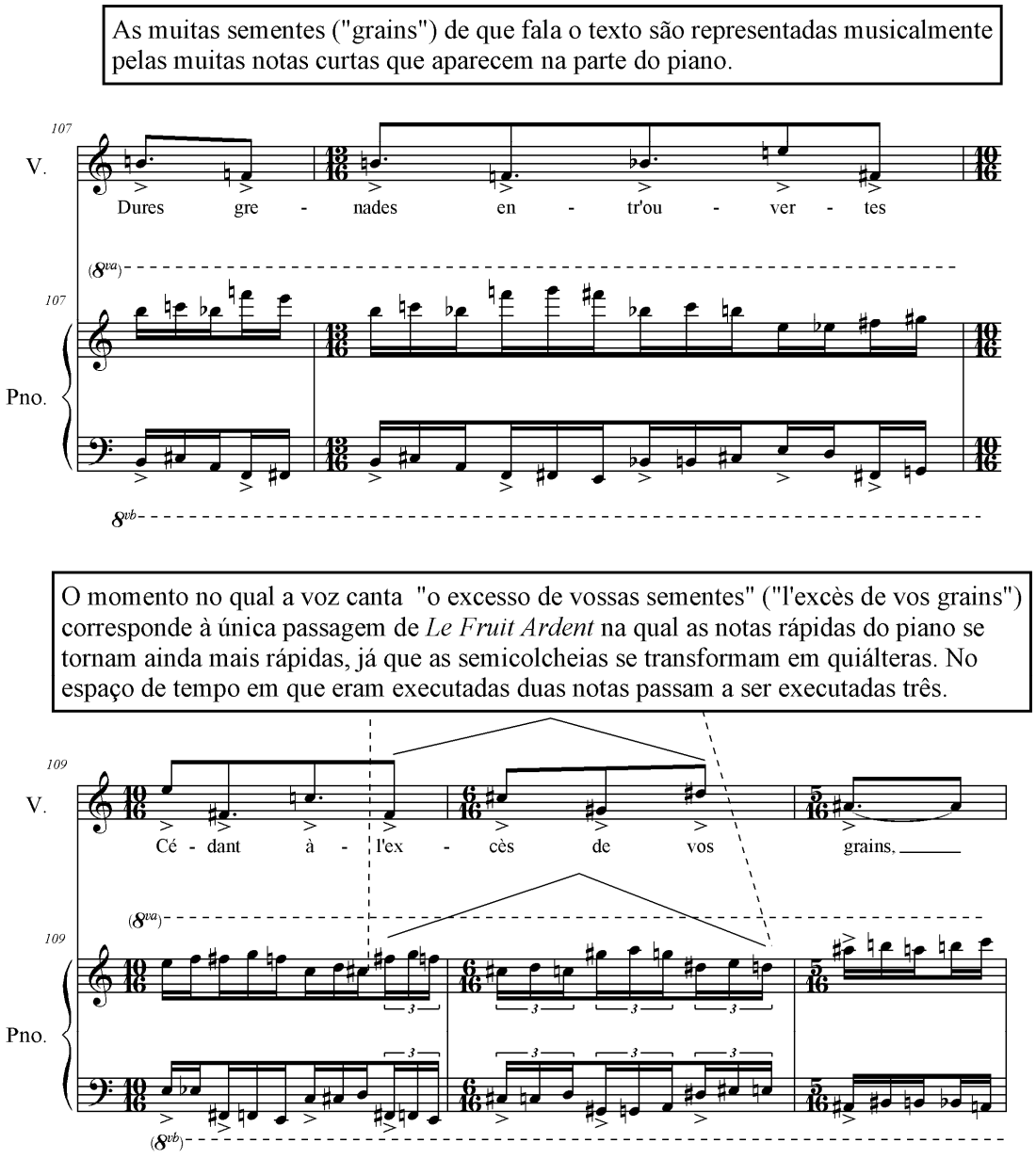


Figura 62: *Le Fruit Ardent* de Almeida Prado, (compassos 107-111 do *Portrait de Nadia Boulanger*). p. 150

É possível levar adiante o exame da analogia entre as imagens observadas no poema de Valéry e a composição musical de Almeida Prado nele baseada. Para isso é necessário continuar o escrutínio do texto. Daniel Lefèvre afirma que o poema de Valéry sublinha o duplo aspecto de uma romã que atingiu a maturidade:

> [A romã madura] é, **em sua estrutura**, um fruto construído, arquitetural, poder-se-ia dizer; ela é também, **em sua substância**, um fruto cheio de suco, fundindo-se sob sua dura casca. Ordem, nitidez, rigor, de uma parte; força misteriosa do amadurecimento, de outra parte. [...] As palavras, por seu significado e por sua sonoridade, são escolhidas e arranjadas de maneira a

> tornar sensível, do primeiro ao último verso, a luta dessas duas forças (LEFÈVRE, 2015, p. 2, grifos do autor)[65].

Daniel Lefèvre então destaca duas séries de palavras que exprimem essa duplicidade e esse confronto: "Nós encontramos, por um lado, todas as palavras que descrevem a fruta como um objeto sólido, resistente, construído e quase geométrico" (LEFÈVRE, 2015, p. 2)[66]. Entre os termos mencionados por Daniel Lefèvre, que aparecem em todas as estrofes do poema, é possível destacar "dures" ("duras"), cloisons ("paredes internas"), e "écorce" ("casca"), respectivamente na primeira, na segunda e na terceira estrofe de *Les Grenades*. Lefèvre contrapõe essa primeira cadeia de palavras a uma segunda:

> Por outro lado, uma segunda série de palavras evoca a força do amadurecimento, a ferida, a ruptura, a destruição daquilo que parecia indestrutível: as romãs são 'entreabertas' (*entrouvertes*, verso 1) enquanto frutas 'rebentadas' (*éclatés*, v. 4); elas são 'entreabertas' (*entrebaillées*, v. 6) por um orgulho misterioso, as paredes internas 'racham' (*craquent*, v. 8), a casca 'rompe-se' (*crève*, v. 11) (LEFÈVRE, 2015, p. 2)[67].

Para Daniel Lefèvre, essa oposição culmina nas palavras "ruptura" (*rupture*, v. 12) e "arquitetura" (*architecture*, v. 14), "as duas últimas rimas nas quais vêm se equilibrar a pressão das forças antagonistas" (LEFÈVRE, 2015, p. 2)[68].

Em suma, para Daniel Lefèvre, ainda que *Les Grenades* seja uma descrição das romãs ou da romã madura, tal fruta, no poema de Valéry, é também um campo de tensão, no qual ao seu elemento arquitetural se opõe a força do amadurecimento, o impulso vital do excesso de sementes que rompe a dura casca, que é parte importante da estrutura da fruta. Vale notar que, para Daniel Lefèvre, a própria sonoridade do poema expressa essa oposição. Assim, ele observa a existência de numerosos encontros consonantais formados por uma consoante gutural ou dental (|g|, |k| ou |t|) e um segundo elemento que é um |r| ou um |l|. Lefèvre faz uma extensa lista de palavras nas quais essa combinação fonética se manifesta: "**gr**enades" ("romãs"), "en**tr**ouvertes" ("entreabertas"), "**gr**ains" ("sementes"), "é**cl**atés"

---

[65] Texto original da citação: "C'est d'abord, **dans sa structure**, un fruit construit, architectural, pourrait-on dire; c'est aussi, **dans sa substance**, un fruit gonflé de jus et fondant sous sa dure écorce. Ordre, netteté, rigueur, d'une part; force mystérieuse du mûrissement, d'autre part. [...] Les mots, par leur sens et leur sonorités, sont choisis et agencés de façon à rendre sensible, du premier au dernier vers, la lutte de ces deux forces" (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

[66] Texto original da citação: "Nous trouvons d'une part tous les mots qui décrivent le fruit comme un objet solide, résistant et presque géométrique" (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

[67] Texto original da citação: "D'autre part, une seconde série de mots évoque la force du mûrissement, la blessure, la rupture, la destruction de ce qui semblait indestructible: les grenades sont 'entrouvertes' (v. 1) , comme des fruits 'éclatés' (v. 4) ; elles sont 'entrebaillées' (v. 6) par un orgueil mystérieux, les cloisons 'craquent' (v. 8), l'écorce 'crève'(v. 11)" (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

[68] Texto original da citação: "les deux dernières rimes où viennent s'équilibrer la poussé des forces antagonistes" (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

(“rebentados” ou “explodidos”), “en**tr**ebaillées” (“entreabertas”), “**tr**availlées” (“trabalhadas”), “**cr**aquer” (“rachar”, “rasgar-se”, “estalar”), “**cl**oisons” (“paredes internas”), “**cr**ève” (“rompe-se”, “estoura”, “rebenta”), “se**cr**ète” (“secreta”). Assim, Lefèvre observa que há uma oposição entre as consoantes guturais e dentais, de um lado, que são oclusivas, produzidas por um fechamento completo do aparelho fonador antes de sua brusca abertura e, de outro lado, o |r| e o |l|, consoantes fricativas, produzidas com um estreitamento do aparelho fonador, mas jamais por um fechamento completo. Para Daniel Lefèvre,“o poema dá a entender, pelo retorno dessa combinação de sonoridades, ao mesmo tempo a resistência e dureza da fruta e a força do amadurecimento que lhe dilacera” (LEFÈVRE, 2015, p. 3)[69]. Assim ele associa a dureza do fruto às consoantes oclusivas, que são mais bruscas e duras, e a força do amadurecimento às consoantes fricativas, que não envolvem um fechamento completo do aparelho fonador para sua pronúncia.

Enfim, a partir da análise de Daniel Lefèvre verifica-se que, no poema de Valéry, as romãs representam um campo de tensão entre a sua estrutura sólida e a enorme força vital das sementes abundantes que rompem essa rígida armação, e essa oposição é descrita tanto pela escolha das palavras como por sua sonoridade. Almeida Prado, ao transformar *Les Grenades* em música, dá a entender essa grande tensão vital que caracteriza o poema através de algumas feições musicais que, além de expressarem a intensidade do poema, também emprestam a *Le Fruit Ardent* (“O Fruto Ardente”) a sua singularidade dentro do *Portrait de Nadia Boulanger* (“Retrato de Nadia Boulanger”). Assim, afora o fato de as muitas notas curtas da parte do piano representarem a abundância das sementes, a enorme expansão da extensão utilizada, abarcando quase a extensão total do piano, serve para representar a enorme energia das sementes que rompem a dura casca. Como se vê na **Figura 63**, *Le Fruit Ardent* já se inicia com o piano executando duas alturas afastadas seis oitavas entre si, o equivalente a um intervalo de 72 semitons. Um uso tão expansivo da extensão pianística só aparece em alguns movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*, notavelmente naqueles que precedem imediatamente *Le Fruit Ardent*, *Collones de Feu* (“Colunas de Fogo”) e *La Fleur Ardente* (“A Flor Ardente”), e no movimento final, *Les Collones Infinies* (“As Colunas Infinitas”).

[69] Texto original da citação: “Le poème donne donc à entendre, par le retour de cette combinaison de sonorités, à la fois la résistance et la dureté du fruit et la force du mûrissement qui le déchire” (LEFÈVRE, 2015, p. 3).

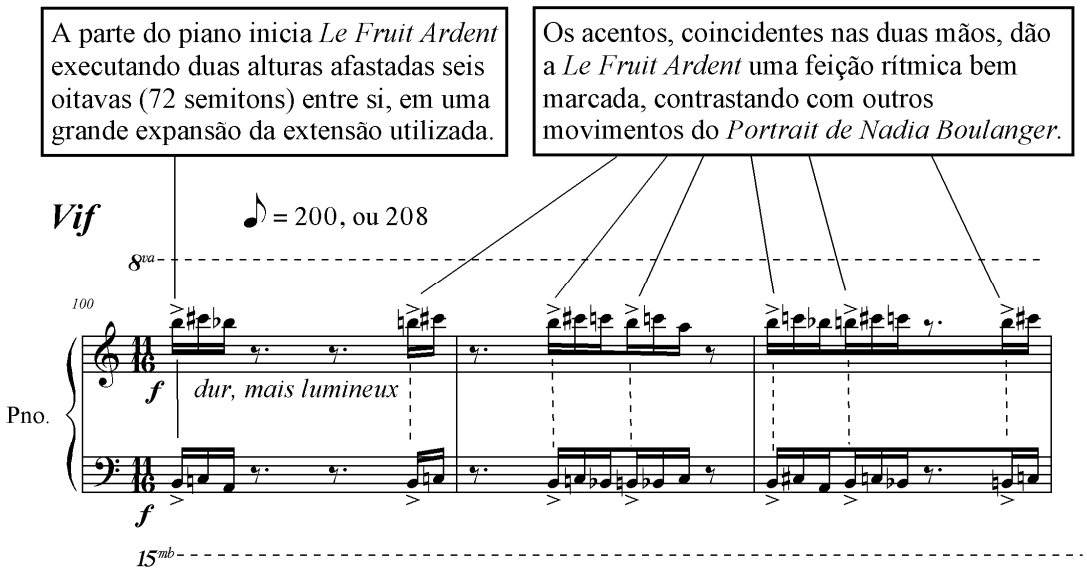


Figura 63: *Le Fruit Ardent* de Almeida Prado, compassos iniciais (correspondem aos compassos 100-102 do *Portrait de Nadia Boulanger*). p. 153

Tal característica representa um contraste marcante em relação a outros movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*, como por exemplo *L'Île Magique* ("A Ilha Mágica", baseado em trecho de *A Tempestade* de Shakespeare), movimento no qual a extensão total utilizada pela voz e pelo piano corresponde a apenas uma oitava, tendo o Dó central como nota mais grave. O começo de *L'Île Magique* ("A Ilha Mágica") é particularmente contrastante em relação à expansão da extensão que se verifica em *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), já que no início de *L'Île Magique* a voz e o piano permanecem em um trecho de razoável duração executando alturas contidas em um espaço restrito de apenas uma terça menor, entre o Lá e o Dó imediatamente acima do Dó central. A **Figura 64** mostra o início desse trecho. Além disso, o ritmo marcado e preciso de *Le Fruit Ardent*, com fortes acentos, é um grande contraste em relação ao "andamento muito livre, flexível" (*Tempo très libre, souple*) do movimento *L'Île Magique* ("A Ilha Mágica"), no qual não há indicação de fórmula de compasso, as sugestões de barras de compasso aparecem em linhas pontilhadas e muitas notas tem uma indicação de duração apenas aproximada, como se vê na **Figura 64.**

No trecho inicial de ***L'Île Magique*** (*A Ilha Mágica*) observam-se duas diferenças marcantes em relação à ***Le Fruit Ardent*** (*O Fruto Ardente*): 1) A extensão utilizada é bem restrita, pois todas as alturas tocadas e cantadas se situam em um espaço de terça menor, entre o Lá e o Dó imediatamente acima do Dó central. 2) O aspecto rítmico: *Andamento muito livre, flexível* (*Tempo très libre, souple*), sem indicação de fórmula de compasso, com as sugestões de barras de compasso em linhas pontilhadas, muitas notas possuindo indicação apenas aproximada de duração.

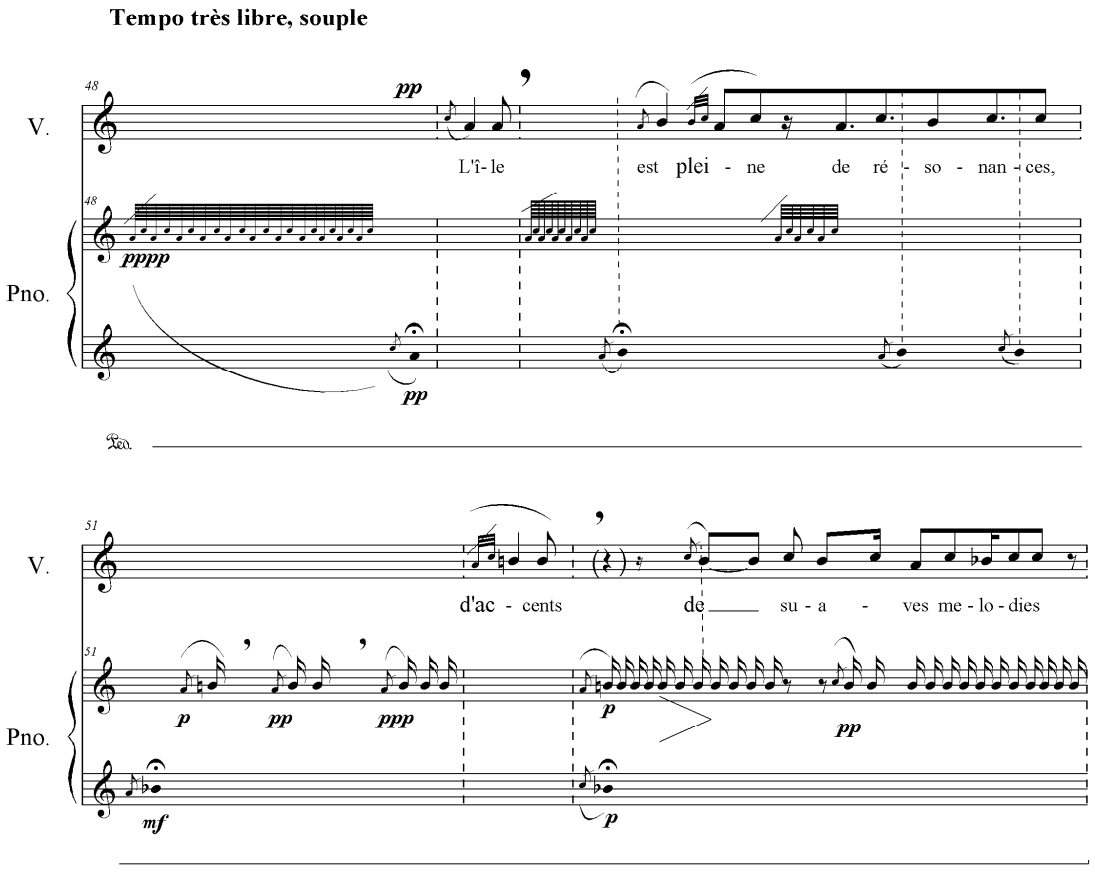


Figura 64: Trecho inicial de *L'Île Magique (A Ilha Mágica),* quarto movimento do *Portrait de Nadia Boulanger*, de Almeida Prado.

O outro aspecto de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente") que ilustra a grande energia vital das romãs do poema *Les Grenades* ("As Romãs"), representada pela força expansiva das sementes que rompem a dura casca, é justamente o seu ritmo marcado, com fortes acentos. Em *Le Fruit Ardent* as semicolcheias quase incessantes tocadas pelo piano ilustram as sementes em abundância a que o texto se refere. Ao mesmo tempo, tais semicolcheias se dão em acentos marcados (em geral a cada duas ou três semicolcheias e de maneira irregular), de modo que as duas mãos sempre realizam os acentos ao mesmo tempo, liberando grande energia rítmica (ver **Figura 63**). Essa característica rítmica permanece e até se intensifica quando entra a voz, pois os acentos das duas mãos do piano coincidem com os

momentos nos quais a voz faz o ataque de cada sílaba, e para a voz estão escritos acentos a cada nota, como se vê na **Figura 65**.

Figura 65: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado (compassos 112-114 do *Portrait de Nadia Boulanger*).

Essas características destacadas acima servem para ilustrar o texto, com os acentos que tornam o ritmo muito marcado e pleno de energia representando a grande força interna do amadurecimento que abre as romãs, racha suas paredes internas e rompe sua dura casca. Ao mesmo tempo, elas também representam um elemento que distingue *Le Fruit Ardent* dos outros movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*. Já se demonstrou acima como a energia e a precisão dos ritmos em *Le Fruit Ardent* representam uma oposição clara ao andamento fluido e flexível do movimento *L'Île Magique* ("A Ilha Mágica"). Por outro lado, o fato de todas as partes de *Le Fruit Ardent*, a mão direita, a mão esquerda e a voz, executarem acentos juntas, em uma textura marcada por esses cortes verticais, é também um contraste em relação a *La Lampe dans la Nuit* ("O Candeeiro na Noite"). Isso por que em *La Lampe dans la Nuit*, um dos últimos movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*, há vários planos métricos distintos, em uma textura de grande delicadeza. Assim, em *La Lampe dans la Nuit* ocorrem pedais rítmicos com ciclos de extensão (duração) distinta, a mão direita

em 5/8 e a esquerda em 6/8, sobrepondo-se à métrica de 8/8 da voz[70], como se vê na **Figura 66**.

Em ***La Lampe dans la Nuit*** (*O Candeeiro na noite*) vários planos métricos se sobrepõem (5/8, 6/8, 8/8) em uma textura de grande delicadeza, contrastando com os acentos marcados que envolvem todas as linhas em ***Le Fruit Ardent*** (*O Fruto Ardente*).

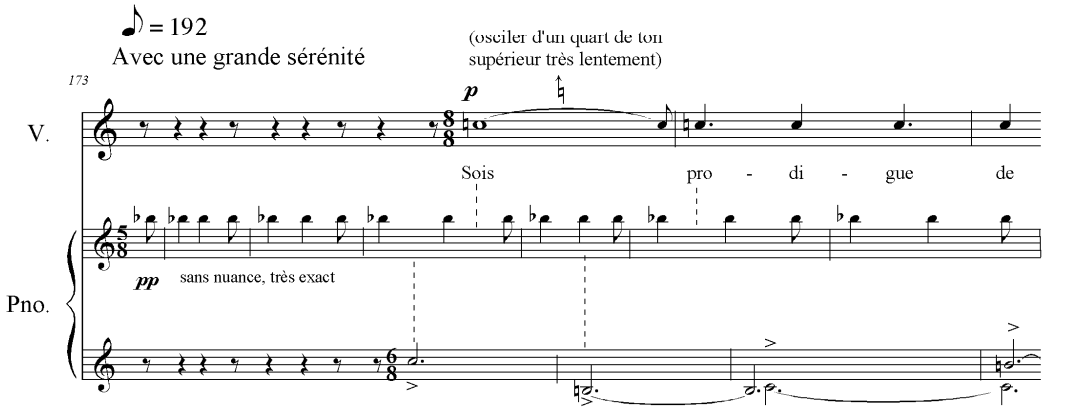


Figura 66: Trecho inicial de *La Lampe dans la Nuit* (O Candeeiro na Noite), um dos últimos movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*, de Almeida Prado.

Vale notar que algumas das feições de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente") destacadas acima mantêm-se do princípio ao fim da peça, como, por exemplo, o fato de os acentos marcados para cada uma das mãos do piano coincidirem com as notas e acentos da linha vocal. Isso contribui para que *Le Fruit Ardent* se distinga nitidamente dos outros movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*.

Acima foram examinadas características gerais de *Le Fruit Ardent* que, por um lado, ilustram a grande energia e tensão vital do poema *Les Grenades* ("As Romãs") e, por outro lado, diferenciam claramente *Le Fruit Ardent* de outros movimentos do *Portrait de Nadia Boulanger*. A seguir se demonstram conexões entre o poema de Valéry e alguns elementos da linha vocal da composição de Almeida Prado, antes de abordar relações mais globais entre texto e música quanto à forma e ao fluir temporal.

A próxima observação analítica refere-se à maneira como Almeida Prado realiza a primeira estrofe do poema *Les Grenades* ("As Romãs") na linha vocal de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"). Essa estrofe é reproduzida abaixo, com a tradução para o português ao lado:

[70] No caso de *La Lampe dans la Nuit* se trata de uma aplicação pessoal que Almeida Prado faz de elementos da técnica de Messiaen, a "superposição de ritmos de duração/ extensão desigual" ("Superposition de rythmes d'inégale longueur") e "pedal rítmico" ("Pédale Rhytmique") este último definido como: "Ritmo que se repete incansavelmente, em 'ostinato', sem levar em conta os ritmos que lhe cercam" (MESSIAEN, 1944, p. 14; 18).

Dures grenades entr'ouvertes	*Duras romãs entreabertas*
Cédant à l'excès de vos grains,	*Cedendo ao excesso de vossas sementes*
Je crois voir des fronts souverains	*Imagino ver as frontes soberanas*
Éclatés de leur découvertes !	*Rebentadas de suas descobertas!*

A respeito desta estrofe diz Corinne Andersen:

> Em termos de forma, a *rime embrassée* [rima interpolada, *abba*] da primeira estrofe realiza um paralelo com a estrutura da própria romã. Como a casca da fruta, a rima externa, entre "*entr'ouvertes*" ("entreabertas", verso 1) e "*découvertes*" ("descobertas", verso 4), contém a rima interna, entre "*grains*" ("sementes", verso 2) e "*souverains*" ("soberanas", verso 3) (ANDERSEN, 2010, p. 43)[71].

Assim, para Corinne Andersen há um paralelo entre as rimas interpoladas (*embrassées*) do primeiro quarteto de *Les Grenades* ("As Romãs") e a forma da própria romã. Da mesma maneira, a linha vocal de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), de Almeida Prado, utiliza uma estrutura similar na primeira estrofe do poema, de maneira que a melodia dos versos externos (1 e 4) é bastante parecida, e um parentesco sensível também associa a linha vocal dos versos internos (2 e 3), como se vê na **Figura 67**. Assim, há um grande segmento da melodia vocal do **Verso 1** cuja sucessão de alturas é reproduzida integralmente na melodia do **Verso 4**. A linha vocal do **Verso 4** é bastante similar à melodia do **Verso 1**, pois além do segmento que realiza a mesma sucessão de alturas de parte do **Verso 1**, o restante da melodia do **Verso 4** é em certo sentido variação da linha vocal do **Verso 1**. O início da melodia do **Verso 4** representa mais uma repetição das notas Si e Fá, que iniciam o **Verso 1**, e o seu final, uma ampliação do último intervalo melódico do **Verso 1**, que passa a ter 13 semitons descendentes ao invés de 10. Essa semelhança entre a estrutura das rimas da primeira estrofe de *Les Grenades*, *abba*, e a linha vocal de *Le Fruit Ardent* também se manifesta nos versos internos da primeira estrofe, já que eles possuem uma terminação melódica bastante similar, com dois intervalos descendentes de 5 semitons entremeados por um intervalo ascendente (respectivamente de 3 e de 7 semitons nos versos 2 e 3).

---

[71] Texto original da citação: In terms of form, the *rime embrassée* of the first stanza parallels the structure of the pomegranate itself. Like the rind of the fruit, the outer rhyme, between "*entr'ouvertes*" 'sundered' (line 1) and "*découvertes*" 'discoveries (4), contains the inner rhyme, between "*grains*" 'seeds' and "*souverains*" 'brows' (3) (ANDERSEN, 2010, p. 43).

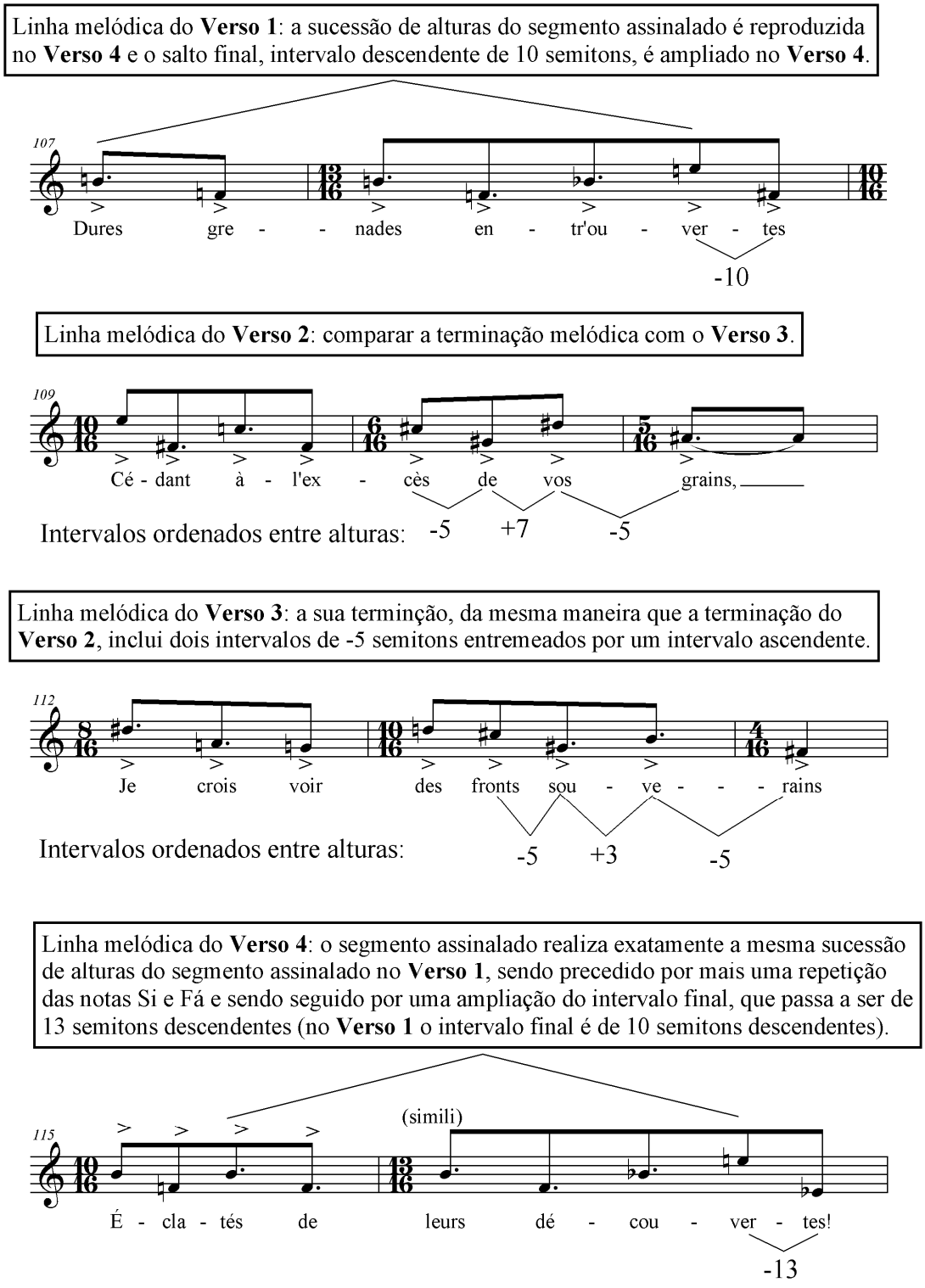


Figura 67: *Le Fruit Ardent* de Almeida Prado, linha vocal da primeira estrofe.

Corinne Andersen defende a ideia de que a simetria das rimas da primeira estrofe corresponde à forma de uma romã, com a polpa envolvida pela sua casca de um lado e de outro. Nesse sentido, é curioso observar que uma semelhança entre elementos externos, iniciais e finais, também pode ser observada em relação ao primeiro e último par de sílabas do

poema, que possuem quase todos os fonemas em comum, já que a primeira e a última palavra do poema são respectivamente ***dures*** ("duras")[72], e *architec**ture*** ("arquitetura").

A simetria da fruta, que, segundo Corinne Andersen, é representada pela ordenação das rimas de *Les Grenades* ("As Romãs"), corresponde em certo sentido ao componente arquitetônico, bem estruturado, das romãs, que, segundo Daniel Lefèvre, é um dos aspectos das romãs que o poema de Valéry enfatiza. Como já se mencionou acima, Lefèvre (2015, p. 2) considera que tal poema representa o confronto entre dois aspectos conflitantes das romãs maduras, a sua estrutura, construída, arquitetural, e a sua substância, plena de suco, fundindo-se sob a dura casca. "Ordem, nitidez, rigor, de uma parte; força misteriosa do amadurecimento, de outra parte: todo o poema é construído a partir dessa combinação" (LEFÈVRE, 2015, p. 2)[73]. Na composição de Almeida Prado a força do amadurecimento da fruta, com suas muitas sementes que rompem a casca e as paredes internas das romãs, pode ser relacionada aos acentos marcantes que liberam grande energia rítmica e à textura pianística da peça, com a abundância de notas curtas que é análoga ao excesso de sementes referido pelo poema. Por outro lado, o elemento arquitetônico enfatizado pelo poema tem um paralelo na forma de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), que é bastante nítida. Tal clareza formal é conseguida pela alternância entre as seções exclusivamente pianísticas e as seções vocais, e pelo fato de as seções pianísticas possuírem algumas feições peculiares, que as distinguem nitidamente das seções vocais. A forma de *Le Fruit Ardent* pode ser esquematizada como ***aba'ca''da'''***, de maneira que as letras ***a*** correspondem às seções exclusivamente pianísticas e as outras letras às seções vocais. Na **Figura 68** é reproduzida a **seção *a***, a primeira seção pianística, para demonstrar as características que diferenciam essa e as outras seções pianísticas das seções vocais. Uma primeira diferença entre a **seção *a*** e as seções vocais é a presença de pausas na parte do piano, já que nas seções vocais a parte do piano realiza um moto perpétuo, uma sucessão ininterrupta de semicolcheias. Outros elementos contrastantes da **seção *a*** são comentados após a **Figura 68.**

[72] Vale notar que o "s" de "dures", quando é seguido por uma consoante, como no caso aqui mencionado, não é pronunciado, o que torna o termo ***dures*** ainda mais parecido foneticamente com *architec**ture***.

[73] Texto original da citação: "Ordre, netteté, rigueur, d'une part; force mystérieuse du mûrissement, d'autre part : tout le poème est construit sur cette alliance" (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

Figura 68: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado: **seção *a***.

Outra feição peculiar às seções exclusivamente pianísticas de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), as **seções *a***, é o fato de em cada uma dessas seções se estabelecer uma centricidade muito clara em torno de determinadas alturas, no caso da **seção *a*** propriamente dita, reproduzida na **Figura 68**, em torno de duas notas **Si**, três oitavas acima e três oitavas abaixo do Si vizinho ao Dó central. Tal centricidade é estabelecida, em primeiro lugar, pelo fato de todos os muitos acentos recaírem sobre essas duas notas **Si**, gerando uma grande ênfase sobre essas alturas e, consequentemente, sobre a classe de altura à qual elas pertencem, a classe[74] de altura 11. Uma insistência tão enfática em determinadas alturas só aparece na última das seções vocais, e mesmo assim de maneira diferente, de maneira que tal insistência

[74] Observação para o leitor não familiarizado com a Teoria dos Conjuntos: a classe de altura 11 engloba todas as notas Si, Dó bemol e Lá dobrado sustenido, em qualquer oitava que essas notas apareçam.

contribui para diferenciar as seções pianísticas (***a***, ***a'***, ***a''***, ***a'''***) das seções vocais (***b***, ***c***, ***d***). Na **Figura 69** são representadas todas as alturas executadas na **seção *a***.

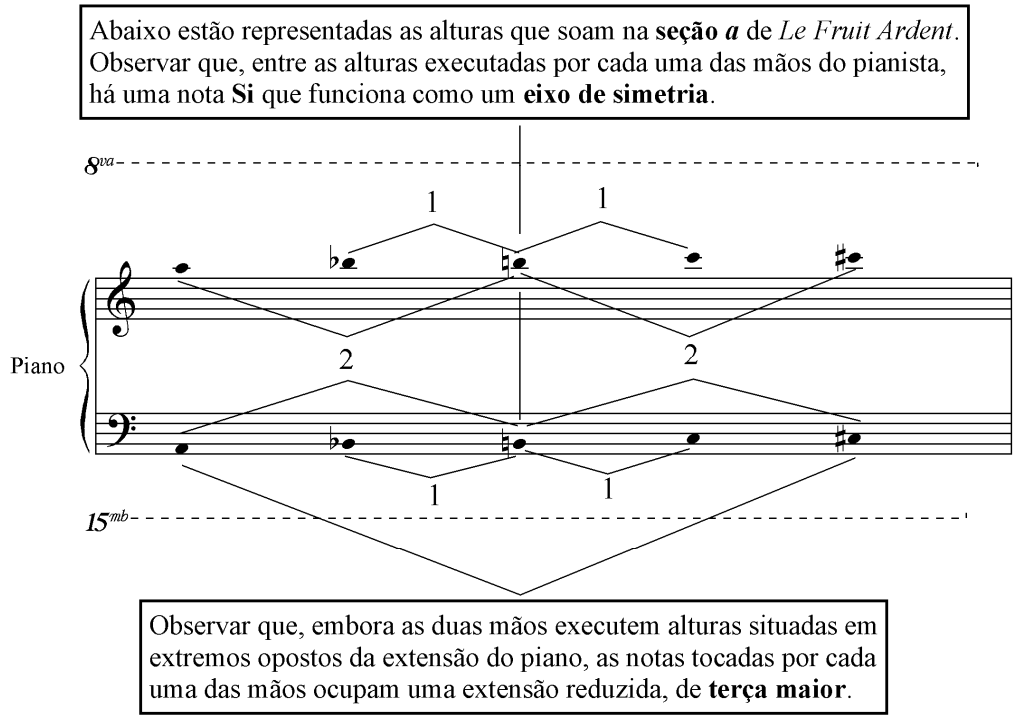


Figura 69: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado: alturas executadas na **seção *a***.

Para continuar o exame desta questão é interessante mencionar a definição de Joseph Straus:

> A centricidade na música pós-tonal pode ser estabelecida por vários tipos de ênfase direta e reforço: notas cêntricas são geralmente expostas com maior duração, mais fortes, mais frequentes (ou mais graves) do que notas não cêntricas. Além disso, a centricidade na música pós-tonal pode estar baseada na simetria inversiva. Um conjunto inversivamente simétrico tem um *eixo de simetria*, um ponto médio em torno do qual todas as notas se equilibram. Um eixo de simetria pode funcionar como um centro de nota ou de classe de notas (Straus, 2013, p. 145-146)[75].

Além do fato de todas os acentos na **seção *a*** recaírem simultaneamente sobre essas duas notas **Si**, cada uma delas representa o **eixo de simetria** das alturas executadas pela mão direita e pela mão esquerda, respectivamente, como demonstra a **Figura 69**. Isso por que

[75] Texto original da citação: "Centricity in post-tonal music can be established by various kinds of direct emphasis and reinforcement: centric pitches are usually stated longer, louder, more often, and higher (or lower) than noncentric pitches. In addition, centricity in post-tonal music can be based on inversional symmetry. An inversionally symmetrical set has an *axis of symmetry*, a midpoint around all of the notes balance. An axis of symmetry may function as a pitch or pitch-class center" (STRAUS, 2005, p. 133).

tanto acima como abaixo de cada nota Si há duas alturas situadas respectivamente a um e a dois semitons de distância da nota Si.

Por outro lado, ao se examinar as **Figuras 68 e 69**, observa-se que, embora na **seção *a*** as duas mãos do pianista executem notas situadas em extremos opostos da extensão total do piano, cada mão executa alturas situadas em uma região bem restrita do campo de tessitura, ocupando uma extensão de apenas terça maior. Diferentemente, nas seções vocais de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), cada mão do piano expande a sua linha melódica em direção à região central da extensão do instrumento. Consequentemente, cada mão passa a executar alturas em uma extensão maior do campo de tessitura e, ao mesmo tempo as duas mãos chegam a executar alturas bem mais próximas entre si. Dessa maneira, se na **seção *a*** e em suas seções aparentadas[76] **seções *a'***, ***a''*** e ***a'''*** as duas mãos do piano tocam alturas que distam aproximadamente 6 oitavas uma da outra, nas seções vocais essas distâncias chegam a se reduzir a três oitavas na **seção *b*** e a apenas uma oitava nas **seções *b*** e ***c***.

Pelo fato de as **seções *a***, exclusivamente pianísticas, estarem situadas entre as seções vocais, e haverem diferenças marcantes entre umas e outras, as **seções *a*** funcionam como elemento articulador, como moldura que separa cada seção vocal da outra. Como evidentemente o poema é pronunciado nas seções vocais, através dos trechos do texto apartados pelas seções pianísticas pode se ver como o compositor estrutura e subdivide o poema em música. Assim, Almeida Prado separa a primeira estrofe da segunda e a segunda estrofe da terceira, mas junta os dois tercetos em uma grande seção de sua música, já que apenas uma respiração separa as duas últimas estrofes do poema *Les Grenades* ("As Romãs"), quando ele é cantado na peça *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"). A subdivisão do poema em música pode ser descrita assim: **seção *a*** (piano), **seção *b*** (primeira estrofe de *Les Grenades*), **seção *a'*** (piano), **seção *c*** (segunda estrofe do poema), **seção *a''*** (piano), **seção *d*** (terceira e quarta estrofes do poema), **seção *a'''*** (piano). Abaixo se representa a leitura que Almeida Prado faz do poema em sua composição[77]:

[76] As **seções *a'***, ***a''*** e ***a'''*** são bastante similares à **seção *a***. O início e boa parte de cada uma delas é uma transposição exata da **seção *a***

[77] O poema foi colocado no início da página para facilitar a visualização da maneira como ele é subdividido na composição de Almeida Prado.

Les Grenades (Paul Valéry)	***As Romãs*** (Tradução: Diogo Lefèvre e André Pompeu de Toledo)
Dures grenades entr'ouvertes	*Duras romãs entreabertas*
Cédant à l'excès de vos grains,	*Cedendo ao excesso de vossas sementes*
Je crois voir des fronts souverains	*Imagino ver as frontes soberanas*
Éclatés de leur découvertes !	*Rebentadas de suas descobertas!*
Si les soleils par vous subis	*Se os sóis por vós suportados*
Ô grenades entre-bâillées,	*oh romãs entreabertas,*
Vous ont fait d'orgueil travaillées	*Vos fizeram trabalhadas de orgulho*
Craquer les cloisons de rubis,	*Rachar as paredes de rubi,*
Et que si l'or sec de l'écorce	*E que se o ouro seco da casca*
À la demande d'une force	*Sob a demanda de uma força*
Crève en gemmes rouges de jus,	*Rompe-se em gemas vermelhas de suco*
Cette lumineuse rupture	*Essa luminosa ruptura*
Fait rêver une âme que j'eus	*Faz sonhar uma alma que tive*
De sa secrète architecture.	*De sua secreta arquitetura.*

É interessante observar que a maneira como o compositor lê a sintaxe e articulação do texto corresponde em grande parte com a análise que Corinne Andersen faz do poema de Valéry:

> O primeiro quarteto pode ser lido como um sumário do poema inteiro. Sua pontuação final revela que ele é um pensamento completo. As estrofes restantes criam hipóteses a respeito do possível significado do evento descrito na primeira estrofe, isto é, a abertura da romã. [...] A primeira palavra do segundo quarteto '*si*' (if, se) introduz uma oração condicional. O 'then' 'então' dessa construção está implícito antes da primeira palavra do último verso dessa estrofe, *'Si le soleils par vous subis'* 'Se os sóis suportados por vós', '(*que*) *Craquer les cloisons de rubis*' ('(então) rachar as paredes de rubis'). A terceira estrofe, que começa '*Et que si*' ("E que se"), repete esse padrão. A última estrofe representa o 'então' dessa oração e, consequentemente, a resolução do soneto (ANDERSEN, 2010, p. 43-44)[78].

[78] Texto original da citação: "The first quatrain can be read as a summary of the entire poem. Its end stop punctuation reveals it to be a complete thought. The remaining stanzas hypothesize about the possible significance of the event described in the first stanza, that is, the opening of the pomegranate. [...] The first word of the second quatrain, '*si*' 'if (5)' introduces a conditional clause. The '*que*' 'then' of this construction is implied before the first word of the last verse of this stanza, '*Si les soleils par vous subis*' 'If the suns you underwent' (5), '[*que*] *Craquer les cloisons de rubis*' 'To rend your ruby segments' (8). The third stanza, which begins '*Et que si*' 'And if' (9), repeats this pattern. The last stanza represents the *que* of this clause and therefore the sonnet's resolution" (ANDERSEN, 2010, p. 43-44).

Dessa maneira, conforme a leitura de Corinne Andersen, uma primeira terminação importante dentro do poema de Valéry é ao final da primeira estrofe, cuja pontuação revela que se trata de um pensamento acabado e, justamente nesse ponto do poema, Almeida Prado coloca uma seção pianística para separar a primeira da segunda estrofe.

Além disso, para Corinne Andersen, o último verso do segundo quarteto, "*craquer les cloisons de rubi*" ("rachar as paredes de rubi") é a consequência da hipótese que começa a ser expressa no início daquela estrofe: "*Si les soleis par vous subis*" ("Se os sóis por vós suportados"), reproduzida abaixo.

Si les soleils par vous subis	*Se os sóis por vós suportados*
Ô grenades entre-bâillées,	*oh romãs entreabertas,*
Vous ont fait d'orgueil travaillées	*Vos fizeram trabalhadas de orgulho*
Craquer les cloisons de rubis,	*Rachar as paredes de rubi,*

Essa ideia, de que o último verso do segundo quarteto de *Les Grenades* ("As Romãs") é a consequência de um processo que se inicia no primeiro verso daquela estrofe, também se observa na linha vocal de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), como se vê na **Figura 70**. Dessa maneira, um exame da terminação de cada frase revela que na **seção *c*** de *Le Fruit Ardent* (que corresponde à segunda estrofe do poema) há uma ampliação contínua e gradual das durações das notas finais das frases vocais (5,6,7 e 8 semicolcheias, respectivamente). Por outro lado, ao se comparar as notas mais agudas das frases vocais da **seção *c***, observa-se que elas vão se tornando cada vez mais agudas e realizam uma grande linha ascendente (**Ré** => **Fá** => **Sol**). Essa grande linha ascendente demonstra uma intensificação expressiva que atinge seu ápice na linha vocal do último verso da segunda estrofe: "*Craquer les cloisons de rubi*" ("Rachar as paredes de rubi"). Essa intensificação é reforçada pelo fato de que a nota **Sol**, ponto culminante do último verso da segunda estrofe, da **seção *c*** inteira e da linha vocal de *Le Fruit Ardent* como um todo[79], é atingida pelo maior salto ascendente que a voz realiza até este ponto da canção, um intervalo de treze semitons. Corinne Andersen ainda menciona uma outra razão para que o verso final da segunda estrofe seja sentido como um momento de aumento da tensão expressiva:

> A primeira palavra do último verso de cada uma das três primeiras estrofes do poema expressa uma 'explosão' ou 'erupção' (*outburst*) de energia: ('*Eclatés*', 'Rebentados' ou 'Explodidos' (4); '*Craquer*', 'Rachar', 'Rasgar-

[79] Tal nota **Sol** representa a altura mais aguda cantada em *Le Fruit Ardent*, aparecendo em dois pontos marcantes, como nota culminante da **seção *c*** e da **seção *d***.

se' ou 'Estalar' (8); '*Crève*', 'Rompe-se', 'Estoura' ou 'Rebenta') (ANDERSEN, 2010, p. 45)[80].

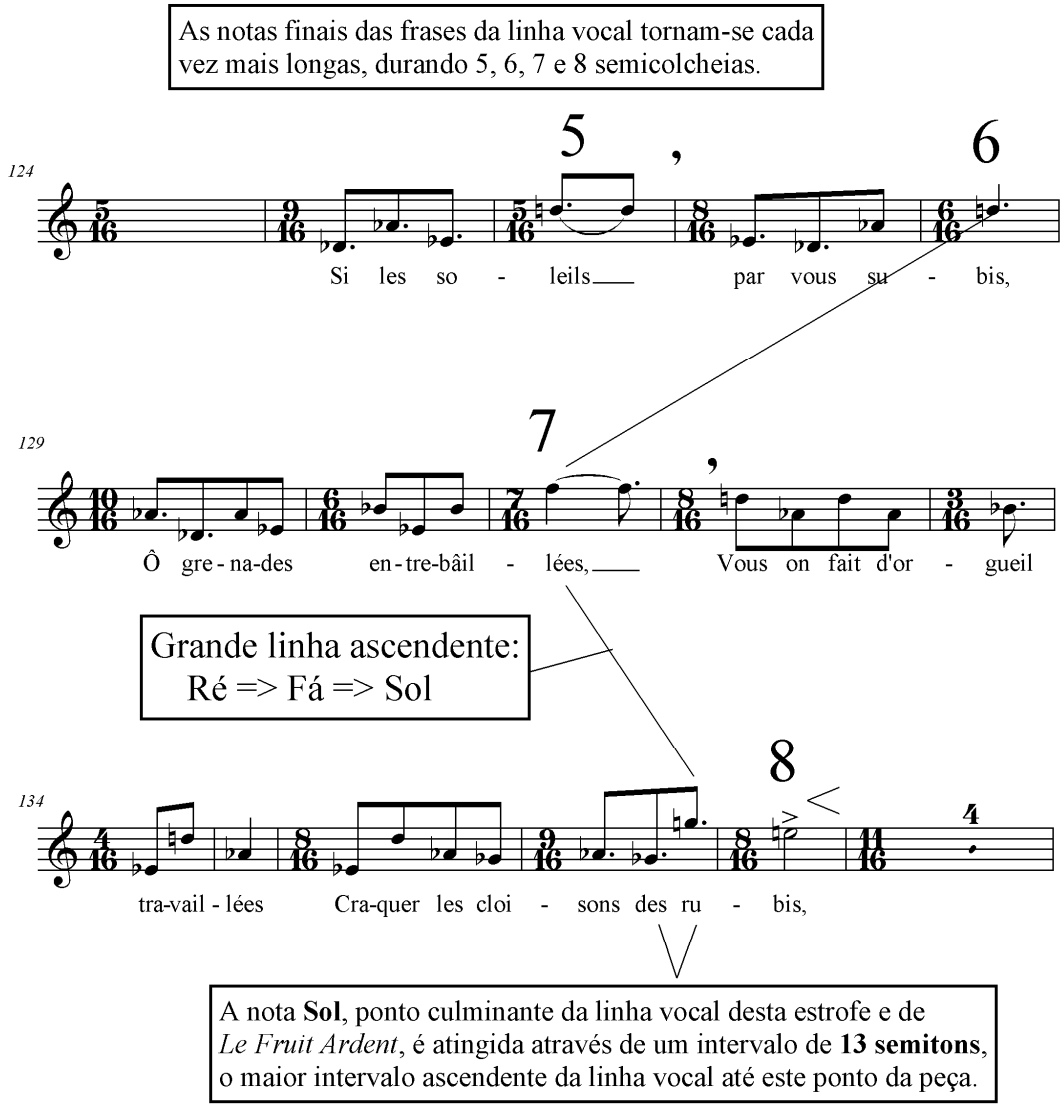


Figura 70: *Le Fruit Ardent,* de Almeida Prado, linha vocal da **seção *c*** (segunda estrofe do poema).

Nesse sentido é interessante observar que, antes deste salto ascendente de 13 semitons, o único salto de 13 semitons ocorrido na linha vocal se dá no último verso da primeira estrofe "*Éclatés de leur découvertes*" ("Rebentadas de suas descobertas") (ver **Figura 67**). Assim, é possível detectar uma relação entre a presença de termos que representam uma erupção de energia no último verso da primeira e da segunda estrofes do

[80] A ideia de colocar mais de uma possível tradução para cada um dos termos que iniciam o último verso de cada uma das três primeiras estrofes do poema é do autor desta pesquisa e não de Corinne Andersen, assim como a ideia de se traduzir 'outburst' por 'explosão' ou erupção'. Texto original da citação: "In fact, the first word of the last line of each of the first three stanzas conveys an outburst of energy ('*Éclatés*' 'Aburst' (4), '*Craquer*' 'To rend' (8), '*Crève*' 'Cracks' (11)) (ANDERSEN, 2010, p. 45).

poema, resultando em uma intensificação expressiva, e uma ampliação dos saltos da linha vocal.

Além disso, Corinne Andersen (ANDERSEN, 2010, p. 44) considera também que a resolução da oração condicional que se inicia no começo da terceira estrofe estaria na quarta estrofe, de maneira que haveria uma grande continuidade sintática e semântica entre os dois tercetos de *Les Grenades* ("As Romãs"). Tal interpretação do poema está em pleno acordo com a maneira como Almeida Prado o transforma em música, já que ele não coloca qualquer seção pianística separando a terceira e a quarta estrofe do poema e, ademais, as passagens nas quais são cantados os dois tercetos do soneto de Valéry constituem juntas a **seção *d*** de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"). Abaixo são reproduzidas as duas últimas estrofes do poema *Les Grenades* ("As Romãs") de Paul Valéry:

9 Et que si l'or sec de l'écorce
10 À la demande d'une force
11 Crève en gemmes rouges de jus,

12 Cette lumineuse rupture
13 Fait rêver une âme que j'eus
14 De sa secrète architecture.

E que se o ouro seco da casca
Sob a demanda de uma força
Rompe-se em gemas vermelhas de suco,

Essa luminosa ruptura
Faz sonhar uma alma que tive
De sua secreta arquitetura.

Um exame da linha vocal da **seção *d*** de *Le Fruit Ardent* demonstra como Almeida Prado obtém essa continuidade entre os trechos nos quais são cantados os dois tercetos de *Les Grenades*. Assim, em cada verso da terceira estrofe a linha vocal utiliza exatamente a mesma **coleção de alturas**, como se demonstra nas **Figuras 71 e 72**. É importante ressaltar que se trata da mesma **coleção de alturas** e não de *classes de alturas*, o que torna o parentesco entre essas frases vocais ainda mais evidente[81]. No terceto final, a voz realiza duas frases, a primeira correspondendo ao verso 12 e a segunda aos versos 13 e 14. A frase que corresponde ao verso 12 ("*Cette lumineuse rupture*", "Essa luminosa ruptura") utiliza uma coleção de alturas que é uma **coleção parcial** daquela utilizada em cada verso da estrofe precedente. Ou seja, todas as alturas cantadas no verso 12 foram cantadas em cada verso do primeiro terceto, embora o verso 12 não utilize todos os elementos da **coleção de alturas** da estrofe precedente. Por outro lado, a frase final da voz em *Le Fruit Ardent*, na qual são cantados os versos 13 e 14, utiliza todos os componentes da **coleção de alturas** do primeiro terceto e ainda acrescenta o **Sol**, nota mais aguda da linha vocal de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), que funciona como o ponto culminante dessa seção e desse movimento como um todo. Na **Figura 71** são representadas essas **coleções de alturas** e, na **Figura 72**, a linha vocal da **seção *d***.

Figura 71: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado: Coleções de altura utilizadas pela voz na **seção *d***. **p. 167**

A **Figura 72** reproduz a linha vocal da **seção *d***, assinalando o trecho no qual cada verso do poema de Valéry é cantado. Confrontando-se as **Figura 71** e **72** verifica-se a unidade engendrada na linha vocal da **seção *d*** pelas **coleções de alturas** mencionadas acima. Além

[81] Observação para o leitor não familiarizado com a Teoria dos Conjuntos: dizer que se trata da mesma **coleção de alturas** e não apenas de *classes de altura* significa que, nesse caso a altura exata de cada elemento, a oitava na qual ele aparece, está sendo considerada. Assim, o Ré# que aparece em todas as coleções representadas na **Figura 71** e em todas as frases vocais representadas na **Figura 72** é sempre o Ré# três semitons acima do Dó central e jamais o Ré# uma ou várias oitavas acima ou abaixo.

disso, outros fatores contribuem para gerar uma grande coesão entre os diversos trechos da **seção *d***, mostrando como o compositor lê as duas últimas estrofes do poema como um todo contínuo. Dessa maneira, como se vê na **Figura 72**, todas as frases vocais da **seção *d*** se iniciam pela mesma altura, um **Fá**, que em cada frase vocal é a nota mais longa, e a mais aguda de todas elas com exceção da última frase, na qual se atinge a nota **Sol**. Pela sua duração e por sua posição privilegiada no campo de tessitura da linha vocal, a nota **Fá** desempenha uma importante **função cêntrica** nessa passagem, colaborando para a unidade da **seção *d*** e também para a conexão entre essa e outras seções de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"). Esse último aspecto é examinado e explicado mais adiante. Por outro lado, ao se comparar as notas **Fá** que iniciam cada uma das frases vocais da **seção *d***, observa-se que a cada frase essa nota passa a durar uma semicolcheia a menos, prolongando-se respectivamente por 7, 6, 5, 4 e 3 semicolcheias. Dessa maneira, verifica-se um processo contínuo e gradual de transformação das durações. Por outro lado, depois de muitas frases na qual o **Fá** era a mais aguda nota cantada, o **Sol** no final dessa seção funciona como uma espécie de ponto culminante. Além disso, essa nota **Sol** representa também uma preparação para a próxima seção da peça, a **seção *a'''***, na qual há uma marcante centricidade sobre a classe de altura à qual pertencem as notas **Sol,** a classe de altura 7.

Além da utilização das **coleções de altura** demonstradas na **Figura Anterior**, observar a recorrência da nota **Fá** como primeira e mais longa nota em cada uma dessas frases. A sua duração e o fato de ser a nota mais aguda das quatro primeiras frases dão ao **Fá** uma clara **função cêntrica**. Observar também o processo contínuo de diminuição da duração das notas **Fá**, que se prolongam por, respectivamente, 7, 6, 5, 4, 3 semicolcheias.

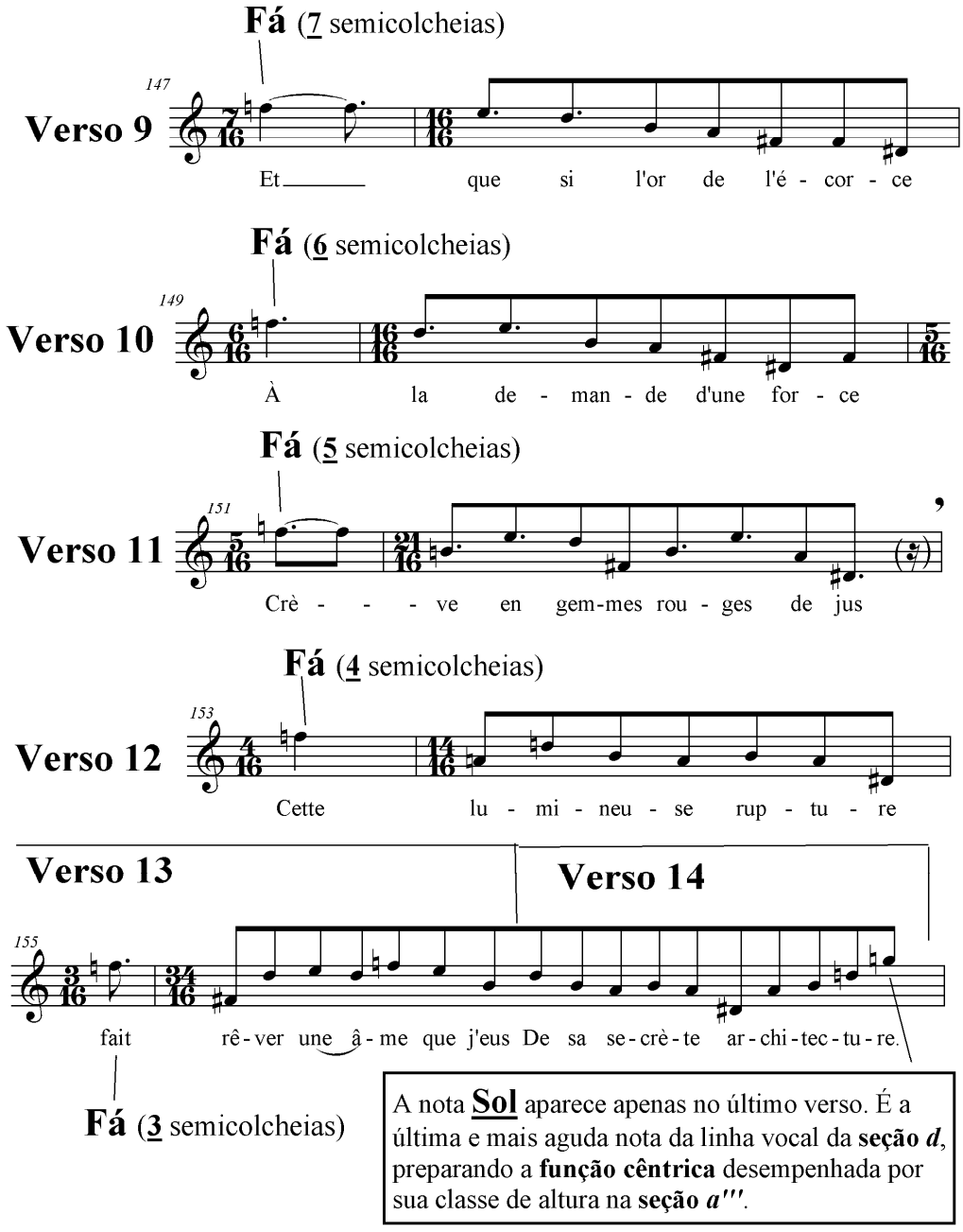


Figura 72: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado, linha vocal da ***seção d*** (terceira e quarta estrofe do poema *Les Grenades*).

Entre as seções vocais de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente") a **seção *d*** se destaca justamente por ser a única que possui uma centralidade tão clara sobre determinada altura e que se prolonga praticamente pela seção inteira. No caso da **seção *d***, esse

estabelecimento de uma centricidade sobre a nota **Fá**, prolongando-se por várias frases, contribui para dar grande unidade a essa seção, nesse sentido se somando ao uso de coleções de altura extremamente similares entre si e à diminuição da duração das notas **Fá**, processo contínuo e gradual que se estende por toda a **seção *d***. A forte coesão interna da **seção *d***, gerada pelos procedimentos mencionados acima, demonstra como o compositor compreende a última estrofe do poema como uma continuidade e conclusão da estrofe precedente, em consonância com a análise de Corinne Andersen referida acima. Isso por que na **seção *d*** são cantados os dois tercetos do poema *Les Grenades* ("As Romãs"). Ao se pensar em toda a peça, o uso da centricidade[82] em *Le Fruit Ardent* de Almeida Prado, o fato de algumas seções da peça estarem organizadas em torno de certas alturas e classes de altura que funcionam como centros referenciais, desempenha alguns papéis importantes para a estruturação desse movimento do *Portrait de Nadia Boulanger* ("Retrato de Nadia Boulanger").

Em primeiro lugar, o uso da centricidade distingue nitidamente alguns trechos de *Le Fruit Ardent* de outros. Dessa maneira há, de um lado, as seções nas quais uma centricidade em torno de uma só classe de altura, e de algumas alturas pertencentes àquela classe, estabelece-se e estabiliza-se, prolongando-se por aquela seção inteira. Nesse caso se enquadram as **seções *a***, ***a'***, ***a''***, ***a'''***, exclusivamente pianísticas, e também a última seção vocal, aqui chamada de **seção *d***. De outro lado, não há na **seção *b*** e na **seção *c*** uma centricidade em torno de uma só classe de altura que percorra esses trechos do princípio ao fim, caracterizando uma diferença nítida entre as **seções *b*** e ***c*** e as outras.

Além disso, um exame das alturas e classes de altura que se estabilizam como centros referenciais nas **seções *a***, ***a'***, ***a''***, ***d***, ***a'''*** revela que elas formam uma grande linha, um movimento harmônico-melódico de grande escala que dá a *Le Fruit Ardent* uma característica fortemente direcional. A relação entre tal característica e o poema no qual a peça se baseia é explicada mais adiante. Antes importa examinar e demonstrar como essa grande linha harmônico-melódica se manifesta. Nas **Figuras 73, 74, 75, 76 e 77** são reproduzidos alguns trechos da peça, nos quais se verifica uma forte centricidade, e são assinaladas as alturas e classes de altura que desempenham função cêntrica nessas passagens, para depois se demonstrar a grande linha formada pela sucessão das principais alturas e classes de altura que são centros referenciais nessa peça. Assim, na **Figura 73** podem ser vistos os dois compassos

[82] O termo centricidade é aqui utilizado a partir das definições de Joseph Straus (STRAUS, 2013, p. 144-146; texto original em STRAUS, 2005, p. 131-133).

iniciais[83] de *Le Fruit Ardent*, pertencentes à **seção *a***, na qual as alturas que exercem função cêntrica são o **Si três oitavas acima** e o **Si três oitavas abaixo** do Si vizinho ao Dó central. Consequentemente, a classe de altura que desempenha função cêntrica é aquela à qual pertencem todas as notas **Si**, a classe de altura **11**. À direita da barra dupla são representados os primeiros compassos cantados da **seção *b***, para mostrar que, depois de uma seção inteira na qual a classe de altura **11** desempenha função cêntrica, é com a nota **Si**, pertencente a essa classe de altura, que a voz inicia a sua participação na **seção *b***, gerando uma certa continuidade entre a **seção *a*** e a **seção *b***.

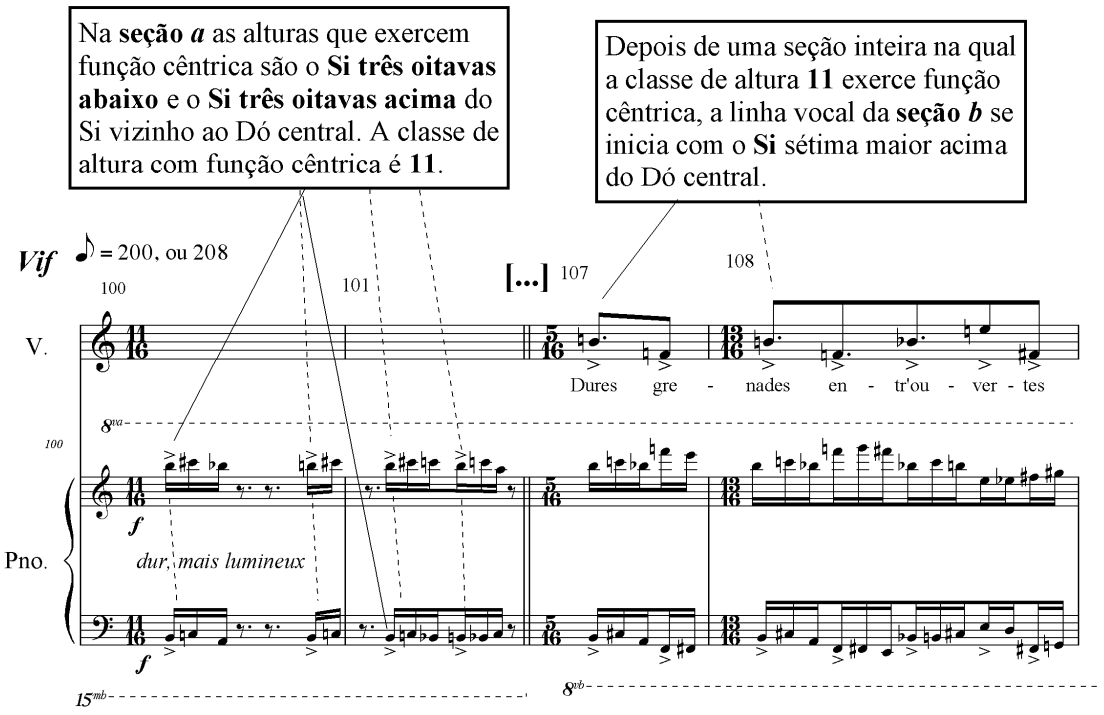


Figura 73: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado (compassos 100-101; 107-108 do *Portrait de Nadia Boulanger*).

Na **Figura 74** estão representados o último compasso da **seção *b*** e os dois primeiros compassos da **seção *a'*** de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"). Assim, pode se ver que a linha vocal da **seção *b*** de *Le Fruit Ardent* se encerra com o **Mi bemol** terça menor acima do Dó central, preparando o início da **seção *a'***, na qual duas notas **Mi bemol** constituem as alturas que desempenham função cêntrica, respectivamente o **Mi bemol três oitavas acima** e o **Mi bemol três oitavas abaixo** do Mi bemol que fica terça menor acima do Dó central.

[83] Os dois compassos iniciais de *Le Fruit Ardent* correspondem aos compassos 100 e 101 do *Portrait de Nadia Boulanger*, tal como indica a numeração colocada acima de cada compasso.

Figura 74: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado (compassos 116-118 do *Portrait de Nadia Boulanger*).

Se a **seção *a*** tem a classe de altura **11** (notas **Si**) e a **seção *a'*** tem a classe de altura **3** (notas **Mi bemol**) como centros referenciais, a **seção *a''*** continua esse percurso ascendente, tendo como centros referenciais as notas **Mi natural**, como se destaca na **Figura 75**. Nessa figura são vistos o último compasso da **seção *c*** e os dois primeiros compassos da **seção *a''***. No último compasso da **seção *c*** a voz canta um **Mi natural** que se destaca por ser a nota mais longa de todo o movimento *Le Fruit Ardent*, estendendo-se por 8 semicolcheias. Além disso, a indicação de *crescendo* realça a duração da nota e a sua posição relativamente aguda no campo de tessitura vocal contribui para lhe dar bastante brilho. Com toda essa ênfase colocada sobre esse **Mi natural**, ele serve de preparação para a **seção *a''***, na qual a classe de altura **4**, à qual pertencem todas as notas **Mi natural**, é um centro referencial de primeira importância. Ao se comparar a **Figura 75** com a **Figura 74** pode se verificar que as notas **Mi bemol** que desempenham função cêntrica na **seção *a'*** estão nas mesmas oitavas, apenas meio tom abaixo das notas **Mi natural** que desempenham função cêntrica na **seção *a''***. A proximidade entre tais alturas reforça a conexão entre elas.

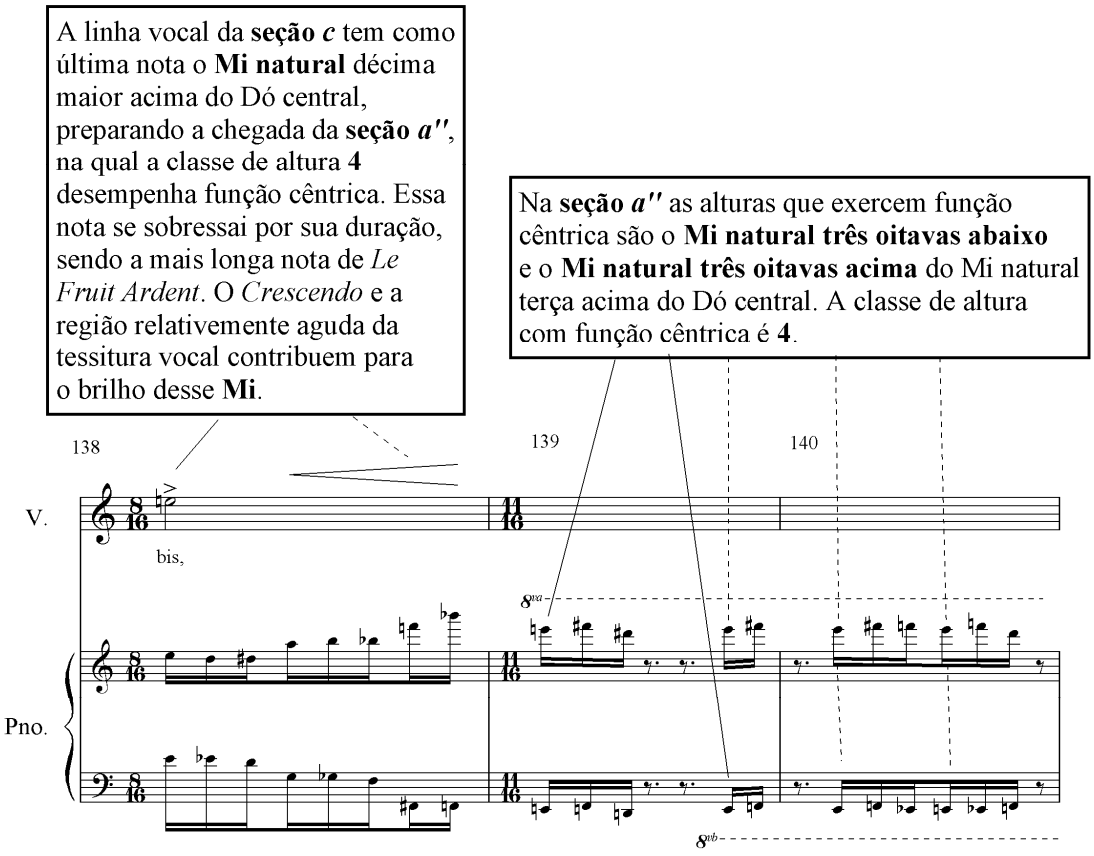


Figura 75: *Le Fruit Ardent,* de Almeida Prado (compassos 138-140 do *Portrait de Nadia Boulanger*).

A **Figura 76** representa os três compassos iniciais da **seção *d***. É interessante observar que, na linha vocal, a nota **Fá** décima primeira acima do Dó central é a altura que exerce uma função cêntrica efetiva. Ao se confrontar a **Figura 76** e a **Figura 75** observa-se que esse **Fá** é vizinho do **Mi** destacado na linha vocal na preparação para a **seção *a''***, já que ambos se encontram na mesma oitava, distando apenas meio tom um do outro. Ao mesmo tempo, as notas **Fá** destacadas na parte do piano na **Figura 76** aparecem nas mesmas oitavas e são vizinhas das notas **Mi** que exercem função cêntrica na parte do piano na **seção *a''***, destacadas na **Figura 75**. Ou seja, há uma proximidade entre alturas que desempenham funções cêntricas e se destacam em uma seção e em outra. Tal proximidade torna bastante plausível a ideia de uma grande linha harmônico-melódica que conecta as principais alturas que funcionam como centros referenciais em *Le Fruit Ardent*. Tal ideia é explicada melhor mais abaixo.

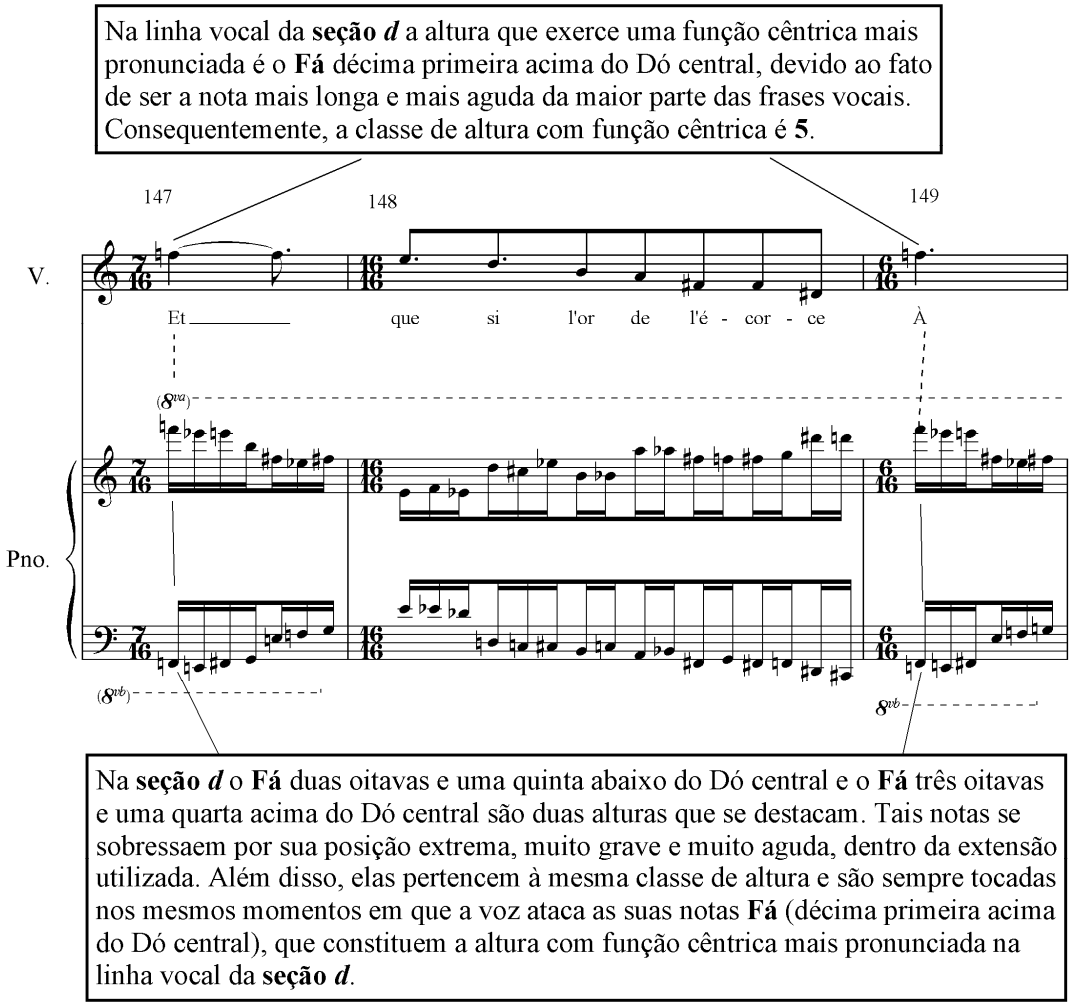


Figura 76: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado (compassos 147-149 do *Portrait de Nadia Boulanger*).

Este exame de todas as principais alturas e classes de altura que se estabilizam como centros referenciais nas diversas seções de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente") se justifica para explicar o caminho que elas realizam, como se vê mais abaixo. Na **Figura 77** são representados o último compasso da **seção *d*** e os três primeiros compassos da **seção *a'''***. Uma comparação entre a **Figura 76** e a **Figura 77** também revela uma grande proximidade entre as alturas destacadas em cada uma das camadas abordadas, a voz, a mão direita e a mão esquerda do piano, no caso uma distância de apenas um tom. Por outro lado, uma comparação entre o início da **seção *a*** (**Figuras 68 e 73**), **seção *a'*** (**Figura 74**), **seção *a''*** (**Figura 75**) e **seção *a'''*** (**Figura 77**) revela que cada uma das **seções *a*** é, em sua parte inicial, uma exata transposição da **seção *a***. Isso contribui para associar essas passagens umas às outras e reforça a ideia de uma grande linha, que dá a *Le Fruit Ardent* uma característica fortemente direcional, característica essa que é abordada novamente mais à frente.

Figura 77: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado (compassos 156-159 do *Portrait de Nadia Boulanger*).

Enfim, a **Figura 78** reúne as alturas destacadas nas figuras anteriores e coloca lado a lado as principais alturas que representam centros referenciais nessa peça. Um exame da **Figura 78** demonstra claramente como as alturas que desempenham função cêntrica em *Le Fruit Ardent* estão próximas umas das outras em cada uma das camadas da textura dessa peça, a voz, a mão direita do piano e a mão esquerda do piano. Isso torna a ideia de uma grande linha bastante pertinente. Além disso, também pode se observar que essa linha tem uma direção sempre ascendente, cada altura centralizada é mais aguda do que a precedente. Assim, a grande linha demonstrada na **Figura 78** dá a *Le Fruit Ardent* uma característica fortemente direcional.

Figura 78: *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado: linha formada pelas principais alturas que desempenham função cêntrica.

Por um lado, a grande linha formada pelas alturas que desempenham função cêntrica, linha essa que dá a *Le Fruit Ardent (*"O Fruto Ardente*"*) uma característica direcional marcante, pode ser considerada como indício de um pensamento arquitetônico, estrutural, já que ela engloba *Le Fruit Ardent* do princípio ao fim. Por outro lado, tal característica direcional se relaciona também com o poema. Tanto Corinne Andersen como Daniel Lefèvre consideram que a última estrofe de *Les Grenades* ("As Romãs") representa o final ou a resolução de um processo que envolve o poema inteiro. Assim, Corinne Andersen diz:

> Como é típico do soneto tradicional, a estrofe final de *Les Grenades* produz uma espécie de resolução. Nesse caso, ela ajuda a completar a metáfora central do poema. [...] As palavras '*secrète*' ('secreta') e '*archictecture*' ('arquitetura') [as duas últimas palavras do poema] sintetizam o jogo que o poema faz entre as noções dos mundos interior e exterior (ANDERSEN, 2010, p. 46)[84].

[84] Texto original da citação: "As typical of the traditional sonnet, the final stanza of *Les Grenades* provides something of a resolution. In this case, it helps to complete the central metaphor of the poem.

Daniel Lefèvre, como já se mencionou acima, vê nesse poema a existência de duas séries de palavras, que representam os dois aspectos contrastantes de uma romã madura: de um lado a sólida arquitetura da fruta, e, de outro, a plenitude do suco, a abundância das sementes, a força do amadurecimento que rompe a casca e as paredes internas do fruto. Ele diz:

> Esta oposição, que se prolonga do princípio ao fim, através de todo o poema, culmina nas duas palavras '*rupture*' ('ruptura') e '*archictecture*' ('arquitetura'), que constituem a 'pedra angular' ('*clé de voûte*') do texto, as duas últimas rimas nas quais vem a se equilibrar a pressão das forças antagonistas (LEFÈVRE, 2015, p. 2)[85].

[...] The worlds '*secrète*' and '*archictecture*' summarize the poem's play on notions fo interior and exterior worlds" (ANDERSEN, 2010, p. 46).

[85] Texto original da citação: "Cette opposition, qui se prolonge du début à la fin, à travers tout le poème, culmine dans les deux mots 'rupture' (12) et 'archictecture' (14), qui constituent la 'clé de voûte' du texte, les deux dernières rimes où viennent s'équilibrer la poussé des forces antagonistes" (LEFÈVRE, 2015, p. 2).

Capítulo 3. *As Estrelas* (do ciclo *Austrais*), de Harry Crowl.

A canção *As Estrelas* pertence ao ciclo *Austrais*, composto por Harry Crowl a partir de poemas de João da Cruz e Sousa (1861-1898). Esse ciclo data de 1998, ano do centenário da morte do poeta. Em entrevista realizada em novembro de 2013, o compositor mencionou um aspecto da obra do poeta que muito lhe interessa e foi uma das motivações para a composição desse ciclo de canções: "O que gosto muito nessa poesia simbolista é justamente esse lado abstrato, no qual ele descreve uma coisa que não se consegue ver exatamente o que é. Explorei muito esse aspecto. Achei que isso se prestava muito bem à minha própria linguagem" (CROWL, 2013). Nesse sentido é interessante mencionar que Massaud Moisés, em seu livro **A Criação Literária: Poesia** (MOISÉS, 2003), no capítulo em que trata de: "A Linguagem Poética. A Metáfora" escolhe justamente um soneto de Cruz e Sousa para se aprofundar no assunto, através de uma análise textual detalhada. Moisés observa como no caso do poema por ele examinado, *Flor do Mar*:

> Seja para o 'eu do poeta'/ 'eu lírico', seja para o leitor', no 'tu' reside o ser que se deseja conhecer. E esse 'tu' permanecerá entre conhecido e desconhecido, precisamente por que, para representa-lo, o eu-lírico se vê obrigado a uma linguagem entre conotativa e denotativa, a uma linguagem polívoca, que adia para sempre o sentido único que o ser do tu poderia alcançar (MOISÉS, 2003, p. 213).

Aqui se reproduz a primeira estrofe de Flor do Mar:

> És da origem do mar, vens do secreto,
> do estranho mar espumaroso e frio
> que põe rede de sonhos ao navio
> e o deixa balouçar, na vaga, inquieto. (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 87)

A maneira como essa valorização da ambiguidade na linguagem poética se manifesta no poema *As Estrelas* e na canção de Harry Crowl, nele baseada, é discutida mais adiante, neste capítulo e nas considerações finais desta tese. A canção *As Estrelas* de Harry Crowl se baseia no poema homônimo de João da Cruz e Sousa (1861-1898), pertencente ao livro *Faróis*, publicado postumamente em 1900. Abaixo se reproduz tal poema, com o número dos versos indicados à esquerda para facilitar as referências analíticas:

As Estrelas

Lá, nas celestes regiões distantes,
no fundo melancólico da Esfera,
nos caminhos da eterna Primavera
do amor, eis as estrelas palpitantes.

Quantos mistérios andarão errantes,
quantas almas em busca da Quimera[86],
lá, das estrelas nessa paz austera
soluçarão, nos altos céus radiantes.

Finas flores de pérolas e prata,
das estrelas serenas se desata
toda a caudal das ilusões insanas.

Quem sabe, pelos tempos esquecidos,
se as estrelas não são os ais perdidos
das primitivas legiões humanas?! (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 108).

O soneto *As Estrelas* de Cruz e Sousa utiliza um metro regular, sendo inteiramente constituído por versos decassílabos. Alfredo Bosi, em seu livro *O Ser e o Tempo da Poesia*, ao falar sobre a regularidade métrica e a maneira como ela afeta a sensibilidade atual, afirma:

> O efeito do retorno acentual obrigado é, hoje, o de uma ligeira estranheza que nos afeta como bela e tranquila monotonia. Nos poetas mais criativos [...] o jogo das pausas internas procura restabelecer o ritmo semântico; o que é sensível se a leitura que deles soubermos dar for antes expressiva do que métrica (BOSI, 1997, p. 75).

No caso do poema aqui examinado, o 'jogo das pausas internas' marca de maneira expressiva o verso inicial, em que há uma vírgula logo após a primeira sílaba. Sobre a importância das pausas para a linguagem poética, Alfredo Bosi explica:

> Parece que a função interna mais importante da pausa é marcar as células métricas e sintáticas, ordenando, desse modo, *o tempo da leitura*. A pausa divide e, ao dividir, equilibra. Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um 'e', um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer. [...] A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da

[86] Na canção de Harry Crowl está escrito "em busca **de** Quimera" e não "em busca **da** Quimera", mas a forma adotada pelo compositor aparece em uma outra edição dos poemas de Cruz e Sousa (1997, p. 75).

> espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos (BOSI, 1997, p. 100-101).

No caso de *As Estrelas*, de Cruz e Sousa, a espera gerada pelo silêncio que corta o primeiro verso ("Lá**(,)** nas celestes regiões distantes") é em seguida compensada por várias frases que se referem à palavra inicial daquele verso. Assim, se o advérbio "lá" quer dizer "**1.** Naquele lugar; ali. **2.** Àquele lugar; ali. **3.** Adiante, além. [...]" (FERREIRA, 1995, p. 382), tal localidade é em seguida definida por várias expressões, todas principiando por "nas" "no" "nos" (contrações de um artigo definido com a preposição "em", também associada à ideia de localização): "nas celestes regiões distantes", "no fundo melancólico da Esfera" "nos caminhos da eterna Primavera do amor". Dessa maneira, quando o verso 7 ("lá, das estrelas nessa paz austera") principia pela mesma palavra, o termo "lá" já vem carregado das imagens[87] das regiões celestes, do fundo da Esfera, dos caminhos da Primavera, e então se cria uma marcante conexão entre os versos 1 e 7. Essa ligação se fundamenta em vários aspectos, já que esses são os únicos pontos do poema onde se emprega a palavra "lá", os únicos versos a começar com um monossílabo seguido por vírgula, possuindo bastante similaridade rítmica, com acentos recaindo sobre as sílabas 1, 4, 8 e 10:

1 **Lá**, nas ce**les**tes regi**ões** dis**tan**tes, 10 sílabas métricas. (acentos nas sílabas **1,4,8,10**)
1 / _ _ / _ _ _ / _ /

7 **lá**, das es**tre**las nessa **paz** aus**te**ra 10 sílabas métricas. (acentos nas sílabas **1,4**,6,**8,10**)
7 / _ _ / _ /_ / _ /

Na canção do compositor Harry Crowl essa afinidade entre os versos um e sete do poema de Cruz e Sousa desempenha um importante papel, sobrepondo-se inclusive à estrutura estrófica do texto, como se vê mais abaixo.

Harry Crowl associa esses dois momentos do poema de diversas maneiras. Como se vê nas próximas figuras, que reproduzem a linha vocal dos versos 1 e 7 respectivamente, em ambos os versos o compositor faz que a palavra "lá" seja cantada em semínima seguida por pausa de semínima, valorizando o já comentado silêncio gerado pela vírgula. Por outro lado, a linha vocal dessas duas passagens apresenta ainda outras similaridades. Assim, tanto

[87] Aqui pode-se pensar no processo chamado por Ezra Pound de fanopéia: um dos meios de "carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível [...] [é] projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual (fanopéia)" (POUND, 1989, p. 63). Texto original: "To charge language with meaning to the utmost possible degree, we have, as stated, the three chief means: 1. throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination (phanopoeia) [...]" (POUND, 1961, p. 63).

na frase inicial como naquela destinada ao verso 7 se observa um salto de sexta menor ascendente (+8 semitons) seguido por uma segunda menor descendente (-1 semitom). E, ainda que o verso 7 seja cantado se utilizando uma extensão mais ampla, as duas frases apresentam perfis melódicos semelhantes, se iniciando na região grave, tendo um primeiro salto ascendente compensado por graus conjuntos descendentes e depois um novo salto ascendente que leva à região mais aguda da voz empregada em cada frase.

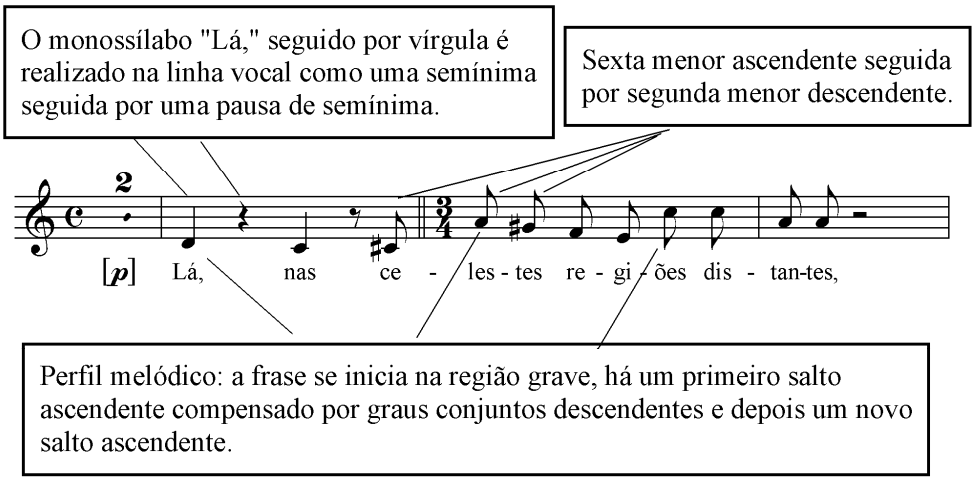


Figura 79: Linha vocal da canção *As Estrelas* de Harry Crowl: verso inicial.

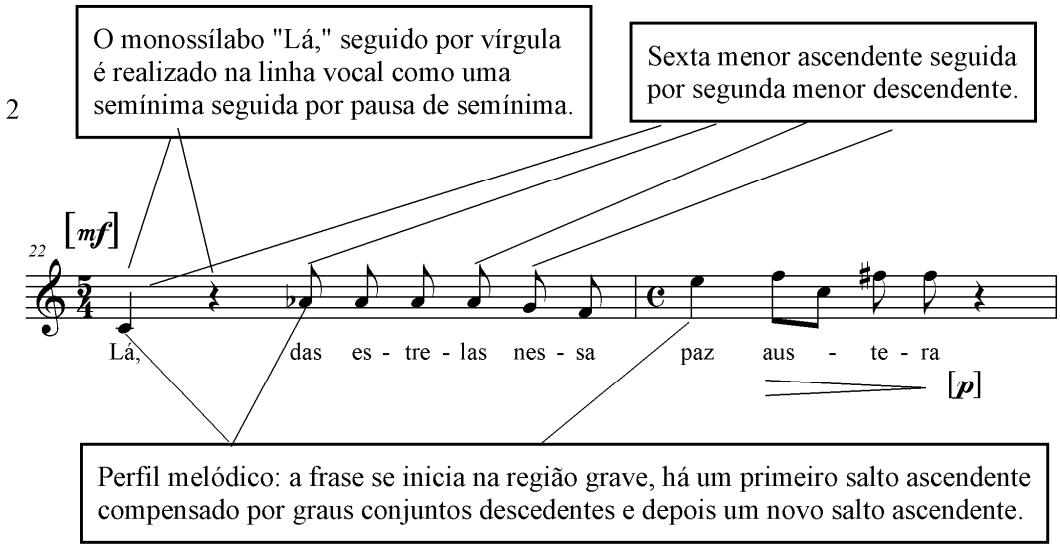


Figura 80: Linha vocal da canção *As Estrelas* de Harry Crowl: verso 7.

Não é apenas na linha vocal que o elo entre os versos um e sete, tão importante para o poema, reflete-se na composição musical. Há também elementos na parte do piano e na construção da canção como um todo colaborando para fortalecer o vínculo entre esses dois momentos. Assim, o par de notas Ré em intervalo de oitava que inicia a peça se estabelece

como um centro referencial bastante importante para a construção formal da canção de Harry Crowl e contribui para a associação entre os versos um e sete, como se vê mais abaixo. Ao se falar em centro referencial está se tomando como base a definição de Joseph Straus:

> Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas ritmicamente ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos. (STRAUS, 2013, p. 144)[88].

No caso do par de notas Ré aqui mencionado e que aparece na **Figura 81**, vários fatores concorrem para o seu estabelecimento como centro referencial e elemento importante para a construção da obra. De um lado, trata-se da primeira sonoridade escutada durante uma execução da peça. Além disso, do ponto de vista do campo de tessitura, o Ré mais grave desse par se trata da altura mais grave que soa durante toda a canção *As Estrelas* e, nesse sentido, chama a atenção enquanto ponto extremo da extensão sonora utilizada. Ademais, a maneira como esse par de notas é empregado durante o percurso temporal da canção contribui, por um lado, para sua afirmação enquanto centro referencial e, por outro, para gerar uma associação entre os momentos nos quais ele soa, que correspondem aproximadamente ao início da canção, à sua metade e ao seu final, e no caso do poema equivalem aos versos iniciais (1,2,3), ao verso 7 e aos dois últimos versos (13 e 14).

De início, o Ré oitavado no grave soa várias vezes, sempre exatamente no mesmo registro, sempre tendo o seu ataque no primeiro tempo dos compassos onde aparece e em geral utilizando durações longas, fixando-se na memória do ouvinte como elemento

---

[88] Ricardo Mazzini Bordini, que verteu o livro de Joseph Straus para o português, traduz o termo 'pitch' por 'nota', enquanto outros autores consultados que também se utilizam da teoria dos conjuntos, como João Pedro de Oliveira (2007) preferem traduzir 'pitch' por 'altura' e 'pitch-class' por 'classe de altura'. Isto explica a aparente diferença terminológica desta citação com outras passagens desta tese. O texto original da passagem acima é: "All tonal music is centric, focused on specific pitch classes or triads, but not all centric music is tonal. Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch-classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. In the absence of functional harmony and traditional voice leading, composers use a variety of contextual means of reinforcement. In the most general sense, notes that are stated frequently, sustained at length, placed in a registral extreme, played loudly, and rhythmically or metrically stressed tend to have priority over notes that don't have those attributes" (STRAUS, 2005, p. 131).

preponderante da região grave dessa música. Assim, o Ré oitavado aparece nos compassos 1,2,3,6,7,9, como se vê na figura a seguir:

Figura 81: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 1 a 9).

Do ponto de vista da relação entre texto e música, é relevante observar que os nove compassos iniciais, nos quais o par de notas Ré aparece seis vezes, constituem a passagem na qual se cantam os três primeiros versos do texto, ou seja, o trecho do poema no qual de início aparece o advérbio lá e, em seguida, o seu significado se adensa pelas imagens das "celestes regiões distantes", do "fundo melancólico da Esfera" e dos "caminhos da eterna Primavera do amor". É possível que a ideia de distância contida no advérbio "lá" (o oposto de

"aqui"), nas "regiões celestes", no "fundo da Esfera", associe-se para o ouvinte com a sonoridade dessas notas Ré extremamente graves.

Nos compassos de 10 a 20 o compositor evita a nota Ré como baixo da canção, de maneira que as aparições de um Ré enquanto nota mais grave da textura ocorrem apenas em notas de curta duração, como colcheia ou semicolcheia (compassos 16 e 20) e sem a utilização da oitava mais grave. Assim, Harry Crowl realiza um contraste com o início da canção e quando o Ré oitavado volta a soar, enquanto elemento mais grave do acorde **EstrelaPn54** (compasso 21, ver figura abaixo)[89], ele constitui referência efetiva ao início da peça.

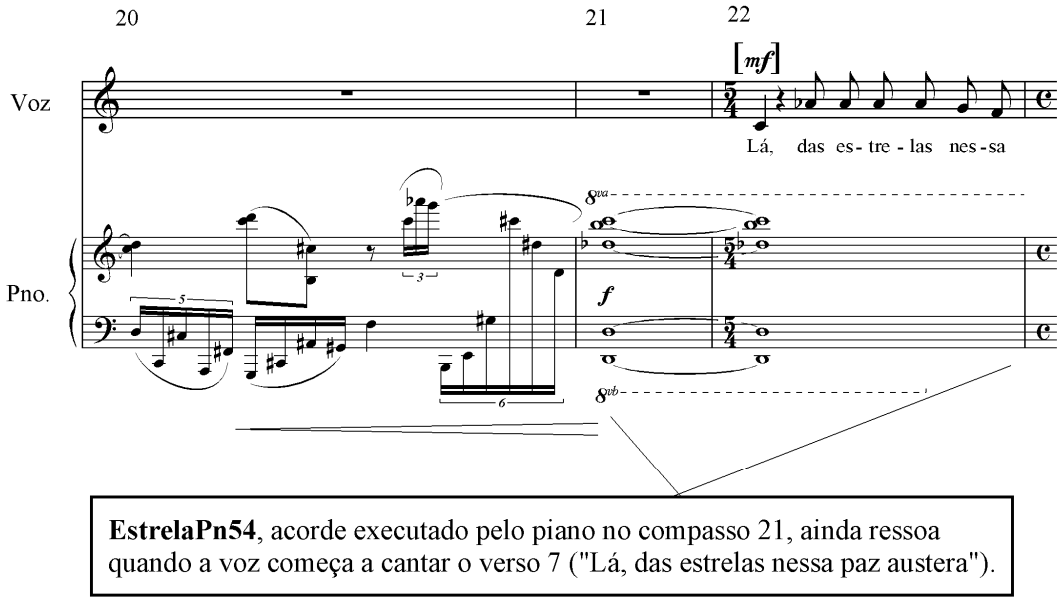


Figura 82: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 20 a 22).

Do ponto de vista da relação entre texto e música, é importante observar que o acorde **EstrelaPn54** (e consequentemente o par de notas Ré na região extremamente grave do piano) ainda ressoa quando começa a se cantar o verso 7 ("lá, das estrelas nessa paz austera"), reforçando a já comentada associação entre tal momento do poema e o início do texto, onde também aparece o advérbio "lá" seguido de vírgula e logo após ocorrem as imagens vinculadas a tal advérbio: as "regiões celestes", o "fundo da Esfera", os "caminhos da Primavera". Por outro lado, o parentesco entre o acorde **EstrelaPn54** e os compassos iniciais de *As Estrelas* envolve outros aspectos além da recorrência do par de notas Ré, como se demonstra na figura abaixo e se explica em seguida:

[89] É necessário fazer uma observação: a designação **EstrelaPn54** se refere a um trabalho prévio de análise da música a partir da teoria dos conjuntos, no qual esse foi o 54º segmento formado por notas tocadas pelo piano que foi examinado pelo autor da pesquisa. Tal designação não implica qualquer conclusão analítica.

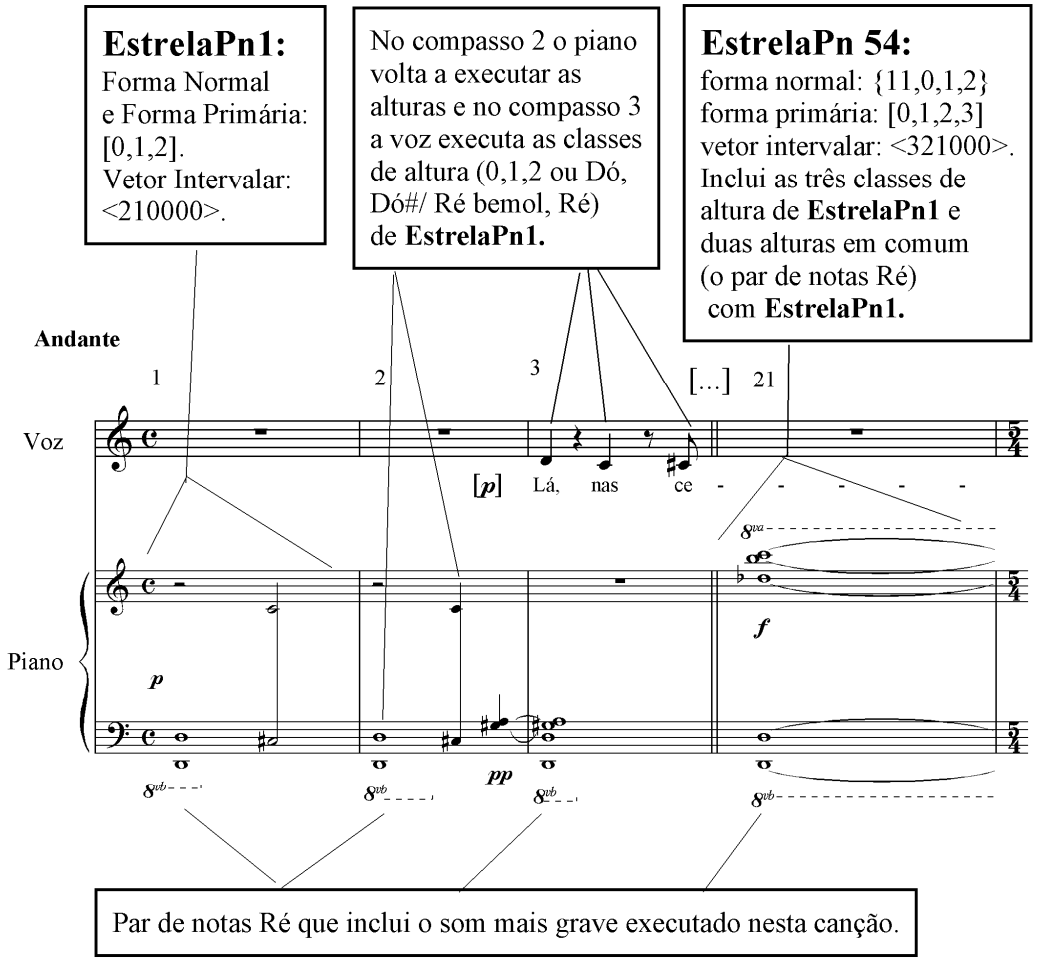


Figura 83: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 1-3; 21).

Ao se comparar o acorde **EstrelaPn54** com o grupo de alturas executadas pelo piano no compasso 1 (aqui chamado de **EstrelaPn1**), verifica-se que além de ambos os grupos de notas possuírem duas alturas em comum (o par de notas Ré), **EstrelaPn54** contém todas as classes de altura de **EstrelaPn1**: {0,1,2}. Tal relação é ainda mais importante por que os elementos de **EstrelaPn1** voltam a aparecer nos compassos 2 e 3 no piano e na voz (todas as alturas no piano e todas as classes de altura na voz), de maneira que o grupo de alturas **EstrelaPn1** realmente possui influência sobre a sonoridade inicial da canção. Além disso, tanto **EstrelaPn1** como **EstrelaPn54** são conjuntos de classes de altura que correspondem a segmentos da escala cromática, ou, dito de outra maneira, são conjuntos de classes de altura que podem ser formados por uma sucessão de segundas menores[90]. Daí resulta que seus conjuntos possuem número máximo da classe[91] intervalar 1 em seus vetores intervalares, o que influencia e caracteriza a sua sonoridade harmônica: **EstrelaPn1** pertence ao conjunto-

[90] Joseph Straus (2013, p. 169-170) diria que são conjuntos cíclicos do ciclo intervalar C1.
[91] Observação para o leitor pouco familiarizado com a Teoria dos Conjuntos: A classe intervalar 1 inclui os intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor.

classe FN 3-1, tendo dois intervalos da classe 1 (o maior número entre conjuntos de três classes de altura) e **EstrelaPn54** pertence ao conjunto-classe FN 4-1, apresentando três intervalos da classe 1 (o número máximo entre conjuntos de quatro classes de alturas).

O acorde **EstrelaPn54** aparece no final da maior seção exclusivamente pianística da canção, uma seção particularmente rica em notas rápidas, com quiálteras de 5, 6 e 7 notas por semínima. **EstrelaPn54** representa o único ataque sonoro que ocorre no compasso 21, e, com exceção do compasso final da obra, esse se trata do único compasso de toda a canção onde se ouve apenas um ataque sonoro, de maneira que **EstrelaPn54**, que precede o início do verso 7, representa realmente um momento chave dessa canção, demonstrando como a associação entre os versos 1 e 7 é um elemento fundamental para a leitura que o compositor Harry Crowl fez do poema de Cruz e Sousa.

O acorde **EstrelaPn54**, que ainda ressoa quando o verso 7 principia a ser cantado, encerra a maior seção exclusivamente pianística (pausa vocal) dessa obra, e tal interlúdio pianístico de seis compassos se dá no meio da segunda estrofe do texto, quando entre o primeiro e o segundo quarteto[92] do poema o compositor não colocou nenhuma pausa vocal (além da respiração subentendida). É quase como se a leitura que o compositor fez das duas primeiras estrofes, ao invés da divisão tradicional em dois quartetos, fosse:

1 Lá, nas celestes regiões distantes,
2 no fundo melancólico da esfera
3 nos caminhos da eterna Primavera
4 do amor, eis as estrelas palpitantes.
5 Quantos mistérios andarão errantes,
6 quantas almas em busca de Quimera,

7 Lá, das estrelas nessa paz austera
8 soluçarão, nos altos céus radiantes (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 108, alteração de estrofes nossa).

Se Schoenberg dizia que "uma aparente divergência [entre texto e música] na superfície pode ser necessária em função de um caminhar paralelo em um plano mais elevado" (SCHOENBERG, 1976, p.6, tradução nossa), aqui o rompimento da estrutura estrófica do poema em sua realização musical serve para realçar outros elementos do texto: a já comentada relação entre os versos 1 e 7, que principiam pelo advérbio "Lá" seguido de vírgula, e o alargamento da sintaxe que se dá na segunda estrofe, como se mostra a seguir. Além disso, ao fazer que a palavra "Quimera" seja seguida imediatamente por uma grande pausa vocal e não por outros vocábulos, o compositor contribui para dar uma importância

[92] Aqui o termo quarteto se refere a uma estrofe de quatro versos.

especial a tal palavra, que na canção está envolvida em outras relações poético-musicais, detalhadas mais à frente.

Harry Crowl, ao inserir a maior seção pianística da obra no meio da segunda estrofe, subdividindo-a em dois pares de versos, enfatiza uma característica sintática dessa estrofe, reproduzida a seguir:

> Quantos mistérios andarão errantes,
> quantas almas em busca de Quimera,
> lá, das estrelas nessa paz austera
> soluçarão, nos altos céus radiantes. (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 108).

Se os dois primeiros versos dessa estrofe fossem: "Quantos mistérios andarão errantes,/ quantas almas soluçarão radiantes,", haveria uma espécie de paralelismo na morfologia e sintaxe dos dois versos. Entretanto, o poeta afastou consideravelmente o verbo "soluçarão" de seu sujeito ("almas"), colocando-o apenas no último verso do segundo quarteto ("soluçarão, nos altos céus radiantes."). Isto sugere uma possível ambiguidade na leitura e interpretação do poema. Ao se declamar apenas os dois primeiros versos do segundo quarteto: "Quantos mistérios andarão errantes,/ quantas almas em busca de Quimera,", é possível se imaginar o verbo "andarão" como elíptico (oculto) no segundo verso: "Quantos mistérios andarão errantes, / quantas almas (andarão) em busca de Quimera,". Por outro lado, com pequenas modificações, o sujeito do verbo "soluçarão" poderia ser constituído por outro termo, como se vê nas variantes colocadas abaixo: "lá, as estrelas nessa paz austera/ soluçarão, nos altos céus radiantes.", ou então, "lá, das estrelas nessa paz austera,/ soluçarão os altos céus radiantes". Tal trabalho com a sintaxe é interessante de se observar, tanto do ponto de vista da análise do poema, como da relação texto-música verificada na canção de Harry Crowl. Quanto à questão da relação entre texto e música, Harry Crowl, ao colocar uma seção pianística no meio dessa estrofe, aumenta ainda mais o afastamento entre o sujeito "almas" e o verbo "soluçarão", intensificando o estiramento da sintaxe e a decorrente ambiguidade potencial que já se observa no poema de Cruz e Sousa. A questão de como um poema, que possui a sintaxe estendida ao extremo, pode ser abordado em uma composição musical aparece em *Soupir* ("Suspiro") de Ravel, a primeira canção dos *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, analisada por Hermann Danuser (2004, p. 186-189). No poema de Mallarmé musicado por Ravel o principal verbo que serve de predicado ao sujeito colocado no início do poema só aparece no quarto verso. Danuser demonstra como naquele caso Ravel mantém a coesão da sintaxe complexa de Mallarmé e impede sua ruptura, utilizando-se da uniformidade sonora conseguida através de um elemento em *ostinato*, que perdura durante os cinco primeiros

versos da canção. Aqui, Harry Crowl busca o efeito contrário, a intensificação do estiramento da sintaxe, afastando ainda mais os núcleos do sujeito e do predicado, potencializando a ambiguidade do poema. O trabalho de Cruz e Sousa com a sintaxe é mencionado tanto por Ivone Daré Rabello quanto por Ivan Teixeira. Ivan Teixeira diz:

> Apropriando-se da poesia inconformada dos românticos, Cruz e Sousa incorpora também as conquistas do Simbolismo francês, tais como o transbordamento dos sentidos, a mistura de sensações, [...] , a reiteração das harmonias, o jogo intenso das cores, **a violação da sintaxe**, [...], a rarefação do referente, o contato sensorial com os astros e a pesquisa de seus efeitos sobre a sensibilidade [...] (TEIXEIRA, 2004, p. XVII – XVIII, grifo nosso).

Por outro lado, Ivone Daré Rabello também considera a utilização de recursos sintáticos como um meio de favorecer a ambiguidade poética. Assim, ao analisar o poema *Flores da Lua*, ela considera que no início da segunda estrofe daquele poema ("Da noite a tarda e taciturna trova/ soluça, numa trêmula dormência . . ."): "Não se pode definir se o canto é entoado pela noite ou por ela inspirado, dada a ambiguidade trazida pela anástrofe [inversão na ordem sintática habitual] e pela expressão 'da noite' (relação atributiva ou relação de assunto)" (RABELLO, 2000, p. 29).

Se a ruptura da estrutura estrófica mencionada acima coloca em relevo a associação entre os versos 1 e 7 e também a dilatação da sintaxe que se dá no segundo quarteto do poema, por outro lado tanto no interlúdio pianístico como no verso 6, que o antecede, é possível destacar relações musicais com outros pontos da canção.

Quanto ao verso 6, "Quantas almas em busca de Quimera", a sua palavra final rima com "Esfera", Primavera" e "austera". Além do parentesco sonoro, tais palavras possuem em comum o fato de estarem todas no singular, em um poema onde substantivos e adjetivos no plural são bastante numerosos. Ademais, "Esfera", "Quimera" e "Primavera" constituem os únicos substantivos do poema que se iniciam por letra maiúscula, expressando a ideia de que não se trata de qualquer esfera, quimera ou primavera, mas sim a Esfera, a Primavera, a Quimera. Dessas quatro palavras associadas pela rima, três delas ("Primavera", "Quimera" e "austera") apresentam terminações melódicas bastante similares entre si, como se vê na **Figura 84**. O compositor relaciona musicalmente essas três palavras unidas pela rima fazendo que as três últimas notas de todos os versos acima reproduzidos constituam conjuntos de classes de altura que pertencem ao conjunto-classe FN 3-5, de forma primária [0,1,6] e vetor intervalar <100011>. Além disso, a coleção de alturas formada pelos quatro últimos elementos do verso 3 ("Primavera") inclui todas as alturas da coleção formada pelas três últimas notas do verso 7 ("austera", Dó, Fá, Fá#). Ao se comparar os segmentos formados

pelas quatro últimas notas dos versos 3 e 6 (“Primavera” e “Quimera”), observa-se que os dois conjuntos possuem desenho melódico bastante similar, como demonstra a sua sucessão de intervalos, aqui expressos em semitons: (-1, +7, -1) e (-2, +7, -1). Ainda que o segmento de quatro notas “Primavera” pertença ao conjunto-classe FN 4-9 [0,1,6,7] e “Quimera” pertença ao conjunto FN 4-16 [0,1,5,7], o desenho melódico utilizado para se cantar “Primavera” e “Quimera” é de tal maneira semelhante, que bastaria se abaixar meio-tom a primeira nota de “Quimera” (de Lá para Lá bemol) para se obter uma transposição exata de “Primavera”. Além disso, os três versos examinados acima terminam na região aguda, nas notas culminantes de suas frases ou perto delas, contribuindo para estabelecer uma espécie de correspondência musical para a rima do poema.

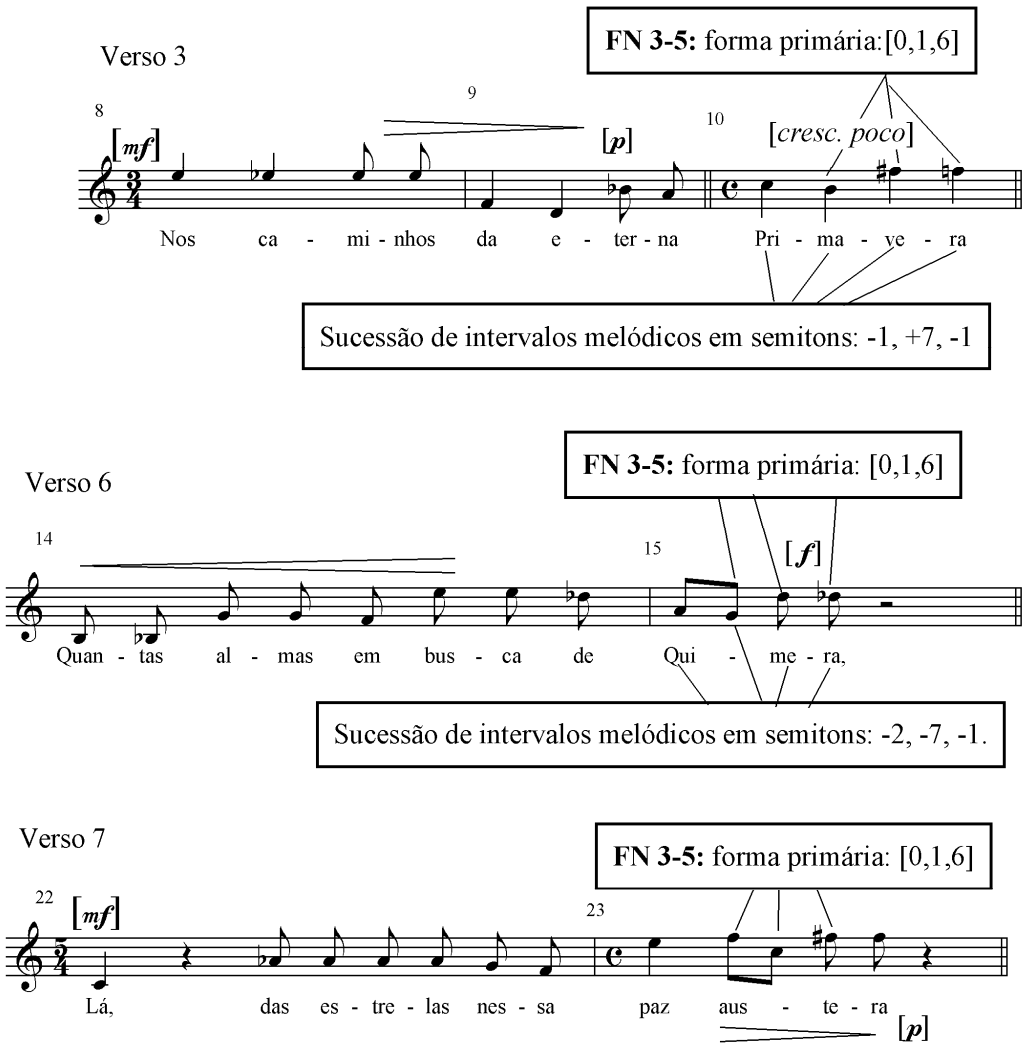


Figura 84: *As Estrelas* de Harry Crowl (linha vocal: versos 3,6,7).

Por outro lado, a palavra “Quimera” também possui relação semântica com “as ilusões insanas”, que aparecem no verso 11 (“toda a caudal das ilusões insanas”). Isso pode

ser demonstrado através de alguns verbetes de dicionário. Assim, no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*, o termo quimera é assim definido:

> **quimera – *S f* 1.** (MITOLOGIA) Monstro lendário, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. **2.** *figurado.* Fantasia, **ilusão**, utopia. **3.** *figurado.* Absurdo. **4.** BOTÂNICA Organismo vegetal, misto, constituído por tecidos diferentes. [...] (PORTO EDITORA, 2013, posição 318997, 81%, grifo nosso).

Inversamente, no *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*, a definição do termo ilusão é:

> **ilusão.** *Sf.* **1.** Engano dos sentidos ou da mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação; falsa aparência. **2.** Sonho, devaneio, **quimera**. **3.** Coisa efêmera, passageira. **4.** Logro, burla, engano. (FERREIRA, 1995, p. 350, grifo nosso).

Como se pode constatar por esses verbetes, tanto "quimera" é uma das definições de "ilusão", como "ilusão" é uma das definições de "quimera". O compositor estabelece um elo musical entre os dois termos relacionados semanticamente através dos acordes utilizados logo depois que tais palavras são cantadas. Assim, nas **Figuras 85** e **86** se pode observar que depois de a palavra "Quimera" ser cantada há um par de acordes (**EstrelaPn31** e **EstrelaPn32**) que apresenta algumas semelhanças com o par (**EstrelaPn99** e **EstrelaPn100**) executado depois de "ilusões insanas". É possível observar que ambos os pares de acordes estão situados em movimentos de *crescendo* de maneira que o segundo acorde de cada par (**EstrelaPn32** e **EstrelaPn100**) representa o ponto de chegada de seu respectivo *crescendo*. Essa característica se observa tanto pelas indicações de dinâmica como também pelo fato de tanto **EstrelaPn32** como **EstrelaPn100** serem atingidos através de grandes saltos na mão direita, o que talvez seja uma ilustração musical do ímpeto da busca pela "Quimera" e das "ilusões insanas".

Além disso, um exame mais detalhado desses acordes revela ainda outros parentescos entre eles. Na **Figura 86** podem ser vistos, primeiramente, os pares **EstrelaPn31**, **EstrelaPn32** e **EstrelaPn99**, **EstrelaPn100.** Em seguida são dispostos lado a lado os primeiros e os segundos acordes de cada par (**EstrelaPn31** ao lado de **EstrelaPn99** e **EstrelaPn32** ao lado de **EstrelaPn100**). Como se pode ver pela **Figura 86**, **EstrelaPn99** possui em comum com **EstrelaPn31** duas alturas (notas Mi e Ré) e uma terceira classe de altura (Ré#/ Mi bemol). **EstrelaPn32** e **EstrelaPn100** possuem quatro alturas comuns (Lá#/ Si bemol, Si/ Dó bemol, Sol#, Fá#). Entre **EstrelaPn32** e **EstrelaPn100** o parentesco entre os dois agregados harmônicos é ainda mais forte por que a disposição dos dois acordes no campo

de tessitura do piano é bastante similar. Os dois acordes possuem a mesma altura mais aguda, a distância entre a nota mais grave de um acorde e de outro é de apenas meio tom, a distância entre as notas tocadas por uma e outra mão é praticamente igual nos dois acordes, e tanto **EstrelaPn32** como **EstrelaPn100** possuem uma nota situada apenas meio tom acima da respectiva altura mais grave, o que propicia aquela sonoridade característica das segundas menores executadas ne região médio-grave do piano. Dessa maneira fica demonstrado como o compositor ilustra a afinidade semântica entre os termos "Quimera" e "ilusões" através de similaridades entre os agregados harmônicos executados depois que aquelas palavras são cantadas.

Figura 85: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 15-16 e 34-36).

Figura 86: *As Estrelas* de Harry Crowl (acordes **EstrelaPn31**, **EstrelaPn32, EstrelaPn99** e **EstrelaPn100**).

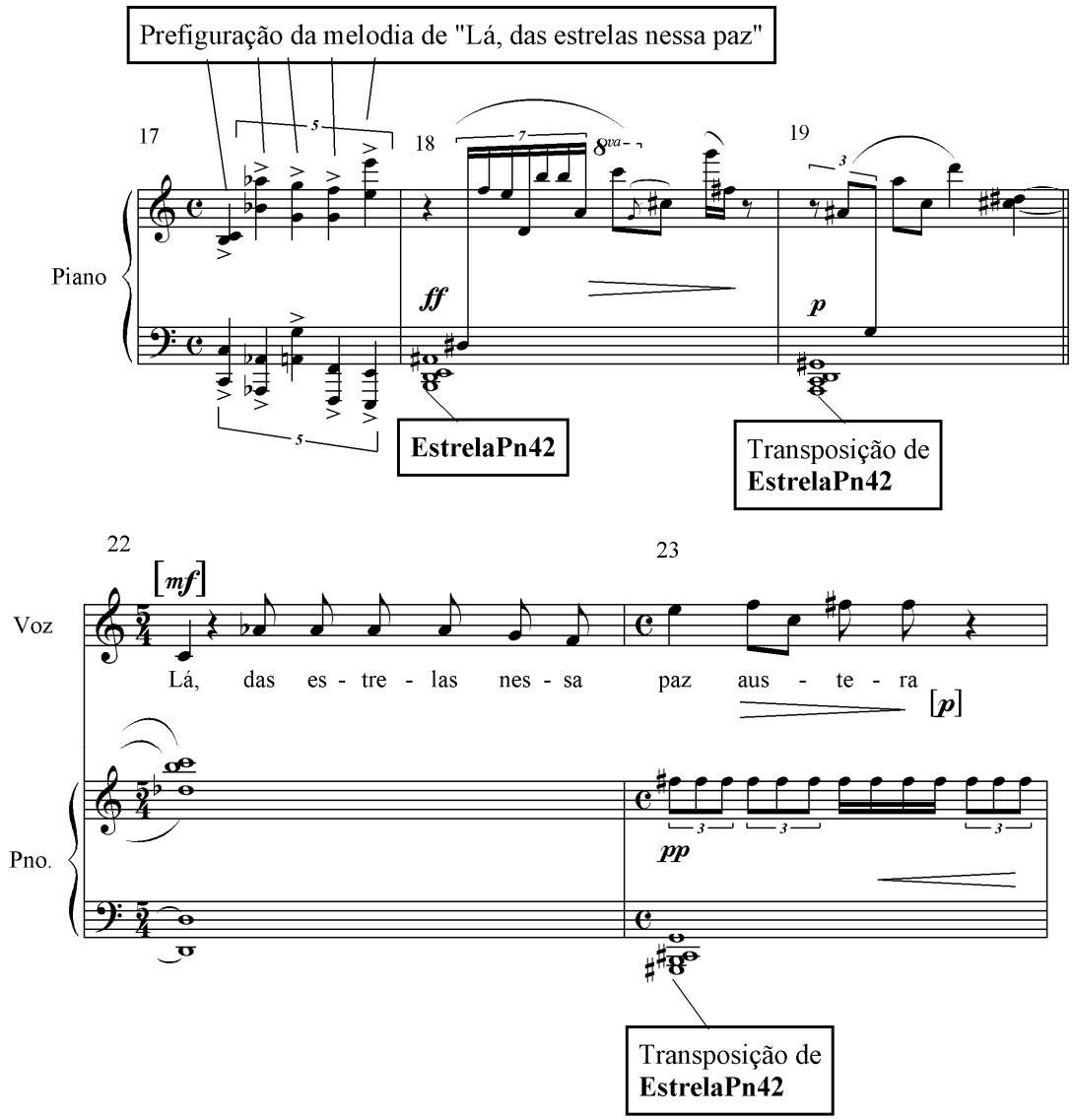


Figura 87: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 17-19 e 22-23).

Como se vê na **Figura** 87, o interlúdio pianístico, que separa os versos 6 e 7, apresenta vários materiais musicais utilizados posteriormente na canção. É primeiro necessário apontar tais elementos para depois discutir o seu papel na relação entre texto e música. Assim, parte da melodia do verso 7 (“Lá, das estrelas nessa paz”) já é prefigurada na mão direta do piano no compasso 17 com as mesmas classes de altura e perfil melódico praticamente igual (ainda que com outras durações). O acorde **EstrelaPn42** que aparece no início do compasso 18, reaparece uma segunda maior abaixo no compasso seguinte e uma terça menor abaixo no início do compasso 23 (enquanto a voz canta o verso 7), sempre com a mesma disposição relativa das alturas.

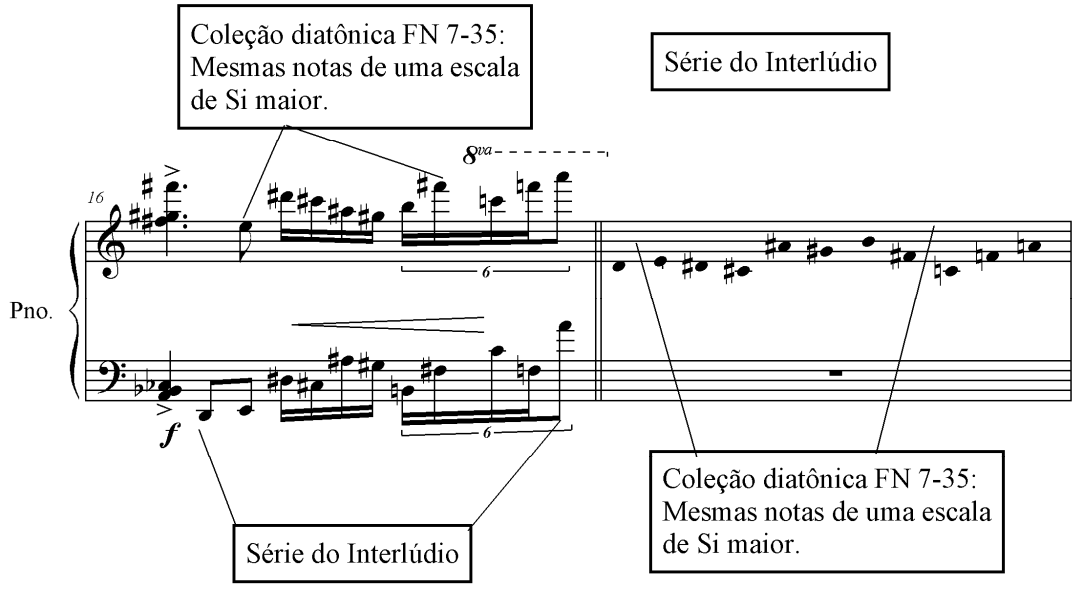


Figura 88: *As Estrelas* de Harry Crowl (compasso 16 e **Série do Interlúdio**).

Um outro material musical apresentado no interlúdio é um conjunto ordenado de onze classes de altura, uma espécie de série de onze sons (nenhuma das onze classes de altura se repete durante a série), à qual se atribui a designação de **Série do Interlúdio**. Quando se diz que se trata de um conjunto ordenado de classes de altura, isto significa que as reapresentações desse conjunto seguem a mesma ordem ou então utilizam a ordem retrógrada. É importante destacar um aspecto da **Série do Interlúdio:** ela inclui um segmento de sete notas que corresponde à coleção diatônica. Segundo Joseph Straus, “A *coleção diatônica* é qualquer transposição das sete ‘notas brancas’ do piano. [...] Todas as escalas maiores, escalas menores (naturais) e modos eclesiásticos são coleções diatônicas” (STRAUS, 2013, p.153). Na tabela de Forte a coleção diatônica recebe a designação FN 7-35, e tal conjunto possui características intervalares específicas, que são examinadas mais abaixo. Na **Figura 88** se reproduz o compasso 16 (a primeira apresentação da **Série do Interlúdio**) e, à direita, se faz

uma reprodução esquemática dessa série, assinalando em cada um dos casos a coleção diatônica (que no caso corresponde às notas de uma escala de Si maior). Observar que durante essa apresentação da **Série do Interlúdio** as duas mãos tocam as mesmas notas em oitavas diferentes.

A **Série do Interlúdio**, que aparece pela primeira vez no compasso 16, é utilizada novamente na ordem direta algumas vezes: no compasso 18 (apenas as dez primeiras notas), transposta meio-tom acima, nos compassos 26 e 27 (um tom abaixo) e, novamente, no compasso 33 (um tom abaixo e se estendendo para formar uma série de doze sons), sempre em realizações musicais diversas. Na **Figura 89** se demonstra a última utilização mencionada, por que se trata de uma passagem da canção que é focalizada novamente durante esta análise. Em destaque a utilização da coleção diatônica, por que se trata de um elemento que é discutido mais à frente.

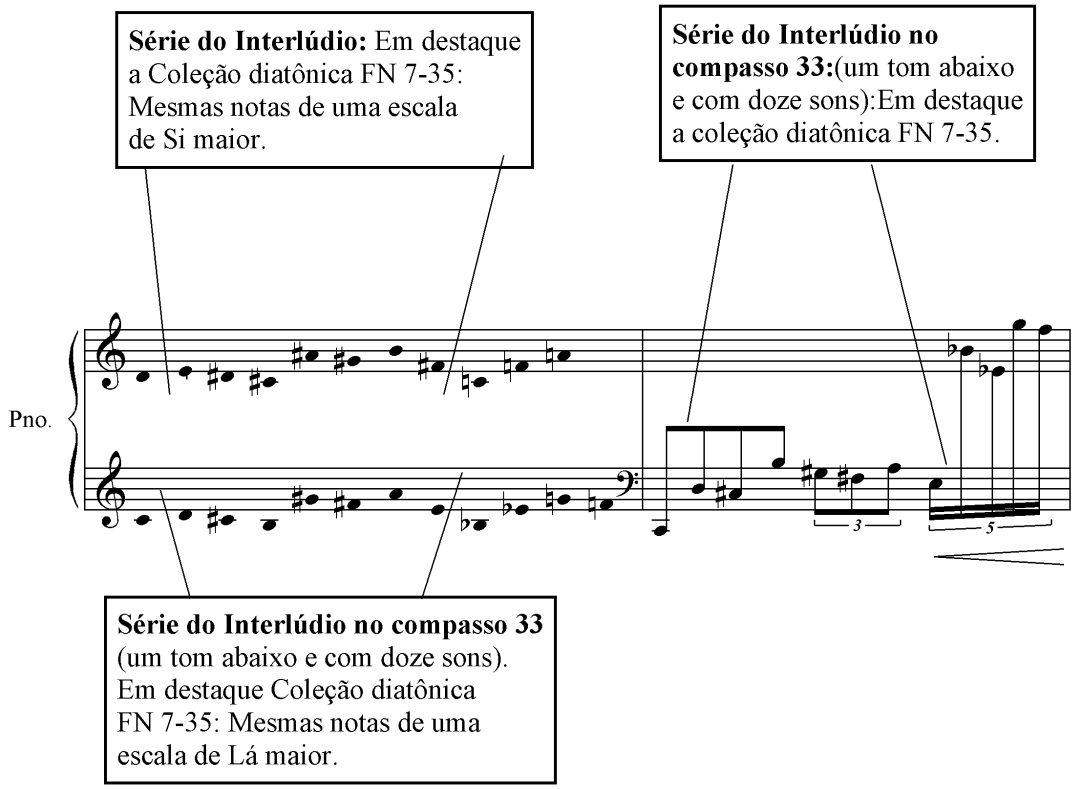


Figura 89: *As Estrelas* de Harry Crowl (**Série do Interlúdio no compasso 33**).

Além das utilizações da **Série do Interlúdio** na ordem direta, o compositor também utiliza a retrogradação das suas sete primeiras classes de alturas nos compassos 19 (com transposição meio-tom abaixo) e 24. Na **Figura 90** se demonstra essa segunda aparição de parte da série retrogradada, pois se trata de uma passagem que é abordada mais à frente. Convém destacar que, com tal retrogradação, as cinco primeiras notas formam um grupo de

alturas plenamente diatônico (aqui chamado de **EstrelaPn57**), aspecto que é discutido em outro momento desta análise.

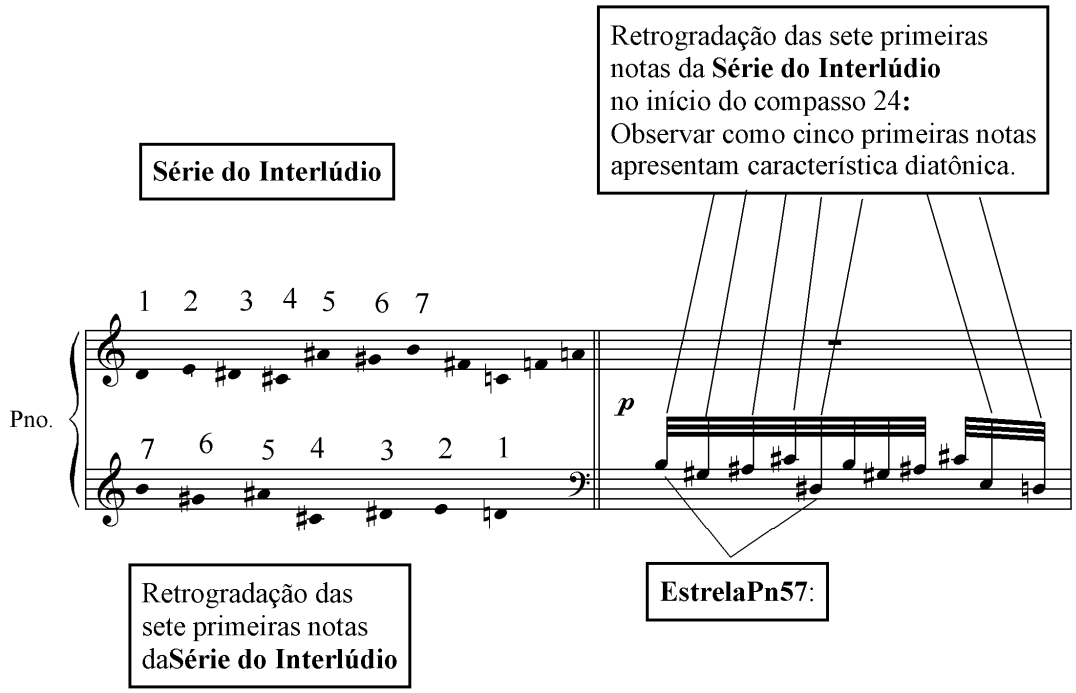


Figura 90: *As Estrelas* de Harry Crowl (Retrogradação parcial da **Série do Interlúdio**).

Para se entender o papel desempenhado pela **Série do Interlúdio** na canção *As Estrelas* é necessário se voltar novamente para a discussão e análise do texto e para tanto mencionar alguns aspectos gerais da poesia de Cruz e Sousa.

Assim, em seu artigo *A Poesia Noturna de Cruz e Sousa* (BASTIDE, 1943, p. 96-102), Roger Bastide aponta características de parte da obra do poeta, na qual se aborda a temática noturna. Algumas dessas feições se manifestam no poema *As Estrelas*, referido nesse mesmo estudo de Bastide. Ele menciona uma certa duplicidade que caracteriza "a noite lunar" e a noite de um modo geral em Cruz e Sousa:

> Outro tema que ocupa um lugar importante é o lunar. Por ele Cruz e Sousa reconcilia numa síntese superior a nostalgia do branco, a luz fria, a castidade virginal e o lado noturno do seu ser. É, aliás, um tema equívoco em Cruz e Sousa, apresentando-se sob dois aspectos: ora a noite lunar é a doce consoladora, aquela que acalma e faz esquecer a maldade dos homens; outras vezes é o símbolo da esterilidade e da morte (BASTIDE, 1943, p. 98).

É verdade que no caso do poema *As Estrelas* não há qualquer referência ao luar, entretanto, mesmo ao se referir à noite de maneira geral, Bastide ainda destaca a duplicidade de tal temática na obra de Cruz e Sousa:

> A noite apresenta dois aspectos na obra de Cruz e Sousa. Ora, muito doce e consoladora, como se fora uma carícia do céu, ou um voo de anjos brancos:

> é a noite dos simbolistas. Ora, a noite feiticeira, satânica, povoada de terrores e fantasmas. É o que chamarei o tema da noite africana (BASTIDE, 1943, p. 99).

Essa ambivalência da temática noturna em Cruz e Sousa aparece no poema *Luar de Lágrimas*, analisado por Ivone Daré Rabello:

> Nas imagens do poema, o "luar" será signo também de uma passagem: aquele mesmo halo de luz "de prata e de ouro" que propicia o êxtase contemplativo, na I Parte, na II se tornará o companheiro da viagem da desventura do eu, pontuando progressiva e obsessivamente o cenário (luar "lutuoso", "de Morte", "de mortos e de mortas", de "desespero horrendo") (RABELLO, 2000, p.58).

Para entender melhor tal citação convém mostrar duas passagens daquele poema, uma da I parte, outra da II:

> Nos estrelados, límpidos caminhos
> dos Céus, que um luar criva de prata e de ouro,
> abrem-se róseos e cheirosos ninhos,
> e há muitas messes do bom trigo louro. [...]
>
> Só um luar de desespero horrendo
> ah! sempre me pungindo e me vencendo. (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 166; 169).

No caso de *As Estrelas*, bem menos extenso do que *Luar de Lágrimas*, essa ambivalência se manifesta na segunda estrofe e mais ainda na terceira. Assim, na segunda estrofe é "na **paz** austera das estrelas, nos altos céus **radiantes**" que as almas "**soluçarão**". Vale notar que "radiantes" quer dizer "**1.** Que radia; fulgurante; brilhante. [e também] **2.** contente; cheio de alegria. [...]" (PORTO EDITORA, 2013, posição 321033, 82%). Na terceira estrofe essa tensão entre termos opostos atinge grande intensidade:

> Finas flores de pérolas e prata
> das estrelas serenas se desata
> toda a caudal das ilusões insanas. (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 108).

Assim, aqui aparecem dois adjetivos de sonoridade similar (paroxítonos e com vários fonemas em comum) e significado contrastante: "serenas" e "insanas": é das "estrelas serenas" que se desprende a "caudal das ilusões insanas". O termo 'caudal' quer dizer "**caudal –** *S. m. e f.* **1.** Torrente impetuosa; cachoeira. **2.** Rio caudal, caudaloso. **3.** Débito fluvial. **4.** *Fig.* Grande abundância ou fluência; torrente. • *Adj. 2 g.* **5.** Caudaloso. **6.** *Fig.* Abundante, torrencial" (FERREIRA, 1995, p. 382). Assim, a caudal, a torrente das "ilusões insanas" representa uma grande oposição à delicadeza das "finas flores de pérolas e prata".

Essas oposições entre elementos díspares se refletem na composição de Harry Crowl de várias maneiras. Assim, em todo esse trecho que vai da metade da segunda estrofe até o final da terceira se verifica uma rápida sucessão de contrastes nos andamentos e fórmulas de compassos utilizados, no emprego da extensão vocal (passagens agudas e graves bastante próximas umas das outras), nas texturas pianísticas e na estrutura intervalar. Na figura a seguir é possível se observar várias mudanças de andamento (*Un poco più mosso*, *accelerando poco*, *a tempo*) e de fórmula de compasso (4/4, 2/4, 1/4, 4/4) em um curto espaço de tempo (final do verso 8 e verso 9), sendo que, antes mesmo das mudanças na fórmula de compasso, uma quiáltera de nove já torna a métrica característica do compasso 4/4 quase irreconhecível. Observar também o contraste de dinâmica (***f***, ***pp*** *subito*, ***ff***).

Figura 91: *As Estrelas* de Harry Crowl (mudanças de andamento, dinâmica e fórmula de compasso nos compassos 27-31).

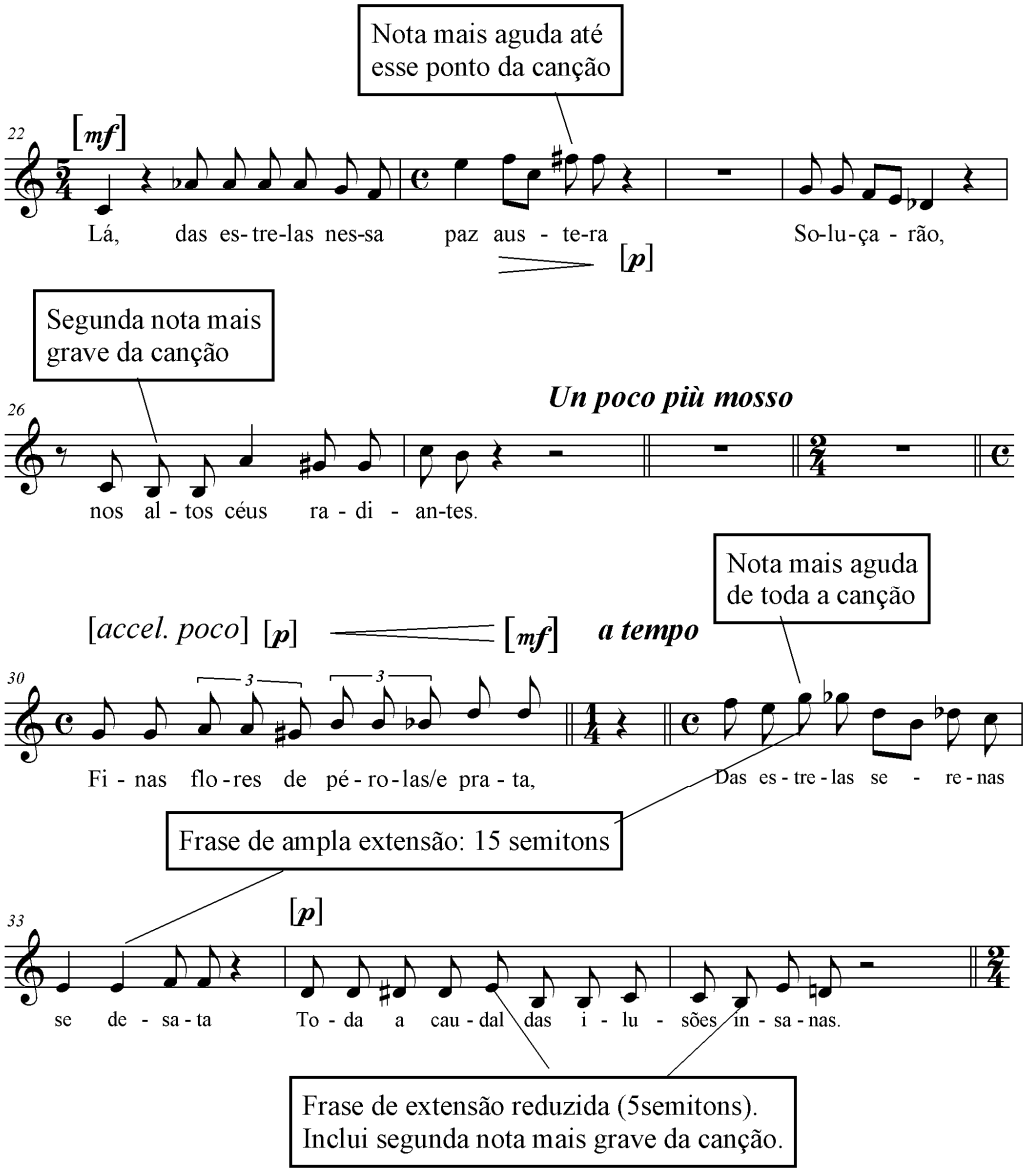


Figura 92: *As Estrelas* de Harry Crowl, linha vocal (compassos 22-34).

Do ponto de vista do emprego da extensão vocal os contrastes também são frequentes entre o meio da segunda estrofe e o final da terceira. Assim, na **Figura 92** é possível observar que, se no verso sete ("Lá, das estrelas nessa paz austera") a voz atinge sua nota mais aguda até esse ponto da canção (Fá#), no verso seguinte predomina o emprego da região grave ou médio-grave da tessitura vocal, chegando até o si natural, segunda nota mais grave da extensão vocal empregada em *As Estrelas*, apenas meio tom acima do extremo inferior da extensão vocal utilizada durante toda a peça. Durante os versos 10 e 11 ("Das estrelas serenas se desata/ Toda a caudal das ilusões insanas."), quando no texto se dá o ponto máximo de tensão entre elementos díspares (serenidade x insanidade), os contrastes na linha vocal são marcantes. Assim, o verso 10 é cantado em uma tessitura bem ampla (uma décima menor, 15 semitons) que inclui a nota mais aguda da extensão vocal empregada nessa canção

(Sol). Já o verso 11 emprega uma tessitura bem mais restrita (apenas 5 semitons, uma quarta justa), toda situada na região grave da voz, chegando ao Si natural, apenas meio tom acima do mais grave som vocal utilizado nessa obra. Observação: na **Figura 92** todas as observações (nota mais grave, nota mais aguda da canção) referem-se apenas à linha vocal.

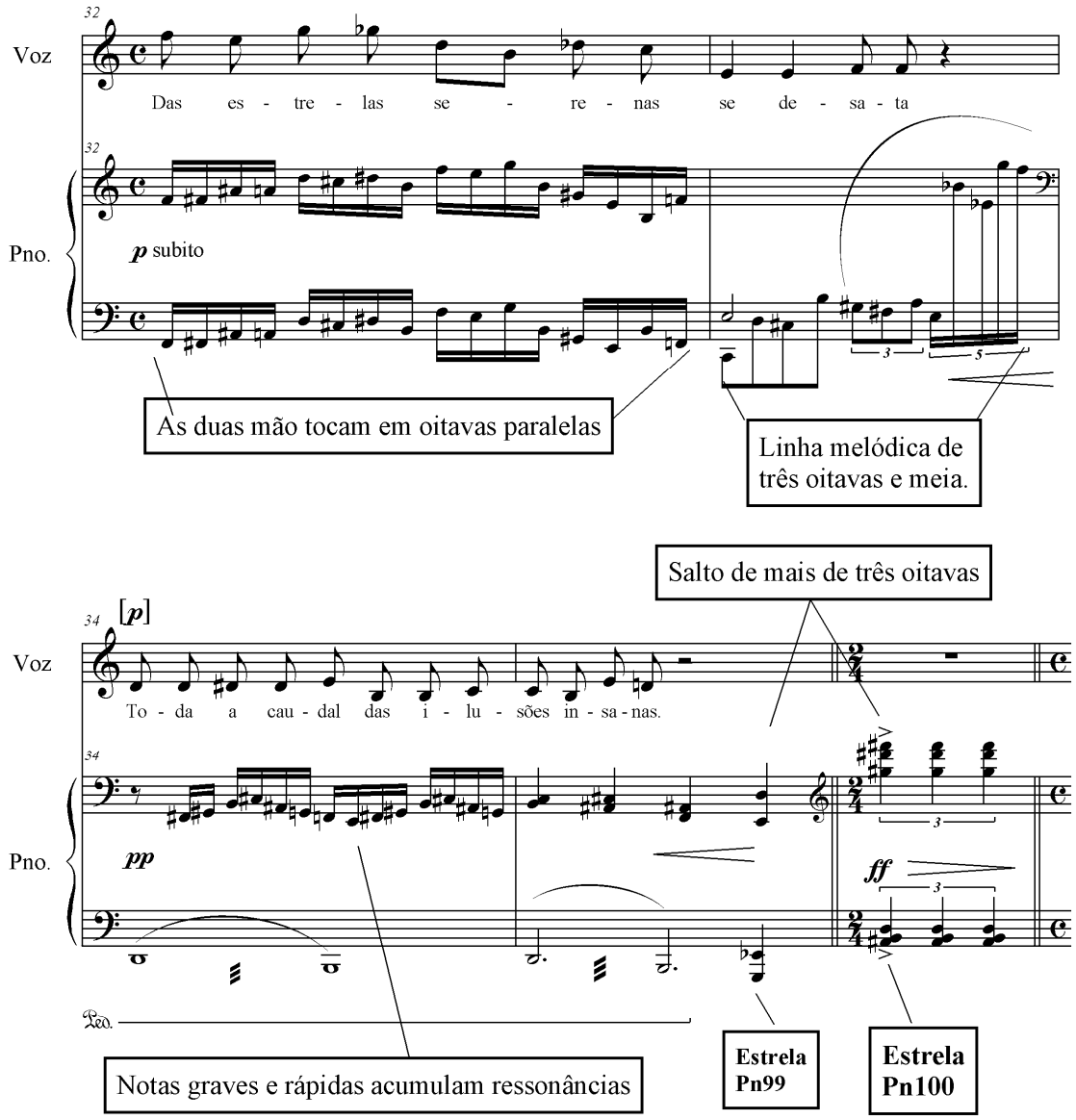


Figura 93: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 32 a 36).

Se, conforme se viu acima, a terceira estrofe representa no poema um momento de forte oposição (entre serenidade e insanidade), a textura pianística também apresenta contrastes que se seguem rapidamente uns aos outros, como se vê na **Figura 93**. O desenho das duas mãos do pianista tocando em oitavas paralelas no compasso 32 dá lugar a uma linha melódica ampla no compasso seguinte, que percorre três oitavas e meia em apenas quatro tempos de semínima. No compasso 34 há nova mudança no acompanhamento pianístico, que se estabelece na região grave, com várias notas graves e rápidas acumulando ressonâncias

graças ao uso do pedal. Em uma nova transformação do acompanhamento pianístico, essa estrofe (e essa seção da música) se encerra com os acordes **EstrelaPn99** e **EstrelaPn100**, realizando um grande salto de mais de três oitavas (na mão direita). Vale notar que tais acordes já foram mencionados nesta análise quando se abordou a relação entre "Quimera" e "ilusões insanas". Ademais, também a dinâmica apresenta grandes variações nessa passagem, de maneira que em apenas dois compassos se vai do ***pp*** ao ***ff***.

Como se explica acima, o conflito entre elementos opostos marca a segunda e mais ainda a terceira estrofe do poema: "as almas soluçarão na paz das estrelas, nos altos céus radiantes"; de "finas flores", das "estrelas serenas" se desprende a torrente das "ilusões insanas". Essa oposição se manifesta em vários elementos da superfície musical, como o emprego da tessitura vocal, da textura pianística, dos andamentos e dinâmicas. Além de todos os aspectos já mencionados, essa tensão também se reflete na estrutura intervalar. Assim, é enquanto se canta a terceira estrofe que se dá o momento de utilização mais densa do total cromático. Entre os compassos 30 e 33, cujo texto é "Finas flores de pérolas e prata/ Das estrelas serenas se desata" a cada compasso se dá uma apresentação do total cromático[93]. No compasso 34, que corresponde à maior parte do verso seguinte: "*Toda a caudal das ilu*sões insanas", são empregadas onze classes de altura do total cromático.

Por outro lado, ao se observar segmentos em geral menores do que um compasso, mas que possuam uma unidade sonora própria, verifica-se frequentemente uma justaposição de conjuntos de sons com características intervalares bem distintas. Nesse sentido, o fato de o compositor utilizar como um de seus materiais uma série de onze sons que inclui uma *coleção diatônica*[94] como segmento de notas consecutivas é bastante apropriado. Isso por que os conjuntos FN 7-35 possuem um vetor intervalar bastante peculiar. Assim, o vetor intervalar de qualquer conjunto FN 7-35 é <254361>. Isso significa que em um conjunto de sete classes de altura constituindo uma coleção diatônica (conjuntos FN 7-35) se formam **dois intervalos da classe intervalar 1** (segundas menores e sétimas maiores), que é **o menor número entre conjuntos de sete classes de altura**. O vetor intervalar dos conjuntos FN 7-35 inclui **cinco intervalos da classe intervalar 2** (segundas maiores e sétimas menores), número bastante alto, pois é o **número máximo menos um entre conjuntos de sete classes de altura** (apenas o conjunto FN 7-33 possui seis intervalos da classe intervalar 2 em seu vetor intervalar). Além

[93] A rigor, no compasso 31 não se ouve o total cromático, mas ele é mais curto do que os outros, durando apenas uma semínima. E por outro lado se obtém o total cromático quando se soma as alturas utilizadas nesse compasso e na última semínima do compasso precedente.

[94] A *coleção diatônica* é o conjunto FN 7-35 na notação de Allen Forte, correspondendo a qualquer transposição das teclas brancas do piano.

disso, o vetor intervalar dos conjuntos FN 7-35 inclui quatro intervalos da classe intervalar 3 (terças menores e sextas maiores), três intervalos da classe intervalar 4 (terças maiores, quintas aumentadas, sextas menores), **seis intervalos da classe intervalar 5** (quartas e quintas justas), **número máximo entre conjuntos de sete classes de altura**, e **apenas um intervalo da classe intervalar 6** (trítonos), **número mínimo entre conjuntos de sete classes de altura**. Em suma, convém destacar que os conjuntos FN 7-35 possuem número mínimo de ocorrências da classe intervalar 1 (segundas menores e sétimas maiores) e da classe intervalar 6 (trítonos), número máximo de ocorrências da classe intervalar 5 (quartas e quintas justas) e número máximo menos um da classe intervalar 2 (segundas maiores e sétimas menores). Consequentemente, um meio eficiente de obter contraste harmônico em relação a um conjunto da coleção diatônica é fazer soar conjuntos de sons que possuam grande quantidade dos intervalos que a coleção diatônica possui em menor número (segundas menores e trítonos, classes intervalares 1 e 6) e nenhuma ou pequena quantidade dos intervalos que a coleção diatônica possui em abundância (segundas maiores e quartas justas, classes intervalares 2 e 5).

Por outro lado, segundo Joseph Straus "a coleção diatônica é, com certeza, a fonte referencial básica para toda a música tonal ocidental. [...] Todas as escalas maiores, escalas menores (naturais) e modos eclesiásticos são coleções diatônicas" (STRAUS, 2013, p. 153). O mesmo autor faz uma objeção: "Na música pós-tonal, entretanto, ela é usada sem a harmonia funcional e o encadeamento tradicional da música tonal" (STRAUS, 2013, p. 153). Apesar dessa última objeção, é evidente que o emprego da coleção diatônica e de muitos de seus subconjuntos faz referência a um mundo sonoro familiar à tradição da música ocidental e que, ao se justapor uma coleção diatônica a conjuntos de sons que não pertençam à escala diatônica e que eram raros, ausentes ou deliberadamente evitados em peças da tradição tonal, obtém-se um contraste marcante.

Entre o interlúdio pianístico, no meio da segunda estrofe, e o final da terceira estrofe da canção, verificam-se várias passagens nas quais a coleção diatônica e/ou seus subconjuntos, em elementos derivados da **Série do Interlúdio**, são seguidos ou precedidos por conjuntos de sons que apresentam características intervalares opostas ou, ao menos, diversas a ela e a eles. Tal aspecto se associa aos já mencionados contrastes verificados na superfície musical **como um meio de ilustrar as ambivalências que se verificam no poema** ("soluçarão" x "paz austera" e "céus radiantes"; "serenas" x "insanas", etc.). Um exemplo aparece nos compassos 24 e 25 e é ilustrado pela **Figura 94**.

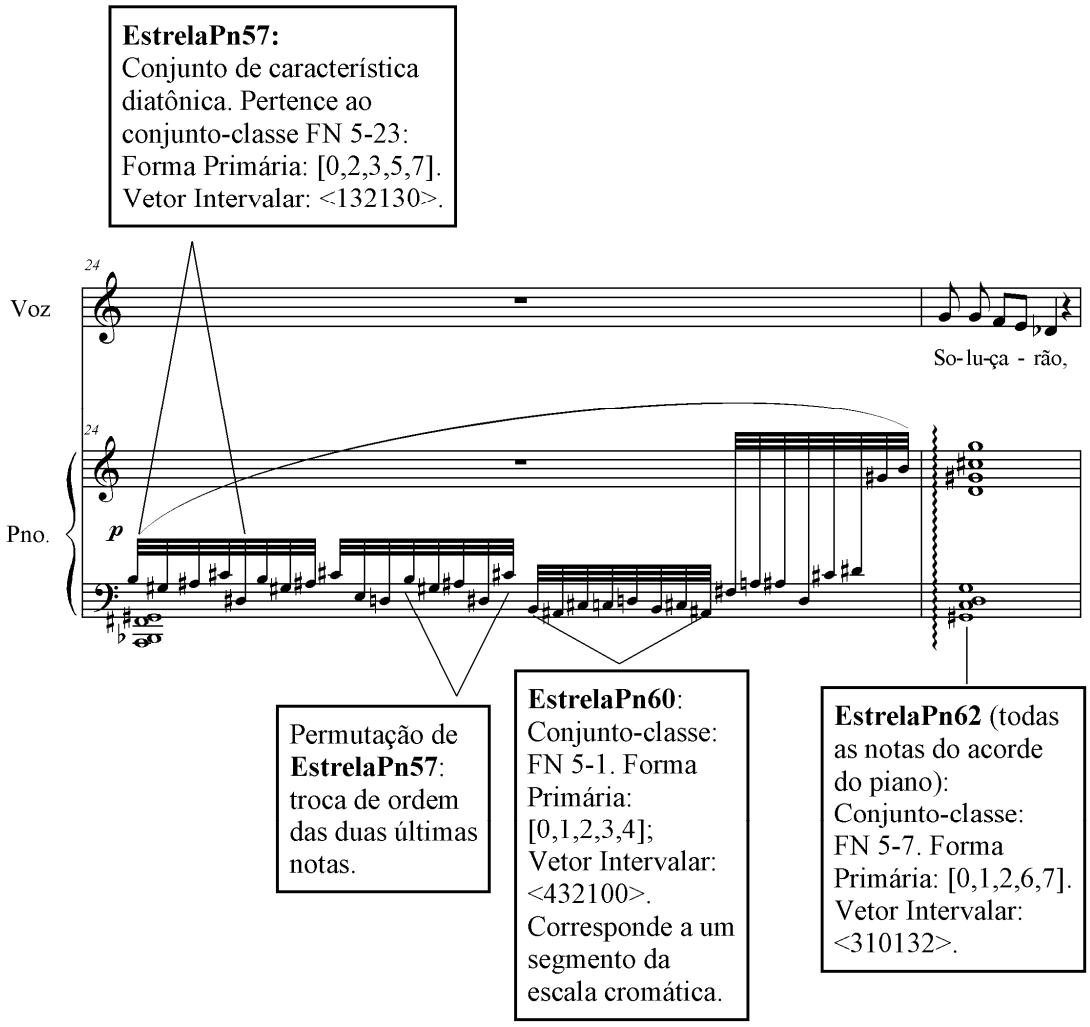


Figura 94: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 24 e 25). p. 202

Assim, na **Figura 94** há um grupo de notas, designado aqui por **EstrelaPn57.** Tal conjunto se trata de uma retrogradação literal de cinco classes de altura da **Série do Interlúdio (**como se mostrou na **figura 90**) e, por outro lado, trata-se de um conjunto da classe FN 5-23, subconjunto de FN 7-35, tendo uma forte característica diatônica. Esse mesmo conjunto de alturas volta com uma permutação, uma troca na ordem das duas últimas notas e, logo em seguida, ouve-se um grupo de notas, aqui chamado de **EstrelaPn60** que pertence ao conjunto-classe **FN 5-1**, correspondendo a um segmento da escala cromática e, portanto, possuindo em seu vetor intervalar número máximo de segundas menores, intervalo escasso na coleção diatônica e em boa parte de seus subconjuntos. No início do compasso seguinte aparece um outro elemento de características contrárias à coleção diatônica e seus subconjuntos, pois o piano arpeja um acorde, aqui chamado de **EstrelaPn62**, pertencente ao conjunto **FN 5-7** Forma Primária: [0,1,2,6,7]. Vetor intervalar: <310132>. Tal vetor intervalar é bem diferente de um vetor de elementos diatônicos: tem número máximo da classe intervalar 6 (trítonos), número mínimo das classes intervalares 3 e 4, que englobam

respectivamente as terças menores e maiores (nesse sentido se diferenciando dos acordes típicos da tonalidade) e número máximo menos um de segundas menores. Tal contraste é reforçado pela alternância que se dá entre as fusas do compasso 24 e a semibreve do acorde **EstrelaPn62.**

Na verdade, nesse trecho em que o poema expressa a tensão entre elementos diversos e até opostos ("almas soluçarão na paz austera das estrelas, nos céus radiantes", "serenidade das estrelas x insanidade das ilusões que delas se desprendem") Harry Crowl utiliza materiais contrastantes por provirem de coleções referenciais distintas. Diz Joseph Straus:

> Os compositores da música pós-tonal frequentemente usam certos conjuntos grandes como fonte de material de notas. Retirando todos ou a maioria dos conjuntos menores de um conjunto referencial grande, os compositores podem unificar seções inteiras de música. Pela mudança do conjunto referencial grande, o compositor pode criar um senso de movimento em grande escala de uma área harmônica para outra. Muitas coleções grandes estão disponíveis, mas quatro em particular têm atraído amplamente a atenção compositiva e teórica: as coleções diatônica, octatônica, hexatônica e tons inteiros. Cada uma dessas coleções tem propriedades estruturais e recursos harmônicos notáveis e cada qual está associada com um mundo sonoro distinto (STRAUS, 2013, p.153).

Na verdade, no caso da canção *As Estrelas* de Harry Crowl a utilização de conjuntos provenientes de coleções referenciais distintas serve para gerar rápidas sucessões de contrastes em um trecho da canção no qual, de um modo geral, há um uso bastante denso do total cromático. Não se trata assim de uma grande área harmônica unificada pelo uso específico e exclusivo de uma das coleções referenciais, mas sim de uma área harmônica marcada pela instabilidade que se deve à utilização de pequenos segmentos de características distintas. Das quatro coleções referenciais mencionadas por Joseph Straus, Harry Crowl utiliza, além da já mencionada coleção diatônica, as coleções hexatônica e octatônica, além de segmentos da escala cromática (que também possuem características intervalares distintas das outras escalas).

Segundo Joseph Straus: "Quando escrita como uma escala, a coleção hexatônica alterna 1 e 3 (segundas menores e terças menores). [...] A coleção hexatônica pode ser pensada como uma combinação de duas tríades aumentadas relacionadas por semitom" (STRAUS, 2013, p. 163). A coleção hexatônica também é chamada de Modo-de-Liszt (ver MENEZES, 2002, p. 87-88), e na tabela de Allen Forte (1973, p. 180) recebe a designação de FN 6-20. A escala hexatônica, FN 6-20, de forma primária [0,1,4,5,8,9] possui o vetor intervalar <303630>, não contendo nenhum intervalo da classe intervalar 2 (segundas maiores

e sétimas menores), o que a distingue da coleção diatônica, nem intervalos da classe intervalar 6 (trítonos), o que gera contraste em relação à coleção octatônica, que possui tais intervalos em quantidade máxima. A **Figura 95** mostra a coleção hexatônica:

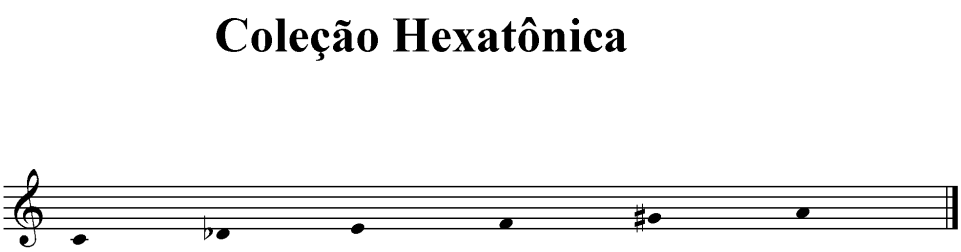


Figura 95: Coleção Hexatônica.

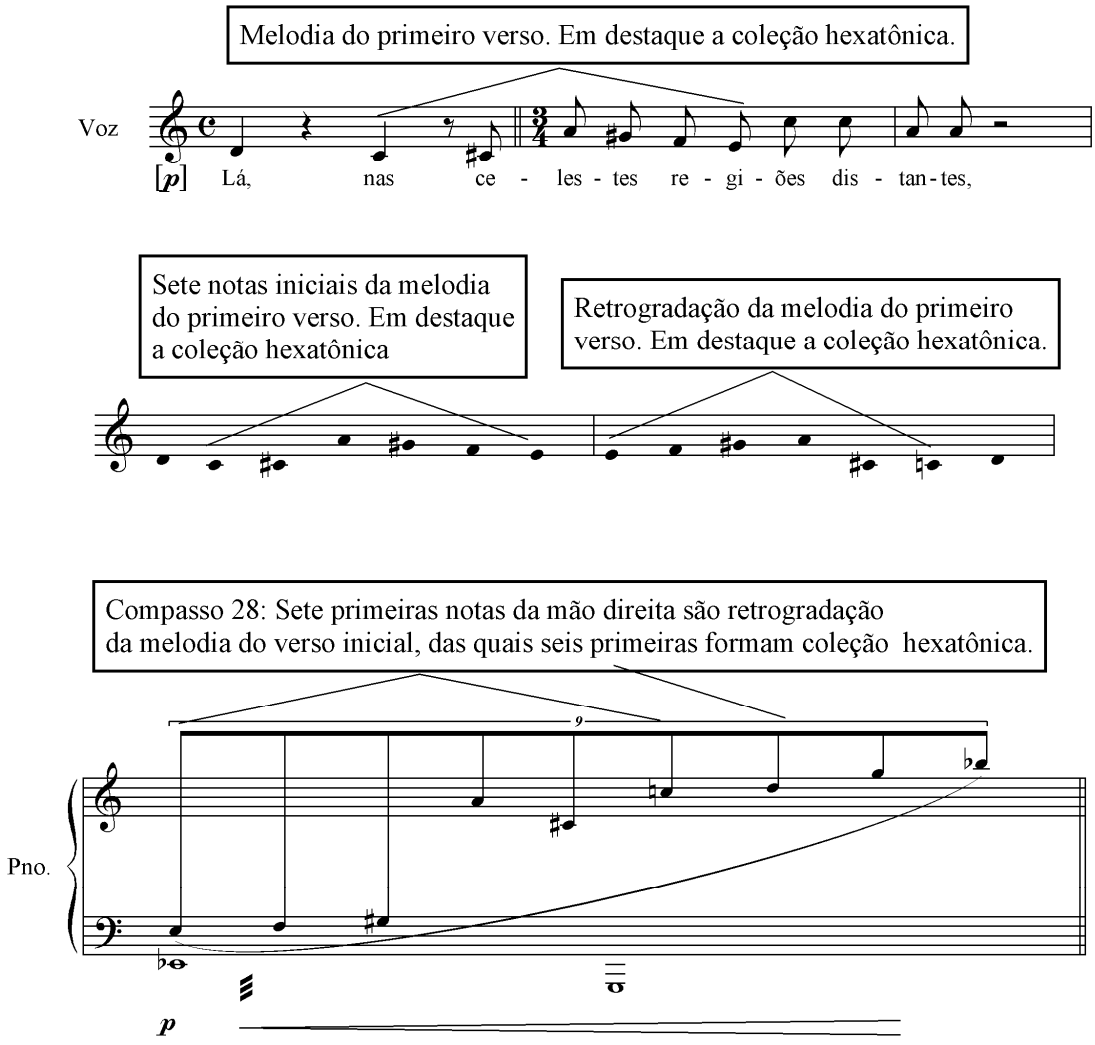


Figura 96: *As Estrelas* de Harry Crowl (melodia do primeiro verso e compasso 28).

No caso da canção *As Estrelas* de Harry Crowl, a coleção hexatônica já aparece como subconjunto da melodia do verso inicial, como se vê na **Figura 96**. Com exceção da

nota inicial, todas as outras notas do verso inicial formam uma coleção hexatônica. A ordenação retrógrada das classes de alturas da melodia do primeiro verso aparece no piano no compasso 28, de maneira que as seis primeiras notas formam uma coleção hexatônica. É possível que nesse caso haja também uma relação com o poema, já que tal utilização retrógrada das notas do verso inicial se dá no momento em que a voz acabou de cantar: "nos altos céus radiantes", o que possui um parentesco de rima e de significado com o verso inicial: "Lá, nas celestes regiões distantes" (céus – celestes, altos céus – distantes). Na **Figura 97** se mostra o contexto em que tal coleção hexatônica aparece na música.

Figura 97: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 26-29).

Por outro lado, como demonstra a **Figura 97**, tal aparição da coleção hexatônica se dá bastante próxima de uma ocorrência de uma coleção diatônica inteira (derivada da **Série do Interlúdio**) e de uma apresentação parcial da coleção octatônica. A coleção octatônica, que ainda é mencionada mais abaixo, contrasta com as coleções hexatônicas e com a coleção diatônica por possuir número máximo da classe intervalar 6 (trítonos) no vetor intervalar, classe intervalar completamente ausente do vetor intervalar da coleção hexatônica e existente em número mínimo na coleção diatônica. O subconjunto da escala octatônica aqui presente, FN 7-31, possui grande número de trítonos em seu vetor intervalar: <336333> e possui forma primária: [0,1,3,4,6,7,9]. A passagem ilustrada na **Figura 97** está colocada entre o final da segunda estrofe e o início da terceira estrofe do poema, e aqui está se falando na interação e contraste entre as coleções diatônica (FN 7-35), hexatônica (FN 6-20) e octatônica (FN 8-28) para se mostrar como no final da segunda estrofe e durante a terceira estrofe do poema, quando são contrapostos termos de significado conflitante ("almas **soluçarão** nos céus **radiantes** e na **paz** austera", "das estrelas **serenas** se desatam ilusões **insanas**"), a estrutura intervalar de *As Estrelas* de Harry Crowl também reflete essa oposição entre elementos distintos. A seguir se demonstra uma utilização da escala octatônica no compasso 34.

Figura 98: *As Estrelas* de Harry Crowl (coleção octatônica no compasso 34).

Como se vê na **Figura 98** no compasso 34 o piano realiza uma coleção octatônica completa. Na verdade, a parte do piano em tal compasso inclui também o Fá# estranho àquela coleção, mas ainda assim a influência da coleção octatônica na sonoridade dessa passagem é marcante. A coleção octatônica (ver STRAUS, 2013, p. 157-159) corresponde ao segundo modo de transposição limitadas de Messiaen (ver MESSIAEN, 1944, p. 52) e disposta em ordem ascendente corresponde a uma sucessão de notas que alternam intervalos de segunda menor e segunda maior entre si. A coleção octatônica é designada como FN 8-28 na tabela de Forte e, sendo formada pela reunião de dois acordes de sétima diminuta ela possui em seu vetor intervalar número máximo das classes intervalares 3 (terças menores e sextas maiores, décimas menores, etc.) e 6 (trítonos). A grande presença de trítonos contribui para que tal coleção seja bastante distinta da coleção hexatônica (que não possui trítonos) e da coleção diatônica (que possui apenas um intervalo da classe intevalar 6 (trítono) em seu vetor intervalar, o número mínimo entre conjuntos de sete classes de altura).

Por outro lado, conjuntos de classes de altura que são constituídos por segmentos contínuos da escala cromática, como os conjuntos da classe FN 4-1 [0,1,2,3] representam um contraste em relação a todas as coleções mencionadas acima, por que tais conjuntos apresentam segundas menores em número máximo em seus vetores intervalares, o que não ocorre com nenhuma das três coleções referenciais mencionadas acima, e, por outro lado, nem a coleção diatônica, nem a coleção hexatônica, nem a coleção octatônica apresentam um só segmento contínuo de três classes de altura da escala cromática.

Dessa maneira se pode demonstrar que uma das passagens, talvez a passagem, de interação e justaposição mais densa entre conjuntos de sons de características intervalares contrastantes se dá justamente nos versos 10 e 11 (“Das estrelas serenas se desata/ Toda a caudal das ilusões insanas”), que, como já se viu, representa no poema uma das passagens de antagonismo mais forte entre termos de significados diferentes, quase opostos (“serenas” x “insanas”), e também na escrita vocal e pianística é um momento de justaposição de elementos contrastantes. Assim, como se vê na **Figura 99**, nesse curto espaço de tempo (apenas quatro compassos) é possível se ver e ouvir alguns conjuntos formados por segmentos da escala cromática (conjuntos FN 4-1 na linha vocal), uma coleção hexatônica entre notas consecutivas no piano, uma coleção diatônica no piano no compasso 33, que aliás é parte de uma apresentação completa da **Série do Interlúdio** (a origem serial dessa apresentação já foi demonstrada anteriormente na **Figura 89**) e uma coleção octatônica no compasso seguinte na parte do piano.

Figura 99: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 32-36: conjuntos contrastantes).

Curiosamente, o acorde que encerra essa seção, **EstrelaPn100**, não pertence a nenhuma dessas coleções, mas contém subconjuntos de cinco classes de alturas que pertencem a cada uma delas (com exceção das coleções cromáticas). Assim, sem o Lá# ele seria subconjunto da coleção octatônica, sem o Ré natural ele seria subconjunto da coleção diatônica e sem o Sol# ele seria subconjunto da coleção hexatônica.

Depois do acorde **EstrelaPn100** (ver **Figura 99**) a canção *As Estrelas* passa a ter outras características, iniciando-se então uma nova seção da obra. Antes de examinar os aspectos musicais dessa nova seção, convém abordar o texto que então se canta, a última estrofe do poema:

> Quem sabe, pelos tempos esquecidos,
> se as estrelas não são os ais perdidos
> das primitivas legiões humanas?! (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 108).

Ao contrário da terceira estrofe, na qual os adjetivos exprimiam qualidades diversas e quase antagônicas (serenidade x insanidade), aqui os adjetivos representam características que não se contradizem. Os adjetivos "esquecidos" e "perdidos" além de rimarem entre si, são os únicos particípios passados[95] que aparecem no poema, servindo para indicar "o resultado do processo verbal" (PORTO EDITORA, 2013, posição 291488, 74%). Tais adjetivos são, nesse poema, as primeiras referências a tempos já encerrados, ações já concluídas e, no contexto em que aparecem no poema, poderiam ser parafraseados como: tempos que se esqueceram ou foram esquecidos, ais que se perderam ou foram perdidos. Representam, nesse sentido um contraste com relação aos adjetivos que aparecem no final dos versos 1, 4, 5, 8 "distantes", "palpitantes", "errantes", "radiantes", que se referem a um tempo presente ou não terminado e, no contexto desse poema, uma paráfrase possível para "regiões distantes" seria "regiões que distam", e para "estrelas palpitantes", estrelas que palpitam. Por outro lado, o termo "primitivas", embora não seja um particípio nem tenha origem verbal, se relaciona aos outros adjetivos dessa estrofe por também se referir a um tempo passado, devido à sua própria definição. "**primitivo.** *adj.***1.** Que é o primeiro a existir; primeiro; inicial; original. **2.** Relativo aos primeiros tempos (de uma civilização, cultura, etc.); remoto [...]" (PORTO EDITORA, posição 311544, 79%). Assim, essa referência a um passado remoto que encontraria sua expressão nas estrelas constitui um elemento peculiar da última estrofe, atribuindo um novo significado às estrelas. Essa característica do terceto final se associa na composição musical a uma dinâmica igualmente específica, pois se trata da única estrofe do poema que é realizada inteiramente em ***pp***, talvez sugerindo uma dinâmica distante como os tempos remotos. Além disso, as frequentes mudanças na textura pianística que caracterizam o final da segunda e a terceira estrofe inteira são aqui substituídas por um acompanhamento menos denso, no qual o piano apoia a voz com acordes. A harmonia é também menos densa:

[95] Acredita-se que o exame de elementos gramaticais pode ser fecundo para a análise poética, algo que se observa por exemplo no artigo de Jakobson *A Construção Gramatical do Poema 'Wir sind sie' ['Nós somos ele'] de B. Brecht* (JAKOBSON, 1970, p. 127-151)

em um andamento que se tornou lento, no compasso 37 se utilizam apenas quatro classes de altura, ao contrário do que ocorre durante a terceira estrofe, em boa parte da qual se ouve uma apresentação do total cromático a cada compasso.

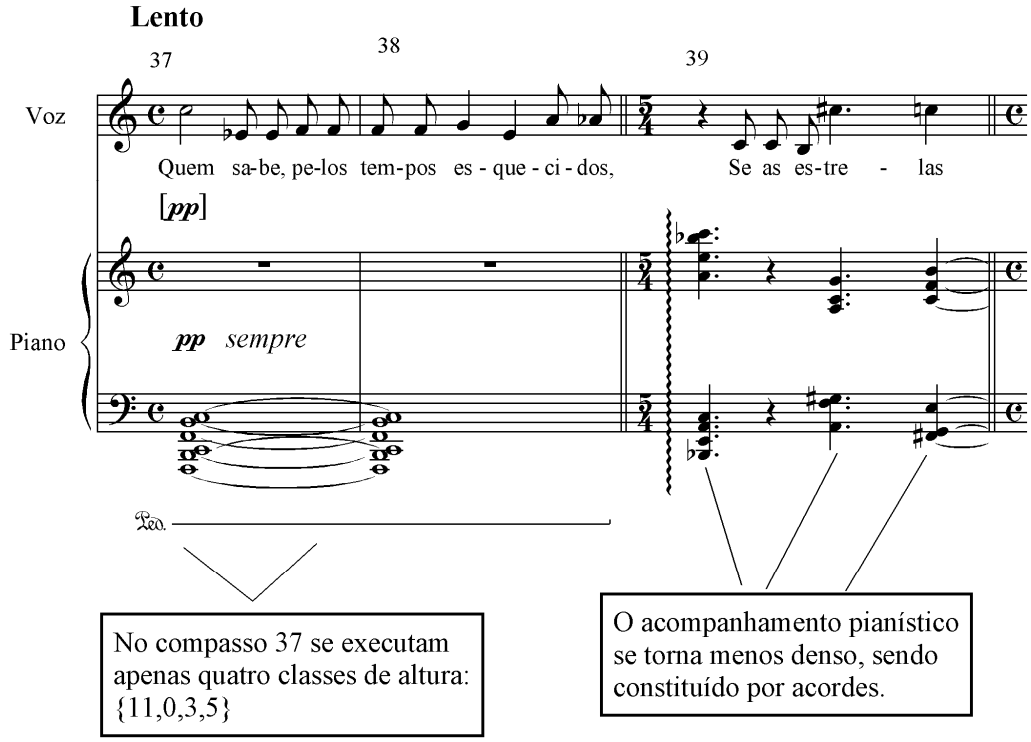


Figura 100: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 37-39).

Por outro lado, há relações entre o primeiro e o último verso do poema, respectivamente: "Lá, nas celestes regiões distantes" e "das primitivas legiões humanas?!". Há uma semelhança rítmica e fonética entre eles. Do ponto de vista rítmico, os dois versos possuem acentos nas sílabas 4,8 e 10:

Lá, nas ce**les**tes regi**ões** dis**tan**tes, 10 sílabas métricas. (acentos nas sílabas **1,4,8,10**)
/ _ _ / _ _ _ / _ /

das primi**ti**vas legi**ões** hu**ma**nas?! 10 sílabas métricas (acentos nas sílabas **4,8,10**)
_ _ _ / _ _ _ / _ /

Ademais, há um forte parentesco sonoro que relaciona os vocábulos finais de um e de outro verso: "regiões distantes" e "legiões humanas". Apenas o fonema inicial das palavras "regiões" e "legiões" é diferente, todos os outros são equivalentes. Tal parentesco é ainda

mais notável, pelo fato de a consoante[96] /ʒ/, no caso representada pela letra "g", só aparecer nessas duas palavras do poema *As Estrelas*. Além da semelhança entre "regiões" e "legiões", as palavras seguintes, "distantes" e "humanas", possuem alguns fonemas notáveis em comum, a saber a vogal tônica e a consoante final. Segundo Jakobson: "Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ ou dessemelhança no significado" (JAKOBSON: 1971, p. 153). No caso aqui examinado é possível associar o afastamento espacial das "celestes regiões distantes" com a lacuna temporal que nos separa das "primitivas legiões humanas".

Seja pela busca de uma certa simetria na construção formal ou por causa da relação observada no texto, esse elo entre o início e o fim do poema também se verifica na música, onde na estrofe final reaparecem elementos importantes do início da canção. Como se mostra na **Figura 101**, o par de notas Ré no grave, que aparece várias vezes no início da obra e volta a aparecer no início do verso 7, soa por duas vezes nos dois últimos versos, funcionando quase que como um elemento refrão que une início, um ponto específico do meio da peça e o seu final. Além disso, também aqui aparece na linha vocal a sucessão de intervalos verificada nos versos 1 e 7 (ver **figuras 79-80**): sexta menor ascendente, segunda menor descendente (+8, -1 semitons). Ademais, a partir da segunda aparição do par de notas Ré na seção final, o piano realiza a mesma sucessão de classes de altura do início da linha vocal do primeiro verso (confrontar com **figura 79**), com um perfil melódico que torna tal relação bem perceptível.

Por outro lado, a partir do compasso 40, quando se canta "não são os ais perdidos/ Das primitivas legiões humanas", a referência às legiões dos homens do passado se associa a uma sugestão ou lembrança de uma tonalidade de Ré menor. Assim, o conjunto de classes de altura executadas pela voz a partir do compasso 40 corresponde a uma escala de ré menor harmônica com o acréscimo de um mi bemol (que apesar de não pertencer à escala de Ré menor, aparece nos trechos naquela tonalidade que empregam o acorde de sexta napolitana). Os pares de notas Ré no baixo e certas notas colocadas em relevo pela linha melódica, como a sexta menor e a sensível da escala de Ré menor contribuem para essa sugestão. Entretanto, o compositor evita a tríade de Ré menor ou o acorde de sétima de dominante daquela tonalidade, fazendo que ela seja mais uma evocação do que uma realidade concreta. A **Figura 101** demonstra essas observações:

---

[96] Pasquale Cipro Neto e Ulisses Infante (2004, p. 18) mencionam dois exemplos do emprego da consoante /ʒ/ em português: **j**aca, **g**ela, em transcrição fonética: /ʒaka/ , /ʒɛla/.

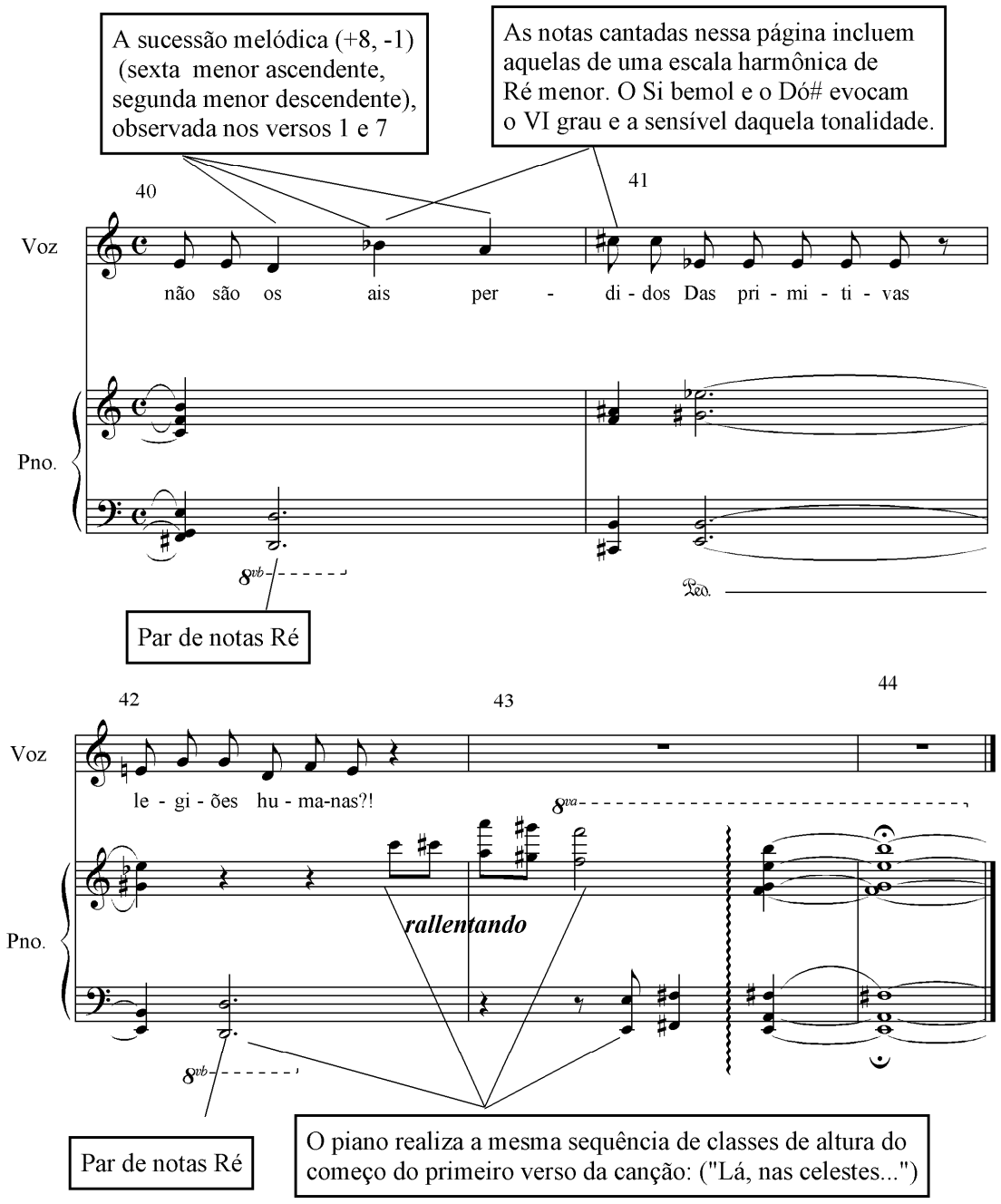


Figura 101: *As Estrelas* de Harry Crowl (compassos 40-44).

Em suma, a partir do que se observou em toda esta análise, os momentos chave que delimitam seções ou etapas distintas da canção As Estrelas de Harry Crowl se situam entre os versos 6 e o 7 e entre o verso 11 e o 12, do que resulta a seguinte leitura do poema:

1 Lá, nas celestes regiões distantes,
2 no fundo melancólico da Esfera,
3 nos caminhos da eterna Primavera
4 do amor, eis as estrelas palpitantes.
5 Quantos mistérios andarão errantes,
6 quantas almas em busca de Quimera,

7 Lá, das estrelas nessa paz austera
8 soluçarão, nos altos céus radiantes.
9 Finas flores de pérolas e prata,
10 das estrelas serenas se desata
11 toda a caudal das ilusões insanas.

12 Quem sabe, pelos tempos esquecidos,
13 se as estrelas não são os ais perdidos
14 das primitivas legiões humanas?! (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 108, estrofes alteradas para demonstrar a leitura do compositor).

Tal leitura coloca em destaque as associações entre as recorrências do advérbio "Lá" seguido por vírgula e a similaridade semântica entre "Quimera" e "ilusões insanas", além de colocar na seção central o momento de maior tensão entre termos de significado contrastante, como "insanas" e "serenas" e destacar o aspecto específico da estrofe final: a referência a um passado distante. Por outro lado, o compositor estabelece o par de notas Ré na região grave como uma espécie de elemento refrão que aparece no início, no meio e no final da canção. A utilização de conjuntos ordenados de classes de altura, como a **Série do Interlúdio** e a retrogradação das notas iniciais da melodia vocal, por outro lado, associam-se aos contrastes entre elementos musicais de características intervalares contrastantes, na seção central da peça. Tal utilização de conjuntos de características intervalares diversas coopera com os contrastes verificados na linha vocal e no acompanhamento pianístico para ilustrar as oposições entre termos de significados antagônicos no poema.

Considerações finais:

Após o exame de cada uma das peças analisadas, torna-se interessante uma reflexão que englobe o estudo comparativo entre elas. Os três compositores cujas obras foram estudadas nesta tese declararam ter interesse pelas imagens expressas nos poemas que musicam ou musicavam, mas esse interesse é diferente no caso de cada compositor, da mesma maneira como são diversos os textos escolhidos por cada um deles.

Por exemplo, Eduardo Guimarães Álvares afirmou: "Em *Pétala Petulância* as imagens instrumentais tecem caminhos paralelos às imagens dos poemas [de Alícia Duarte Penna], [...] [e tais poemas contêm] uma maneira crua de dizer as coisas que muitos perdem com o passar do tempo" (ÁLVARES, in: GRIFFITHS, 1993). Dizer as coisas de maneira crua é se utilizar de uma expressão direta, sem rodeios, na qual a clareza é mais valorizada do que a ambiguidade.

Já o compositor Harry Crowl diz que uma das razões de seu interesse pelo poeta Cruz e Sousa e pela poesia simbolista é o aspecto abstrato, "no qual o poeta descreve uma coisa que não se consegue ver exatamente o que é" (CROWL, 2013)[97]. A indefinição, a "perda de contornos" (CROWL, 2013) dos objetos descritos pelo texto é característica de uma poesia para a qual a ambiguidade é antes qualidade a ser buscada do que defeito a ser evitado.

Almeida Prado, por sua vez, dizia o seguinte a respeito de seu processo de musicar poemas:

> Eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo. [...] Eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e eu procuro, nas canções sobretudo, fazer o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto (ALMEIDA PRADO. In: LEFÈVRE, 2008, p. 334).

É interessante observar que, se Almeida Prado considerava a si próprio como um compositor descritivo, tal característica tem afinidade com o poema musicado por ele em *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), o soneto *Les Grenades* ("As Romãs"), de Paul Valéry. Assim, o poeta e professor Daniel Lefèvre diz a respeito daquele poema: "A meditação do poeta se nutre da contemplação dessas belas frutas e o poema é, antes de tudo, **uma descrição**" (LEFÈVRE, 2015, p.2, negrito do autor)[98].

---

[97] Tal declaração faz parte da entrevista incluída nos anexos desta tese.

[98] Texto original: "La méditation du poète se nourrit en effet de la contemplation de ces beaux fruits et le poème est d'abord **une description**" (LEFÈVRE, 2015, p.2)

Um elemento que demonstra a diferença entre os textos escolhidos por Eduardo Guimarães Álvares e por Harry Crowl, o contraste entre a expressão direta e indireta da subjetividade poética, está no fato de que em todos os poemas de *Pétala Petulância* ocorrem verbos e/ou pronomes na primeira pessoa do singular ou plural, mostrando que a persona poética fala diretamente a respeito de si própria: "A **minha** voz é fina como um caco de vidro", "Às vezes **me recupero**", "**Nosso amor** adoeceu", "**meu** Benedito" "**Adormeci meus** neurônios". Em *Ode a Benedito* se observa o uso da segunda pessoa do singular "a **ti** ofereço", "**tu és** o corpo", mostrando que a persona poética nesses momentos se dirige diretamente a seu interlocutor imaginário, Benedito. Já em *As Estrelas* e em outros dois poemas do ciclo *Austrais* (*Siderações* e *Um Ser*), todos eles escritos por Cruz e Sousa e escolhidos por Harry Crowl para serem musicados, não se verifica um só verbo ou pronome na primeira pessoa ou na segunda pessoa do discurso, de maneira que o eu-lírico não fala diretamente de si mesmo e nem se dirige a um interlocutor determinado.

Tal dessemelhança entre os textos utilizados por um e por outro compositor se reflete na própria maneira como se dá a associação entre elementos poéticos e musicais em cada obra abordada. Quando na canção *Cactus*, de Eduardo Guimarães Álvares, o poema de Alícia Duarte Penna diz "Minha voz é fina como um caco de vidro" e se ouvem sons extremamente agudos do clarinete em Mi bemol, do piano e do trompete, a relação entre a voz cortante descrita pelo texto e as sonoridades instrumentais penetrantes e de grande brilho da composição musical é bastante evidente. Um ouvinte atento perceberá tal relação sem dificuldade. Ele não precisará proceder a um exame analítico detalhado da obra para associar a sonoridade da peça de Eduardo Guimarães Álvares à "voz fina como um caco de vidro" descrita pelo poema.

Diferentemente, quando o compositor Harry Crowl toma como base para sua obra um poema de Cruz e Sousa, no qual as imagens evocadas são menos palpáveis, quase abstratas, tal abstração influencia o próprio processo de composição e sobretudo a percepção das relações entre texto e música. Consequentemente, muitos elos entre poema e canção descobertos na análise da peça *As Estrelas* não são tão evidentes. É difícil associar "almas em busca de Quimera" a uma determinada sonoridade ou elemento musical de maneira tão inequívoca como a "voz fina como um caco de vidro" se associa ao som penetrante do registro agudo do clarinete em Mi bemol. A proximidade semântica entre os termos "Quimera" e "ilusões" se reflete de maneira consistente na similaridade entre os acordes que soam depois de cada uma dessas palavras. Ainda assim, a consciência de tal nexo entre texto e música pressupõe alguma intimidade com a obra, ele dificilmente se revela em uma primeira

audição. Além disso, é plausível imaginar uma outra análise da obra que não apontasse para essa conexão entre texto e música, já que ela não é algo tão evidente e indiscutível.

No caso do soneto *Les Grenades* ("As Romãs"), de Paul Valéry, musicado por Almeida Prado em *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), não se pode falar em uma expressão tão direta ou "crua" como no caso dos poemas de Alícia Duarte Penna. Entretanto, ainda que o poema de Valéry permita várias interpretações, ele se refere a elementos palpáveis e sensoriais. Dizia Daniel Lefèvre sobre Valéry: "o mais intelecutual de nossos poetas é também o mais sensual, o mais sensível ao aspecto concreto das coisas" (LEFÈVRE, 2015, p. 3)[99]. Assim, a imagem do fruto se rompendo pleno de sementes e suco vermelho possui uma concretude maior do que muitas imagens do poema de Cruz e Sousa aqui abordado, como "os mistérios [que] andarão errantes" ou o "fundo melancólico da Esfera". A escrita pianística de *Le Fruit Ardent* ("O Fruto Ardente"), repleta de notas curtas, faz lembrar as muitas sementes que rompem a dura casca das romãs. Tal associação é talvez menos inequívoca do que o parentesco entre "a voz fina como um caco de vidro" e os sons agudos do clarinete em Mi bemol (observada em *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares), mas, ainda assim, mais palpável do que o elo entre as "almas em busca de Quimera" e os acordes que ocorrem depois que se canta tal verso na canção de Harry Crowl.

Por outro lado, tanto no exemplo mencionado acima de *Cactus*, de Eduardo Guimarães Álvares, como em *Le Fruit Ardent*, de Almeida Prado, e também em *As Estrelas*, de Harry Crowl, o ato de ilustrar musicalmente as imagens do texto está associado a uma busca de sonoridades e texturas específicas nas partes instrumentais. Assim, em *Cactus* há um uso de sons agudos e brilhantes, muitas vezes enfatizados por acentos, no clarinete em Mi bemol, no trompete e no piano, resultando em uma cor instrumental muito diversa daquela que aparece, por exemplo, em *Pedra Preta*, outro movimento da mesma obra. No movimento que dá nome a esse ciclo de Eduardo Guimarães Álvares, *Pétala Petulância*, o compositor, para representar musicalmente o momento no qual a persona poética toma o mundo das mãos de Atlas, realiza a única passagem de toda a obra na qual todos os instrumentos tocam uma melodia em únissonos e oitavas, gerando um grande contraste na instrumentação. Já no caso de *Le Fruit Ardent*, a grande força vital das romãs do poema *Les Grenades*, manifesta nas muitas sementes que rompem a dura casca, racham as sólidas paredes internas do fruto, liberando o suco vermelho, é representada musicalmente pelas muitas notas curtas do piano, pelos intensos acentos que se dão simultaneamente na voz e nas duas linhas do piano, e pela

[99] Texto original da citação: "Le plus intellectuel de nos poètes est aussi ls plus sensuel, le plus sensible à l'aspect concret des choses" (LEFÈVRE, 2015, p. 3).

enorme expansão da extensão pianística utilizada, muitas vezes sobrepondo sons situados nas duas regiões extremas do piano, muito aguda e muito grave. No caso de *As Estrelas*, de Harry Crowl, observa-se uma conexão entre o advérbio "lá", associado a locais remotos como "as celestes regiões distantes" e "o fundo melancólico da Esfera", e a utilização de um par de notas Ré que inclui o som mais grave que se ouve nesta canção. Além disso, pode se observar também a relação do ímpeto das "almas em busca de Quimera" e das "ilusões insanas" com os acordes executados no piano que, nesses pontos do poema, tocam passagens em *crescendo* realizando grandes saltos.

Tanto Almeida Prado como Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl declararam, de maneiras diferentes, ter interesse pelas imagens do texto poético como aspecto importante no ato de transformar um poema em música. A capacidade de evocar imagens é própria à poesia, processo chamado por Pound (1989, p. 63; texto original em POUND, 1961, p. 63) de "fanopéia". Entretanto, a imagem na poesia é algo diferente de uma imagem visual. Conforme o ensaio de Alfredo Bosi, "Imagem, Discurso" (BOSI, 1997, p. 11-36), algo que distingue a imagem visual da imagem poética é o fato de a segunda envolver a temporalidade inerente ao discurso, ao passo que a imagem visual é instantânea, imediata. Ademais, ao se aplicar a reflexão de Bosi ao contexto desta pesquisa, constata-se que a música também se desenrola no tempo. Assim, entre a imagem visual, a imagem poética e a imagem poética transformada em música há um peso crescente do aspecto temporal, já que a última envolve as temporalidades dos discursos verbal e musical.

O fato de tanto a música como a poesia envolverem o fator temporal influencia tanto a composição musical a partir de textos poéticos como também a apreciação e análise das relações entre texto e música em uma obra que inclui a utilização dos dois meios artísticos. Nesse sentido, é possível se pensar em alguns pontos de contato entre poesia e música, para os quais o fator temporal é bastante importante. Em cada um deles são destacadas observações em relação às obras analisadas por esta pesquisa.

Um primeiro aspecto que abrange o fator temporal tanto na poesia como na música é a importância das relações de similaridade e contraste que associam momentos ou passagens distintas de uma mesma obra. A própria declaração de T. S. Eliot, mencionada na introdução desta tese, aponta nessa direção: "O uso de temas recorrentes é tão natural para a poesia como para a música" (ELIOT, 1986: pg. 38)[100]. No caso das obras abordadas nesta pesquisa é possível destacar alguns exemplos tanto de similaridades como de contrastes entre

[100] Texto original da citação: "The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music" (ELIOT, 1986: pg. 38).

pontos distintos de um poema, que foram recriados pelos compositores como semelhanças e diferenças musicais. Um caso bastante interessante, já mencionado acima, é como o compositor Harry Crowl recria a proximidade semântica entre os termos "Quimera" e "ilusões", que aparecem respectivamente nos versos 6 e 11, utilizando acordes bastante similares depois que cada um desses termos é cantado.

Tanto em *As Estrelas*, de Harry Crowl, como em *Le Fruit Ardent* ("*O Fruto Ardente*"), de Almeida Prado, foram detectadas algumas passagens nas quais versos que rimam entre si recebem desenhos melódicos similares na linha vocal. Em nenhum dos dois casos a aplicação de tal procedimento foi sistemática a ponto de incluir todos ou mesmo a maioria dos versos rimados dos poemas, o que poderia resultar em uma associação demasiado previsível. Ainda assim, tal procedimento contribui para sublinhar, na versão musical, algumas conexões de sonoridade e significado entre palavras, conexões essas que são estabelecidas pela rima nos poemas. Dessa maneira, no caso de *As Estrelas*, de Harry Crowl, duas palavras associadas pela rima no soneto homônimo de Cruz e Sousa que recebem um desenho melódico similar em sua versão musical são "Primavera" e "Quimera". Tais termos, além da rima, possuem em comum o fato de estarem no singular em meio a um poema no qual as palavras no plural aparecem em grande abundância. Além disso, essas palavras também se destacam pelo fato de se iniciarem com letra maiúscula, o que nesse caso sugere que não está se falando simplesmente de uma quimera e de uma primavera, mas sim da "Quimera" e da "Primavera", talvez a essência das quimeras e das primaveras. Assim, ao colocar desenhos melódicos similares para essas duas palavras que rimam, Harry Crowl está valorizando e realçando o parentesco entre termos afins no som e no sentido.

No caso de *Le Fruit Ardent* ("*O Fruto Ardente*"), de Almeida Prado, observa-se que na primeira estrofe do poema que serve de base à peça, o soneto *Les Grenades* ("As Romãs"), de Paul Valéry, as rimas possuem o esquema *abba*, o primeiro verso rima com o último daquela estrofe e o segundo com o terceiro. Corinne Andersen (2010, p. 43) considera que essas rimas interpoladas realizam um paralelo com a própria estrutura simétrica da romã, com as rimas externas envolvendo as internas da mesma maneira que a casca envolve a polpa da fruta. O compositor Almeida Prado, ao musicar essa passagem, utilizou uma estrutura semelhante a essa, de maneira que a linha melódica vocal do primeiro verso é similar à linha do quarto verso e a melodia do segundo apresenta algumas feições em comum com a melodia do terceiro verso. Dessa maneira, ele recria musicalmente uma estrutura que, no poema, representa o próprio objeto descrito, a romã, ao menos na visão de Corinne Andersen.

A associação entre momentos distintos de um poema muitas vezes se dá pela contraposição de elementos díspares, e tal associação pode ser recriada pelo compositor através de contrastes musicais. Um exemplo interessante de ser destacado ocorre em *Pétala Petulância*, último movimento do ciclo de mesmo nome de Eduardo Guimarães Álvares. Os versos 10 e 11 (os dois últimos) do poema *Pétala Petulância*, de Alícia Duarte Penna, dizem: "fui tão linda tão linda que Deus atirou pétalas rosa rosae"/ "enquanto eu atravessava a copa para descascar laranjas na cozinha". Assim, no verso 10 a persona poética declara ter atraído a admiração de Deus, o Eterno, fazendo que ele lhe atirasse pétalas de rosa, para no verso 11 afirmar que enquanto isso ela praticava uma ação corriqueira, comum a qualquer mortal, "atravessar a copa para descascar laranjas na cozinha". Eduardo Guimarães Álvares, diante da oposição entre o fato de a persona poética se dizer bela a ponto de atrair a admiração divina e, ao mesmo tempo, fazer uma atividade absolutamente trivial, realça intensamente tal divergência, atribuindo características musicais completamente diferentes às passagens nas quais são musicados os versos 10 e 11. Dessa maneira, ao musicar o verso 10, ele coloca uma passagem completamente diatônica, no modo de Dó lídio, para no verso 11 empregar o cromatismo de maneira exacerbada, a ponto de em apenas um compasso soarem onze classes de altura do total cromático. Ao mesmo tempo, tal contraste na estrutura harmônica e intervalar é acompanhado por oposições igualmente marcantes na linha vocal e na textura instrumental. Assim, no verso 10 se atinge a nota mais aguda cantada naquele movimento, e no verso 11 a nota mais grave, e, além disso, no verso 10 se ouvem várias sonoridades contínuas, tais como vogais que se prolongam na linha vocal e acordes sustentados pelos instrumentos, que no verso 11 dão lugar a sonoridades opostas, curtas e descontínuas, como acordes acentuados em semicolcheias ou colcheias no piano e a rápida articulação de consoantes na linha vocal.

No caso de *As Estrelas*, há um caso interessante de adensamento de elementos contrastantes no poema de Cruz e Sousa, que é refletido ou recriado pela composição musical de Harry Crowl. Para relembrar tal relação é interessante reproduzir a segunda e a terceira estrofe do poema *As Estrelas*, de Cruz e Sousa:

> Quantos mistérios andarão errantes,
> quantas almas em busca da Quimera,
> lá, das estrelas nessa paz austera
> soluçarão, nos altos céus radiantes.

> Finas flores de pérolas e prata,
> das estrelas serenas se desata
> toda a caudal das ilusões insanas. (Cruz e Sousa, 1961, p. 108).

No final da segunda e na terceira estrofe desse poema observa-se um acúmulo de termos de significados opostos ou, ao menos, bastante diferentes entre si. Dessa maneira, dificilmente se imaginaria que, em uma circunstância de paz austera, alguém estaria a soluçar. A intensidade dos contrastes observados no texto poético aumenta ainda mais na terceira estrofe, pois a torrente da insanidade ("a caudal das ilusões insanas") provém da serenidade das estrelas e da delicadeza das "finas flores de pérolas e prata". Dessa maneira, observa-se a associação entre palavras de sentidos opostos, referindo-se à delicadeza e à torrente, à serenidade e à insanidade. Ao musicar essa passagem, Harry Crowl recria essa densidade de contrastes através de uma rápida sucessão de elementos de características opostas. Assim, na linha vocal, uma frase que abarca uma ampla extensão, atingindo a nota mais aguda da linha vocal nessa canção, é imediatamente seguida por outra, de extensão bem reduzida, que permanece inteiramente na região grave da voz. A escrita pianística também apresenta características diferentes de um compasso para o outro: em um compasso as duas mãos do pianista tocam em oitavas paralelas, no compasso seguinte há uma linha melódica que abarca grande extensão, e no outro há um acúmulo de sons graves que ressoam com o pedal direito abaixado. Além disso, ao mesmo tempo em que nessa passagem há uma utilização bem densa do total cromático, ao se examinar os conjuntos de sons formados por pequenos segmentos melódicos, por sua sobreposição ou por acordes e segmentos harmônicos, verifica-se uma rápida sucessão de conjuntos de sons de características intervalares contrastantes.

Outro aspecto que envolve o fator temporal, tanto na poesia como na música é a questão da continuidade versus articulação ou descontinuidade. Nesse sentido, diz Alfredo Bosi:

> A frase resulta de um processo de significação cuja essência é a predicação e cujo suporte é a corrente de sons. Uma corrente cujo modo de ser no tempo se perfaz entre dois limites igualmente evitados: a atomização e a infinitude. A atomização simples dar-se-ia caso se alternassem emissões vocais com pausas secas do tipo: *sílaba/ pausa/ sílaba/ pausa*, de tal modo que todos os fonemas fossem proferidos com a mesma intensidade e no mesmo tom. O outro extremo, também inviável, consistiria em uma ausência completa de pausa, em um contínuo absoluto (BOSI, 1997, p. 67). .

Aplicando a citação acima nesta reflexão, depreende-se que a linguagem verbal, da mesma maneira que a música, tem como suporte uma corrente de sons, embora no caso da música poder-se-ia falar em várias correntes de sons, ao menos quando se trata de uma peça

polifônica. Tanto para a música como para a linguagem verbal, um dos aspectos importantes dessa(s) corrente(s) de sons é a sua temporalidade, o seu modo de ser no tempo. Em ambos os casos, o modo de ser no tempo se dá entre dois extremos, a atomização e a continuidade absoluta, e as pausas constituem um componente essencial para caracterizar o funcionamento temporal de um poema ou de uma peça musical, por serem elementos que interrompem o fluxo do discurso musical ou verbal. Pelo fato de a corrente de sons e suas pausas serem elementos fundamentais tanto para a música como para a linguagem verbal e sobretudo a poesia, as pausas constituem pontos nos quais o diálogo e/ou o conflito entre o poema e sua versão musical se manifestam de maneira mais intensa. Nesse sentido, é interessante destacar que, quando um poema é musicado, a corrente de sons encarregada de pronunciar o texto é a linha vocal. Por isso, a observação das pausas vocais de uma canção e de sua relação com o texto poético é particularmente relevante para o estudo das conexões entre texto e música.

Dessa maneira, é possível observar que no caso de *Pedra Preta*, de Eduardo Guimarães Álvares, todas as grandes pausas vocais, nas quais ocorrem as seções instrumentais, ocorrem em pontos do poema nos quais uma pausa bem pronunciada faria sentido em uma declamação expressiva do poema de Alícia Duarte Penna. Por outro lado, em *As Estrelas*, de Harry Crowl, o compositor coloca a maior pausa vocal, que corresponde à maior passagem exclusivamente pianística, no meio da segunda estrofe do poema de Cruz e Sousa. Tal diferença entre a estrutura estrófica do texto e a forma musical dessa canção serve para colocar em relevo a recorrência do advérbio "lá" seguido por vírgula, que é um elemento marcante desse poema de Cruz e Sousa. Além disso, ao colocar uma grande pausa vocal em meio a uma estrofe na qual a sintaxe do próprio poema já é bastante estirada, com um afastamento grande entre o núcleo do sujeito e o núcleo do predicado de uma de suas orações, respectivamente "almas" e "soluçarão", o compositor valoriza e intensifica a dilatação da sintaxe e sua resultante ambiguidade.

Por outro lado, verificou-se que embora muitos elementos musicais das peças estudadas estão associados aos poemas musicados e sua interpretação e recriação pelos compositores, nem todos os aspectos de uma composição musical que se baseia em um texto podem ser derivados e explicados a partir desse texto. Isso contribui para a complexidade da música vocal, que permite, simultaneamente, vários ângulos de observação, apreciação e análise.

Referências Bibliográficas

ALI, Manuel Said. **Versificação Portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 1999.

ALMEIDA PRADO, José Antônio de. **Portrait de Nadia Boulanger** pour voix e piano. Darmstadt: Tonos, 1972. Partitura.

_____ . **Cartas Celestes:** uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 1985.

ALMEIDA PRADO, José Antônio de; KERBAUY, Victoria. **Victoria Kerbauy canta Almeida Prado.** Intérpretes: Almeida Prado, Victoria Kerbauy. Campinas, SP: Clavicorde Records, 2000. 1 CD.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. **Pétala Petulância**. Belo Horizonte. Partitura manuscrita, 1991-1992.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães; MANNIS, José Augusto; PICCHI, Achille. **Poesia Paulista:** 12 canções. Direção artística: Dante Pignatari. CD 199.004.118 São Paulo: LAMI/ ECA – USP, 1998.

ANDERSEN, Corinne. Les Grenades (Pomegranates): Valéry's muse of many seeds. **The Explicator.** New York, Vol. 68, n. 1, p. 43-47, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira.** São Paulo: Martins, 1965.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1990.

BARANCOSKI, Ingrid. Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado. In: XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, SP, 2014. **Portal de Congressos da ANPPOM, Trabalhos Escritos:** Portal> XXIV Congresso da ANPPOM> São Paulo, SP> Trabalhos Escritos: Subárea: Teoria e Análise Musical> **Barancoski.** Última alteração em: 07-08-2014. Disponível em: www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/2598/776. Download realizado em 2014.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica:** Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BASTIDE, Roger. "Quatro estudos sobre Cruz e Sousa". In: BASTIDE, Roger. **A Poesia Afro-Brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. p. 87-128.

BAYLON, Christian; FABRE, Paul. **Grammaire Systématique de la Langue Française:** avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés. [Paris]: Editions Fernand Nathan, 1973.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa.** 31ª Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 5ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BOULEZ, Pierre. **Orientations.** Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1986.
_____. **Apontamentos de Aprendiz.** Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. Points de Repère II: Regards sur autrui. Paris: Christian Bourgois, 2005.

BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside *Pierrot Lunaire*:** Performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece. Maryland: Scare Crow Press, INC., 2009.

CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. **O Estudo Analítico do Poema**. 5ª Edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CERQUEIRA, Fernando. **Musicalidade e Poesia:** Anseio e recusa do sentido. Salvador: Quarteto Editora, 2006.

CIPRO NETO, Pasquale; INFANTE, Ulisses. **Gramática da Língua Portuguesa.** São Paulo: Editora Scipione, 2004.

CONE, Edward T. Words into Music: the composer's approach to the text. In: **Music**: a view from Delft. Chicago: University of Chicago Press, 1989. p. 115-123.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis.** London: J. M. Dent & Sons, 1992.

CORRÊA, Roberto Alvim. STEINBERG, Sary Hauser. **Gramática da Língua Francesa.** Rio de Janeiro: FENAME, 1982.

CROWL JUNIOR, Harry Lamott. **Harry Crowl:** Sonatas, Austrais. Intérpretes: Anna Toledo; Carlos Assis; Grupo Novo Horizonte; PIAP, Grupo de Percussão da Universidade Estadual Paulista et al. Curitiba: Henry Crowl, 2002.

_____. **Entrevista com o compositor Harry Crowl.** [30 nov. 2013]. Entrevistador: Diogo Lefèvre. Curitiba-PR, 2013. Gravação Digital.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra Completa.** Organização geral por Andrade Muricy. Edição comemorativa do centenário. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961.

_____. **Poesias Completas:** Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos. Introdução de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

DANUSER, Hermann (Hg.). **Musikalische Lyrik:** Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven, Laaber: Laaber Verlag, 2004.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música.** São Paulo: Editora 34, 2008.

ELIOT, T. S. **On Poetry and Poets.** London: Faber and Faber, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa.** São Paulo: Folha de São Paulo, 1995, sob cessão de direitos da Editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music.** New Haven: Yale University Press, 1973.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 13ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GRIFFITHS, Graham (regente); Grupo Novo Horizonte; HERR, Martha; RICCITELLI, Cláudia (sopranos): *Brazil! New music! – Vol. 1:* Obras de Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Eduardo Guimarães Álvares. CD. Santo André: Estúdio Camerati, 1993.

HENKE, Matthias. **Arnold Schönberg.** München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001

HUNTER, David. **Understanding French Verse:** a guide for singers. Oxford; New york: Oxford University Press, 2005. Kindle ebook.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. **Linguística e comunicação.** Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

LAMPROIE. "Les Grenades Paul Valèry". Etudier.com. 06/2012. Disponível em www.etudier.com/dissertations/-Paul-Val%C3%A9ry/403490.html. Acesso em 02/2015.

LAROUSSE, (Société Éditions Larousse). **Dictionnaire de Français Larousse.** Société Éditions Larousse, Paris. Disponível em: <www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acessos em 2014 e 2015.

LEFÈVRE, Daniel. **Paul Valéry: Les Grenades.** Disponível em: http://www.poesie-daniel-lefevre.fr/Val%C3%A9ry-LesGrenades.pdf. Acessos em 2015.

LEFÈVRE, Diogo. Os *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado: breve análise. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. 7., 2007. Goiânia. **Anais**... Goiânia: UFG, 2007. p. 104-111.

_____. **Poesia e Composição na Canção:** estudo analítico dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado e de canções do álbum *Poesia Paulista* da Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção *A Casa do Tempo Perdido* de Diogo Lefèvre. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA-UNESP, 2008.

_____ . A Interface Poema/ Canção: discussão sobre o tema a partir de Schoenberg, Cone e de uma canção de José Augusto Mannis. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. 11., 2011. Goiânia. **Anais**... Goiânia: UFG, 2011. p. 65-69.

_____ . Relações entre Texto e Música na peça *Kreuze* de Schoenberg. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. 12., 2012. Goiânia. **Anais**... Goiânia: UFG, 2012. p. 105-107.

_____ . *Ode a Benedito* de Eduardo Guimarães Álvares: uma análise. In: SIMPEMUS – SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPR, 6., 2013. Curitiba. **Anais.** Curitiba: UFPR, 2013. p. 64-71.

_____ . *Pedra Preta* de Eduardo Guimarães Álvares: uma análise. In: EIMAS – ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E ARTES SONORAS – UFJF, 4., 2013. Juíz de Fora. **Revista do Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras (Vol. 4, N. 1, 2014).** Disponível em: http://www.ufjf.br/anais_eimas/numero-atual-current-issue/. Acesso em 2014.

LEFÈVRE, Frédéric. **Entretiens avec Paul Valéry.** Paris: Le Livre, 1926.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

LEWIN, David. **Studies in Music with Text.** New York: Oxford University Press, 2006.

MARQUES, Pedro. **Manuel Bandeira e a Música:** com três poemas visitados. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon Langage Musical.** Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1944.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária:** Poesia. São Paulo: Editora Cultrix: 2003.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha: **A Poética nos *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado:** análise musical. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2002.

MORVAN, Danièle (dir. red.). **Le Robert pour tous:** Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

MOTTE, Diether de la. **Musikalische Analyse.** Kassel: Bärenreiter, 1968.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/ Métrica. In: **Enciclopédia Einaudi,** Vol. 3. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. pg.: 298-330.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. "Diferenças entre Recitativo, Sinfonia e Ritornelo em L'Orfeo de Monteverdi". In: **Anais do XIX Congresso da ANPPOM.** Curitiba: 2009.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

PENNA, Alícia Duarte; VITORINO, Júlio César. **Duo Terno e Gravata**. Belo Horizonte: [sn], 1984.

PICCHI, Achille Guido.. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos**: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. Tese (Doutorado em Música). Campinas: UNICAMP, 2010.

PORTO EDITORA. **Dicionário Moderno de Francês-Português Porto Editora.** Porto Editora: 2012, Kindle ebook.

_____. **Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora.** Porto Editora: 2013, Kindle ebook.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

_____. **ABC of Reading.** London: Faber and Faber, 1961.

RABELLO, Ivone Daré. **Entre o Inefável e o Infando:** ensaio. Florianópolis: FCC Edições, 2000.

SACCONI, Luiz Antônio. **Gramática Essencial da Língua Portuguesa:** teoria e prática. 3ª Edição. São Paulo: Atual Editora, 1988.

SADIE, Stanley (ed.) .**The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** London: Mac Millan, 2001

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos:** processos composicionais. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Canto e Palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth; (Org.), **Ao Encontro da Palavra Cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. ps. 11-22.

SCHOENBERG, Arnold. **Stil und Gedanke/ Aufsätze zur Musik**. Frankfurt am Main: Fischer, 1976 .

_____. **Style and Idea**. Berkeley: University of California Press, 1985.

_____. **Fundamentos da Composição Musical.** Tradução de Eduardo Seincman. 2ª Edição. São Paulo: EDUSP, 1993.

STACEY, Peter F. **Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to *Pli selon Pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio).** New York; London: Garland Publishing, 1989.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song**: performance and analysis of Lieder. New York; Oxford: Oxford University Press: 1996.

STRAUS, Joseph N. Straus. **Introduction to Post-Tonal Theory.** Third edition. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.

_____. **Introdução à Teoria Pós-Tonal.** Terceira edição. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. Revisão e consultoria técnica: Jamary Oliveira. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Editora UNESP: 2013.

SYNAPSE DÉVELOPPEMENT. **Dictionnaire Français de Définitions.** Toulouse: Synapse Développement, 1994-2011.

TAFFARELLO, Tadeus Moraes. **O Percurso da Intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado:** Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2010.

TATIT, Luiz. **O Cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária.** 10ª Edição. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

TEIXEIRA, Ivan: "Notas para o centenário de Cruz e Sousa". In: CRUZ E SOUSA, João da. **Faróis:** edição fac-similar, cem anos da morte do autor, 1861-1898. 3ª Edição. Cotia: Ateliê Editorial. 2004. p. VII – XXVI.

VALÉRY, Paul. **Œuvres** I. Paris: Gallimard, 1997.

_____. **Variedades.** Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VAZ, Gil Nuno. **Câmara da Canção:** escanções semióticas de um campo sistêmico. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2001.

WENK, Arthur. **Claude Debussy and the Poets.** Berkeley and Los Angelres: University of California Press, 1976.

WILLIAMS, Benjamin. Blood and Rhytmic Analogies in Valéry's *Charmes*. In: **French Forum.** Lincoln, NE: University of Nebraska Press. Vol. 34, No. 1. p. 19-32. Winter, 2009.

ZAMPRONHA, Edson Sekeff. Do Grau à Nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson Sekeff (org.). **Arte e Cultura IV:** estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume Editora, 2006. p.105-138.

ANEXO A: <u>Entrevista com o compositor Harry Crowl</u>

Realizada por Diogo Lefèvre em Curitiba-PR (Shopping Cristal) em 30/11/2013.

D. L. – Ao musicar um poema, como é o seu processo de preparação para a composição? Você declama, analisa o poema, faz já algum projeto da música?

H. C. – De tudo isso um pouco. Depende muito do poema. Não uso somente o poema para fazer a canção, para musicar o poema diretamente. O poema serve muitas vezes de sugestão para obras puramente instrumentais. Com muita freqüência, coloco títulos poéticos em obras instrumentais. Leio bastante o poema, leio para mim, leio em voz alta. Um resultado que me agrada muito é tentar já ir cantando alguma coisa com o poema. Parece-me que é algo que flui naturalmente. Há também a questão das formas utilizadas. Gosto muito de empregar formas anteriores ao romantismo e classicismo, como, por exemplo, recitativos barrocos e coisas desse tipo. Nesse caso, penso muito na prosódia, no ritmo sugerido pela métrica do poema. E também, quando pego um texto mais antigo, por exemplo do século XIX ou início do século XX, que tem rima e quero escrever uma canção totalmente atonal, tendo a desconstruir o poema, pelo menos organizar o poema de maneira que as rimas não sejam perceptíveis.

D. L. – Um poema, ao ser declamado, envolve vários aspectos sonoros que se ligam à sua forma e significado: rimas, assonâncias, aliterações, o ritmo, o metro, o andamento, os diversos tipos de pausas, a entoação. Na sua visão, em que medida o compositor que musica um poema deve, pode ou não, se basear em tais elementos para compor a linha vocal de sua canção?

H. C. – Não sei. Quando um poema é musicado, o compositor está sempre colocando a sua própria interpretação do texto. Ouvir, por exemplo, o poema declamado por um ator ou pelo próprio poeta pode não ser muito interessante para o compositor. Pode atrapalhar a primeira visão que o compositor teve daquele texto. Tudo isso pode ser utilizado, mas não levo tanto essas coisas em consideração.

D. L. – Quanto ao ciclo *Austrais*, composto a partir de poemas de Cruz e Sousa, comente algo sobre a gênese da obra. Foi uma encomenda ou não? Você que escolheu os poemas? Além dessa obra você também fez outros trabalhos a partir da poesia simbolista. A que se deve esse interesse?

H. C. – Isso se relaciona com a minha vinda para Curitiba. Vim morar aqui e comecei a buscar coisas que eu achei que culturalmente tivessem que ver com a cidade. Quando cheguei aqui ainda havia um culto muito acentuado sobre a figura do [Paulo] Leminski. Aquilo me incomodava um pouco, não por não gostar da poesia dele, mas por que aquela estória haver se

tornado algo muito monotemático. Não é possível que não tenha havido vida inteligente em Curitiba antes do Paulo Leminski e do Dalton Trevisan. Então, um dia um aluno meu que também fazia letras me chamou atenção para o fato de que o simbolismo foi um movimento muito forte em Curitiba no início do século XX. Comecei a pesquisar e me aprofundei na questão do simbolismo paranaense. Conversei com amigos meus da área de literatura. Comprei o livro de Andrade Muricy *Panorama do Movimento Simbolista no Brasil*. Fui descobrindo que aquela linguagem do Baudelaire achou por aqui um ponto de identificação muito grande. O vínculo veio com o poeta João Itiberê da Cunha, irmão do pianista Brasílio Itiberê, que estudou na Bélgica, em Bruxelas, e no ginásio foi colega do Maeterlinck, autor do *Pelléas et Mélisande*. Ao voltar ao Brasil ele trouxe obras do Maeterlinck, começou a traduzi-las e juntar pessoas para analisá-las. Isso deu origem a um movimento que tinha por base falar de um Brasil não tropical, e também da perda dos contornos. Curiosamente esses poetas foram todos para o limbo e ficaram apenas os nomes do Cruz e Sousa e do Alphonsus Guimaraens, um poeta de Minas Gerais do qual nunca gostei muito, pois apesar de ser um pouco debochado, aquela quantidade de referências à religião me incomoda um pouco. O Cruz e Sousa, eu conhecia e foi a minha primeira opção para fazer alguma coisa, mas também por que em 1998 era centenário da morte dele. Ainda não tinha escrito canções propriamente ditas, voz e piano na estrutura de canção, e queria fazer essa experiência. Comprei as coleções, *Broquéis*, *Faróis*, as antologias que ele mesmo publicou, e fui buscando poemas com os quais me identificasse de alguma maneira. O que gosto muito nessa poesia simbolista é justamente esse lado abstrato, no qual ele descreve uma coisa que não se consegue ver exatamente o que é. Explorei muito esse aspecto. Achei que isso se prestava muito bem à minha própria linguagem. Escrevi essas canções para uma cantora, que na época ainda era minha aluna na Belas Artes [EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná] e hoje se dedica bem mais à música popular e ao musical, que é a Anna Toledo. Anna Toledo é uma excelente cantora, com formação lírica e muito versátil, muito eclética. Estava pensando numa pessoa que pudesse cantar de uma maneira menos empostada, para que inclusive o texto ficasse bem claro. E ela o fez. Teve um pouco de dificuldade de entender a minha linguagem musical, muito dissonante e para ela um pouco sem rumo, mas se saiu bem. Inclusive, está gravado em CD. Essa idéia de trabalhar com o universo simbolista foi abrindo portas para mim. Mais tarde, fiz um projeto bem mais ambicioso, a cantata *Turris Ebúrnea*, para a *Camerata Antiqua de Curitiba,* com quatro solistas, coro e orquestra de câmera. Aí eu escolhi poetas que atuaram em Curitiba especificamente, como Dário Veloso, Emiliano Perneta, Silveira Neto, Tasso da Silveira, Cícero França, etc. Todos os poemas foram tirados da

antologia do Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista no Brasil*. Mesmo na opinião de muitos professores de literatura, estudiosos, e acadêmicos da poesia brasileira, e também para mim, ficou cada vez mais claro que o simbolismo é um movimento muito negligenciado no Brasil. Foi muito desmoralizado pelos modernistas. Então, assim sendo, já comecei a gostar, por que a questão ideológica em torno do Mário de Andrade e do movimento Modernista para mim já tinha dado o que tinha que dar. Estava na hora de se começar a repensar algumas coisas, o antes e o depois [do modernismo]. O projeto foi bem esse. Tenho uma tendência muito grande de pegar o que está a minha volta para trabalhar. Como me mudei para Curitiba no sentido de assumir mesmo o lugar, de virar "curitibano", me propus a tentar entender as coisas aqui do ponto de vista cultural e armar a minha própria leitura disso.

D. L. – [No dia anterior Harry Crowl havia assistido a uma comunicação do entrevistador a respeito da *Ode a Benedito*, peça que pertence à obra *Pétala Petulância*de Eduardo Guimarães Álvares e é baseada em poema de Alícia Duarte Penna. Tal comunicação se deu no SIMPEMUS (Simpósio de Pesquisa em Música) [da UFPR]. Você ontem disse ter encomendado a *Pétala Petulância* ao Eduardo Guimarães Álvares e que você conhece pessoalmente a poetisa. Gostaria que você contasse mais sobre a gênese da *Pétala Petulância*. Os textos de Alícia Duarte Penna foram uma escolha do Eduardo ou faziam parte da encomenda? Você também mencionou que os movimentos vocais foram compostos antes do que os instrumentais. A obra chegou a ser apresentada apenas com os movimentos vocais?

H. C. – Em 1991 eu estava organizando lá em Ouro Preto o que era para ser uma primeira mostra de música contemporânea brasileira, e ficou só na primeira edição. Tínhamos conseguido um apoio do Banco do Brasil e eu convidei o Graham [Grifiths, regente que conduziu e coordenou o *Grupo Novo Horizonte*] para participar disso. Eu era bastante próximo ao Graham, que já estava querendo fazer alguma coisa do Eduardo. Foi a oportunidade, pois o evento era em Minas Gerais e o Eduardo estava em Belo Horizonte nessa época. Em um primeiro momento ele enrolou, enrolou [procrastinou], ele não se dava muito bem com encomendas. Ele tinha esses poemas, pois era amigo da Alícia Duarte Penna e ela já tinha passado os poemas para ele. E justamente o Graham queria peças com voz, pois estava trabalhando com a Cláudia Riccitelli. Todas as obras dessa época [executadas pelo *Grupo Novo Horizonte*] foram feitas com voz, tais como *Bereshith* do Roberto Victorio, e a *Pétala Petulância*. Só as peças do Sílvio Ferraz que eram anteriores que eram apenas instrumentais. E eu estava trabalhando no *Finismundo* por que tinha proximidade pessoal com o Haroldo de Campos. O Eduardo então começou a trabalhar com esses textos e fez um ciclo de canções.

Em Ouro Preto, em 1991, foram apresentadas somente as canções, não teve nenhum interlúdio instrumental. Eduardo acrescentou esses interlúdios para as versões que vieram depois, em 1992 e finalmente para a gravação do CD. O Graham ficou muito entusiasmado com os interlúdios. Além disso, o Eduardo não conhecia o *Grupo Novo Horizonte*. Ele estava fazendo esse trabalho por que eu estava cutucando ele para fazer. Ele ia ser uma espécie de "compositor em residência" na mostra. Como eu era o organizador não ficava bem eu ser e então conversamos e chegamos à conclusão de que o Eduardo era a pessoa que tinha o perfil para isso. Quando ele viu o resultado, ficou muito entusiasmado, e quis fazer mais, tendo então composto os interlúdios instrumentais. Me lembro de ir ao apartamento dele e vê-lo trabalhando nos manuscritos. Achei os poemas meio bobos na hora que os vi. Mas, depois que eu conheci a figura... Alícia Duarte Penna fazia um papel de anos 30, usava um corte de cabelo e vestidos dos anos 30. Tinha uma postura na vida real muito teatral. Criou um personagem.

D. L. – Que idade ela tinha nessa época? Segundo o Eduardo, quando ela escreveu os poemas tinha 16 anos ...

H. C. – Nessa época ela já tinha vinte e tantos anos, talvez trinta, não era mais jovenzinha. Mais tarde eu soube, o próprio Eduardo me falou, que o Benedito da *Ode a Benedito* era o Ulisses Vanucci, que eu conhecia muito bem e que é arquiteto do IPHAN, uma figura. Não sei se ela foi namorada dele ou coisa assim, ou se foi só uma paixão.

D. L. – Você tem um trabalho musicológico ligado ao resgate de obras do Barroco Mineiro. De que maneira isso influenciou o seu trabalho como compositor, sobretudo no campo da música vocal?

H. C. – Eu não gosto do termo "Barroco Mineiro", prefiro "música do período colonial", pois toda essa música não tem nada de barroco. Tem um resquício ou outro, mas é uma música predominantemente ligada ao que se chama de Período Clássico, e já chegando a ser pré-romântica, com influência de ópera italiana. Me envolvi com isso enquanto vivia em Minas Gerais, durante a época que vivia em Ouro Preto, quando trabalhei nos arquivos de Ouro Preto e Mariana. O objetivo era o de conhecer a música. Realmente busquei alguns modelos. Fiquei observando coisas. Do ponto de vista do tratamento vocal, não diria que me influenciou porque são obras normalmente muito simples nesse aspecto, mas isso abriu para mim um interesse muito grande no barroco de um modo geral, no barroco italiano, português. Um interesse pela obra de compositores como Monteverdi, a música sacra de Vivaldi e Händel. Esses compositores todos começaram a me chamar muito a atenção. Comecei a observar também certos aspectos no tratamento da forma e a usar o que chamo de forma

responsório. Escrevi obras relativamente recentes em cima dessa estrutura, pois vi que era uma estrutura que se repetia em muitas obras. Tentei usar esse ponto de partida da música colonial para escrever música contemporânea em muitos momentos. Não só música vocal. Levei muito disso também para a música instrumental. Na música vocal, talvez seja na cantata *Turris Ebúrnea* que tentei congregar todas essas coisas. Essa interação com a música do século XVIII acabou justificada, pois a *Camerata Antiqua de Curitiba* fez uma reputação com base nesse repertório. Ao mesmo tempo puxando a poesia simbolista paranaense, de forma a trazer tudo isso junto. Antes, já tinha feito o *Finismundo*, que chamei de "Moteto Épico a Solo". Moteto a solo era uma forma muito comum no período colonial, e não só no Brasil, mas em todos os países católicos. Era justamente um solo dentro da liturgia semelhante a uma ária de ópera, com recitativo e ária. Como o texto do Haroldo de Campos tem um caráter bem épico, por se tratar de uma criação baseada *Odisséia*, chamei de "Moteto Épico a Solo". Mas, trata-se de uma obra extremamente complexa e não tem nada que ver com o período colonial. É uma música muito difícil, na qual eu trabalho com quartos de tom e com questões timbrísticas. Há certos gestuais específicos. Por exemplo, toda a primeira parte de *Finismundo*, que se passa no passado, na retomada da viagem, as intervenções do canto são todas ascendentes. Quando vem a segunda parte, na qual o Ulisses ressurge na cidade grande, em São Paulo, é o contrário, o canto só faz movimentos descendentes. Então, isso é algo que foge completamente a quaisquer referências coloniais. Agora, realmente, o interesse pela música do período colonial me abriu portas para um monte de coisas. Passei a ver a música vocal e a própria maneira de construir um discurso teatral dentro da música de uma forma muito mais ampla.

D. L. – Obrigado pela entrevista.

H. C. – De nada.

ANEXO B: <u>Textos musicados em</u> <u>*Portrait de Nadia Boulanger*</u> <u>de José Antônio de Almeida Prado</u>.

INTROITUS:

Yves Bonnefoy – Douve Parle III

Que le verbe s'éteigne
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés,
Sur cette aridité que traverse
Le seul vent de finitude. [...]

CANTIQUE MARIN

Virgile: L'Eneide, fragments de l'arrivée au Latium

Tandis que vient le soir les eaux du large enfin s'apaisent
Les voiles se deploient et les vaisseaux quittent le port.
Le vent s'élève avec la nuit
La blanche Lune amie court dans le ciel
La mer frissonne et resplendit
La terre de Circé glisse auprès des navires
Là-haut, retraite en son palais, la fille du Soleil
emplit les bois d'un chant qui jamais se repose
Le flamboiement du cèdre auréole sa nuit :
Sur le métier sonore elle tisse sa toile.

L'ÎLE MAGIQUE

Shakespeare: Fragment de "La Tempête" (III, 2, 144-152)

L'île est pleine de résonances,
D'accents de suaves melodies qui enchantent sans blesser.
Tantôt mille'instruments vibrants
Bourdonnent à mes oreilles, tantôt des voix,
Si je m'éveille, m'endorment à nouveau: alors je crois voir, en songe,
Des nuages s'ouvrir, révélant des richesses prêtes à choir sur moi.
Si bien qu'en m'éveillant je pleure du désir de rêver encore.

LA FLEUR ARDENTE

Guillaume Apollinaire: Fragmento do poema "La Jolie rousse"

Ou ces flammes qui se pavanent
Dans les roses-thés qui se fanent

LE FRUIT ARDENT

Paul Valéry: “Les Grenades”

Dures grenades entr’ouvertes
Cédant à l’excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Éclatés de leur découvertes!

Si les soleils par vous subis
Ô grenades entre-bâillées,
Vous ont fait d’orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l’or sec de l’écorce
À la demande d’une force
Crève en gemmes rouges de jus,

Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j’eus
De sa secrète architecture.

LA LAMPE DANS LA NUIT

Shakespeare: Fragment de “Venus et Adonis” (755-756)

Sois prodigue de toi: la lampe dans la nuit
Tarit son huile pour donner lumière au monde

LES YEUX DESIRÉS

San Juan de la Cruz: Trecho (12) do “**Cántico Espiritual:** Canciones entre el Alma y el esposo”

Oh cristalline source
Si tu pouvais sur tes faces argentés
Soudain former
Les yeux desirés...

LES COLONNES INFINIES

Paul Valéry: Fragmento do poema “Le Cimitière Marin”

Ô mon silence!... édifice dans l’âme,
Mais comble d’or aux mille tuiles, Toit!

Temple du temps...

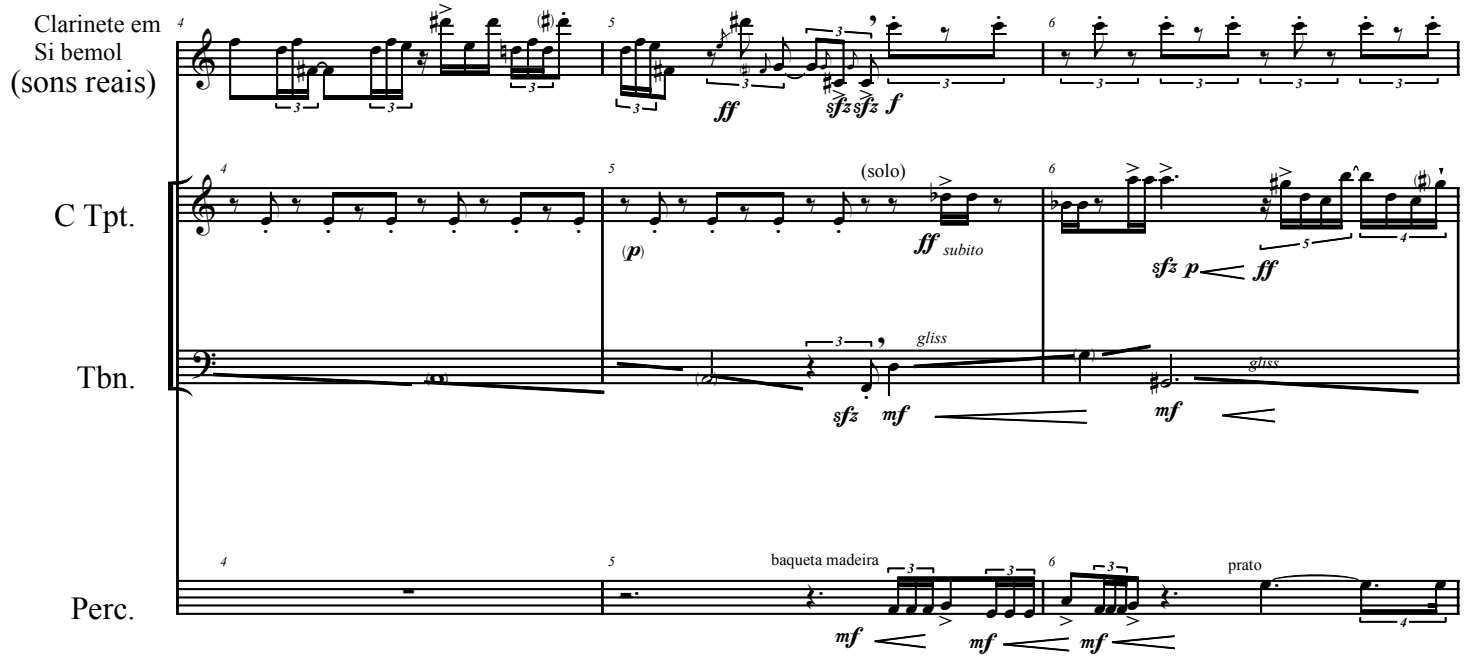
ANEXO C: <u>Partituras digitalizadas pelo autor desta tese</u>

Pétala Petulância

I - Introdução

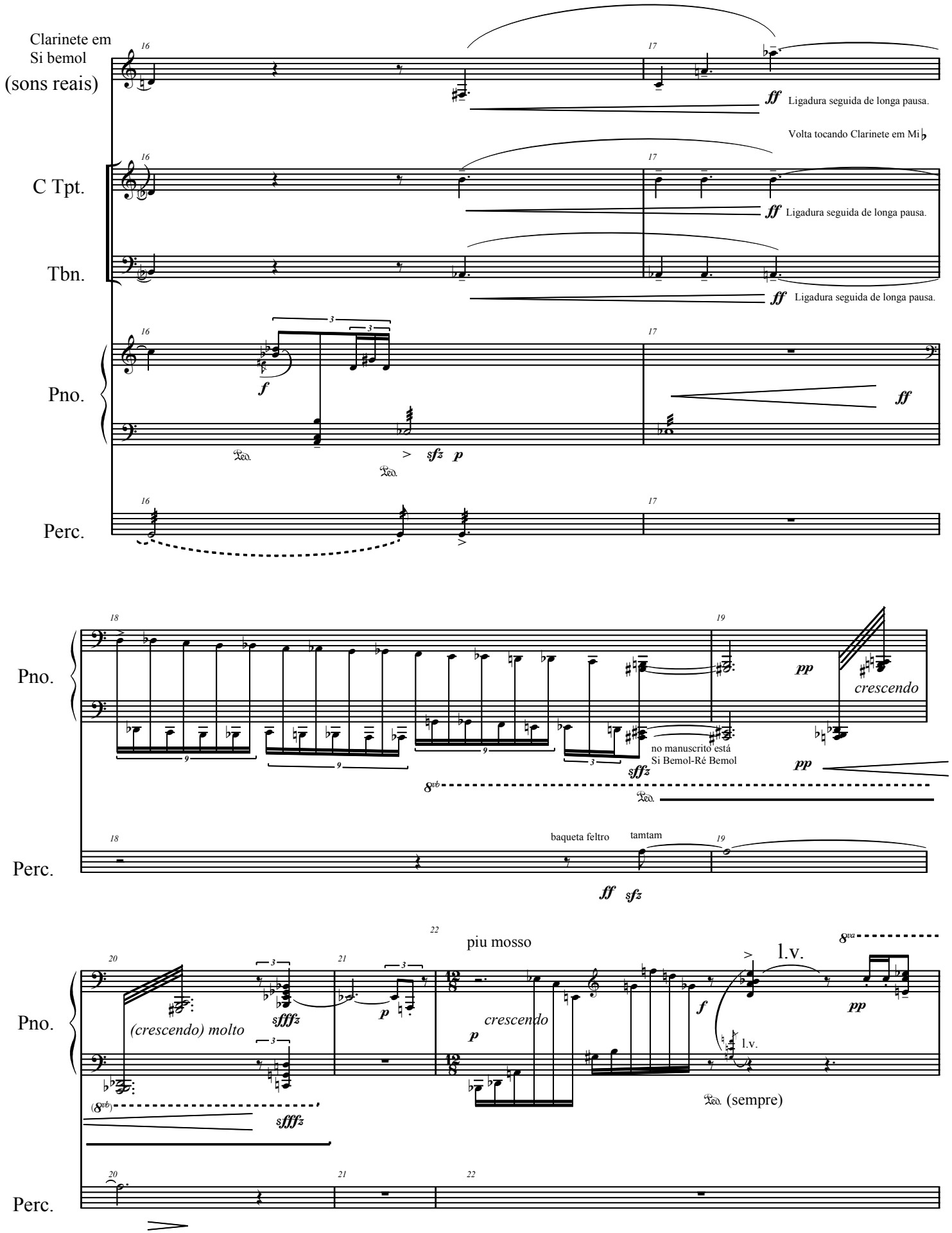
Eduardo Guimarães Álvares
Poemas de Alícia Duarte Penna

1= tamtam, 2= prato, 3,4= wood blocks
5,6= bongôs 7, 8 = tontons,



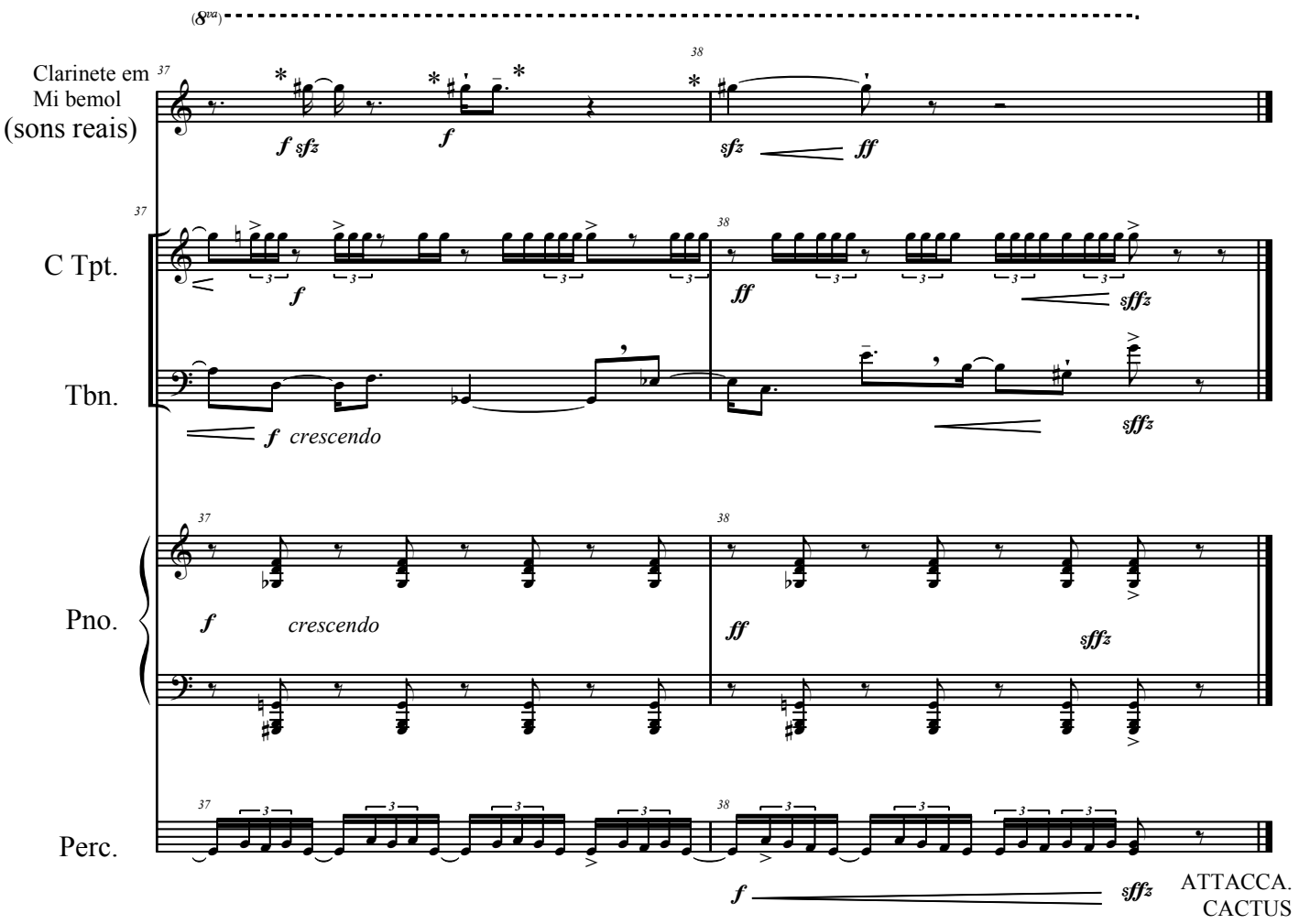
Clarinete em Si bemol (sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Perc.
gliss lento
tamtam
baqueta feltro
Clarinete em Si bemol (sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Perc.
baqueta madeira
prato
wood block
baqueta madeira

Clarinete em Si bemol (sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Perc.
bemol em dúvida
Clarinete em Si bemol (sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.


Clarinete em Si bemol (sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
ff Ligadura seguida de longa pausa.
Volta tocando Clarinete em Mi♭
f
sfz p
ff
pp
crescendo
no manuscrito está Si Bemol-Ré Bemol
sffz
8vb
baqueta feltro
tamtam
piu mosso
(crescendo) molto
sffffz
l.v.
(sempre)
8va

Pno.
l.v.
(Ped)
diminuendo
(rubato)
Pno.
Clarinete em
Mi bemol
(sons reais)
C Tpt.
surdina wa-wa
Tbn.
surdina wa-wa
gliss lento
gliss lento
Na revisão confrontar
com o manuscrito
Pno.
Perc.
baqueta metal
l.v.

* - Nas notas assinaladas com asterisco na parte do clarinete em Mi bemol há divergência entre o manuscrito e a gravação. Conforme o manuscrito todas essas notas soariam no Dó um pouco mais agudo (uma nota limite para a extensão do clarinete em Mi bemol).



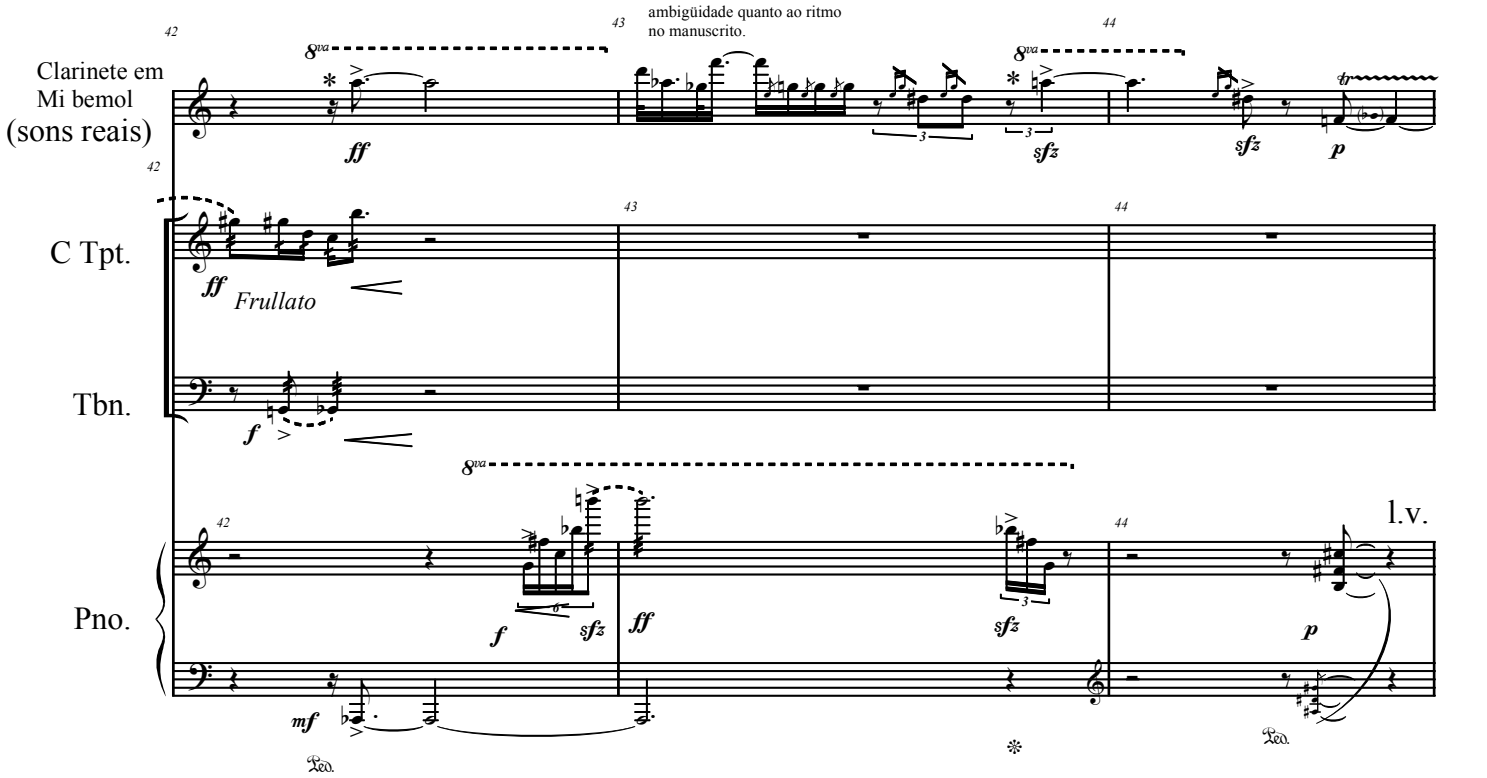
* - Nas notas assinaladas com asterisco na parte do clarinete em Mi bemol há divergência entre o manuscrito e a gravação. Conforme o manuscrito todas essas notas soariam no Dó um pouco mais agudo (uma nota limite para a extensão do clarinete em Mi bemol).

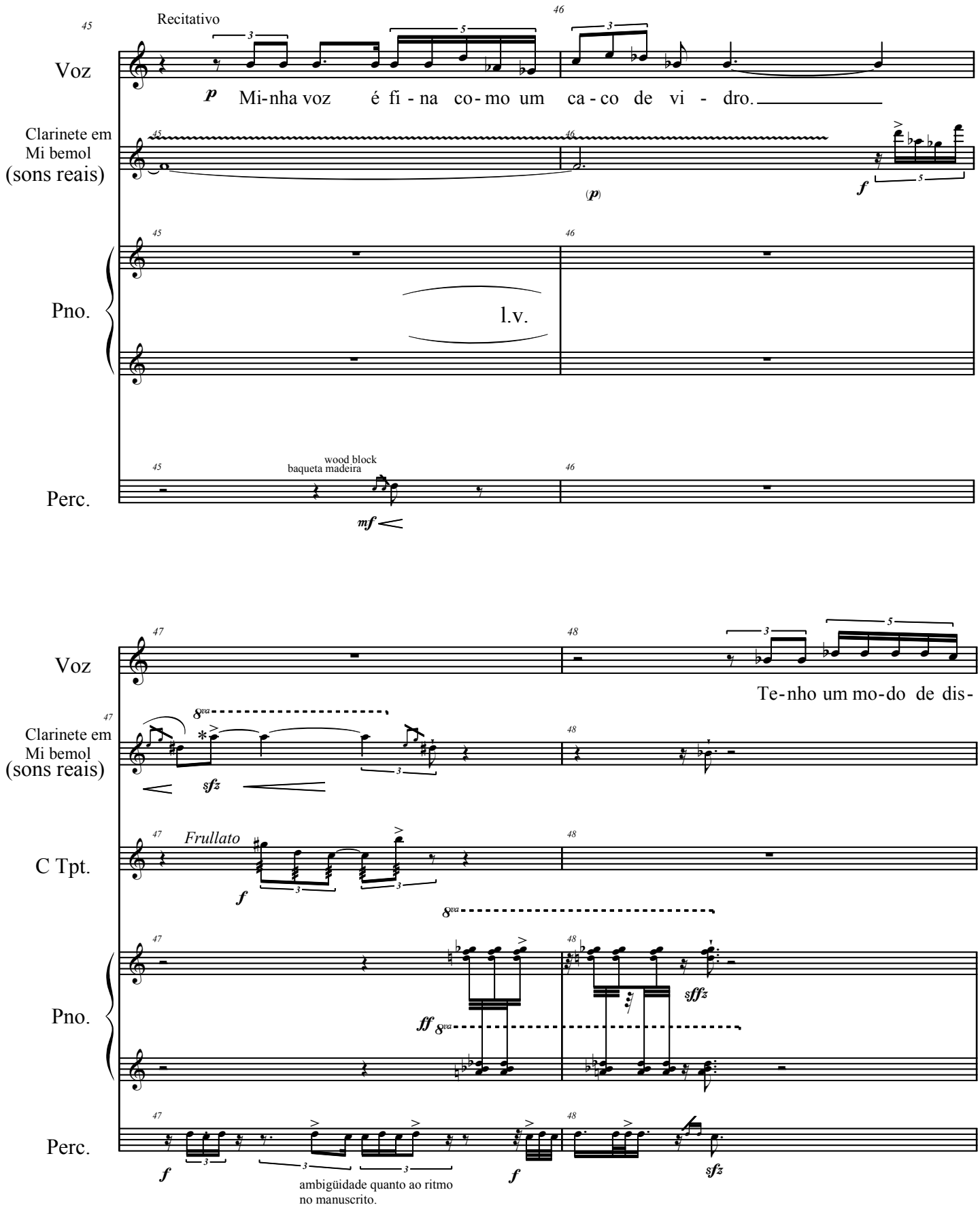
II Cactus

Poema: Alícia Duarte Penna

1= tamtam, 2= prato, 3,4= wood blocks
5,6= bongôs 7, 8 = tontons,

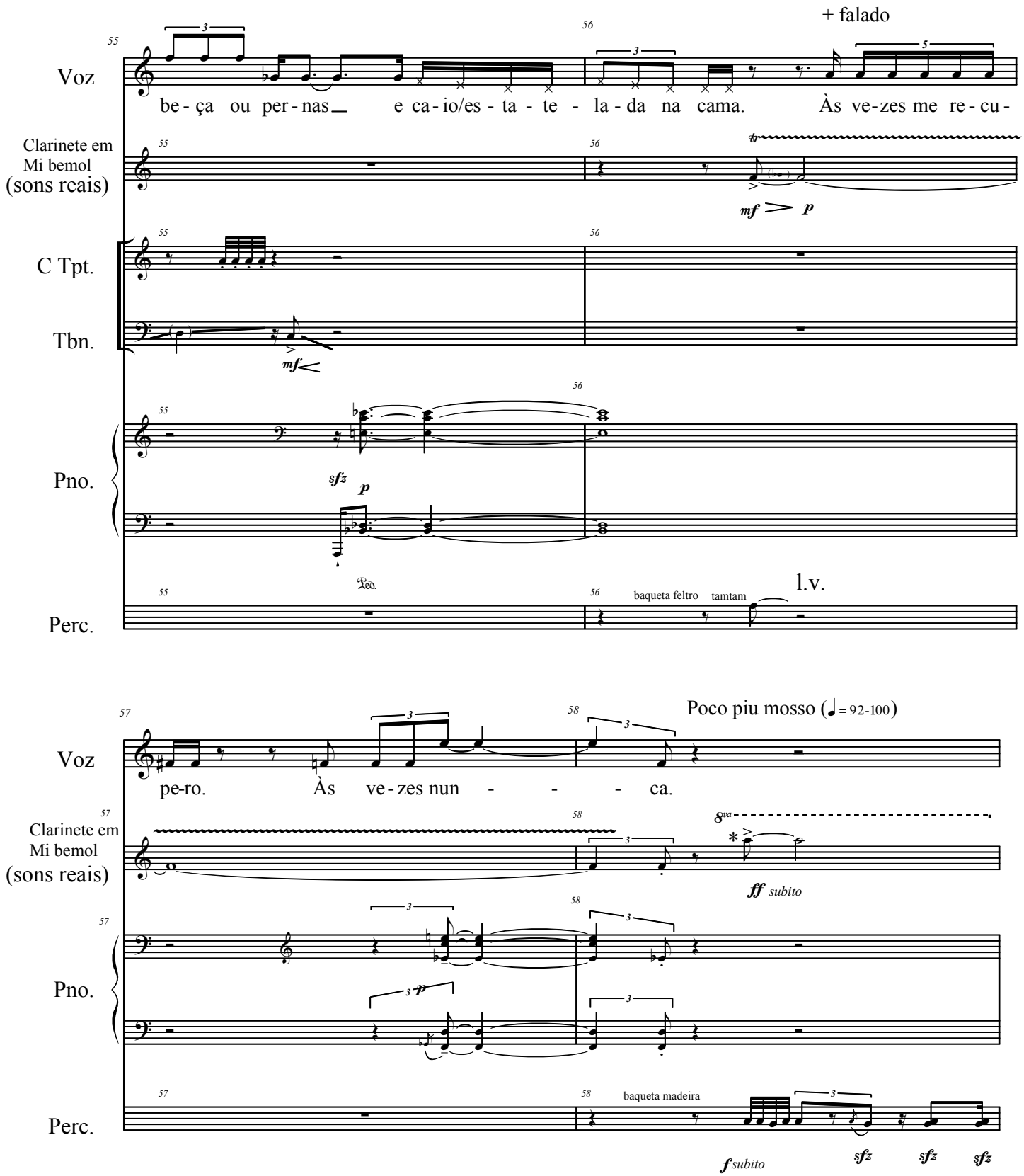
*- Há divergência entre manuscrito e gravação em todas as notas assinaladas com * na parte do clarinete em Mi bemol. Pelo manuscrito todas essas notas soariam o Dó terça menor acima (nota limite para a extensão do clarinete em Mi bemol).





*- Há divergência entre manuscrito e gravação em todas as notas assinaladas com * na parte do clarinete em Mi bemol. Pelo manuscrito todas essas notas soariam o Dó terça menor acima (nota limite para a extensão do clarinete em Mi bemol).

Voz
por do pon - to fi - nal que mal - tra - ta os ou - tros
Clarinete em Mi bemol (sons reais)
Pno.
Voz
De-sa-fi-na-da e in-tra-tá - vel quan-do de-cla-ram a -
C Tpt.
Tbn.
Pno.
(colla parte)
Voz
mor por mim a - mar - ro mãos e pés ar - ru - mo dor de ca -
C Tpt.
Tbn.
gliss lento
gliss lento

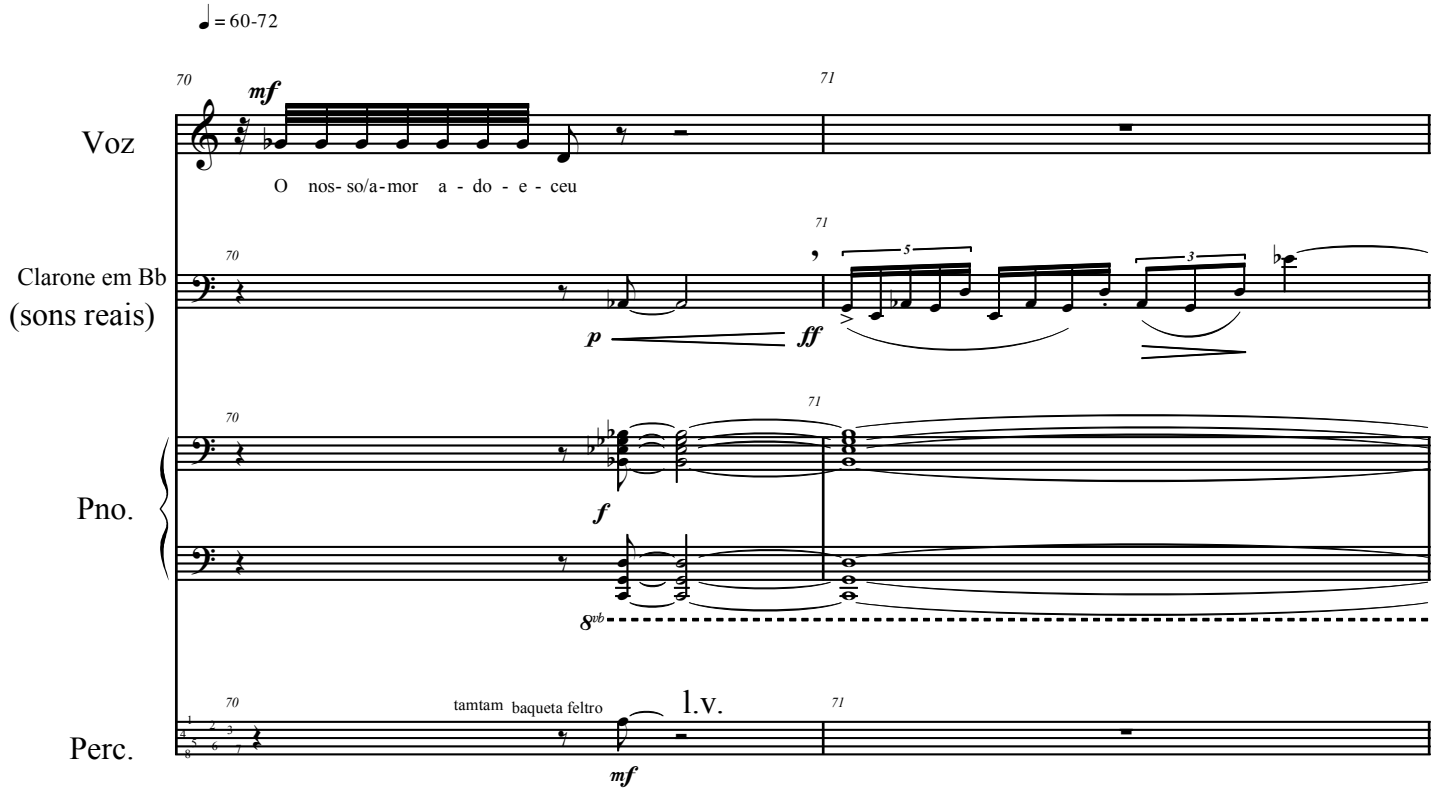


*- Há divergência entre manuscrito e gravação em todas as notas assinaladas com * na parte do clarinete em Mi bemol. Pelo manuscrito todas essas notas soariam o Dó terça menor acima (nota limite para a extensão do clarinete em Mi bemol).

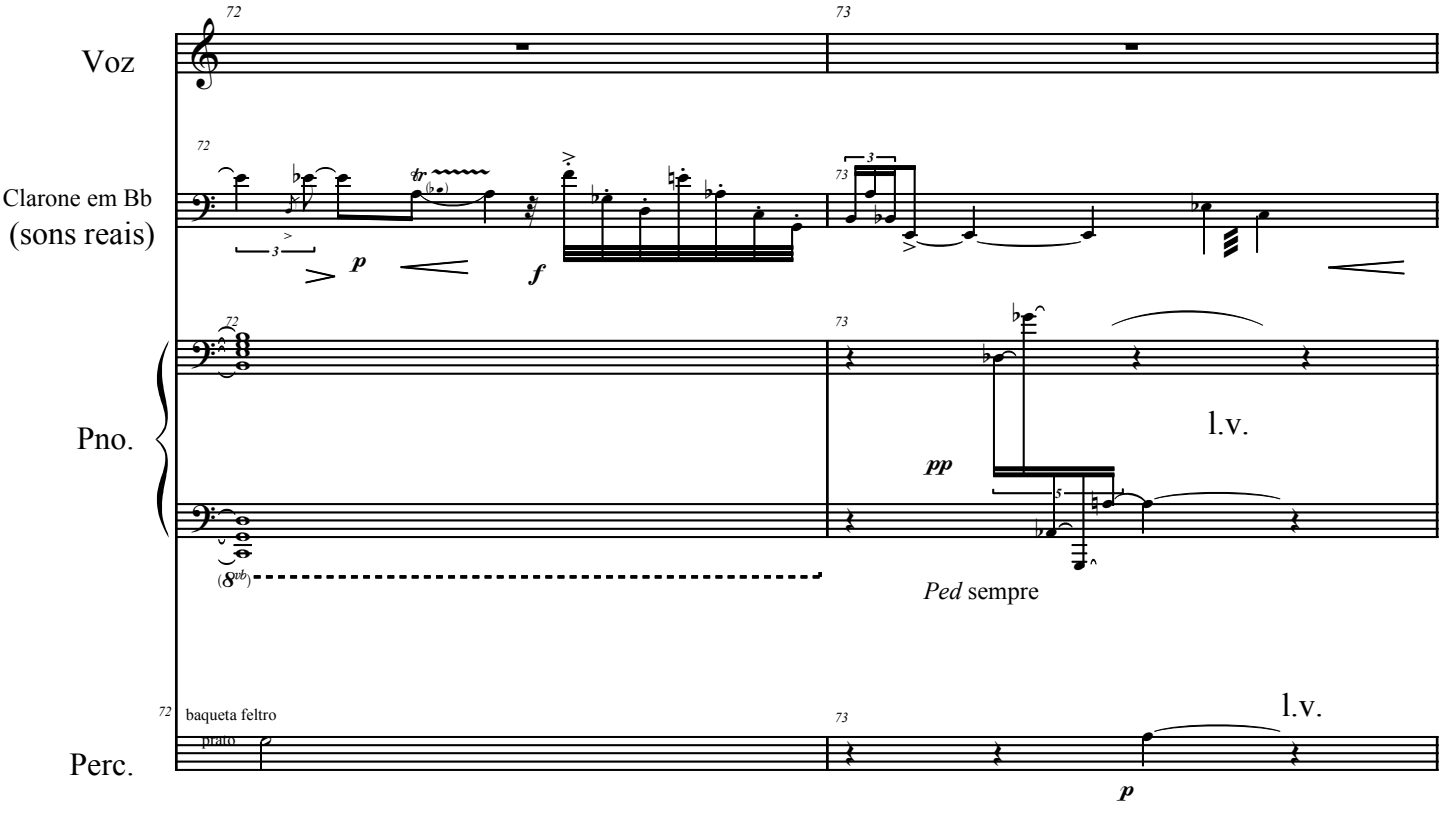
*- Há divergência entre manuscrito e gravação em todas as notas assinaladas com * na parte do clarinete em Mi bemol. Pelo manuscrito todas essas notas soariam o Dó terça menor acima (nota limite para a extensão do clarinete em Mi bemol).

III Interlúdio 1

IV Pedra Preta



1= tamtam, 2= prato, 3,4= wood blocks
5,6= bongôs 7, 8 = tontons,



Voz
Clarone em Bb
(sons reais)
Pno.
Perc.
vi - e - ram as mu - lhe - res
baqueta feltro
l.v.
baqueta madeira
l.v.
baqueta feltro
l.v.
mais sá - bias os ho - mens mais for - tes da gro-en-lân-dia e de ba-den ba-den
sfz p
mp

Voz
Clarone em Bb
(sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Perc.
78
79
to- ma-ram pre-cau - ção tem-pe- ra - tu - ra
sfz
p
l.v.
baqueta metal
80
81
ra - pé e re - za - ram to-das as pa - la - vras
mf
mp
esta dinâmica é do clarone ou da voz?
frull.
legato
baqueta feltro
pp

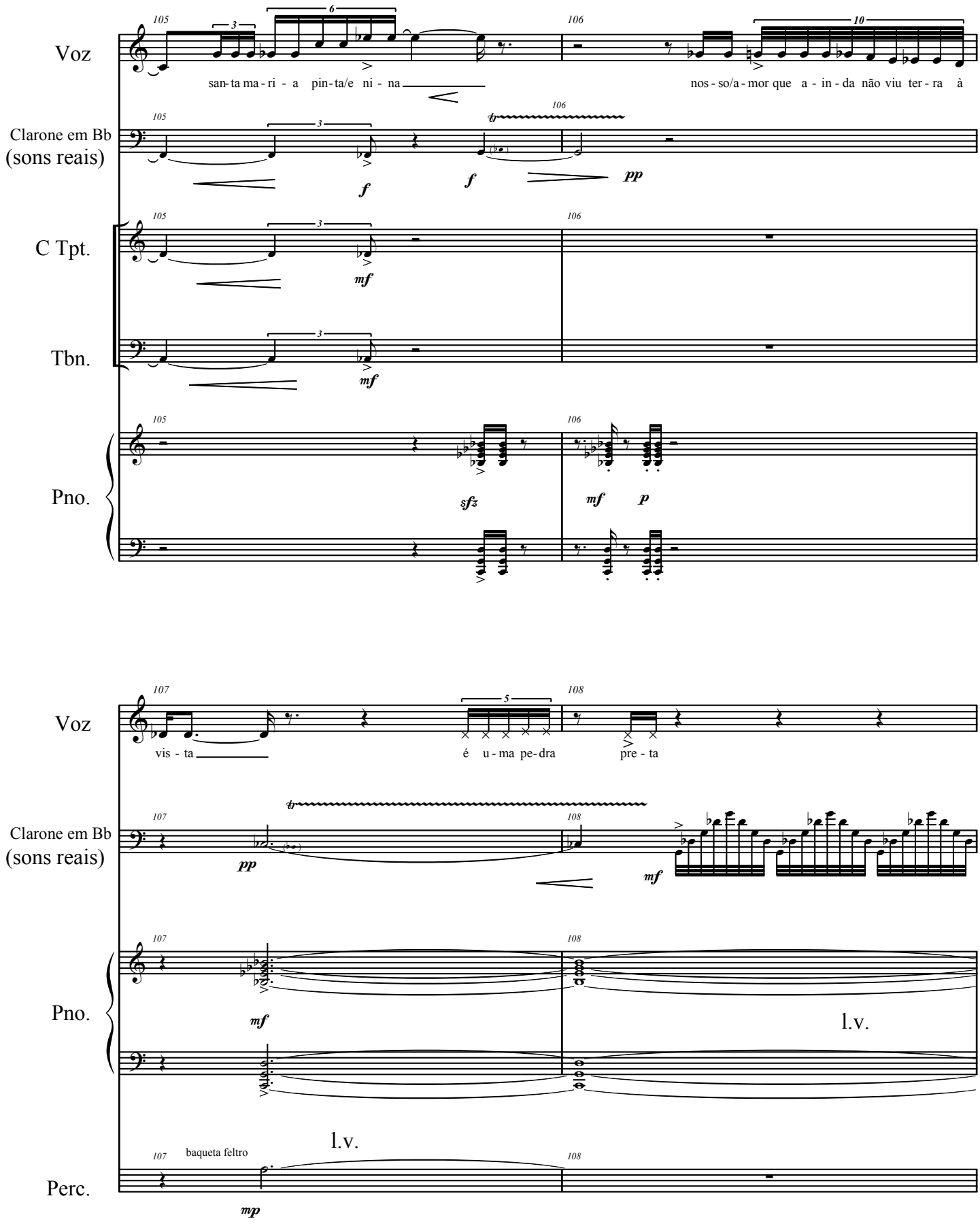
Allegro ♩ = 100-86
Voz
em to- das as lín - guas
Clarone em Bb
(sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
baqueta madeira
secco
* na gravação o clarone toca mais notas

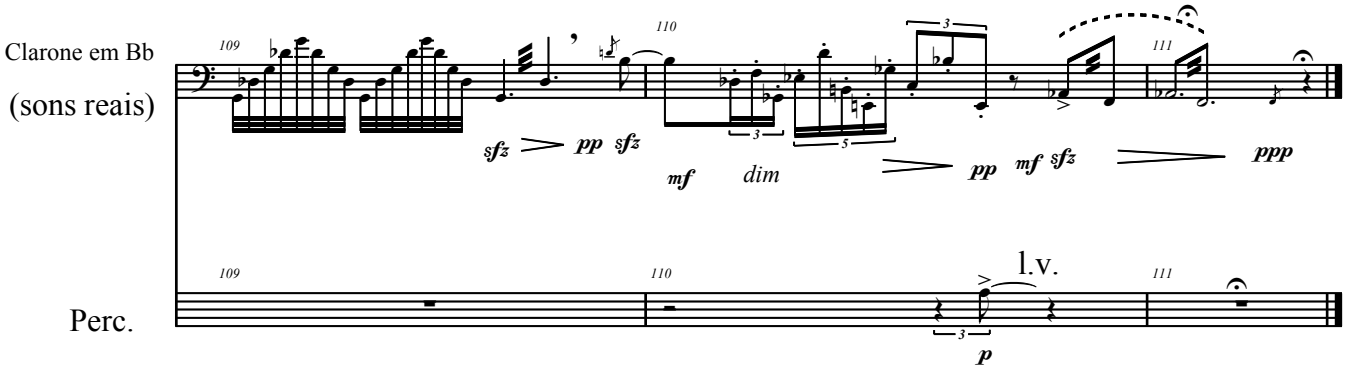
Tutti:
crescendo
molto
Clarone em Bb
(sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
p
mf
crescendo
molto
(crescendo molto)
manuscrito pausa de colcheia
sfz
ff

Tempo I (♩= 60-72)
Voz
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
(f) dan - cem
sfz
p
ff
Tempo I (♩= 60-72)
l.v.
f
dan-cem to - das as dan - ças pi - sem em to - dos os pés por que o - nos-so/a -
Clarone em Bb
(sons reais)
p
mf

Voz
mor a - in - da não mor - reu
nos - so/a - mor tem um de - do de Deus co - mo/a mon - ta - nha que/eu vi - a quan - do/ao Ri - o
Clarone em Bb
(sons reais)
conferir bequadro
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
baqueta feltro
101
102
p

Voz
Clarone em Bb
(sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
103
104
i - a
nos-so/a - mor
baqueta madeira
l.v. (cúpula)

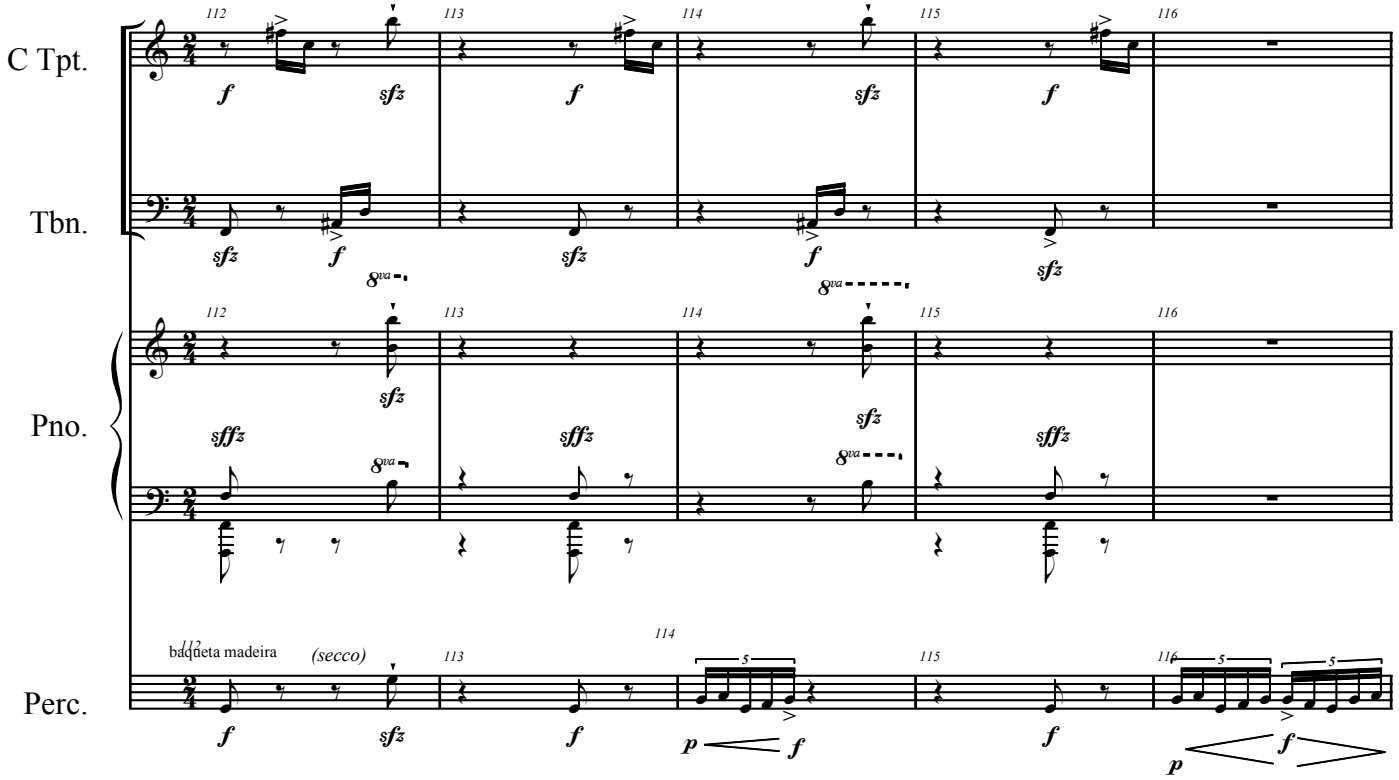

Voz
san-ta ma-ri-a pin-ta/e ni-na
nos-so/a-mor que a-in-da não viu ter-ra à
Clarone em Bb
(sons reais)
C Tpt.
Tbn.
Pno.
vis-ta
é u-ma pe-dra pre-ta
l.v.
baqueta feltro
Perc.


Clarone em Bb
(sons reais)
109
110
111
sfz
pp
sfz
mf
dim
pp
mf
sfz
ppp
Perc.
109
110
111
l.v.
p

V Interlúdio 2

(Rítmico!)

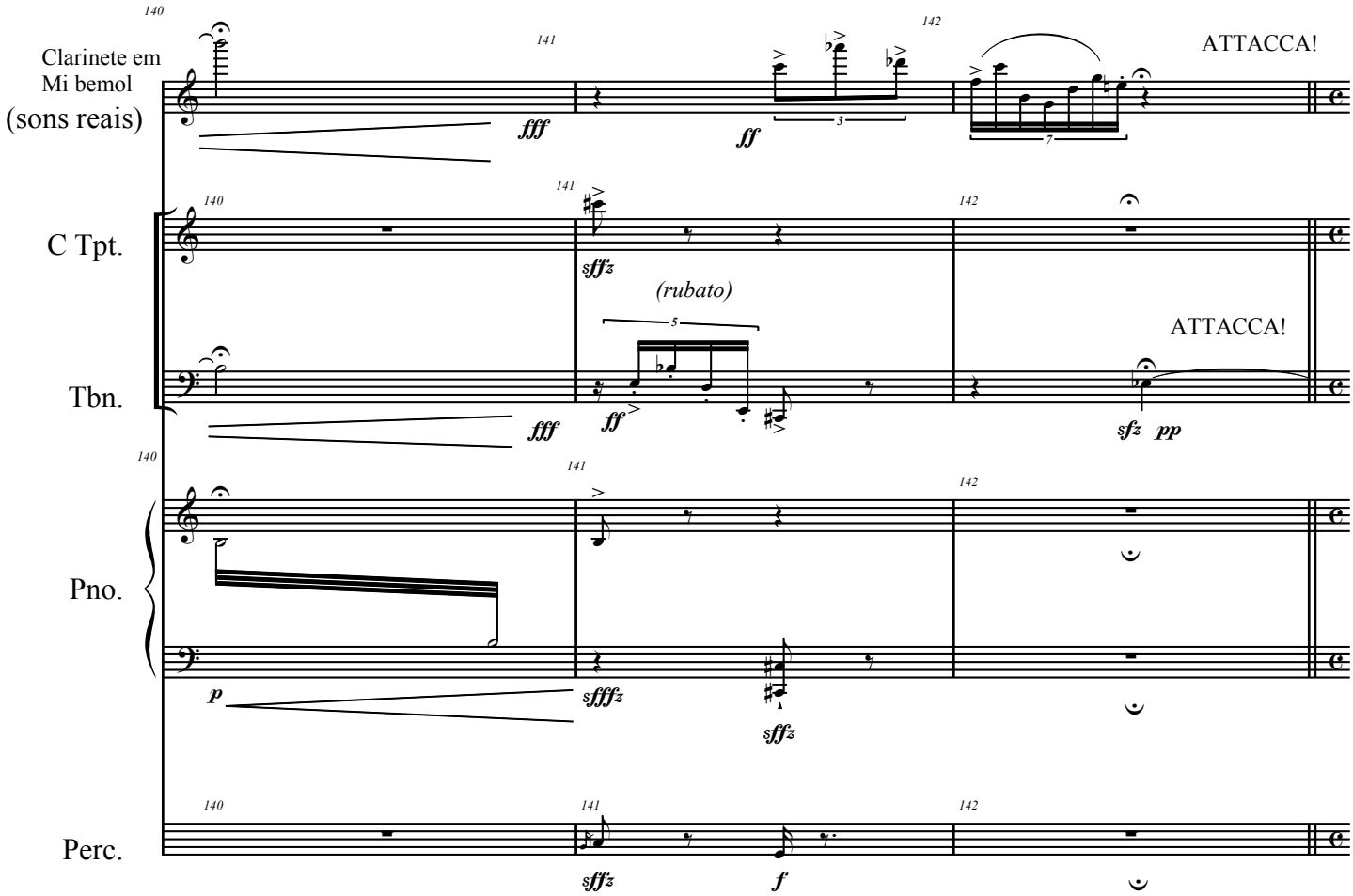
♩ = 80-92



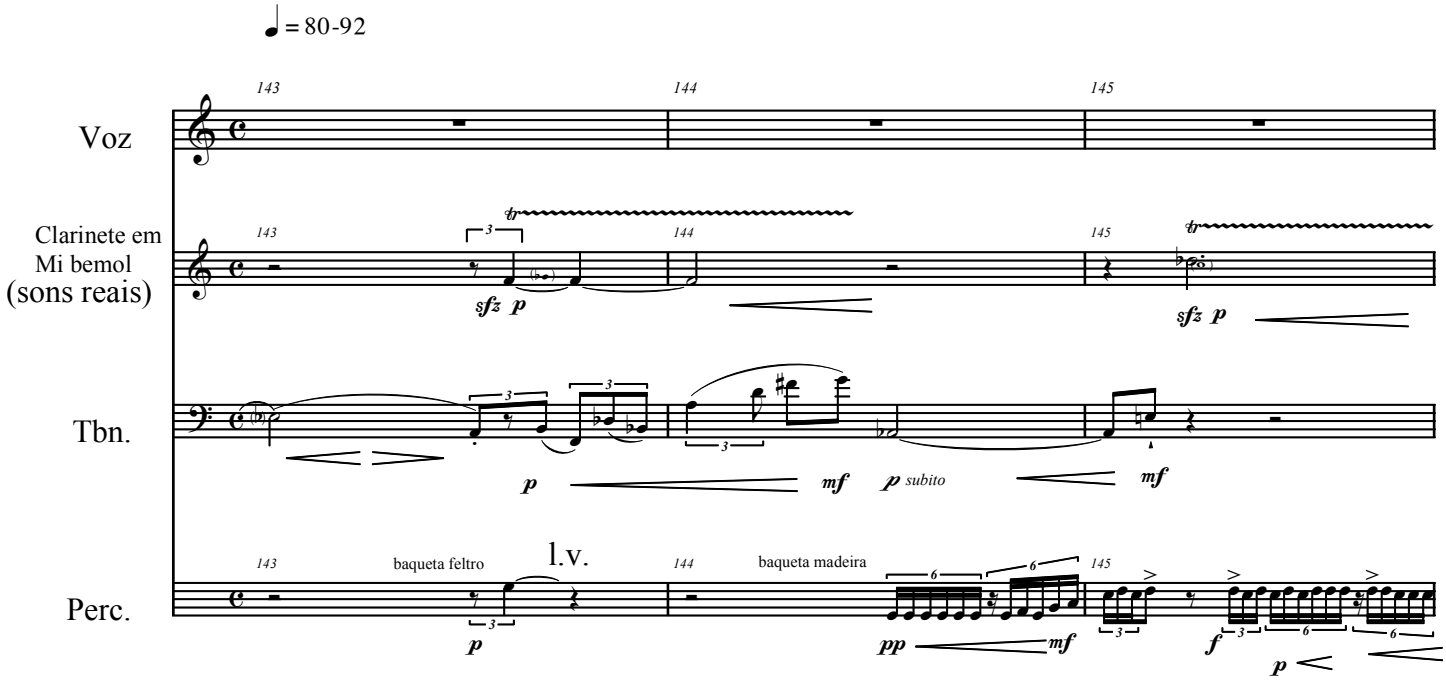
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.

C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.

C Tpt.
Tbn.
Pno.
Perc.
sina gravação.
sol bemol no manuscrito.
Clarinete em
Mi bemol
(sons reais)
(secco)



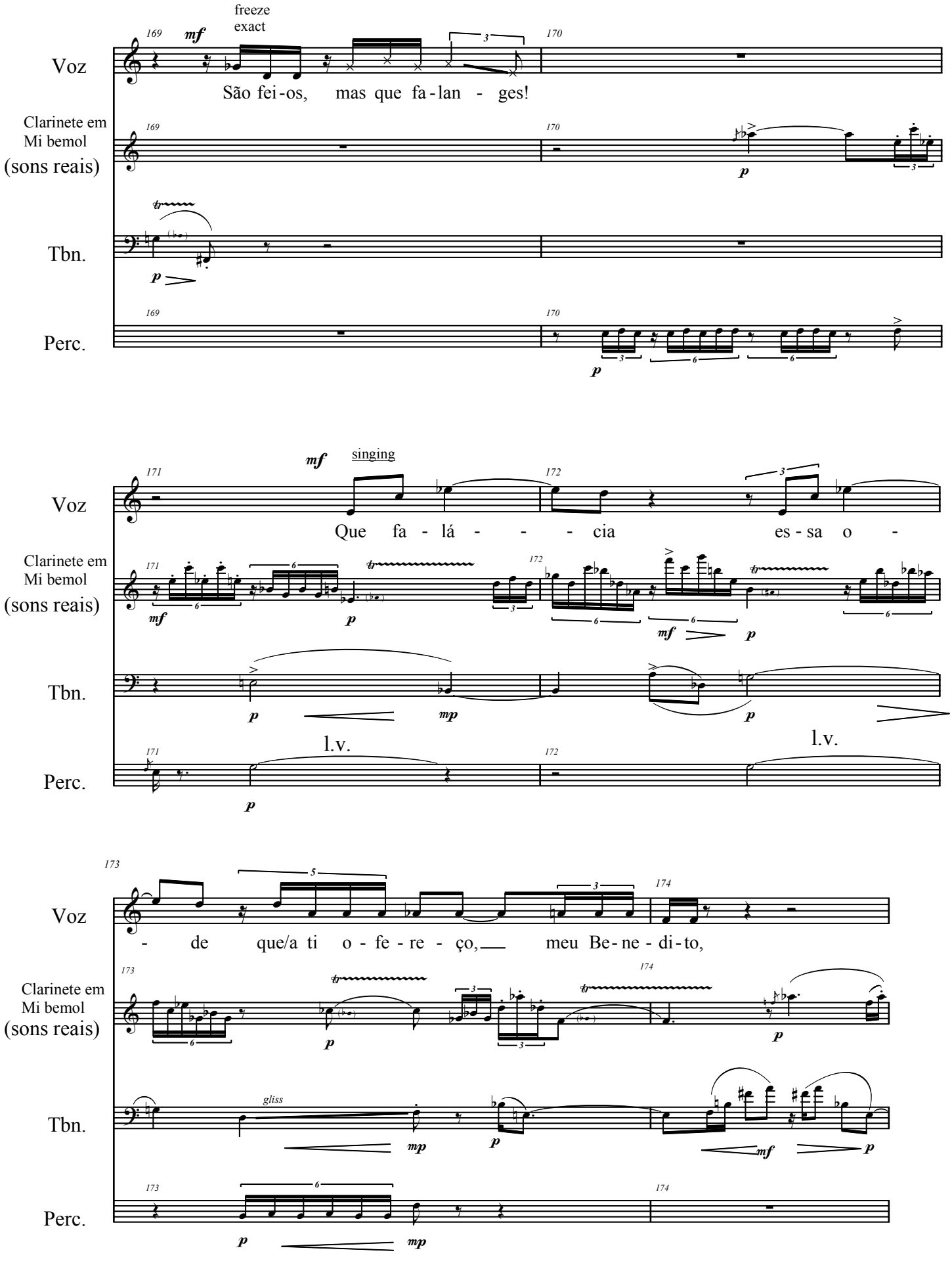
VI Ode a Benedito



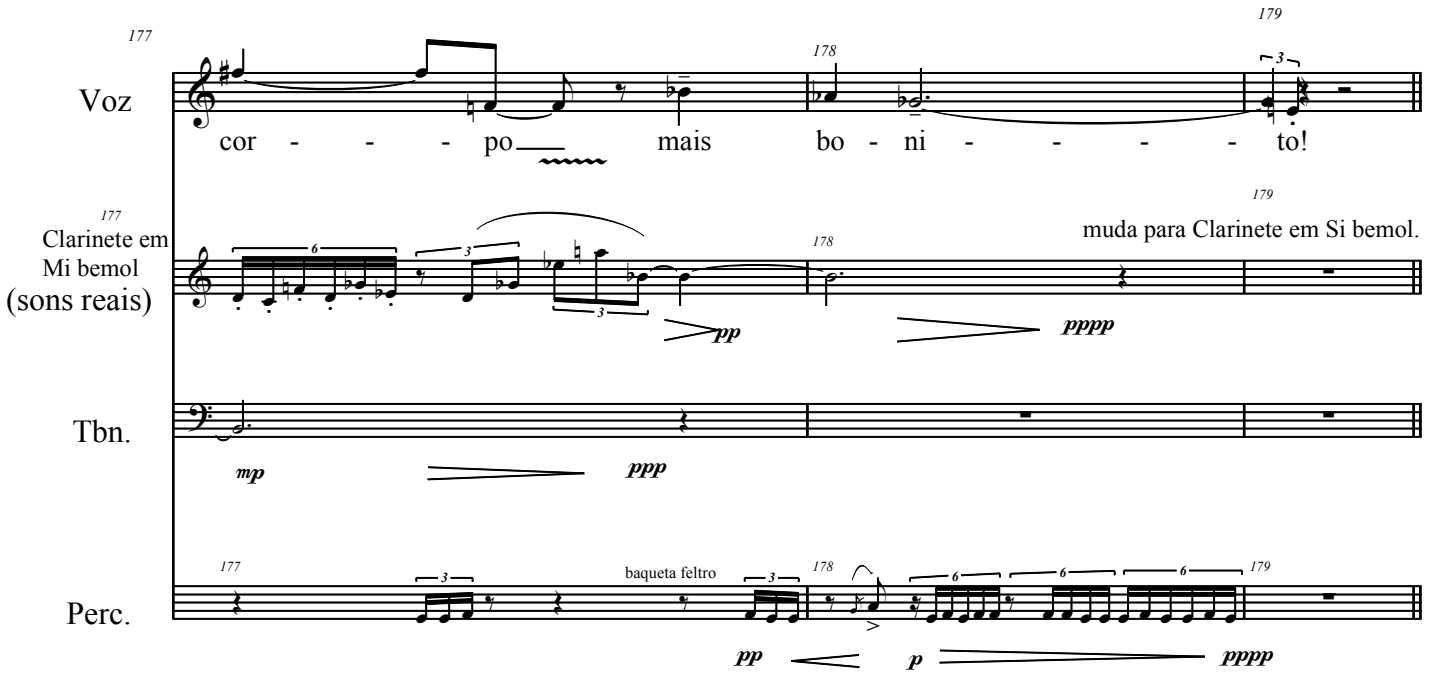
Voz
Seu cor - po, Be - ne-di-to,
Clarinete em Mi bemol (sons reais)
Tbn.
gliss
Perc.
baqueta madeira
l.v.
é o cor - po mais bo - ni - to!
E que o-lhos, que o - lhos! Meu Deus! os o - lhos de Be - ne - di-to!

Voz
Às ve-zes fi-cam ver-des!
Clarinete em Mi bemol (sons reais)
Tbn.
gliss
Perc.
l.v.
O na-riz de Be-ne-di-to!
A bo-ca de Be-ne-di-to!
O pes-co-ço, o co-lo, as to-
baqueta feltro

Voz
lei - mas, as ti - roi - des,
as me-ias de Be-ne-di -
Clarinete em Mi bemol (sons reais)
Tbn.
gliss lento
Perc.
to en-ter-ne-cem a quem quer que as ve-ja!
Os
(solo)
pés... Hm
(boca chiusa)
Os pés de Be-ne - di - - - - - - to
(poco)
baqueta feltro
l.v.


freeze
exact
Voz
São fei-os, mas que fa-lan - ges!
Clarinete em
Mi bemol
(sons reais)
Tbn.
Perc.
singing
Que fa - lá - - - cia es - sa o -
l.v.
l.v.
- de que/a ti o - fe - re - ço, meu Be - ne - di - to,
gliss

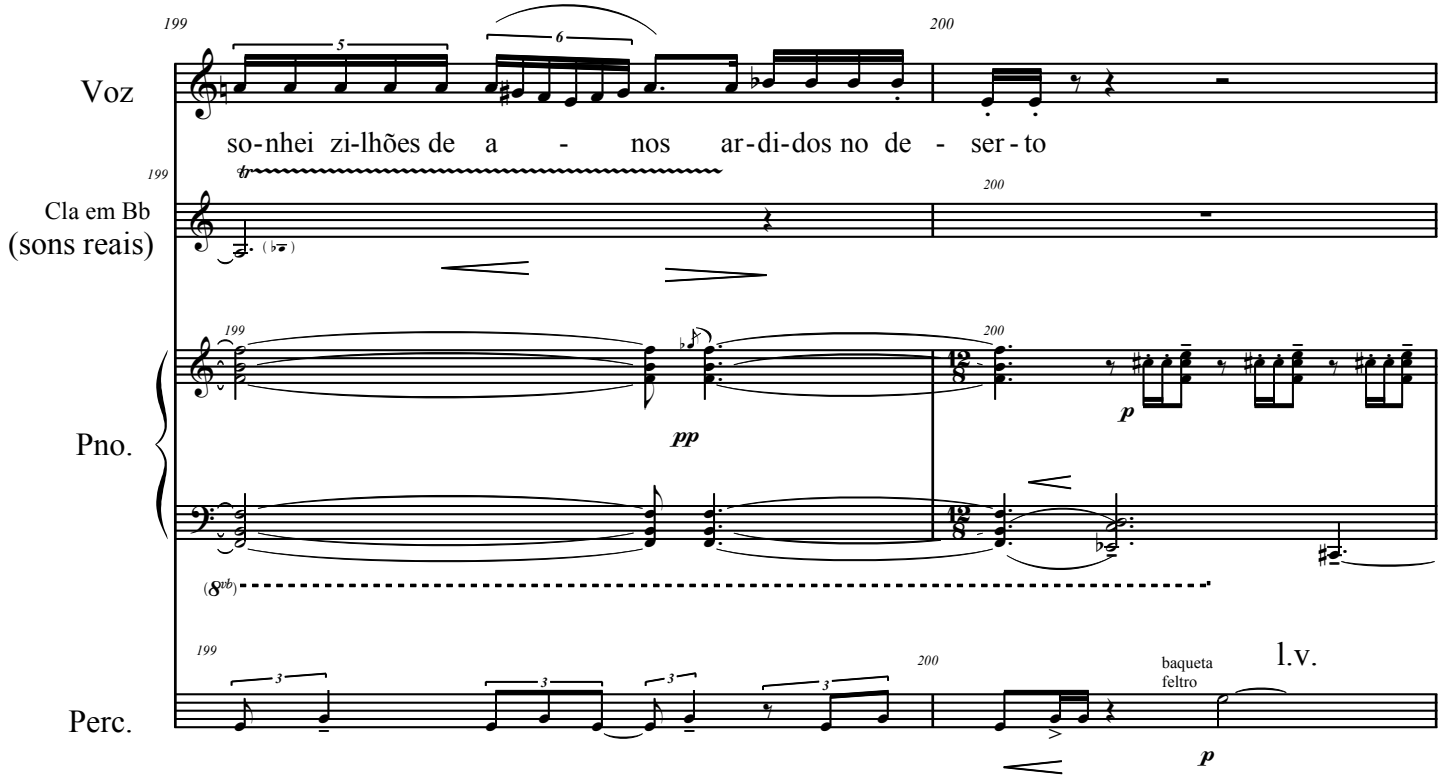
* -transposição mais fiel seria dó bemol ao invés de si natural.



VII Pétala Petulância

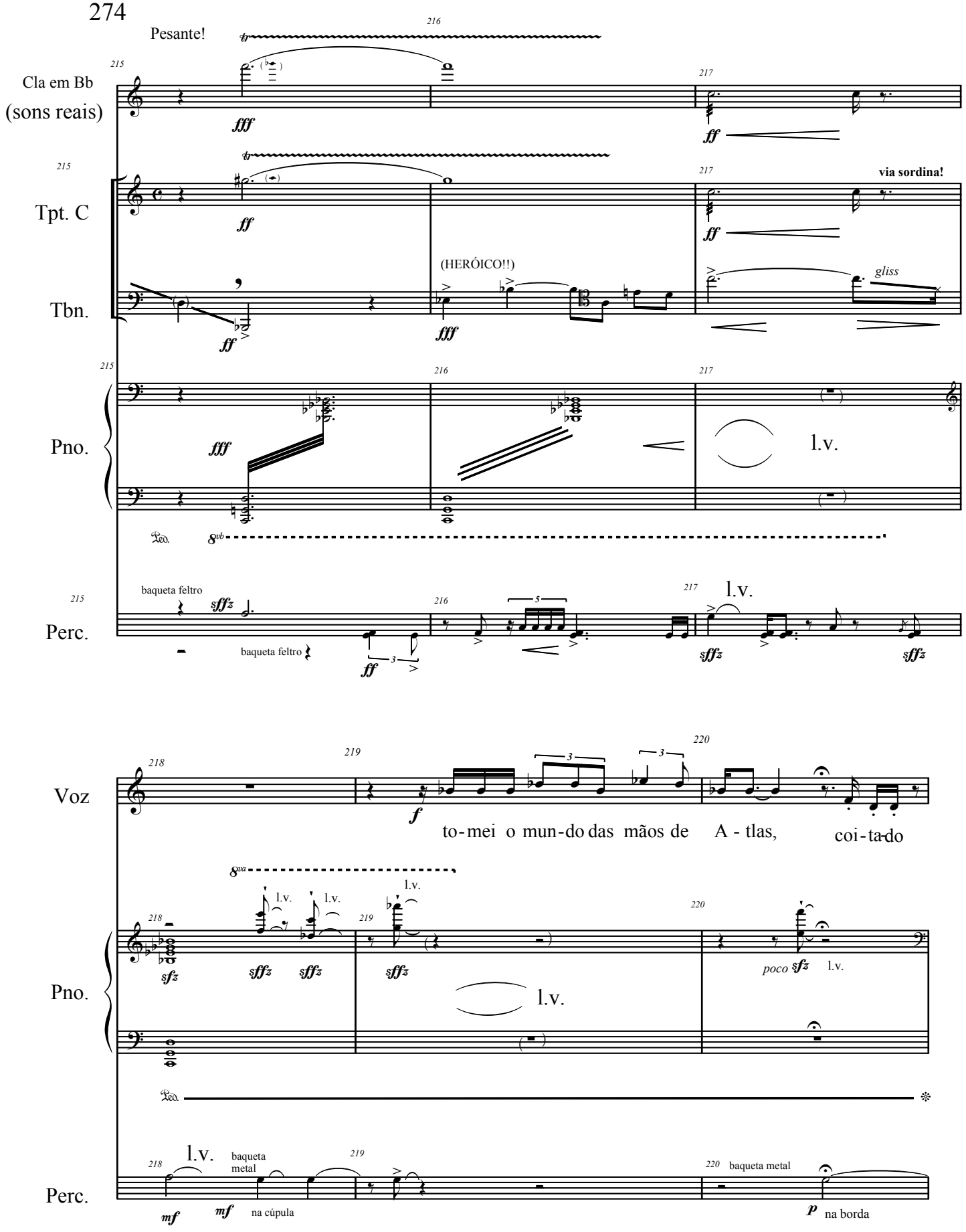
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
Tbn.
Pno.
Perc.
baqueta madeira
gliss
Voz
a - dor - me - ci meus neu - rô - nios
8va
baqueta de tam tam
l.v.
baqueta madeira
na cúpula

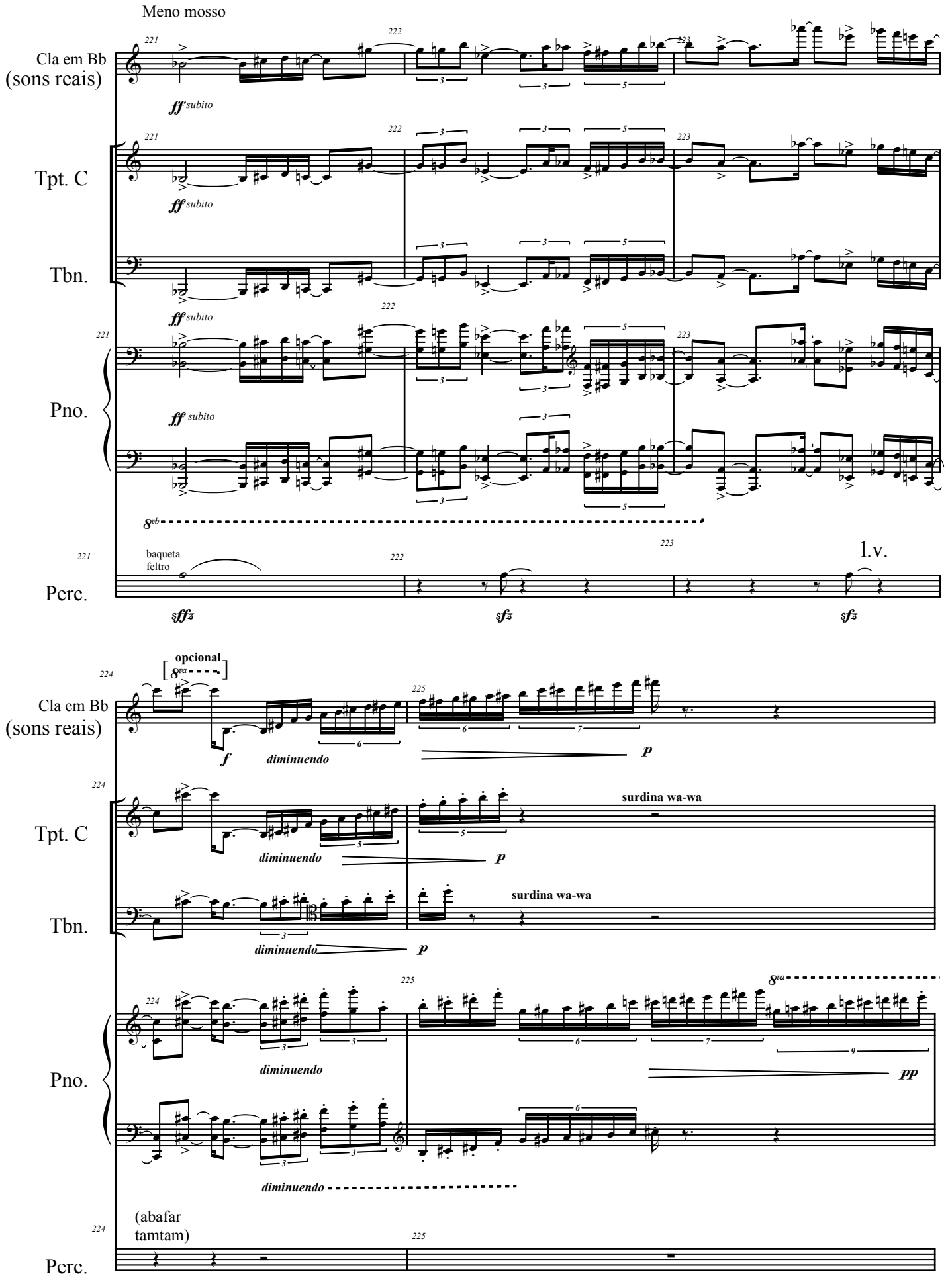
Voz
na al - mo - fa - da chi - ne - sa
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
Pno.
(nas areias do Cairo ...)
Perc.
com os dedos


Voz
so - nhei zi - lhões de a - nos ar - di - dos no de - ser - to
Cla em Bb
(sons reais)
Pno.
Perc.
baqueta
feltro
l.v.

Poco piu mosso
Voz
dan-cei a val - sa vi - e - nen - se
Cla em Bb
(sons reais)
staccato
Tpt. C
accel.
Poco piu mosso
Pno.
8vb
Perc.
l.v.
baqueta feltro
co - mi - go com mi-nhas do - res e er - vas da - ni - nhas

Voz
Cla em Bb
(sons reais)
(staccato)
Tpt. C
f subito
rall. . . . poco
Pno.
diminuendo
Perc.
baqueta feltro
l.v.
pp
Voz
dan-çan-do/as-sim mu-dei o tem-po do ver-bo
de pre-té-ri-to per-
Tpt. C
p
mf
p
Tempo I
l.v.
Pno.
Voz
fei-to
pa-ra ge-rún-dio
fi-quei per-pé-tu-a
Tpt. C
p
crescendo
f
gliss
Tbn.
sfffz subito


Pesante!
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
via sordina!
Tbn.
(HERÓICO!!)
gliss
Pno.
l.v.
baqueta feltro
baqueta feltro
Perc.
Voz
to-mei o mun-do das mãos de A-tlas,
coi-ta-do
poco
baqueta metal
baqueta metal
na cúpula
na borda


Meno mosso
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
Tbn.
Pno.
Perc.
ff subito
8vb
baqueta
feltro
l.v.
sffz
sfz
opcional
8va
f
diminuendo
p
surdina wa-wa
pp
(abafar
tamtam)

(8va)
Pno.
Perc.
baqueta metal
na cúpula
Voz
des-cas-quei u-ma ro-sa sem es-pi-nhos co-
Cla em Bb (sons reais)
Pno.
Voz
mi to-das-as pé-ta-las ro-sa ro-sae
Cla em Bb (sons reais)
Pno.

Pno.
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
(sordina)
Pno.
sempre!
baqueta
feltro
baqueta madeira
Perc.
l.v.
Voz
to-mei ba - nhos cle-o-pá-tri-cos de lei-te de ca-bra
Cla em Bb
(sons reais)
Pno.
Perc.
(dedos)

Voz
fui tão lin - da tão lin - da
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
Tbn.
Pno.
gliss
l.v.
sempre
a
(colla parte)

Voz
- que Deus a - ti - rou pé - ta - las ro - sa ro - sae mm
(boca chiusa)
gliss
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
Tbn.
Pno.
Piu Mosso
(wa!)
(wa!)
(wa!)
(wa!)

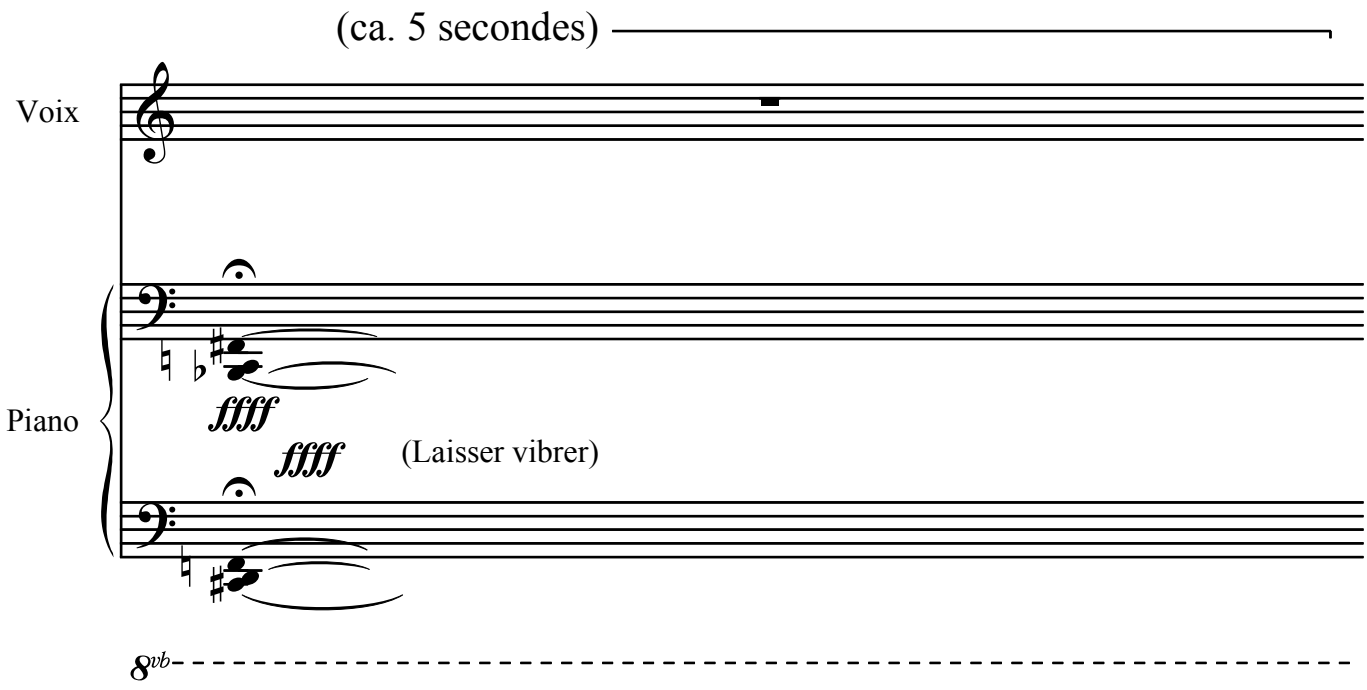
Voz
en-quan-to/eu a-tra-ves-sa-va/a co-pa pa-ra des-cas-car la-ran-jas
Cla em Bb
(sons reais)
Tpt. C
Tbn.
(p) mf subito
simile
Pno.
Perc.
baqueta feltro
pp
p
na co-zi-nha
8vb
Fim (da petulância)
Belo Horizonte 1-11-91 (agosto-nov.)

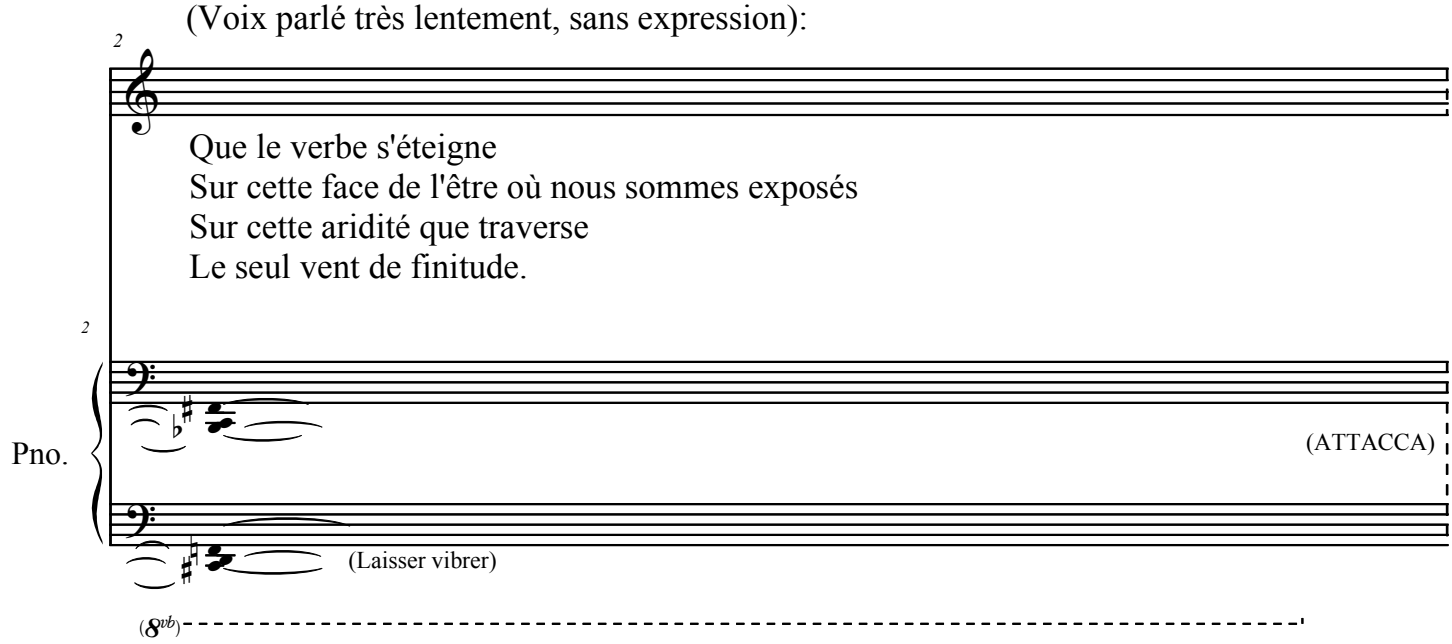
Portrait de Nadia Boulanger

José Antônio de Almeida Prado

Introitus

(Texte de Yves Bonnefoy)



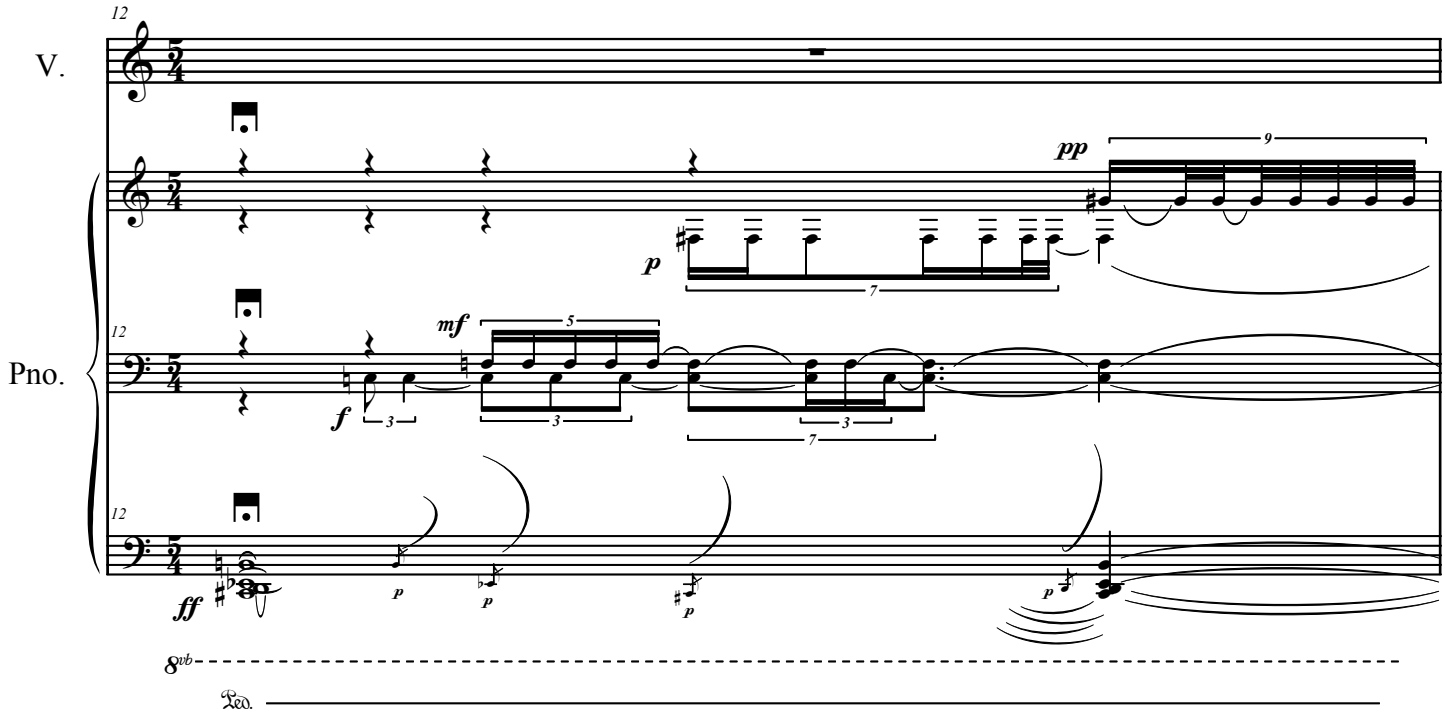


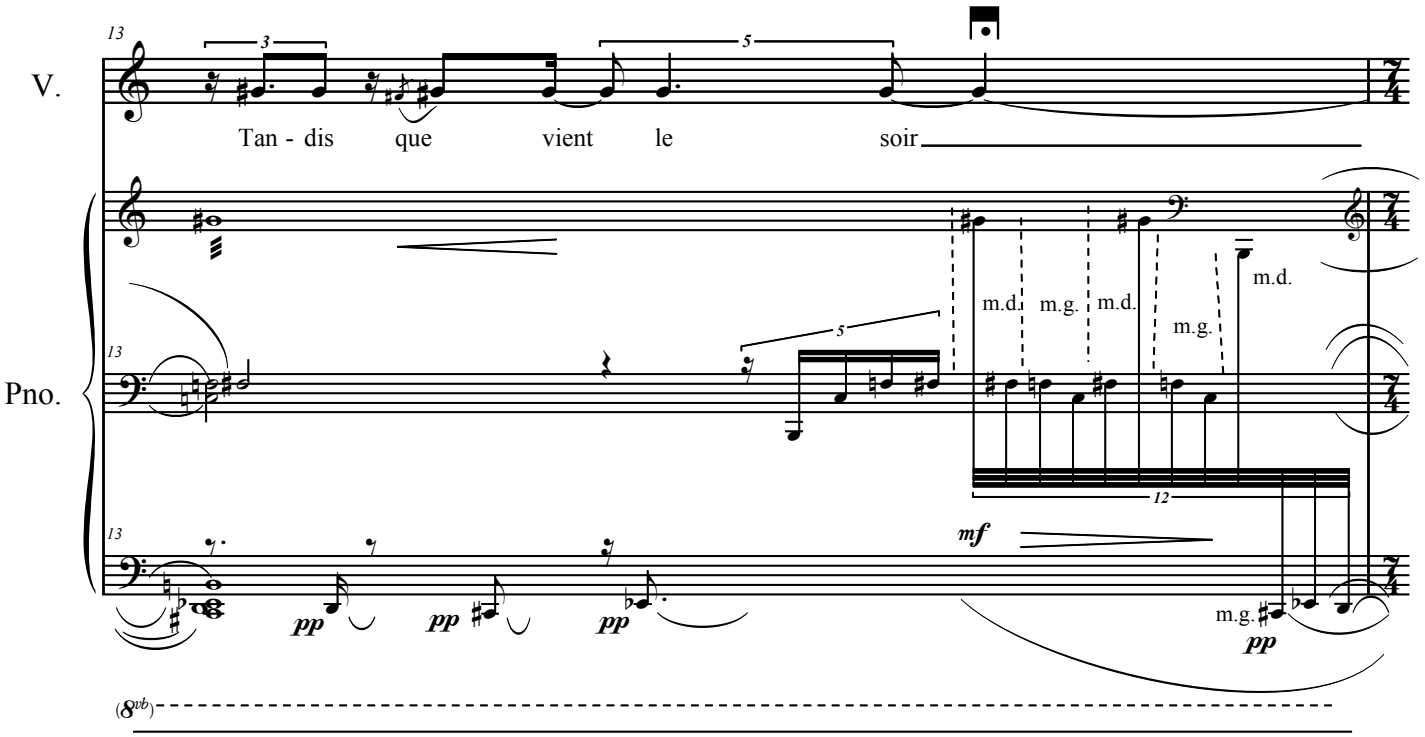
Colonnes de Pierre

Cantique Marin

(Texte de Virgile)

Avec une amplitude océannique ♪ = 104





V.
Les eaux du lar - ge/en - fin s'a - pai - - - - sent
Pno.
rall.
(8vb)
V.
Pno.
(8vb)
Ped.

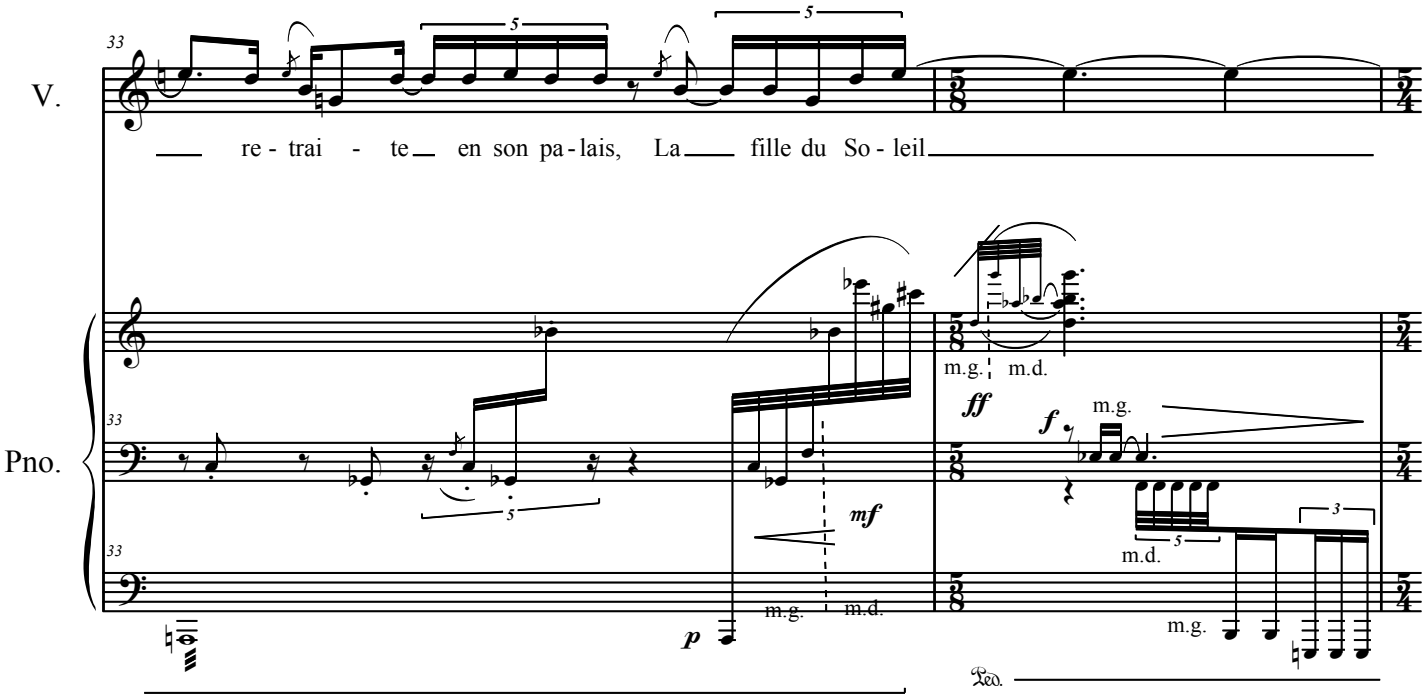
V.
Le voi - les se de-ploi-ent et les vais-seaux quit-tent le port.
Pno.
m.g.
m.d.
m.g. p
(8vb)
V.
Pno.
f
f
p
ff
(8vb)
Ped.
Ped.

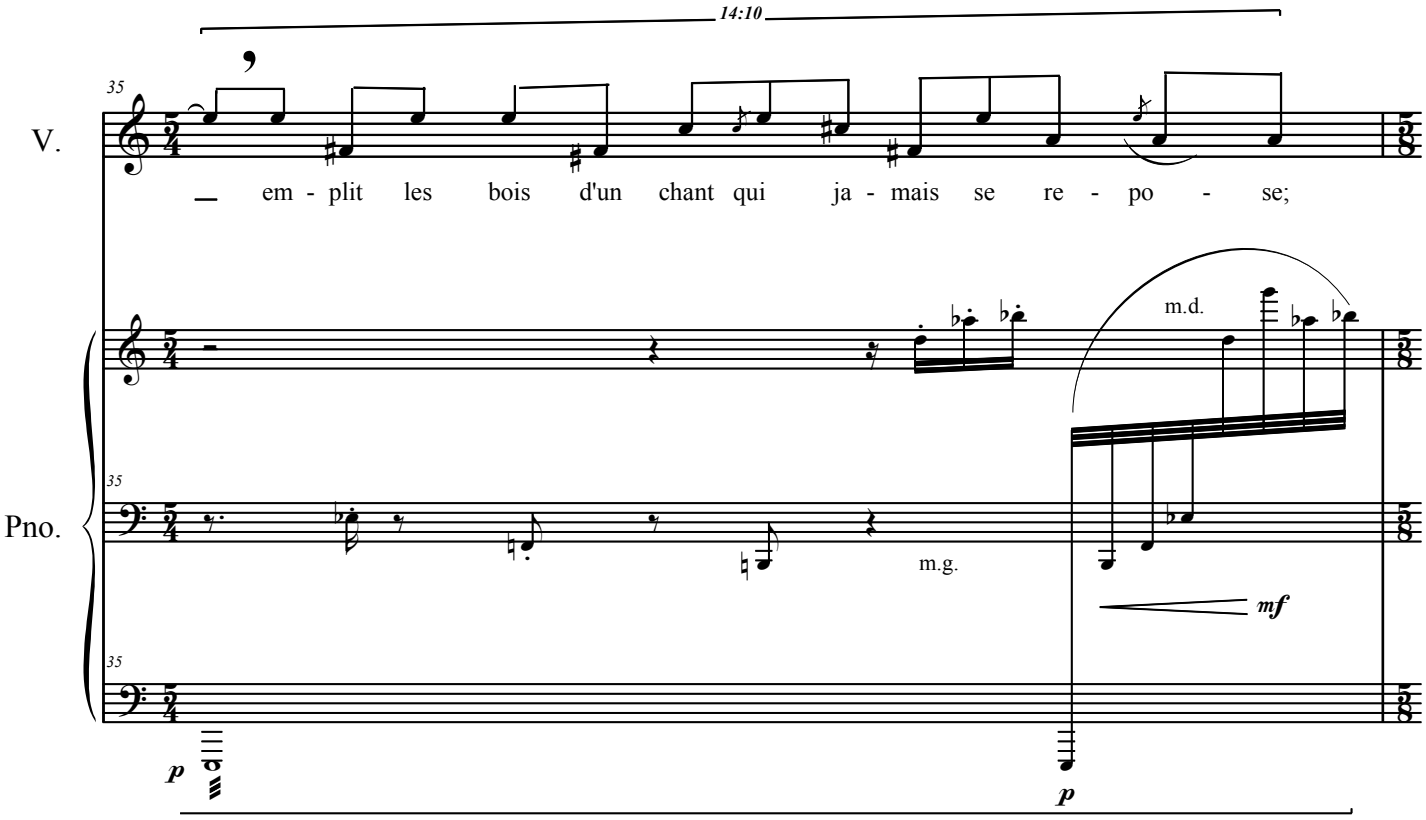
f dense!
V.
Le vent s'é - lè - ve a-vec la nuit
Pno.
mp
(8vb)
f
Ped.
V.
La blan - che Lu - ne a - - - mi - e
m.g.
Pno.
(8vb)
Ped.

V.
Court dans le ciel
La mer fris-son - ne/et
res - - - plen - dit
Pno.
* - A voz permanece em silêncio nos próximos 6 compassos.
Pno.
Pno.

m.g.
m.d.
30
fff
Pno.
m.g. f
m.d. mf
p
pp
Ped.
V.
31
La ter - re de Cir - cé glis - se/au - près des na - vi - res:
m.g.
m.d.
11
32
Là - haut,
ff

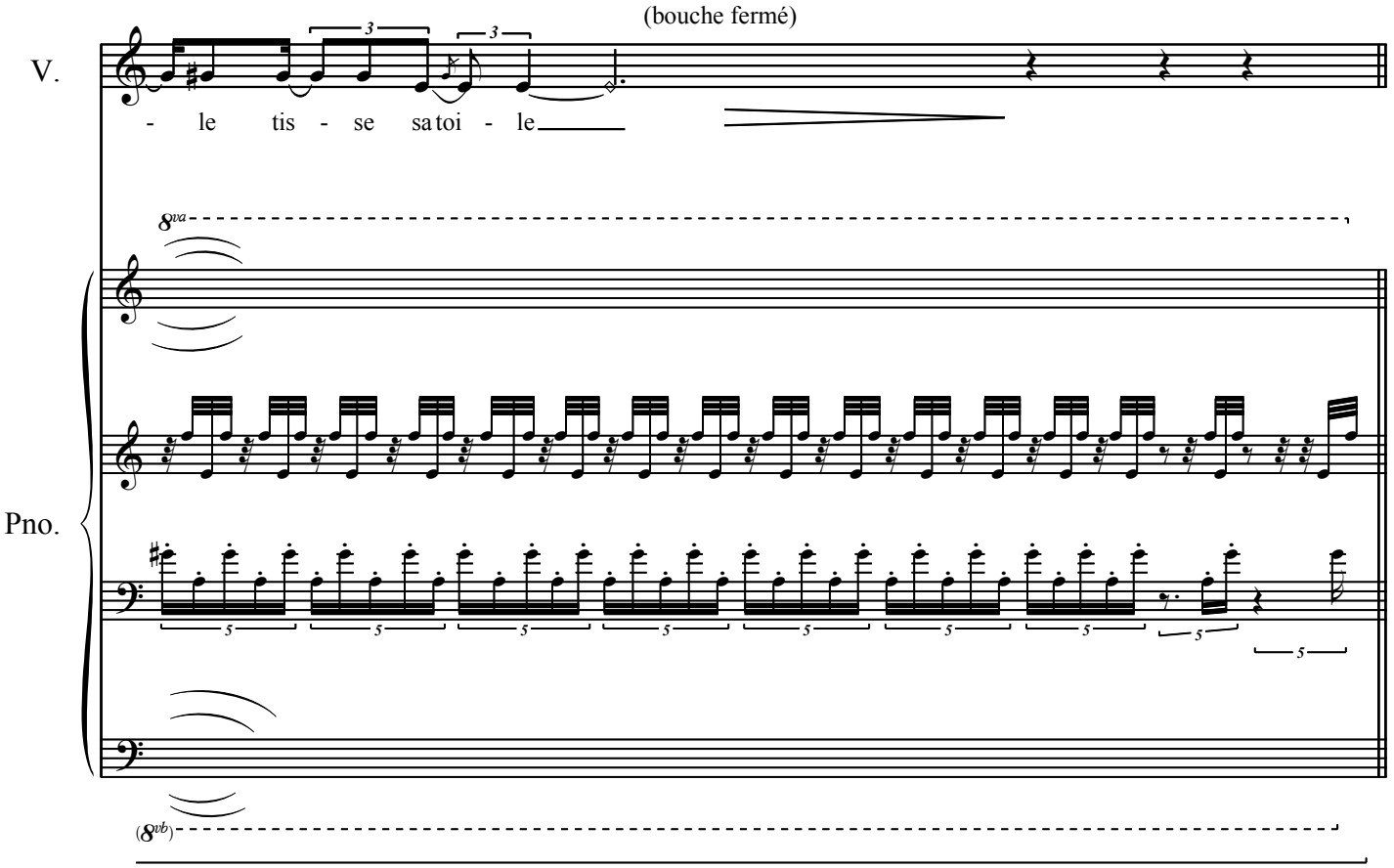
Portrait de Nadia Boulanger - Almeida Prado





V.
Le flam-boie-ment du cè-dre au-ré-o-le sa nuit:
Pno.
m.g.
m.d.
ff
f
p
8va
8vb
Ped.
Sur le mé-tier so-nore El-

Portrait de Nadia Boulanger - Almeida Prado



Colonnes de Cristal

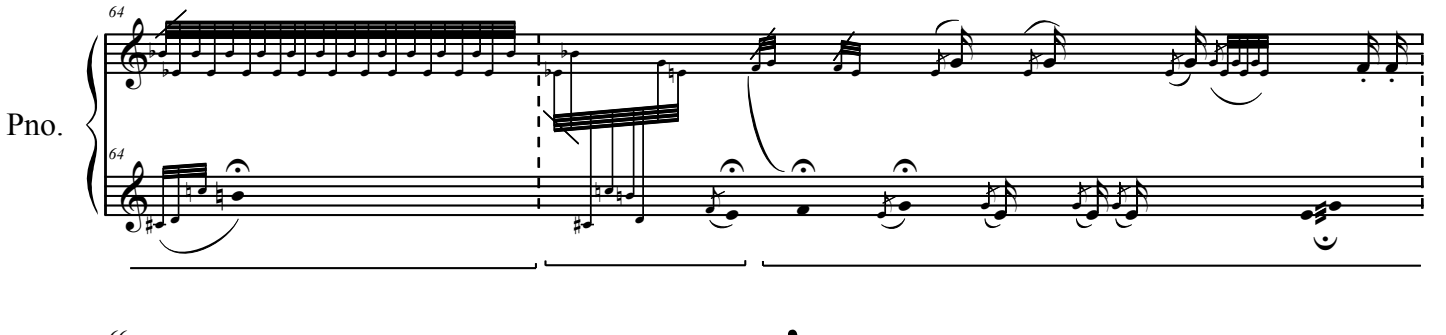
L'Île Magique

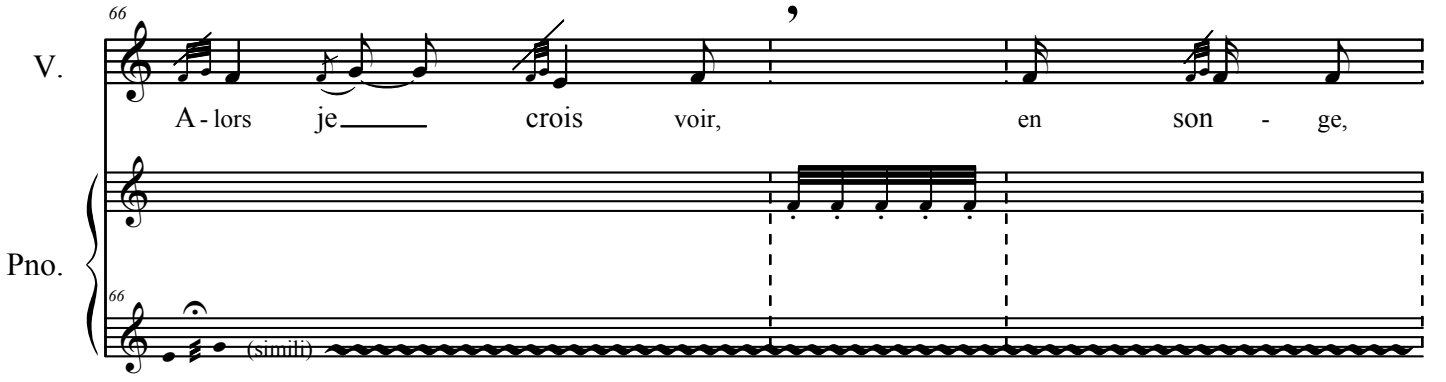
(Texte de W. Shakespeare)

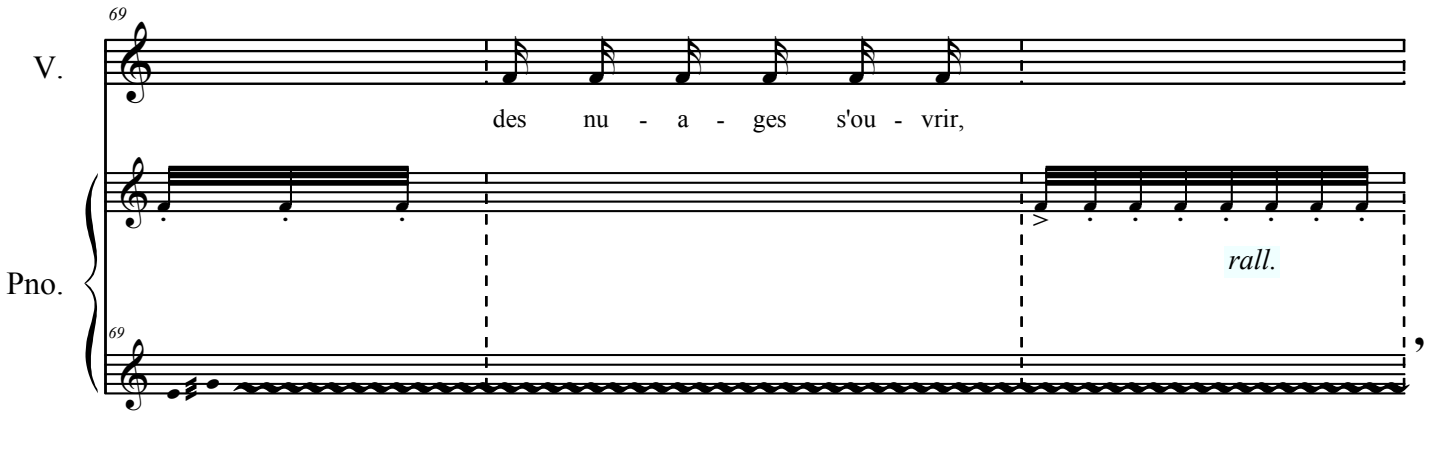
Tempo très libre, souple

55
V.
p
tan - tôt
55
Pno.
p
mp
Ped.
58
V.
mil - le'ins - - tru - ments
vi - brants
58
Pno.
60
(bouche fermé)
V.
bour - don-nent
mf
m.d.
m.g.
m.d.
p
Pno.
Ped.
61
(bouche fermé)
V.
a
mes o - reil - les
ppp
Pno.
61

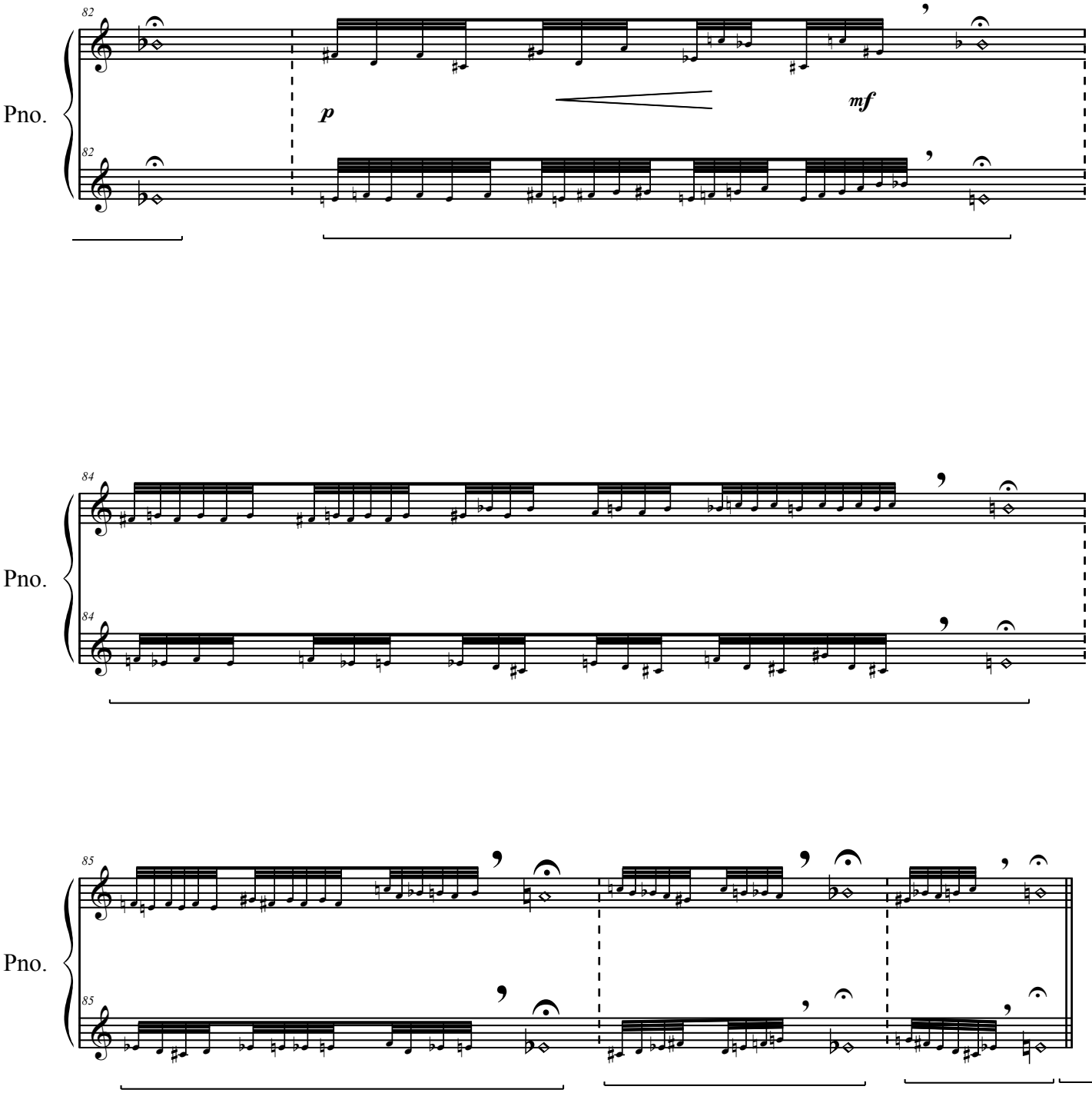
Voz em silêncio neste sistema.



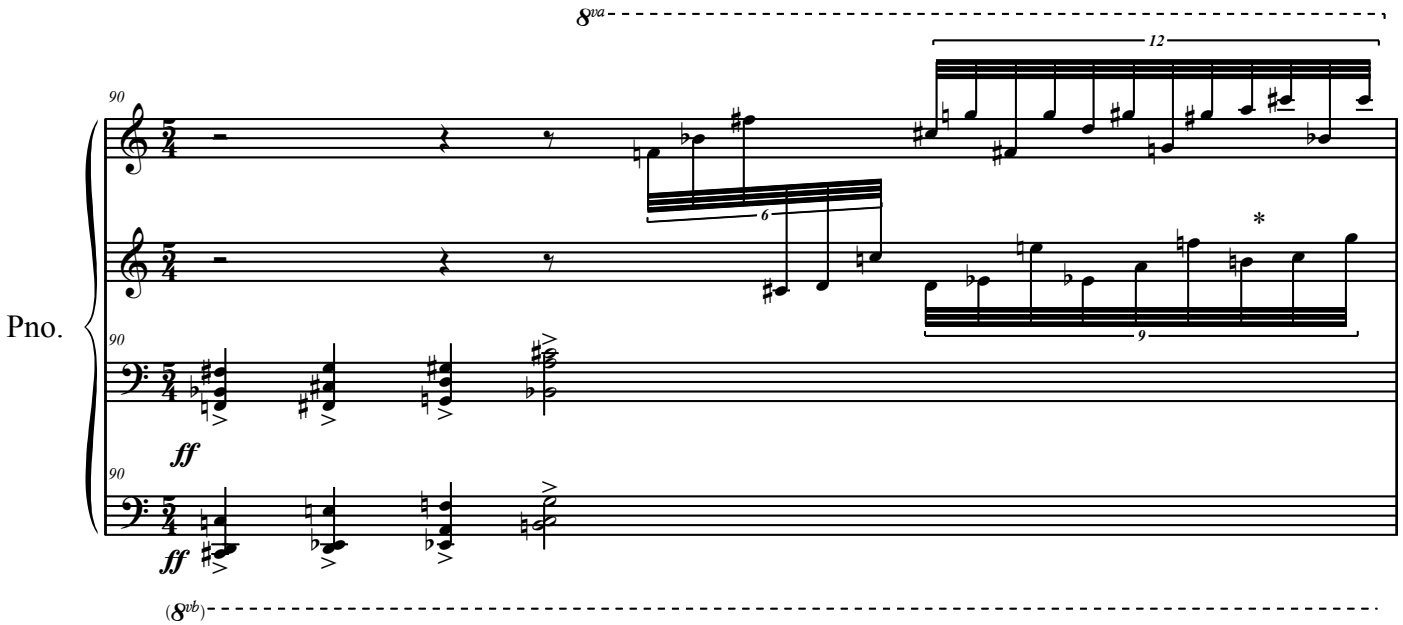




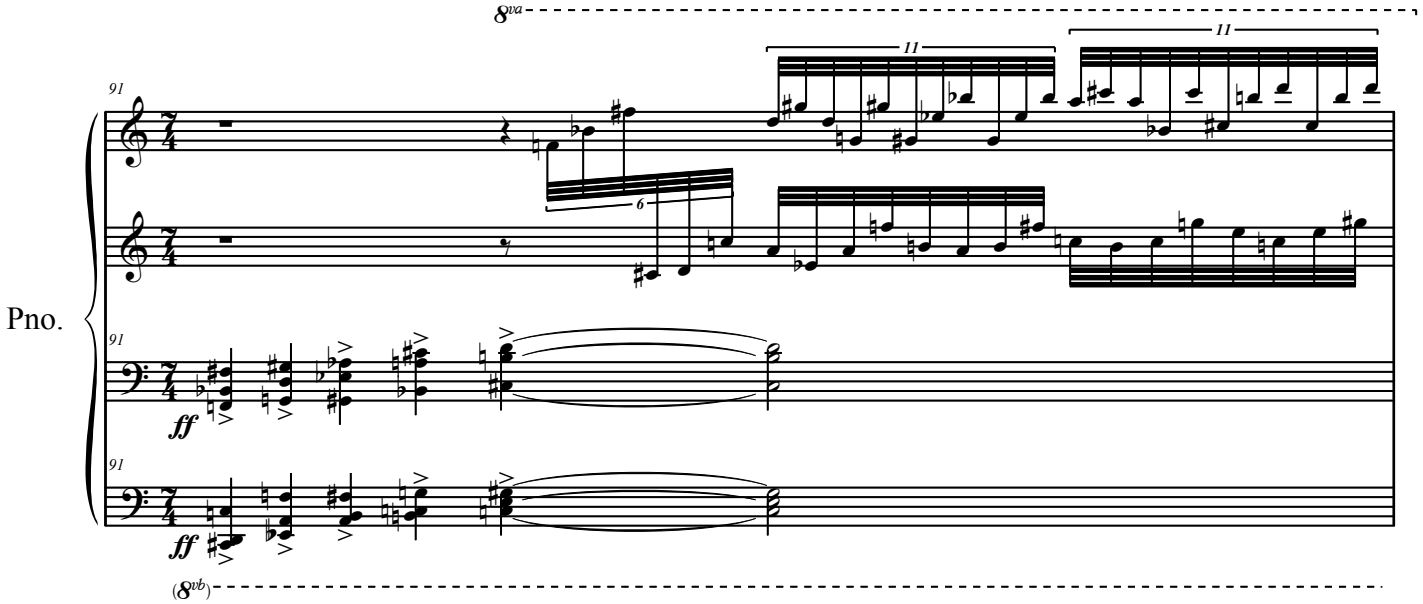
72
V.
Ré - vé - lant des ri-ches-ses prê-tes a choir sur moi
Pno.
Ped.
73
Pno.
74
V.
Si bien qu'en m'é - veil - lant je pleu - re du dé - sir
Pno.
80
V.
de rê - ver en - core en - core
Pno.
p
mf
p

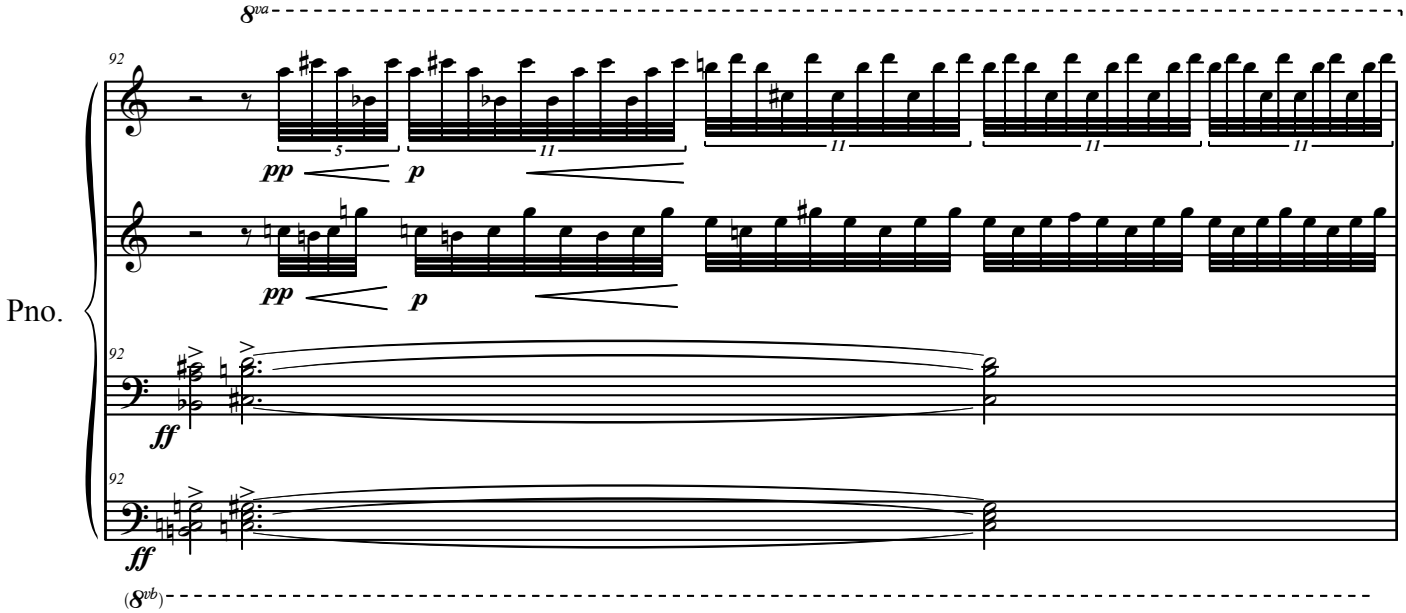

82
Pno.
p
mf
84
Pno.
85
Pno.

Colonnes de Feu



* - Na partitura original três últimas notas são Sol, Lá, Mi, mas a construção da peça leva a crer que sejam Si, Dó, Sol.





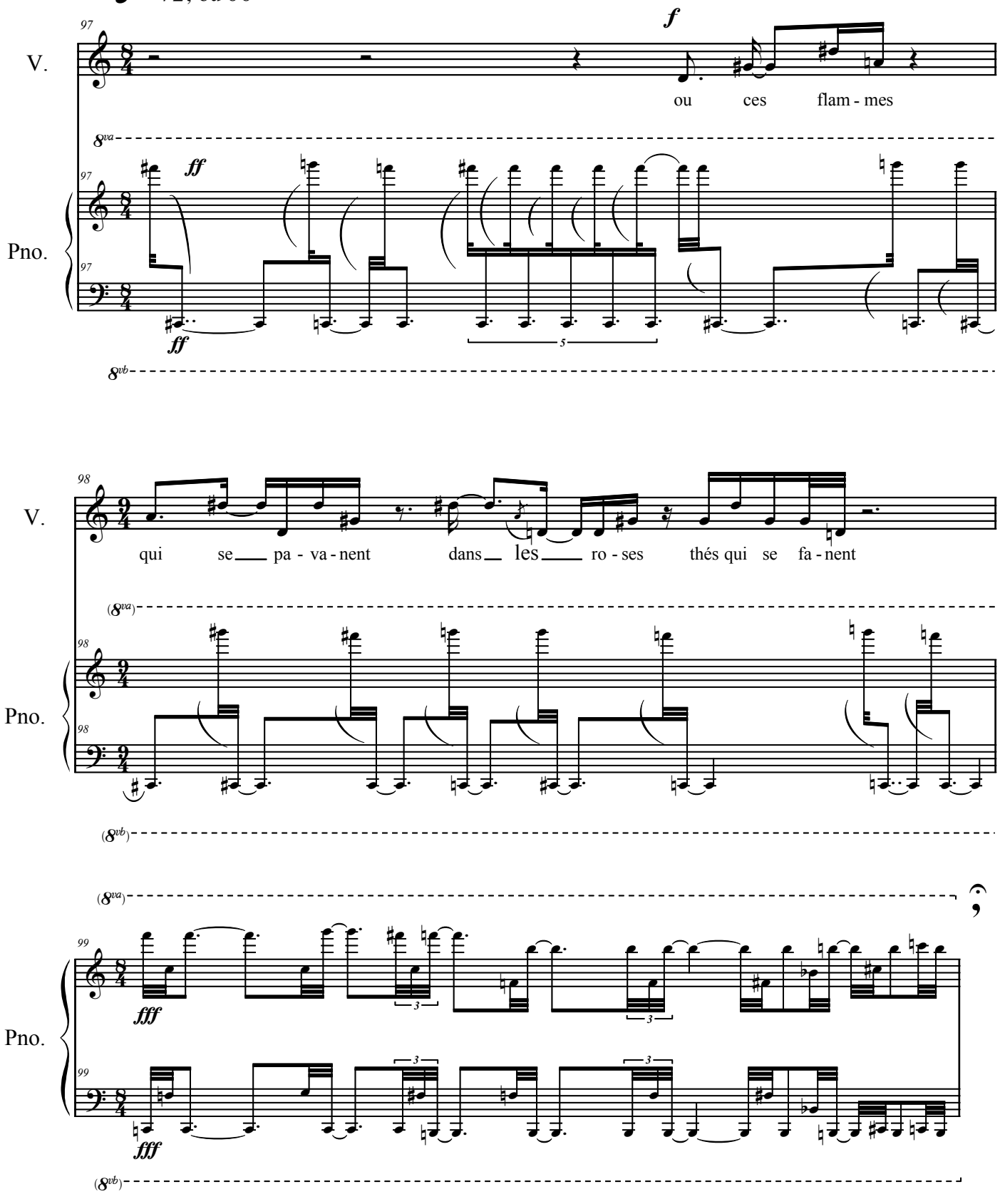
Pno.
8va
(8vb)
15ma
8va
Pno.
15ma
Pno.

La Fleur Ardente

(Texte de Guillaume Apollinaire)

Flamboyant

♪ = 72, ou 66



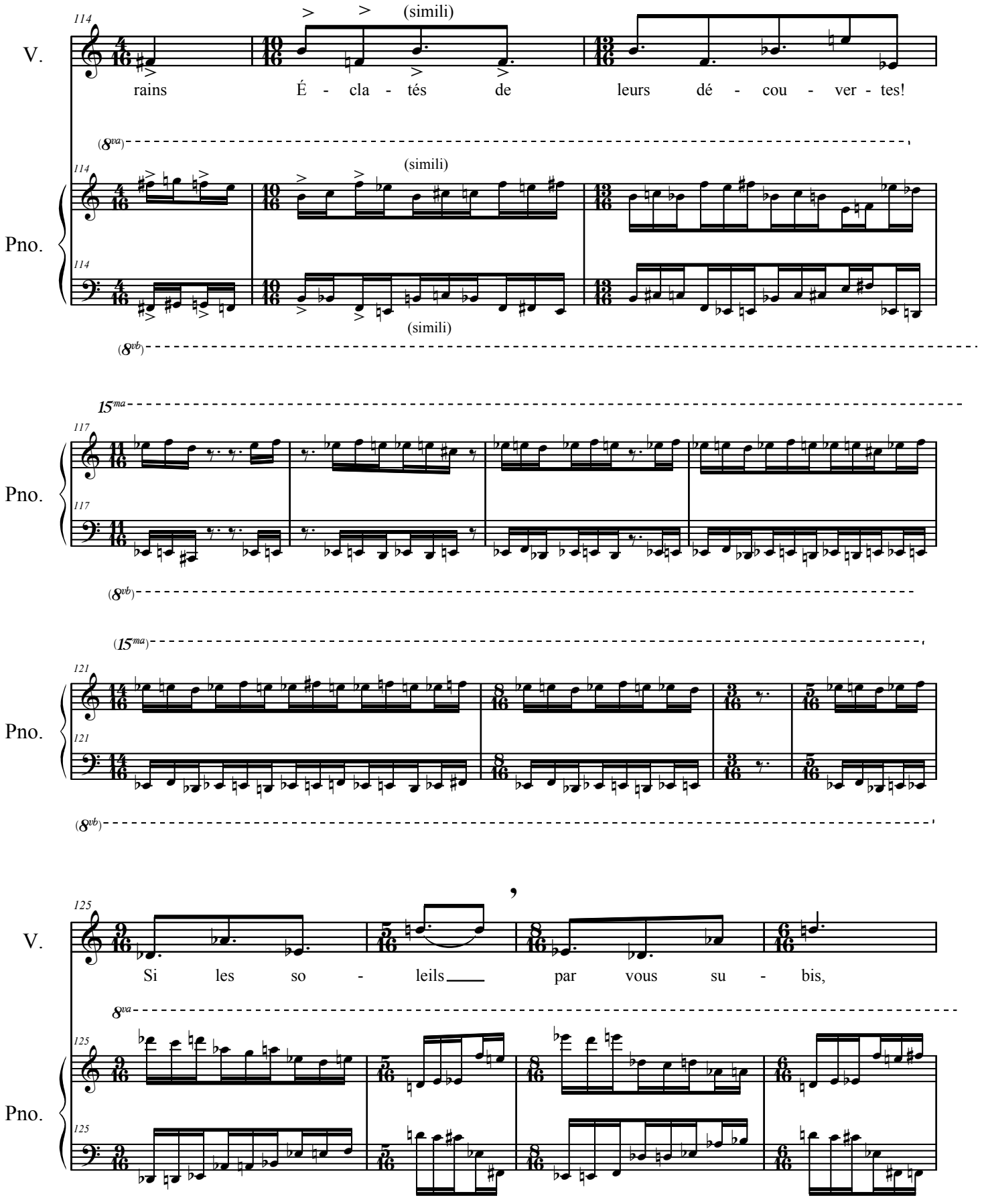
Le Fruit Ardent

(Texte de Paul Valéry)

Vif

♪ = 200, ou 208

* - Na partitura original falta o bequadro. Estrutura da peça sugere enfaticamente que se trata de um Si natural.


V.
rains É - cla - tés de leurs dé - cou - ver - tes!
(simili)
Pno.
(simili)
(simili)
15ma
Pno.
Pno.
(15ma)
Pno.
V.
Si les so - leils par vous su - bis,
8va
Pno.

129
V.
Ô gre - na - des en - tre - bâil - lées, Vous on fait d'or -
(8va)
129
Pno.
129
133
V.
gueil tra - vail - lées Cra - quer les cloi - sons des ru -
(8va)
133
Pno.
133
138
V.
bis,
8va
138
Pno.
138
8vb
(8va)
142
Pno.
142
(8vb)

145
V.
Et que si l'or de l'é - cor - ce
(8va)
Pno.
(8vb)
149
À la de - man - de d'une for - ce Crè - - -
8va
8vb
152
ve en gem - mes rou - ges de jus Cette

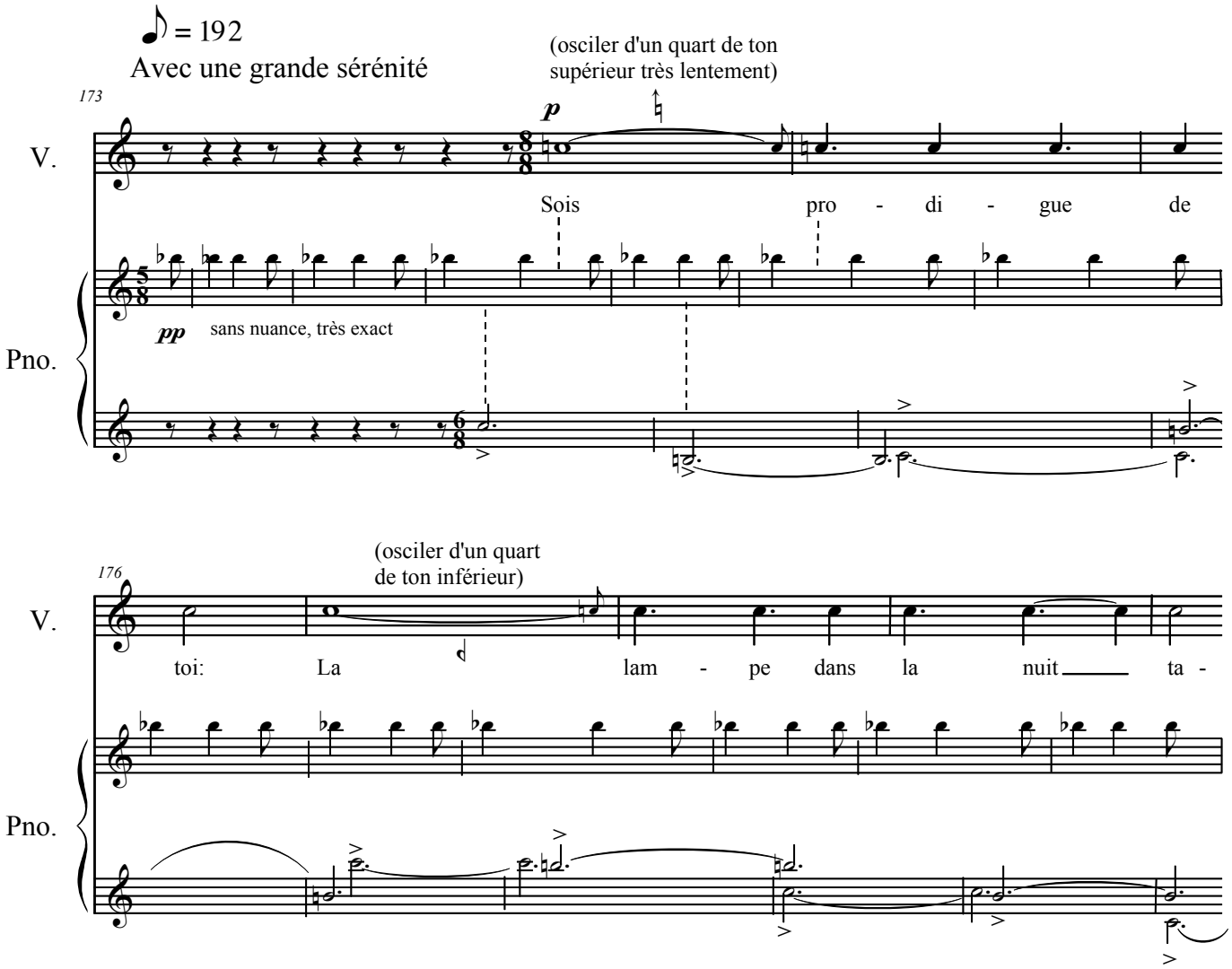
154
V.
lu - mi - neu - se rup - tu - re fait
8va
Pno.
8vb
156
rê - ver une â - me que j'eus De sa se - crè - te ar - chi - tec - tu - re.
(8va)
(8vb)
157
ff
160
ffff

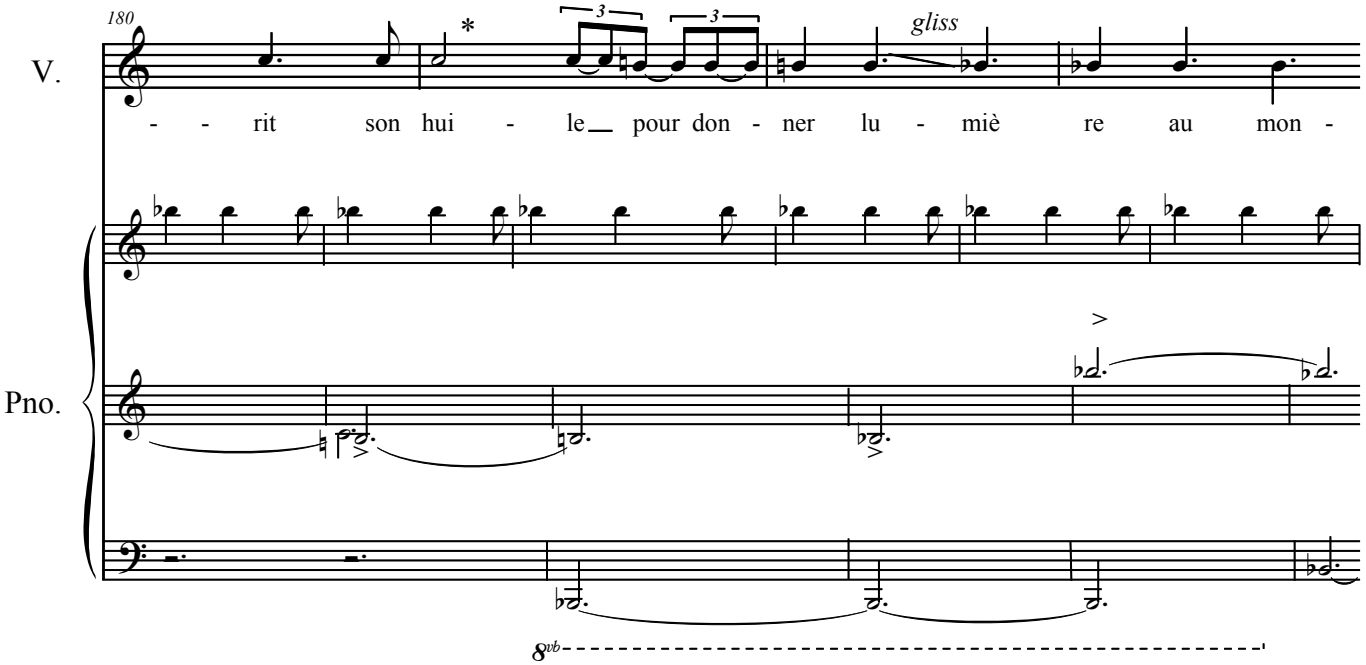
Collones de Lumière

* - Pedal à chaque mesure.

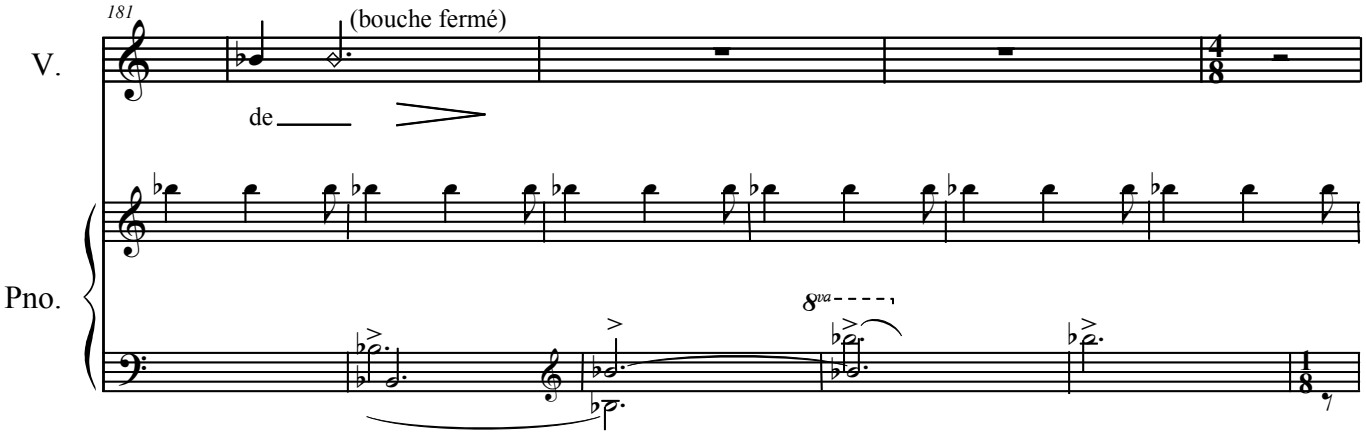
La Lampe dans la Nuit

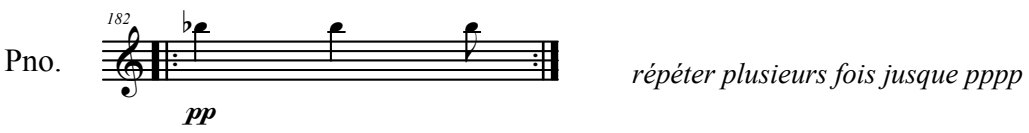
(Texte de William Shakespeare)





* - A revisão nas durações da linha vocal leva em consideração a gravação de Victoria Kerbauy em que o compositor atua como pianista.

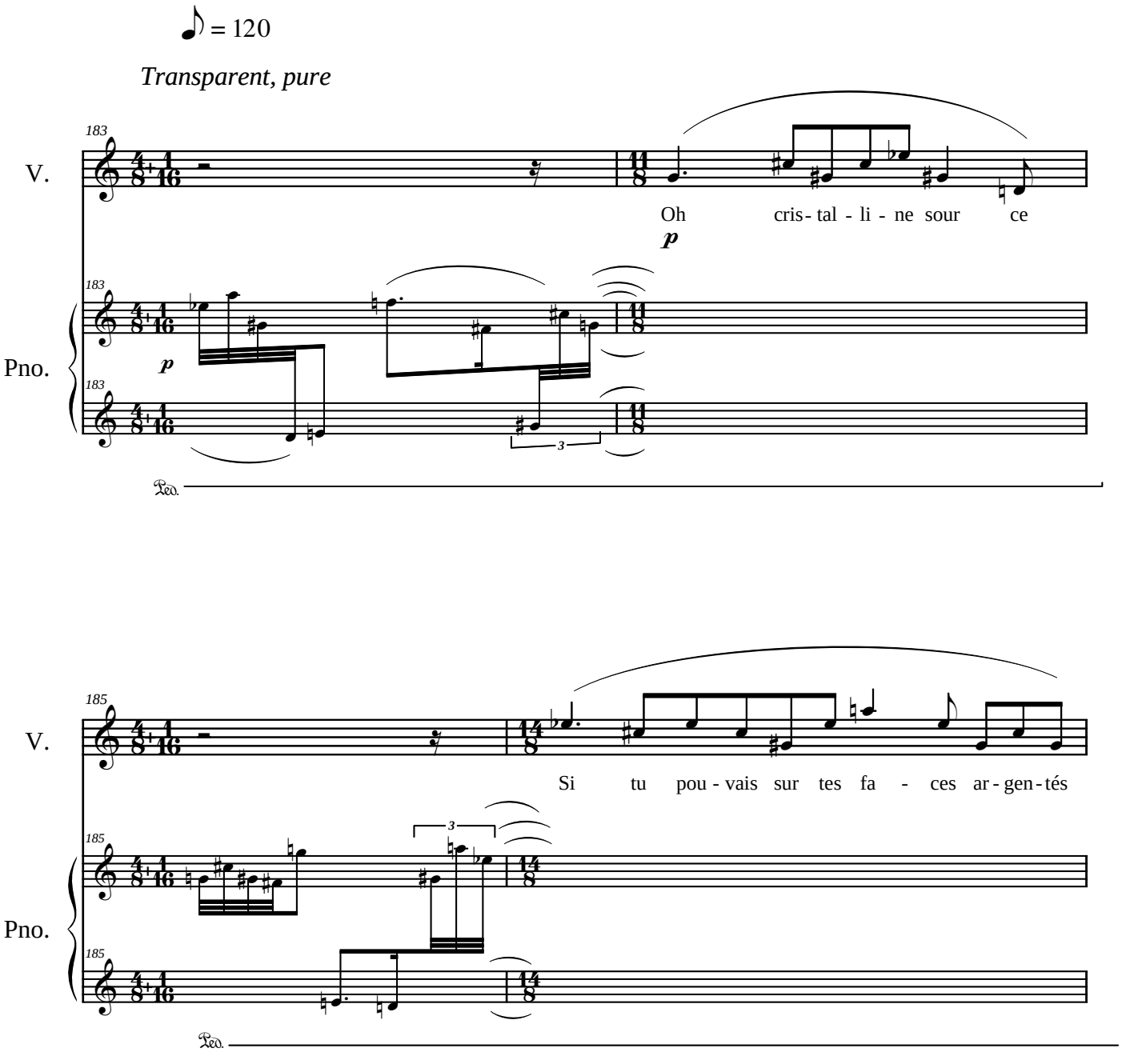


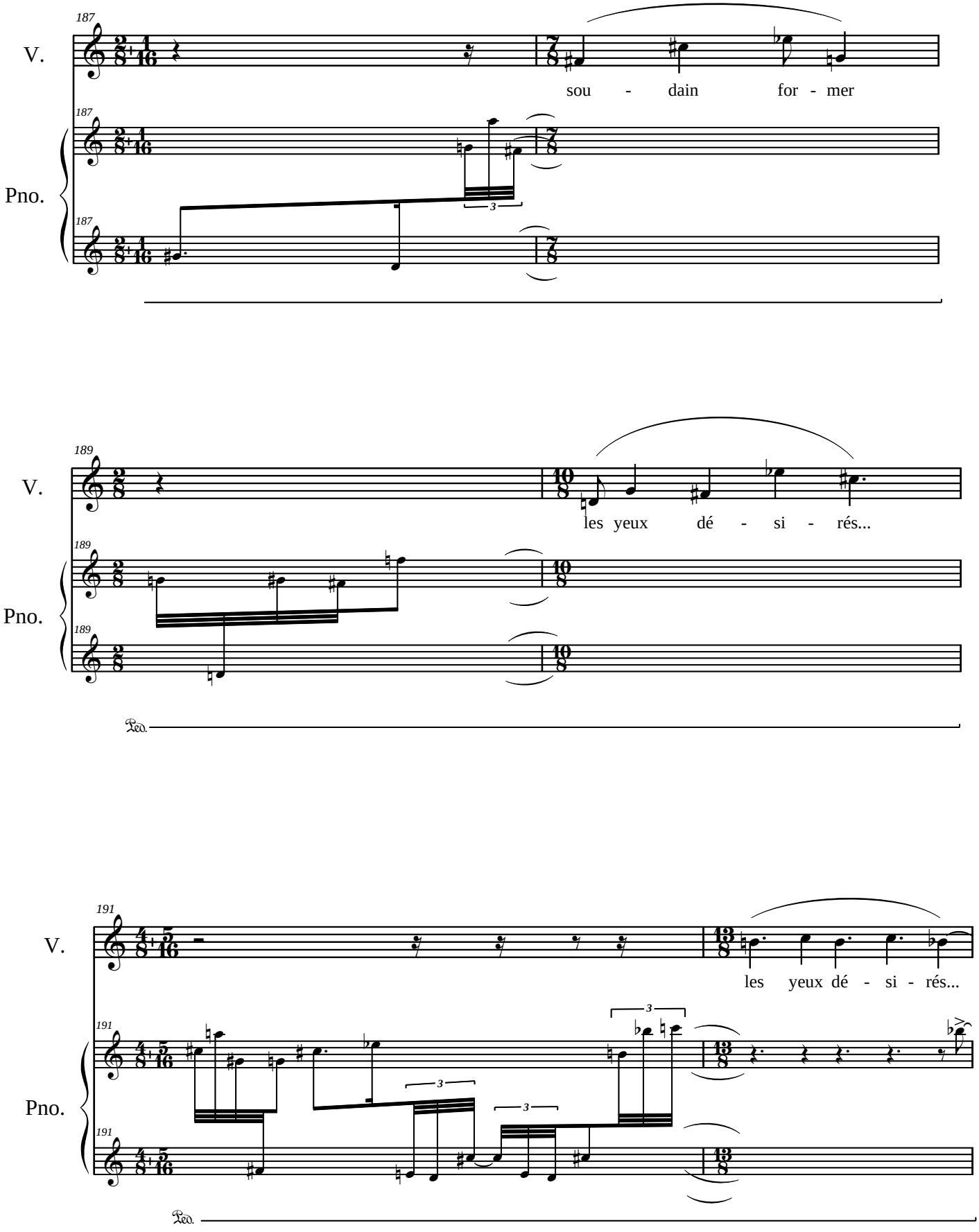


répéter plusieurs fois jusque pppp

Les Yeux Désirés

(Texte de Saint Jean de la Croix)



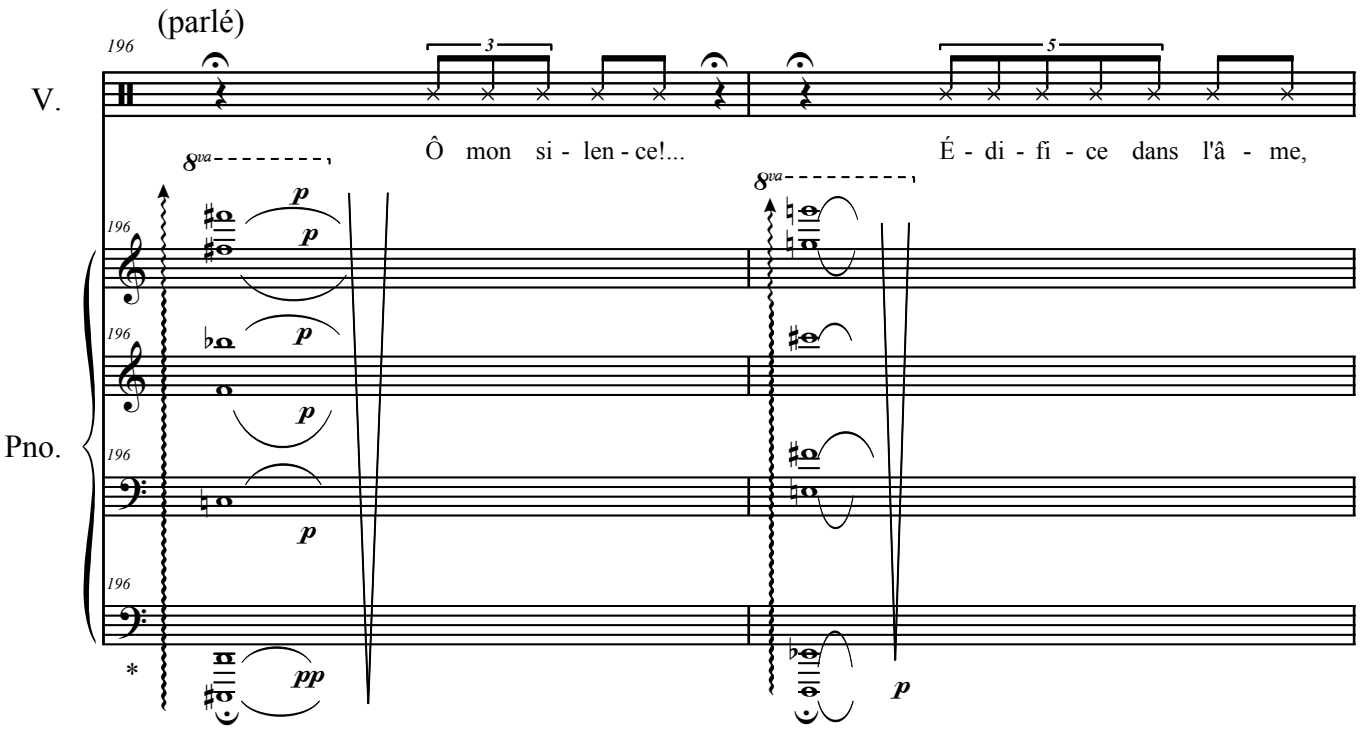

187
V.
sou - dain for - mer
187
Pno.
187
189
V.
les yeux dé - si - rés...
189
Pno.
189
Ped.
191
V.
les yeux dé - si - rés...
191
Pno.
191
Ped.

193
(bouche fermé)
5/8
p
6/8
7/8
V.
Oh cris - tal - li - ne sour - ce...
Pno.
194
6/8
si tu pou - - - vais...
195
5/8

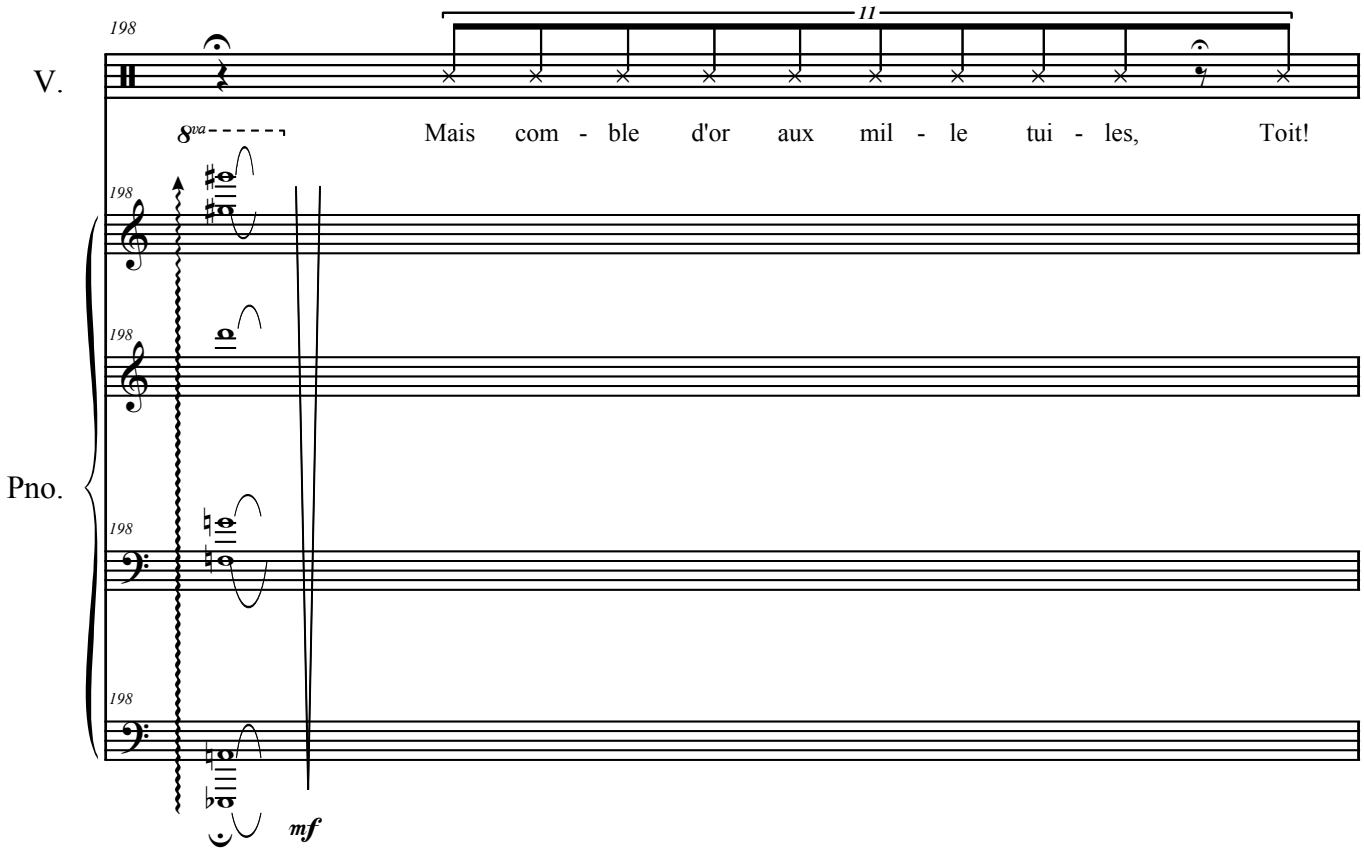
Les Colonnes Infinies

(Texte de Paul Valéry)

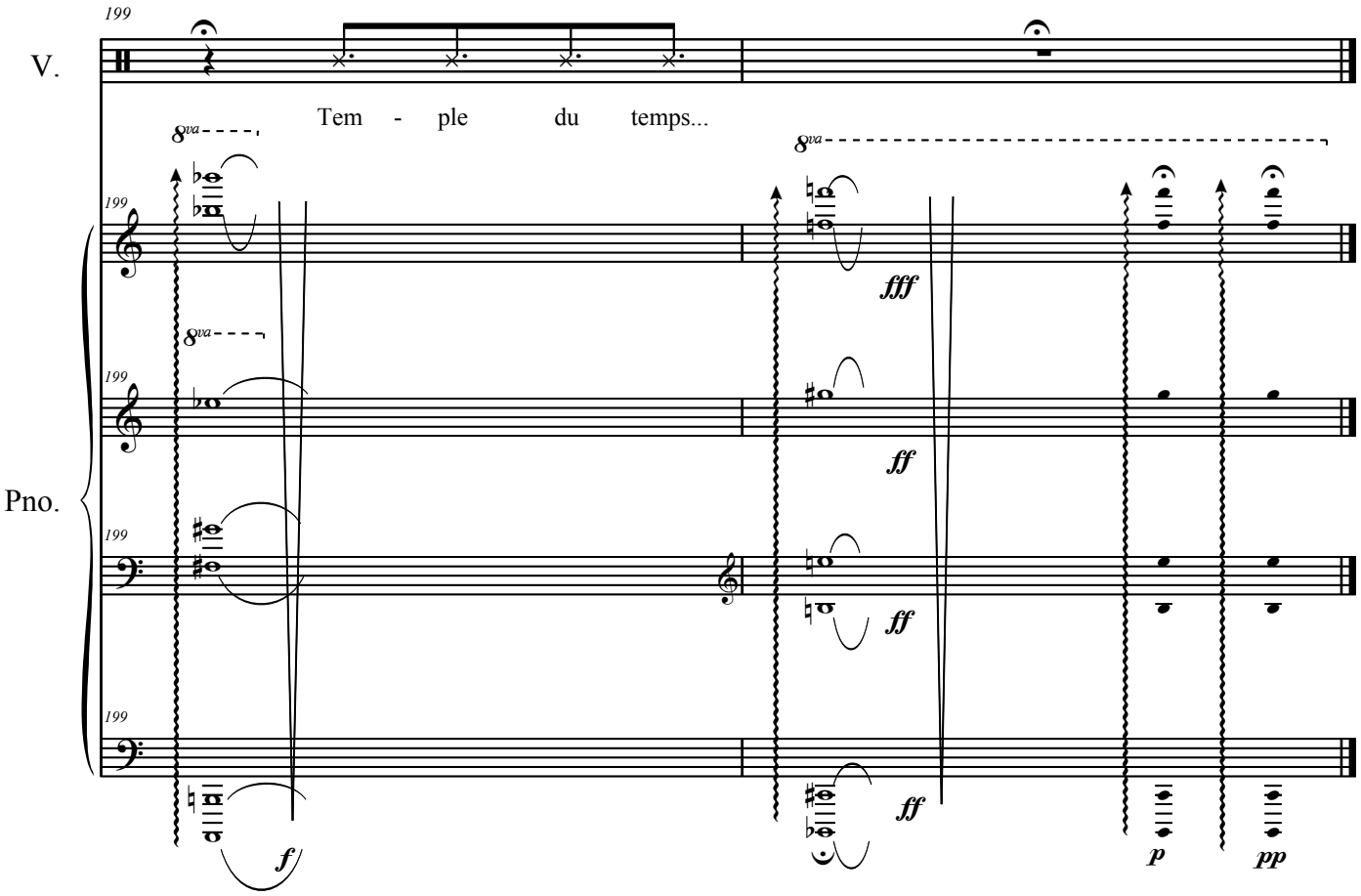
Très Lent



* - Le plus rapide possible



314



As Estrelas

(Cruz e Sousa, Faróis, 1900)

Harry Crowl (1998)

Andante

* - Na partitura original não aparece mudança da fórmula de compasso, mas durações da linha vocal correspondem a um compasso de 5/4.

24
Voz
So- lu - ça - rão,
24
Pno.
p
Un poco più mosso
26
Voz
nos al - tos céus ra - di - an - tes.
26
Pno.
pp
p
[accel. poco] [p] [mf] a tempo
29
Voz
Fi - nas flo - res de pé - ro-las/e pra - ta,
29
Pno.
f
pp subito
ff
accel. poco

32
Voz
Das es - tre - las se - re - nas se de - sa - ta
32
Pno.
p subito
34
[p]
Voz
To - da a cau - dal das i - lu - sões in - sa - nas.
34
Pno.
pp
ff
Lento
37
Voz
Quem sa - be, pe - los tem - pos es - que - ci - dos, Se as es - tre - las
[pp]
37
Pno.
pp sempre

Curitiba, 18/09/1998

Um Ser

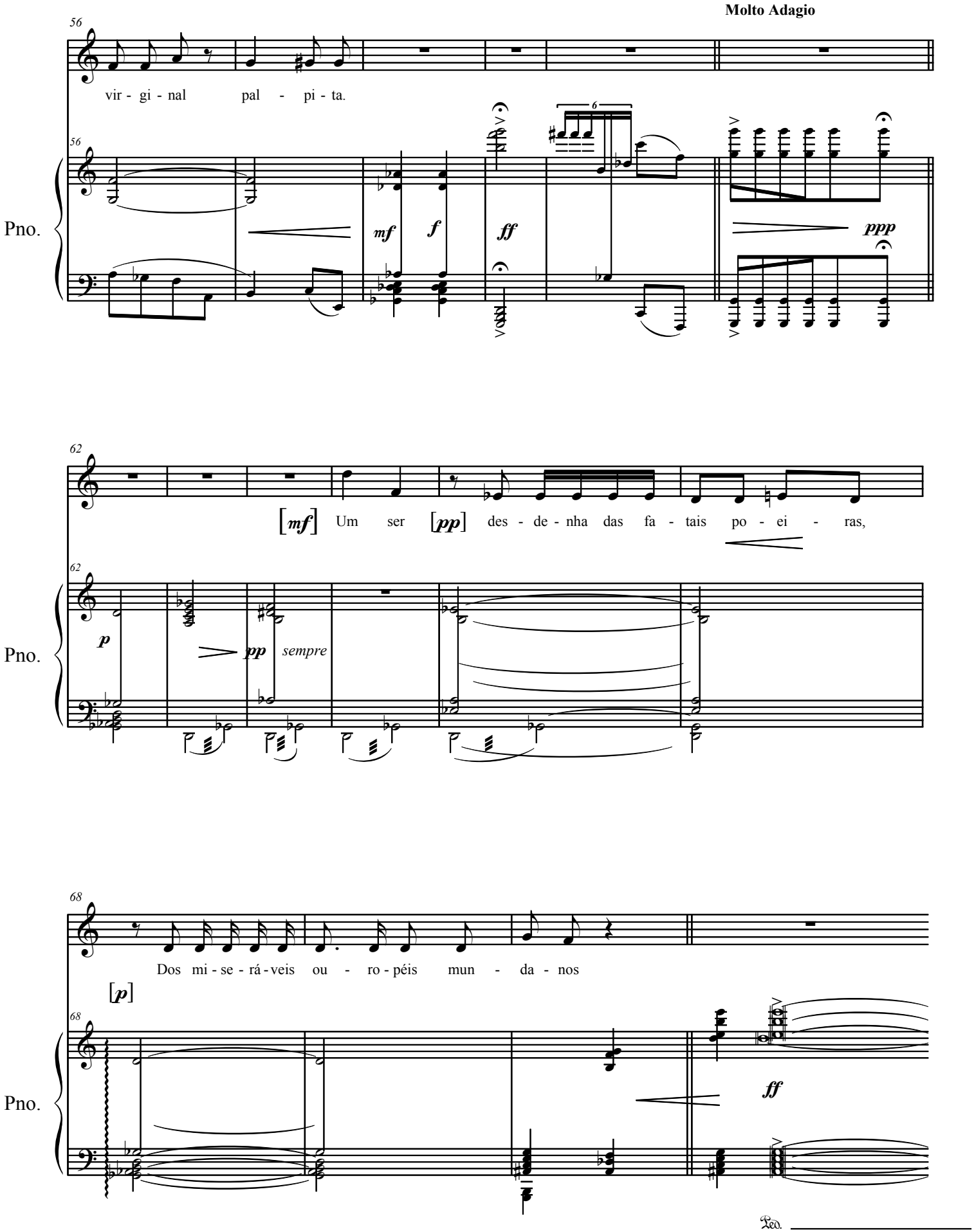
(Cruz e Sousa, 1905)

Harry Crowl (1998)

Um Ser

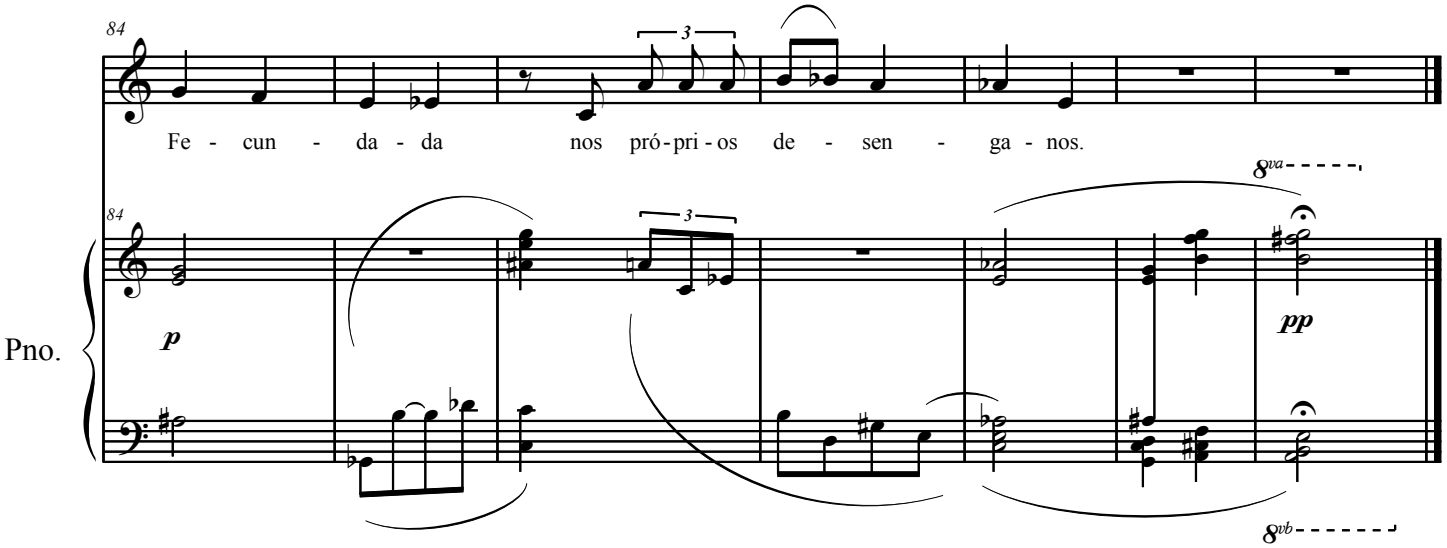
20
Sen- te flo - rir nas lá - gri-mas
Pno.
pp
26
que cho - ra A al - ma se - re - na,
Pno.
p
mf
32
ce - les - ti - al, ben - di - ta.
Pno.
p
pp
f

38
Um ser per - ten - ce à mú-si-ca in - fi - ni - ta
Pno.
pp
p
44
Das es - fe - ras, per-ten - ce à luz so - no - ra
[p]
[mf]
[p]
Pno.
f
p
mf
p
Ped.
50
Das es - tre - las do A - zul/e ho - ra por ho - ra Na na - tu - re - za
Pno.
p subito


Molto Adagio
56
vir - gi - nal pal - pi - ta.
Pno.
mf
f
ff
ppp
62
[mf] Um ser [pp] des - de - nha das fa - tais po - ei - ras,
p
pp
sempre
68
Dos mi - se - rá - veis ou - ro - péis mun - da - nos
[p]
ff
Ped.

72
[ritardando]
[f] E de todas as frívolas cegueiras...
[p]
Pno.
molto liberamente
pp
73
E- le pas - sa, a - tra - ves - sa en - tre os hu - ma - nos,
mf
79
Co-mo a vi - da das vi - das fo - ras - tei - ras,
p
p
mf

Um Ser



Curitiba, 22/07/1998

ANEXO D: <u>Partituras Manuscritas ou editadas</u>.

TOTALA TETULANCIA

I- INTRODUÇÃO

E. GUIMARÃES ÁLVARES
1991-1992

♩= 80-92

Cl. sib

Tbone

Perc.

ch.

Tpa

Tbo

Perc.

ch.

Tpa

Tbo

Perc.

ch.

Tpa

Tbo

Perc.

SORD. WAWA.

SORD. WA-WA.

glis. lento

p sempre

L.V.

(PRATO)

(CÚPULA)

(BORDA)

(SOLO)

TAMTAM

PERCUSSÃO:
a = 1- TAMTAM
2- PRATO
b = WOOD BACKS
c = BONGOS
d = TONTONS.

BAQUETAS:
METAL
MADEIRA
FELTRO

Cl.
Tpt
Tbn
Perc.
(p)
(pp)
10
poco
(Piano)
(w. Block)
15
Piano
Ped.
PED.
Ped.

(MUTTA IN Cl. Mib)
Cl.
Tpt
Tbn
Perc.
COMA PARTE.
P.
T.TAM.
Perc.
P
CRESC.
MOLTO.
PIU MOSSO.
P.
P
Ped.
Ped (sempre)
dim
(RUBATO)
(ped)
P

34
P.
4/4
(1º TEMPO)
(cl. Mib)
cl. Mib
Tpa
Tbo
P.
Perc
(WA-WA)
SORD. WA-WA.
gliss. lento
30
SUB.
l.v.
mf
p
cl. Mib
Tpa
Tbo
P.
Perc.
SUB.

el. Mib
Tpa
Tbo
P.
Perc.
35
cresc.
mf cresc.
ATTACCA.
CACTUS

332

♩= 72-80

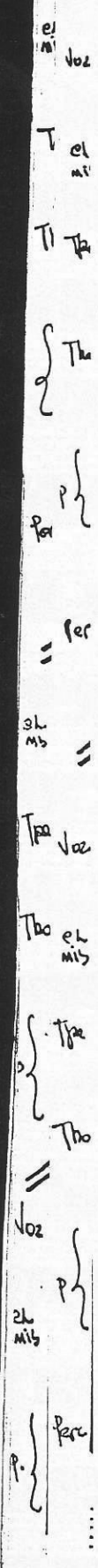
II CACTUS

POEMAS: ALÍCIA DUARTE PENNA

Voz
CA-CO DE VI DRO
cl.bx
(p)
Tpa
Tbo
P
Perc.
W. BLOCK.
Voz.
TENHO UM MO-DO DE DIS- POR DO PONTO FI-NAL QUE MAL
cl.
Tpa
Tbo
P
Perc.

Voz
TRA-TA OS OU-TROS
DE-CA-Fi
Tbn
el. mib
Tpa
Tbo
60
mf
f
p
psub.
Perc
NA-DA E IN-TRA-TÁ-
VEL
QUANDO DE-CHAFAM A-
MOR POR MÍM
(p)
gliss. curto
(COMA PARTE.)
Ped.

Voz
A MAR-RO MÃOS E PÉS AR-RU MO DOR DE CA- BE-ÇA OU PER-NAS E CA-IQBS TA TE
Tpt
Tbo
glis lento
55
mf
P
Ped.
LA-DA NA CA-MA
AS VE-ZES ME RECU- PERO
AS VEZES NUN-
Cl. mib
T-TAM.
L.V.
Perc.
Poco piu mosso. (♩=92-100)
60
ff SUB.
mf
FRULL.
f SUB.
p CUB.

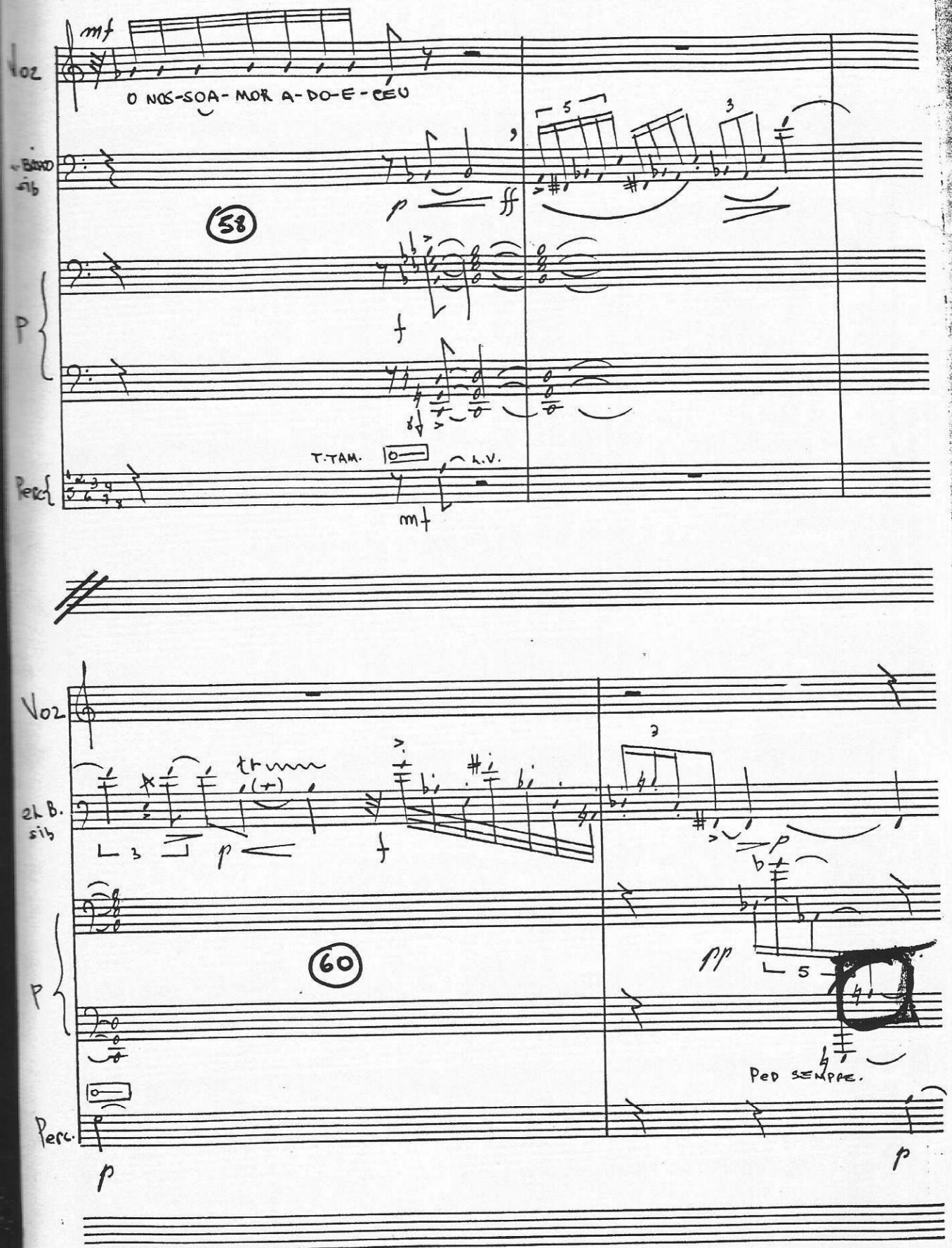


III INTERÁUDIO 1

338

IV Pedra Preta

♩=60-72



VOZ
VI- E- RAM AS MU- LHE- RES
MAIS SÁ- BIAS
cl.B. sib
P
l.v.
Perc.
mf
Mom
VOZ
OS HOMENS MAIS FOR- TES DA GRO- E- LÂN- DIA E DE BADEN BADEN
cl.b sib
tr
cresc p
65
mp

340

Voz
1
2
3
TO-MA-RAM PRECAU-
ÇÃO
Cl.B.
stz
p
mf
Tpa
(sib)
tb
Perc.
4
1
2
3
4
1
2
3
Voz
TEM-PE-RA-TU-RA
RA PÉ
RE
ZA RAM
mp
FRULL.
TO DAS AS PA
2a.B.
mf
Tpa
{ p legato
Tbo
P

Voz
MA-URAS
EM TO DAS AS MIN-GUAS
el.B.
70
Tpe
Tb.
EM
BANCO

Allegro ♩=100-86
DANCEM!
DANCEM
Voz
el.B.
Tpe
75
Tb.
P
SECCO
Perc.

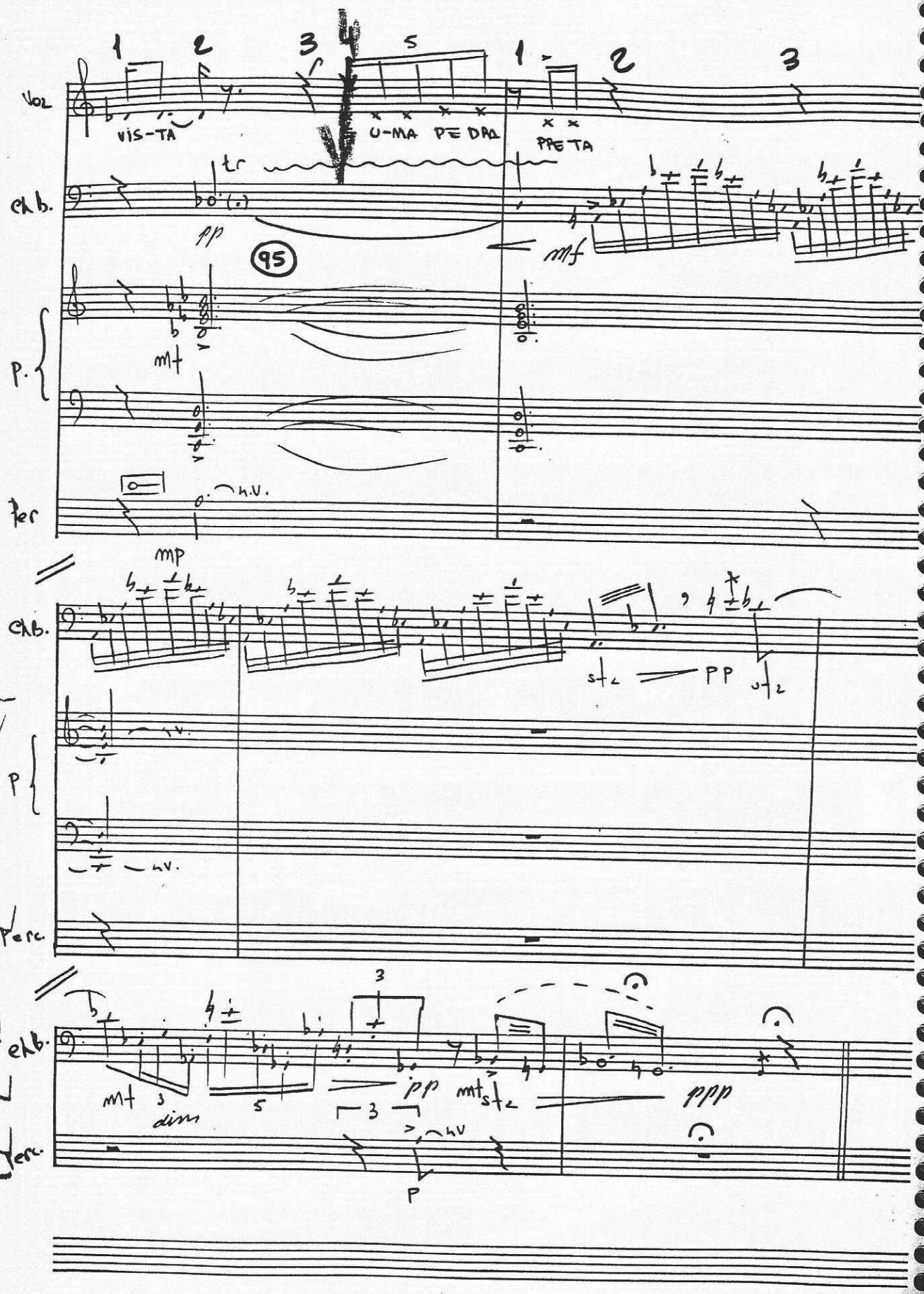
342

TUTTI:
CRESC ---- MOLTO ----------
Cl.
Tpt
Tb
p
3
sfz
30
CRESC ---- MOLTO ----------
Perc.
Voz
TEMPO I (♩=60-72)
(f)
PAN- CEM.
STACC.
85
sfz
p
TEMPO I (♩=60-72)
l.v.
l.v.
sfz

Voz
mf
DAN CEM TO DAS AS DAN - ÇAS PI-SEM EM TO-DOS OS PÉS
p
POR QUE O NOS-SO A MOR A IN DA NÃO MOR-REU
NOSSO
mf
p

A
-MOR TEM UM DEDO DE DEUS CO- MO A MON- JA-NHA QUE EU VI-A QUAN DO AO RI-O
Clb.
Tpa
90
Tb
P
i-A
Clb.
Tpa
Tb
P
tr
etc

NORMAL
STANDARD 12


Voz
VIS-TA
U-MA PE DRA
PE TA
Clb.
pp
95
mf
P.
mf
ter
mp
H.V.
Clb.
st z
pp
ut z
P
H.V.
Perc.
Clb.
mf
3
dim
5
pp
mf st z
3
ppp
ter.
H.V.
P

V INTERLÚDIO 2

2/4 (RÍTMICO!) ♩ = 80-92

Tpa
Tb
P
Perc.
110

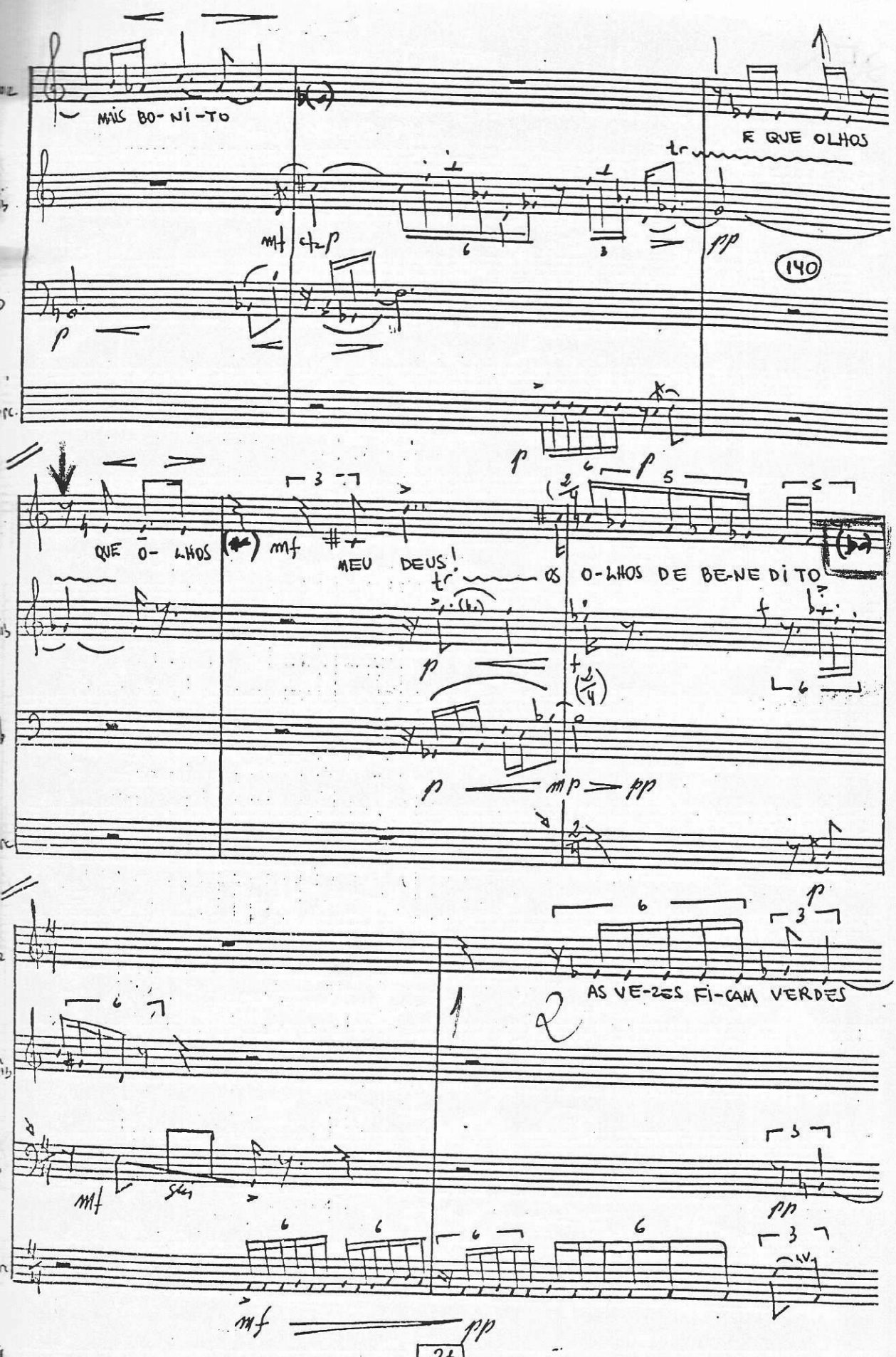
Tpa
Tb
P
Perc
115

Cl. Mib
Tpte
Tb.
P
Perc.
120
125
(SECCO)
Cl Mib
Tpt
Tb
P
Perc
(RUBATO)
130
ATTACCA!

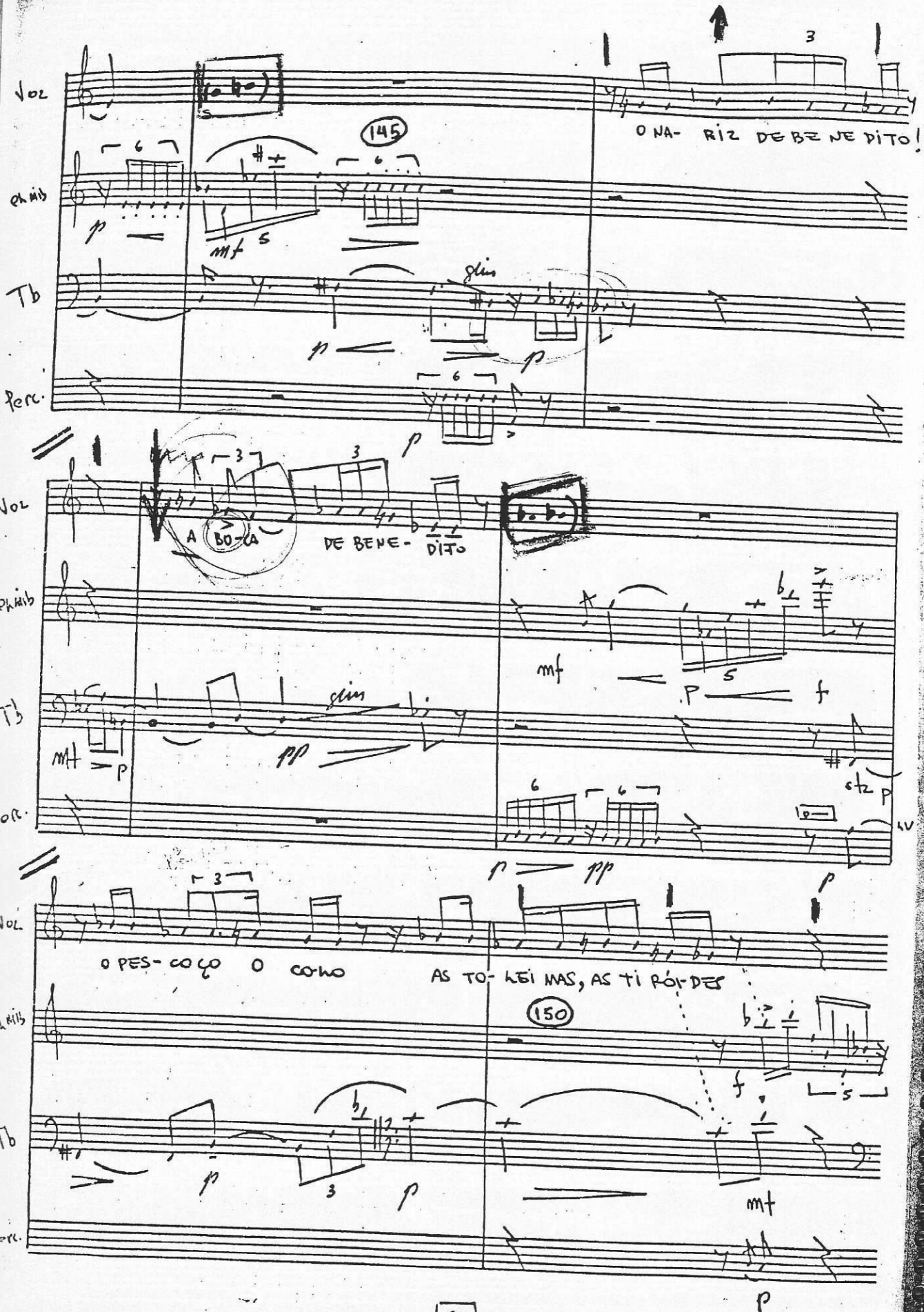
350

III ODE A BENEDITO

♩= 80-92



NORMAL
ESPAÇADO 12


Voz
Cl Mib
Tb
Perc.
145
O NA- RIZ DE BE NE DITO!
A BO-CA
DE BENE- DITO
O PES- CO ÇO O COMO
AS TO- LEI MAS, AS TI RÓI- DES
150

Voz

AS MEIAS DE BE-NE-DI-TO EN-TER

Ch Mib

mf p

Tb.

Perc

Voz

NE-CEM A QUEM QUER QUE AS VE-JA! OS

Ch Mib

pp

Tb

mf

(como)

Perc

Voz

PÉS ... Hm (B.CHIUA) OS PÉS DE BE-NE-DI

Ch Mib

pp p

155

Tb

mp

(POCO)

Perc

LV. LV.

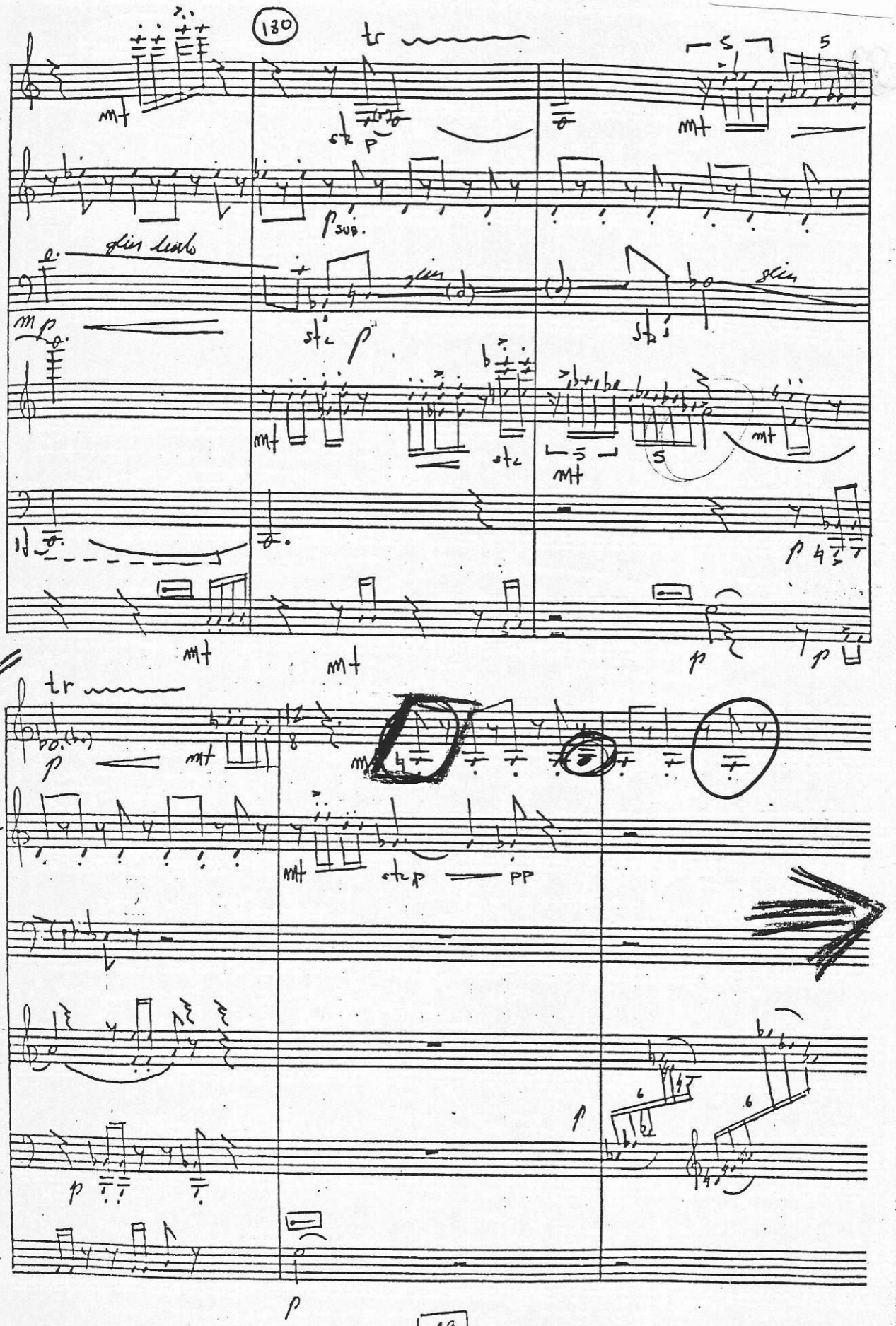
P

25

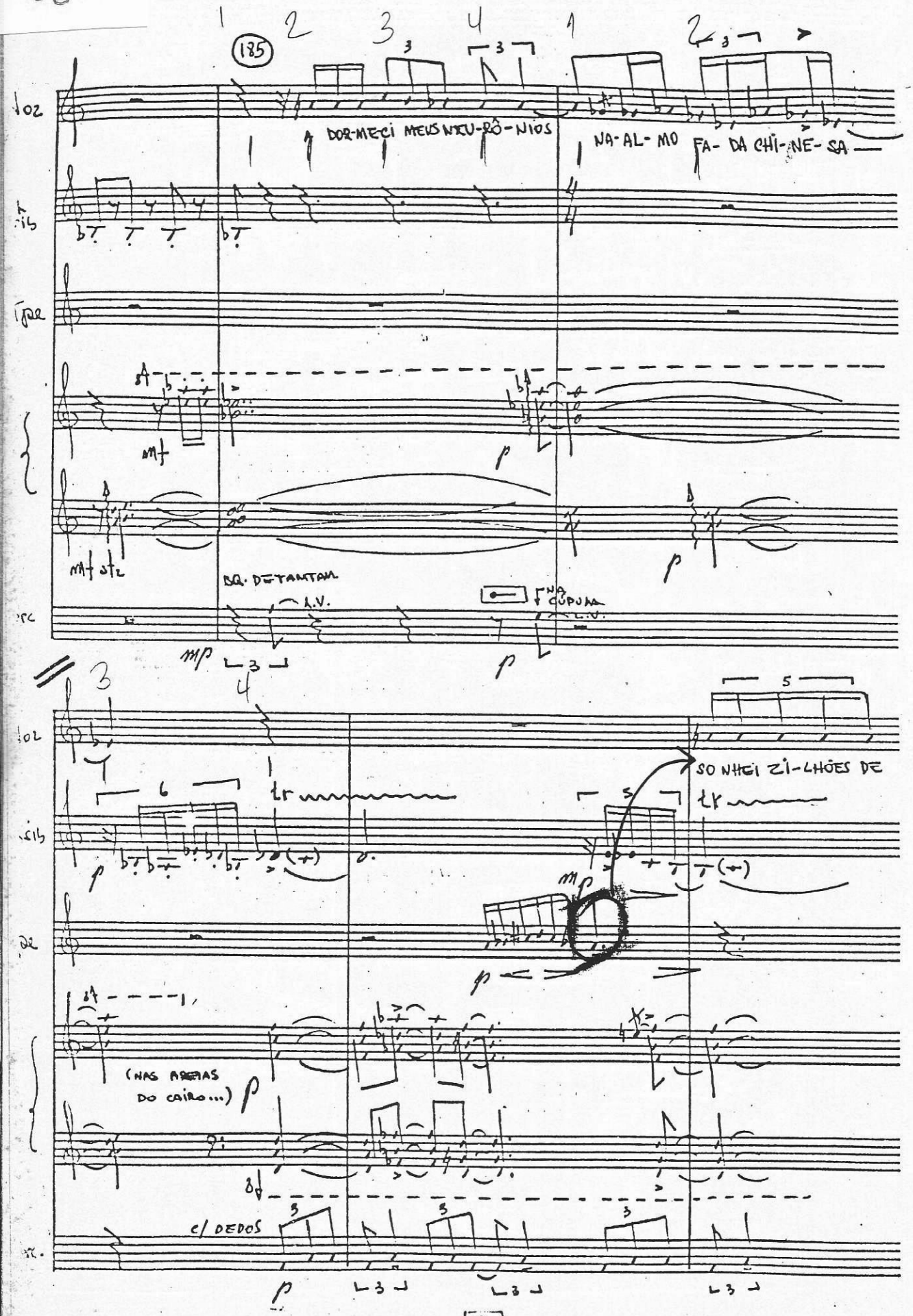
PLEASE
EXACT
Voz
Cl Mib
Tb
Perc
-TO
SAU PEI-OS
MAS QUE FA HAN-BES
SINGING
QUE FA HA
-cia
160
ES-SA O-
DE
QUEA TI O PE RE CO
Cl Mib
Tb
Perc
l.v.
mp

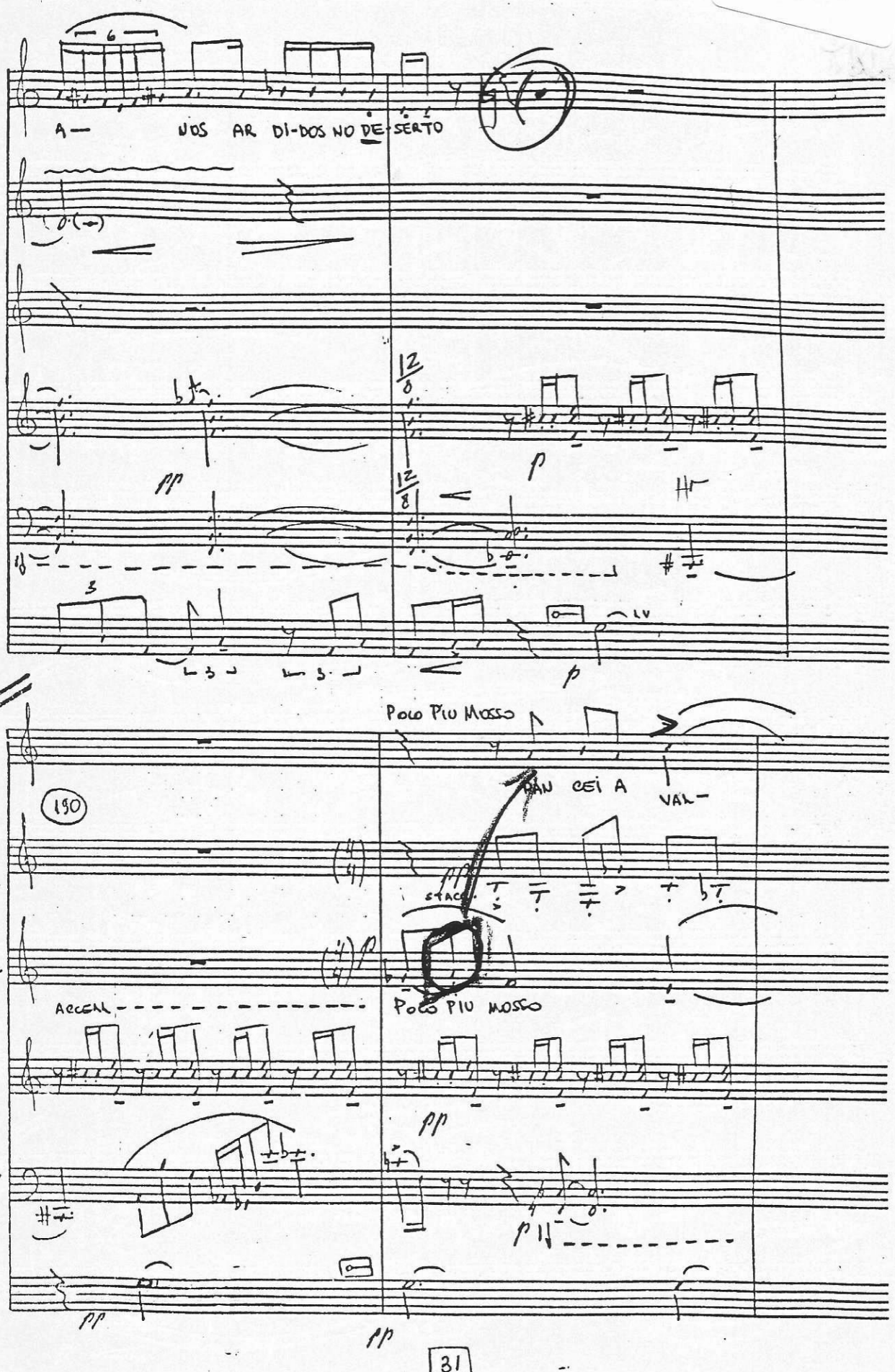
MEU BE NE-DI-TO
QUAN-DO TU ÉS O
COR-
MAIS
BO-
NI
TO
MUTA IN. CH. sib
165

VII PÉTULA PETULÂNCIA

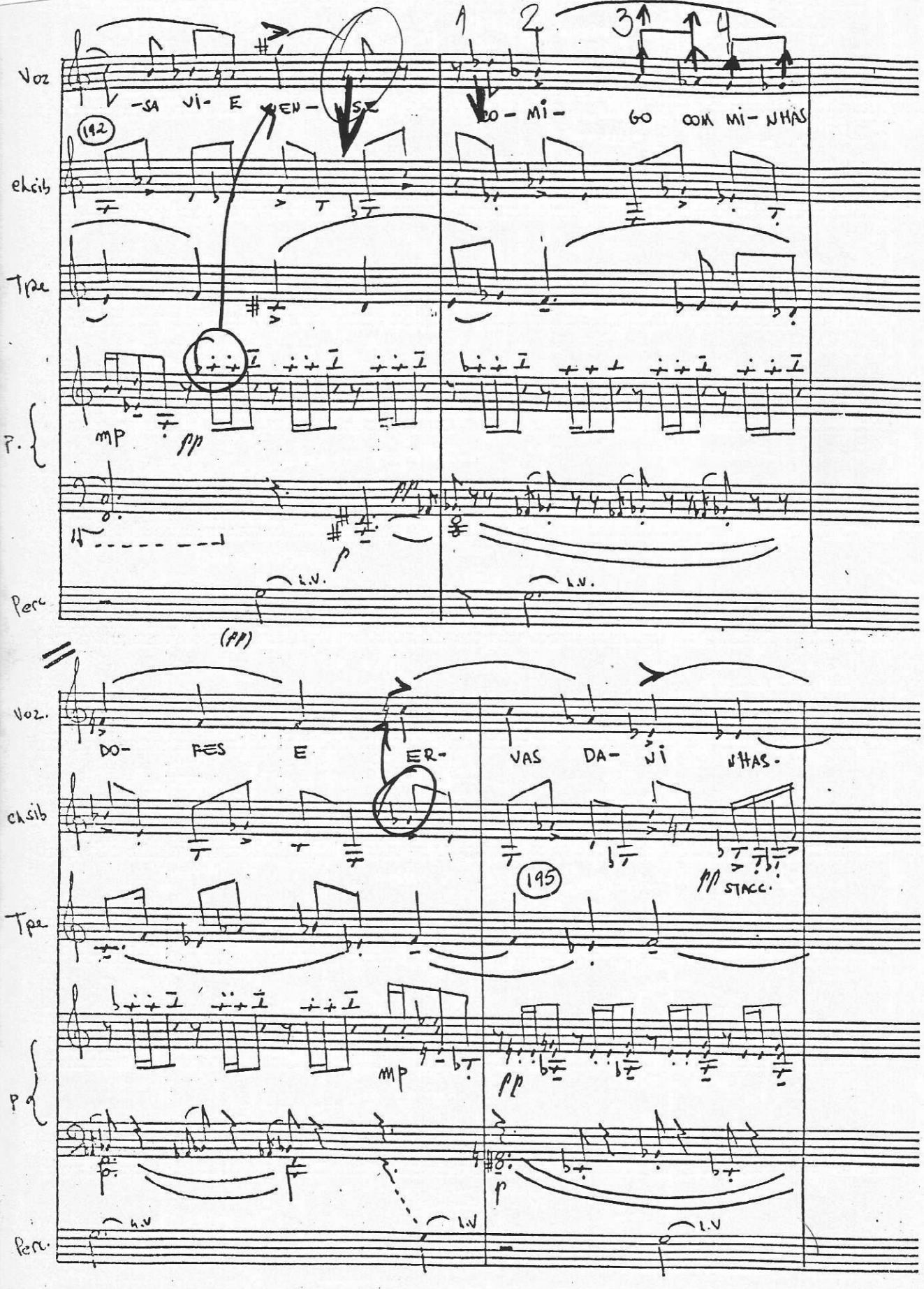

180
tr
Cl. (Eb)
Tpt (do)
Tb
Perc.
sfz
p
sub.
glis
mf
mp
pp
5

358


185
DOR-MEI MEUS NEU-RÔ-NIOS
NA-AL-MO FA-DA CHI-NE-SA
BQ. DE TAMTAM
NA CÚPULA
SONHEI ZI-LHÕES DE
(NAS AREIAS DO CAIRO...)
c/ DEDOS


A— NOS AR DI-DOS NO DE-SERTO
Poco Più Mosso
DAN CEI A VAL-
STACC.
ACCEL
Poco Più Mosso
190
31

360

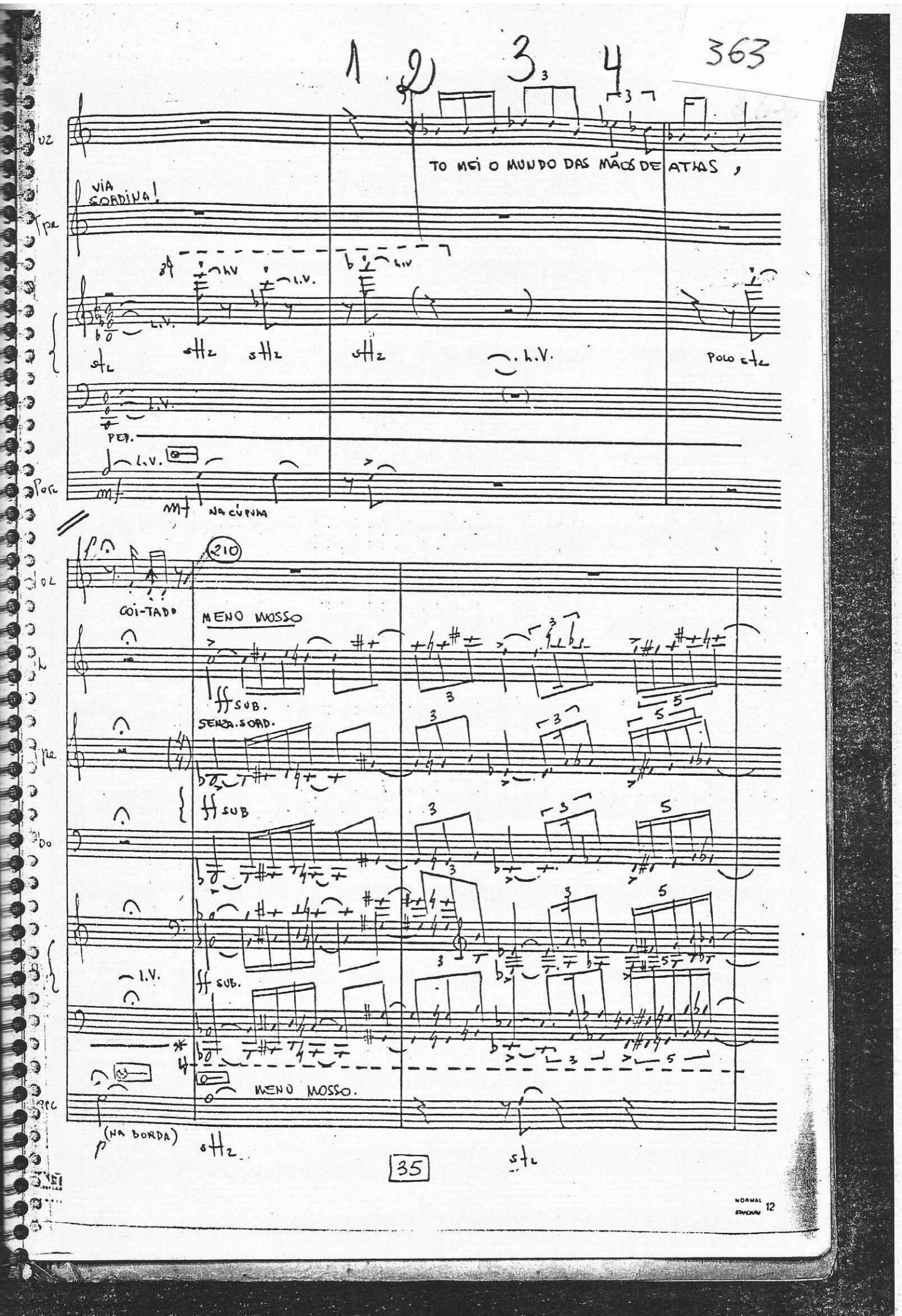

Voz
-SA VI- E VEN- DE
1 2 3 4
DO- MI- GO COM MI- NHAS
192
clsib
Tpa
P.
mp
pp
p
L.V.
Perc
(pp)
Voz.
DO- PES E ER-
VAS DA- VI NHAS-
clsib
195
pp STACC.
Tpa
mp
pp
P
p
L.V.
Perc.

361

(STACC)
POCO
dim
TEMPO I mf
DAN-ÇAN-DO AS SIM - MU-DEI - O TEMPO DO VER-BO
TEMPO I
200
DE PRE-TÉRI TO PER
FEI-TO
33

362

Voz
PA-RA-GE RÚN DIO
FI-
QUEÍ PER PE TU A
Tpe
CRESC.
Tb
glis
SUB.
RESANTE!
205
Voz
ch.
Tpe
(HERÓICO!!)
Tb
glis
Ped.
Perc


1 2 3 4
VIA SORDINA!
TO MEI O MUNDO DAS MÃOS DE ATHAS ,
L.V.
Poco st.
PED.
mf
NA CÚPULA
(210)
COI-TADO
MENO MOSSO
ff SUB.
SENZA SORD.
ff SUB
MENO MOSSO.
p (NA BORDA)
st.

ob.
f dim
cl.
Tpt
Tb
dim
p
L.V.
perc
(APARAR TAM-TAM)
TEMPO I
215
SORD. WAWA
SORD. WA-WA.
TEMPO I
pp
p
mf
PED.
CÚPULA
pp

Voz
Pekcib
A
pp
tasato
poco
Voz
2
DESCA SQUEI U- MA RO SA SEM ES- PI-NHOS
CO
Pekcib
poco
p
Voc
220
Mi
TO-DA: AS PE TA LAS
RO-SA RO SAE
Pekcib
tr
37

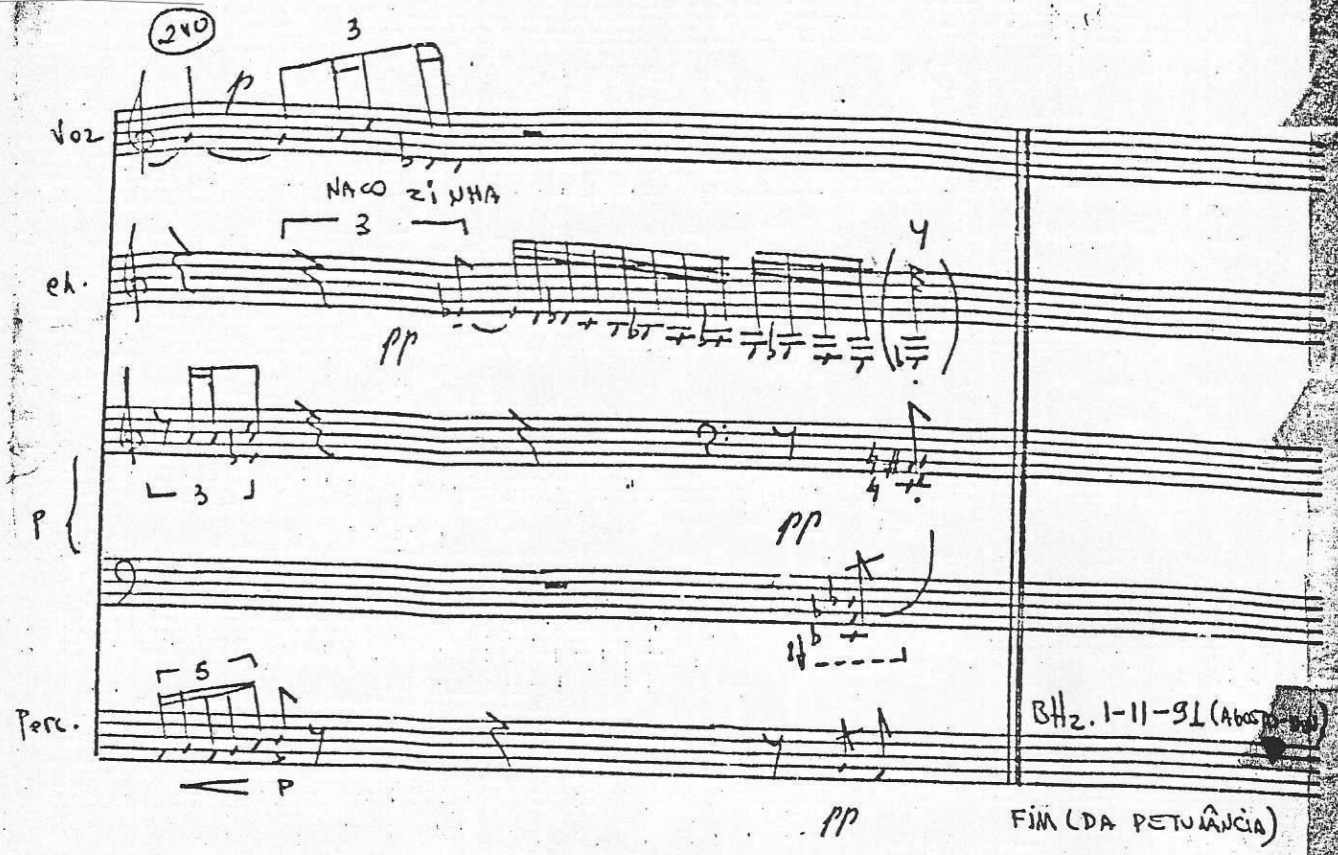
pp
cl sib
tpt
(soar)
p
L.V.
PED. SEMPRE!
Perc
L.V.
Voz
TO-MEI BANHOS CLE-O-PÁ-TRI COS
DE LEI-TE DE CA-BRA
clsib
225
(ped)
(dedos)
(ped)

FUI TÃO XIN DA
TÃO XIN-DA
PED. SEMPRE
(COLLA PARTE)
230
(COLLA PARTE)
(COLLA PARTE)
PED.

Voz
QUE DEUS
ATIROU PÉTALAS RUGA ROSAE
Cl Sib
Tpa
Tb
235
Voz
MM. (B.e.)
PIU MOSSO
Cl Sib
Tpa
Tb
PIU MOSSO
40

7
mp
237
EN QUANTO EU A TRAVES-SA VAA
CO PA
(wa!)
(wa!)
(wa!)
(wa!)
p
3
3
3
simile
pp
3
3
2
PA RA DES CAR LA RAN JAS
3
4 e 5
(p)
mf sub
(p)
mf sub.
5
5
5
5
5
pp
41

370


(240)
3
p
Voz
NACO ZINHA
3
4
eh.
pp
P
3
pp
5
Perc.
P
pp
FIM (DA PETULÂNCIA)

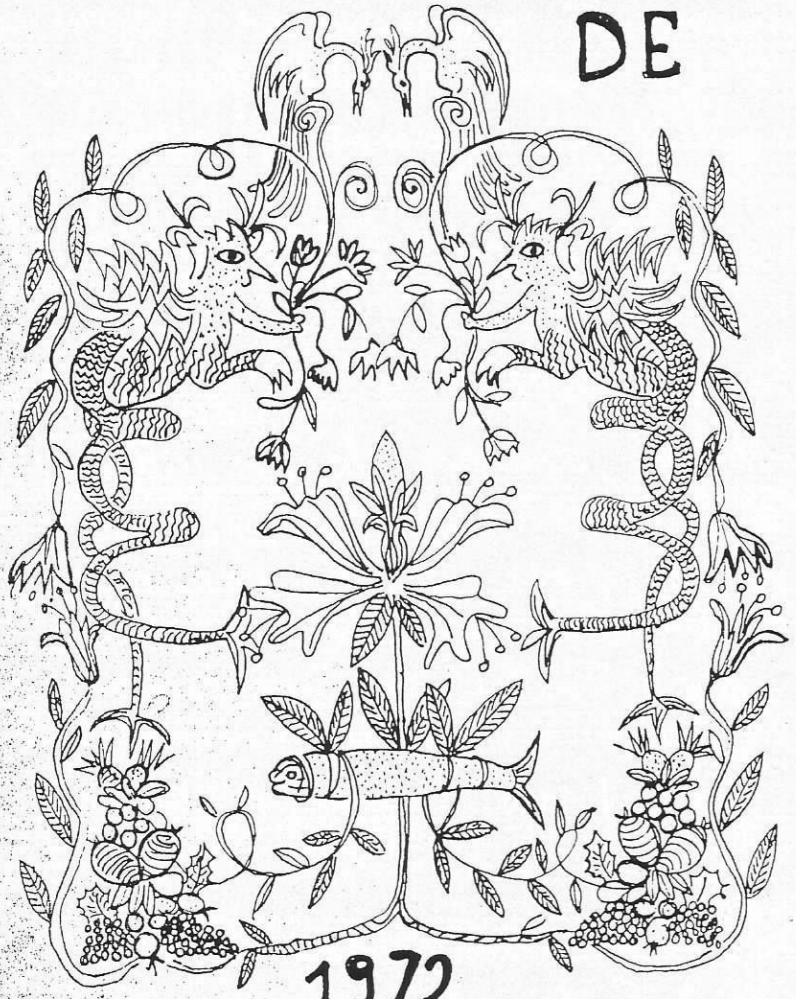
371

ALMEIDA PRADO

PORTRAIT

DE

NADIA



BOULANGER

1972

pour Voix & piano

tonos international darmstadt

372

Cette oeuvre est dediée a Mademoiselle W. Johnstone,
avec une très grande e profonde administration

J'ai voulu faire un portrait de cette extraordinna Nadia Boulanger, et j'imaginais Tout ce que fait partie de sa grande personnalité: l'imagination, la force, l'intelligence, la culture, l'extrême sensibilité, la douceur, la joie, et son immense amour de la musique!...

Alors, j'ai osé faire un voyage, une Trajectoire avec Toutes mes impressions personnelles que j'eus d'elle, a Travers son rayonnemenT.

Des Textes de Virgile, Shakespeare, Valery, Apollinaire, ST Jean de la Croix, et des colonnes ThemaTiques, que se métamorphose depuis la pierre jusqu'a la lumière...

Almeida Prado

LES TEXTES UTILISÉES:

VIRGILE: L' Eneide, fragments de l'arrivée au Latium, et un autre non identifié

W. SHAKESPEARE: Fragment de „La Tempête", III, 2, 144-152, et un fragment de Venus et Adonis, 755-756

PAUL VALERY: Poème complet „Les grenades" et fragment du „Le cimetiere marin"

APOLLINAIRE: Fragment non identifié d'un poème

SAINT JEAN DE LA CROIX: Fragment du „Cantique espiritual entre l'âme et le Christ son époux"

Les titres de chaque partie, sont du compositeur.

L'oeuvre doit être executé integralement.

LES MOUVEMENTS:

Introitus (Texte de Virgile)

a) Colonnes de Pierre (piano solo)

b) Cantique marin (Texte de Virgile)

c) Colonnes de cristal (piano solo)

d) L'île magique (Texte de Shakespeare)

e) Colonnes de feu (piano solo)

f) La fleur ardente (Texte de Apollinaire)
Le fruit ardent (Texte de Paul Valery)

g) Colonnes de lumière (piano solo)

h) La lampe dans la nuit (Texte de Shakespeare)
Les yeux desirés (Texte de Saint Jean de la croix)

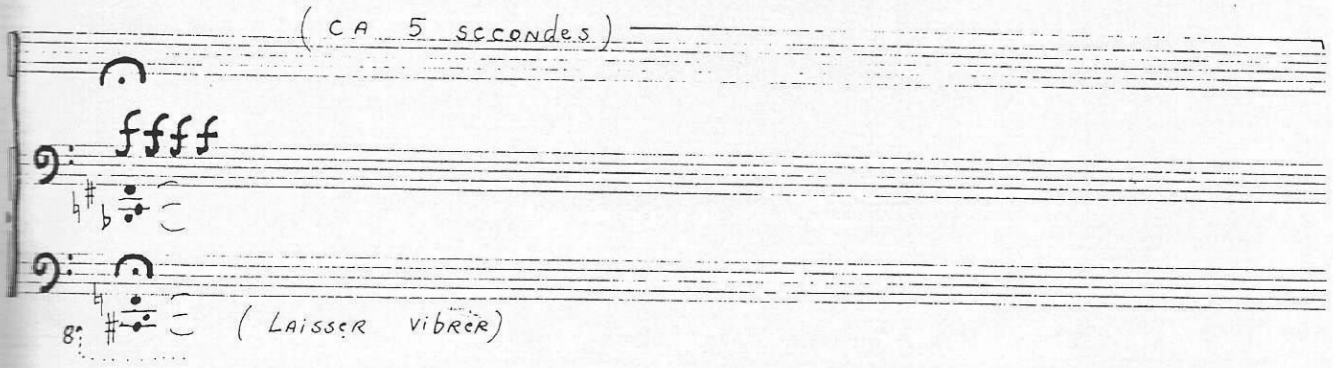
i) Les colonnes infinies (Texte de Paul Valery) (piano et voix parlé)

374

INTROITUS

(Texte de Virgile)

(CA 5 SECONDES)



(VOIX PARLÉ TRÉS LENTEMENT, SANS EXPRESSION):

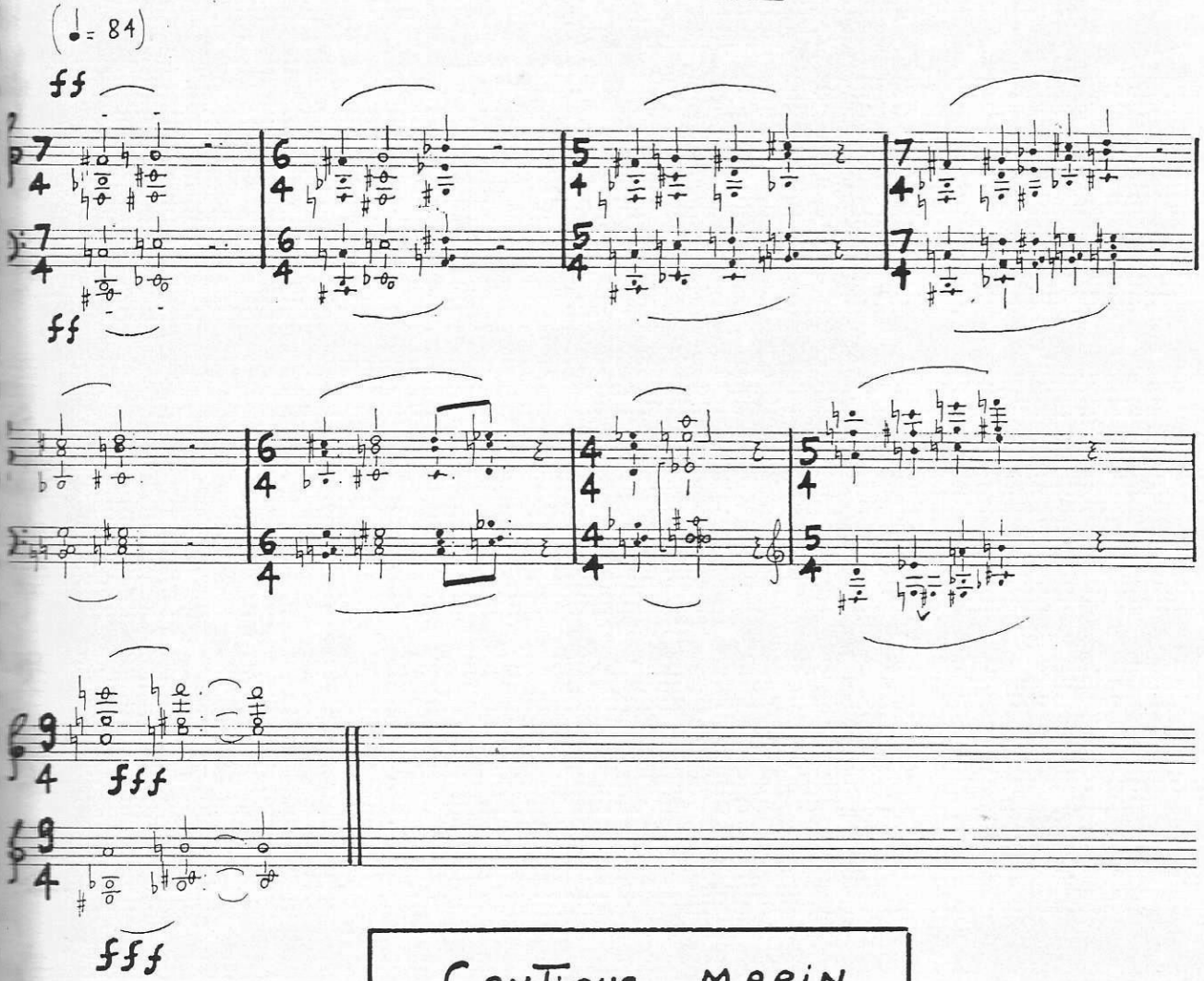
QUE LE VERBE S'ÉTEIGNE
SUR CETTE FACE DE L'ÊTRE OÙ NOUS SOMMES EXPOSÉS
SUR CETTE ARIDITÉ QUE TRAVERSE
LE SEUL VENT DE FINITUDE.

(ATTACCA)

© 1972 by
TONOS — international, Darmstadt, Ahastraße

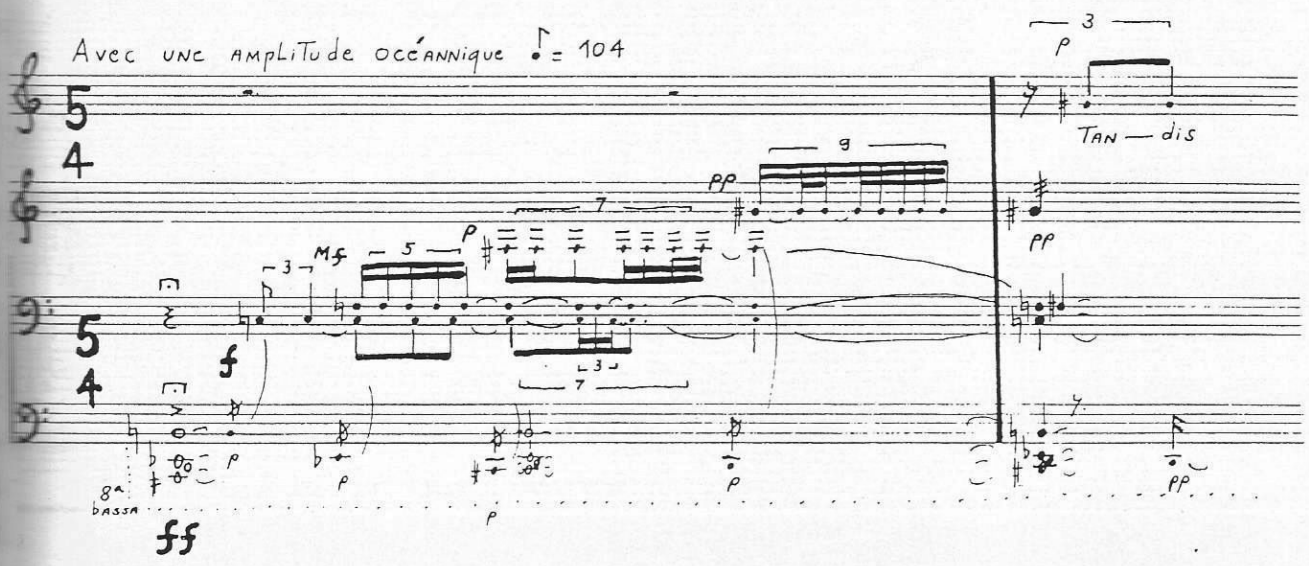
Alle Rechte vorbehalten

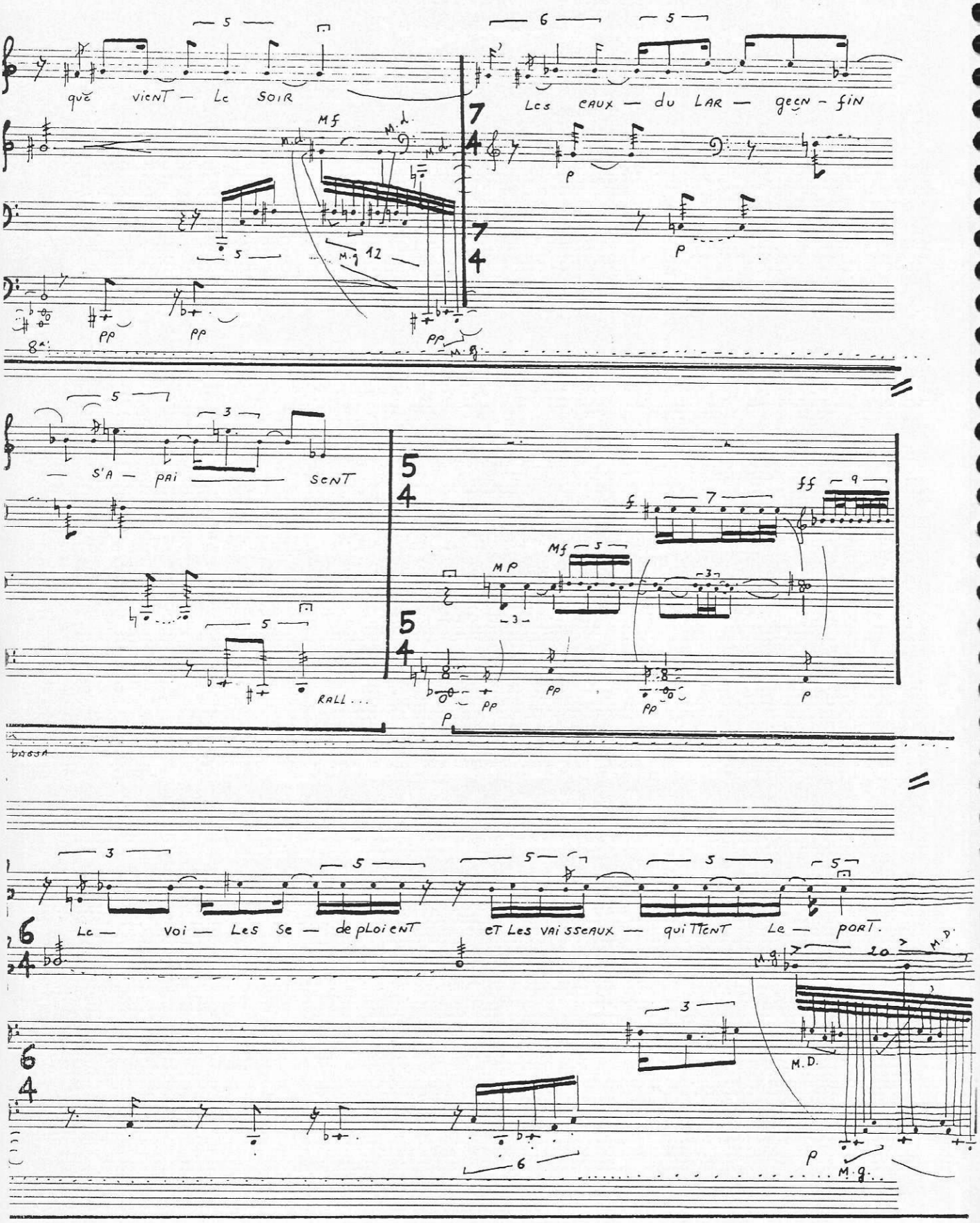
COLONNES de PIERRE

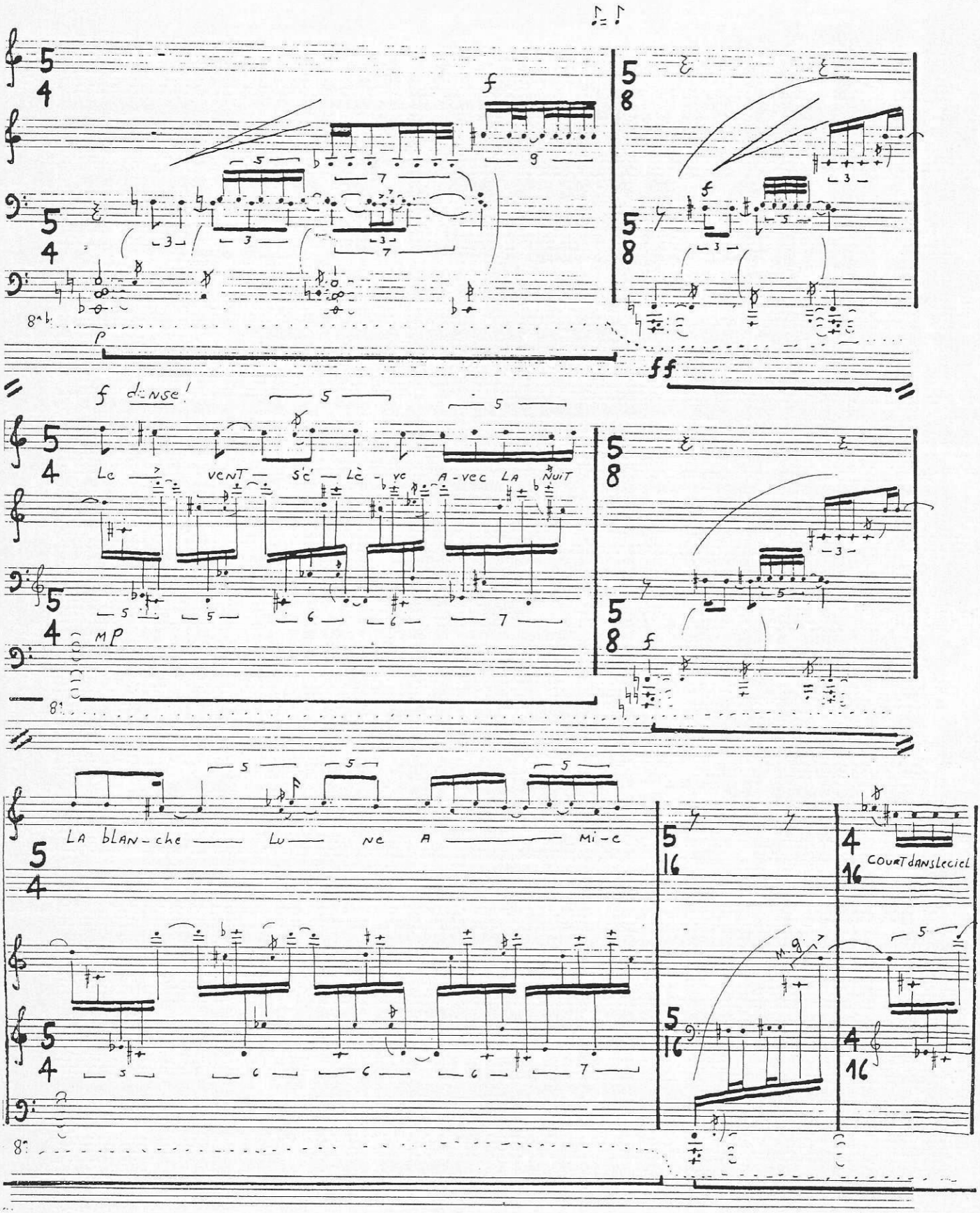


CANTIQUE MARIN

(Texte de Virgile)



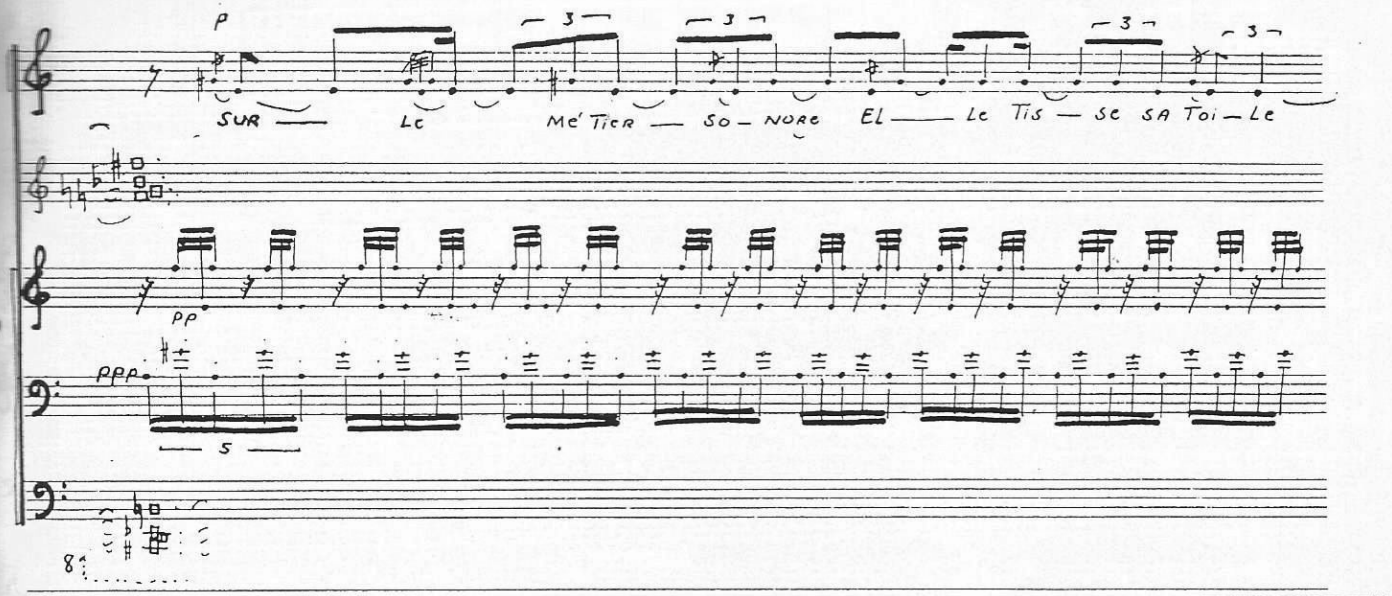

que vient — Le soir
Les eaux — du lar — gen - fin
s'a — pai — sent
RALL...
Le — voi — Les se — de ploient
et Les vaisseaux — quittent Le — port.
M.D.
M.g.

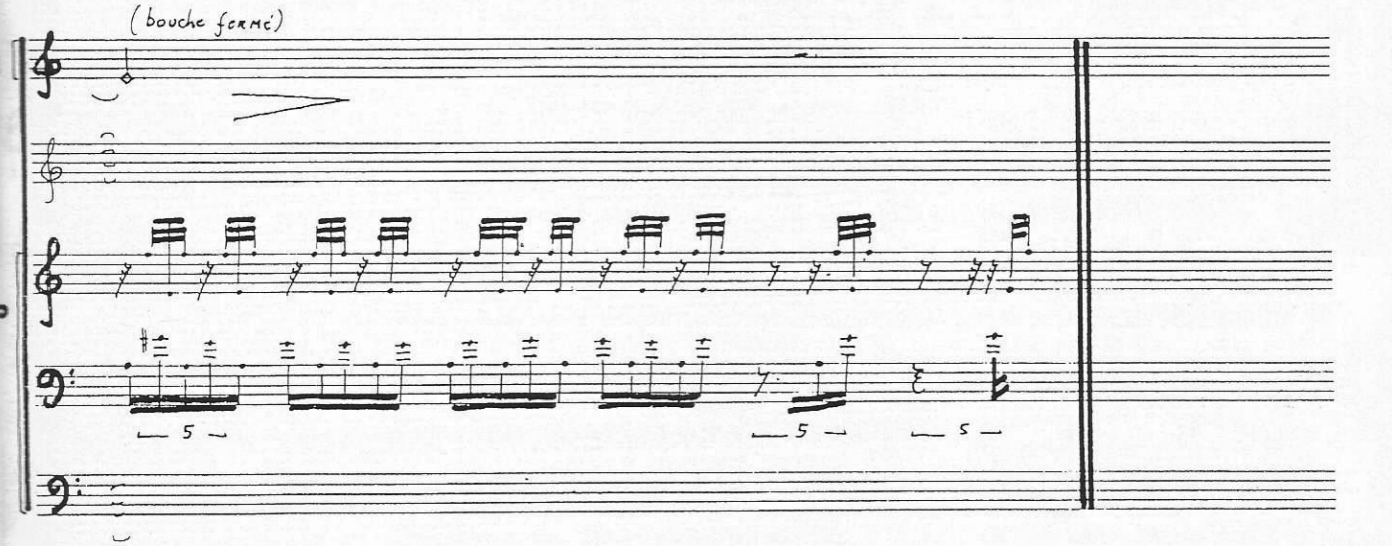

f
ff
f danse!
Le VENT SE LÈ - VE AVEC LA NUIT
MP
LA BLAN - CHE LU NE A MI - E
COURT DANS LE CIEL

La mer frissonne et
Res
plen dit
8ª
8ª
8ª
8ª
8ª
bassa
M.g.
M.d.
Mf

LA TER — RE de — CIR cé — glis-seau
près des NA-VI-RES :
LA — HAUT,
M.g.
M.d.
pp
p
ff

— Re — Trai — Tc en son pa-lais, La fille du So-LeiL
cm- pliT les bois d'un chanTqui- ja - mais se re po- se;
Le flam boie-menT du cè-dre au— ré-o- le sa- nuiT;


p
SUR — LE MÉTIER — SONORE EL — LE TISSE SA TOILE
pp
ppp
5

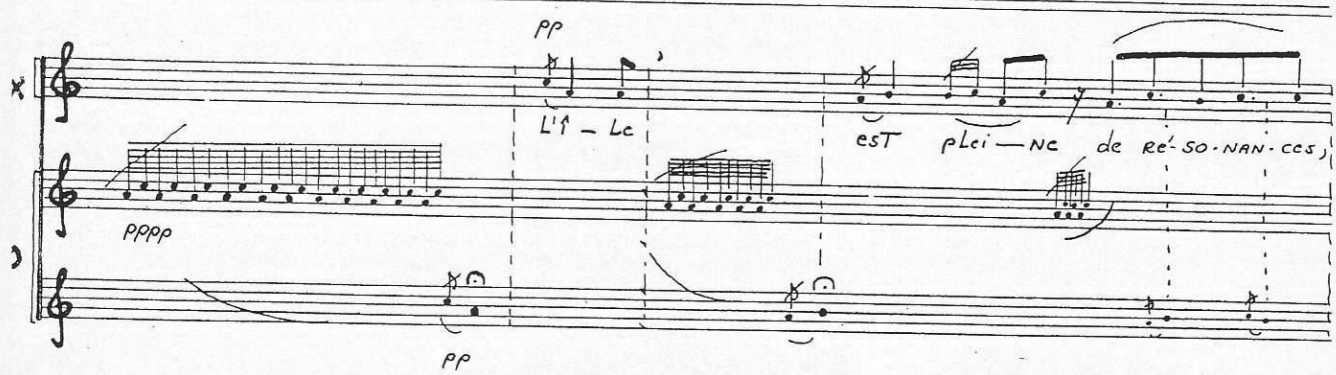

(bouche fermé)
5
5
5

Colonnes de cristal

L'île magique

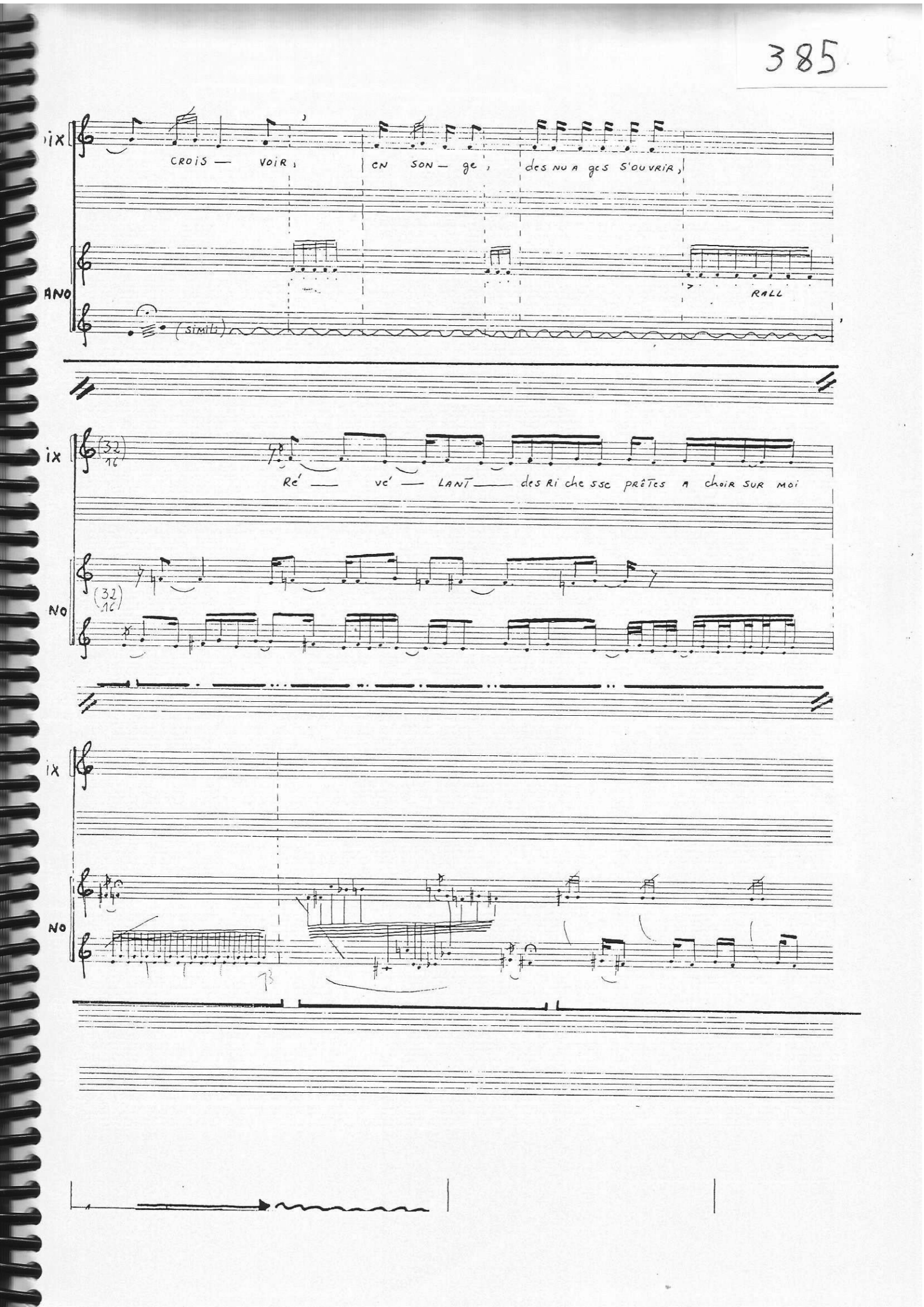
(Texte de W. Shakespeare)

Tempo Très Libre, souple



d'ac— cents
de su- a — ves me-lodics
p pp ppp
mf
p
pp
qui — en — chantent — sans — blesser
(28 16)
p
pp
tan — tôt
mi — llc'ins-truments
vibrants
mp
mf m.d.
m.g.
m.d. p
bour — donnent
p

A
Mes O — reilles
(b. ferme)
(32/16)
(32/16)
ppp
TAN — TÔT — des voix, si je m'éveille, m'endormenta nouveau
A — lors je —


ix
CROIS — VOIR,
EN SON — GE,
DES NUAGES S'OUVRIR,
RALL
ANO
(simili)
ix
(32/16)
RÉ — VÉ — LANT — DES RI CHESSES PRÊTES A CHOIR SUR MOI
NO
(32/16)
ix
NO
13

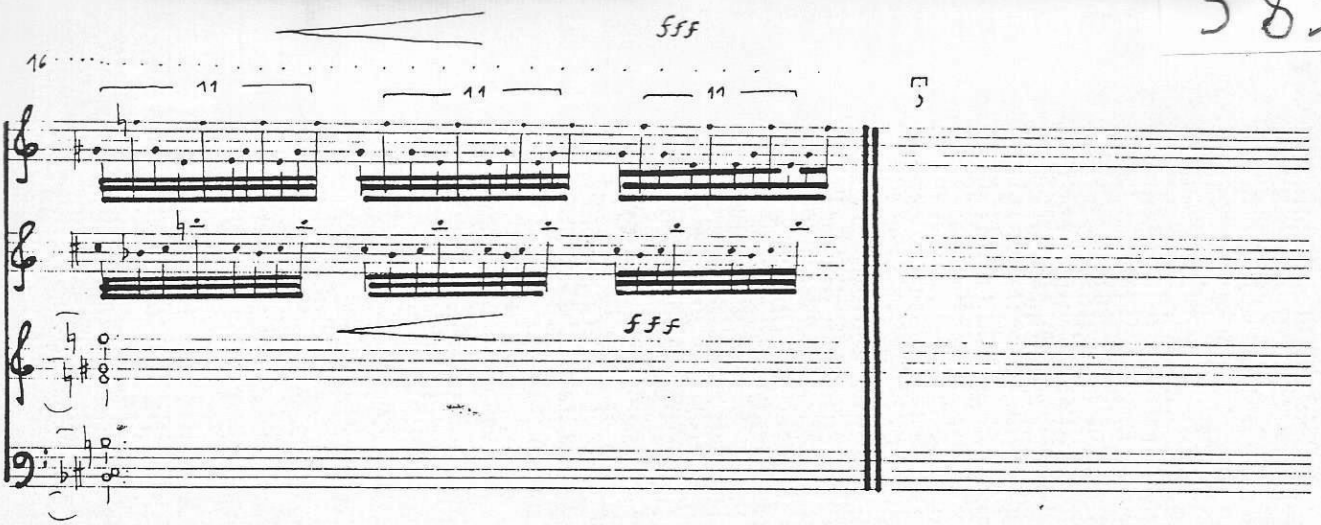
386

Si bien qu'en m'éveillant je pleure du-désir
32
32
32
de-re-ver en-core
en core
p
Mf
p
p
Mf

Colonnes de feu

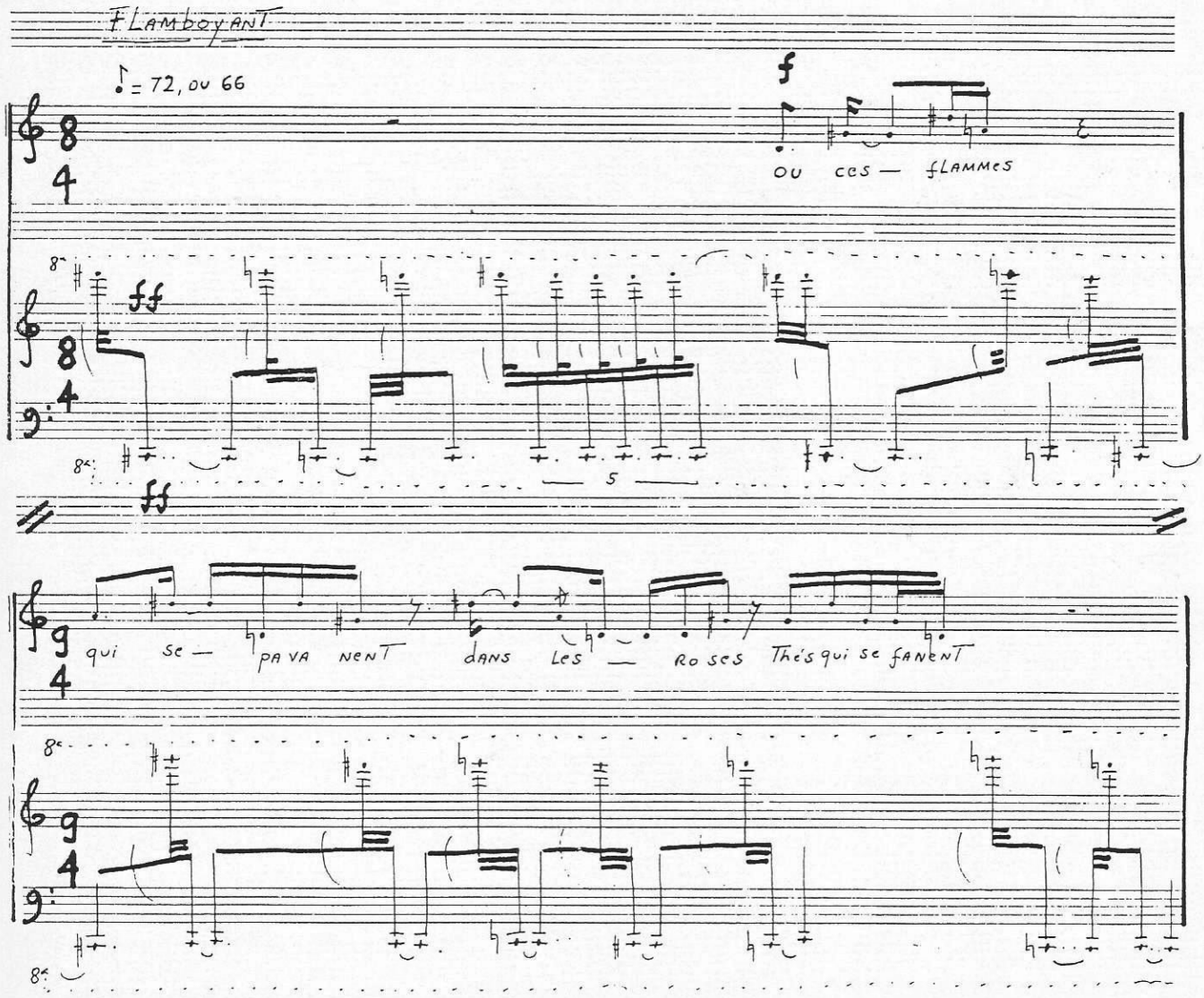
(comme des flammes)

pp
p
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff



La fleur ardente

(Texte de Guillaume Apollinaire)



ix
fff
NO
fff
Vif
♩. = 200, ou 208
Le fruit ardent
(Texte de Paul Valery)
dur,
mais Lumineux
f
10
Dures gre-
nades en-tr'ou-ver-tes
ce-pendant à l'ex-
cès de vos
X
O

grains
je crois voir
des fronts sou — ve — rains
(simili)
(simili)
basse
(simili) etc
c'- cla - tes de
leurs dé — cou - ver - tes

Si Les so- LeiLs PAR VOS SU- bis
O gre-na-des EN TRE BAI LLe's VOUS ON FAiT d'OR-
gueiL TRA-VAI LLe' CRA QUER Les cLoi- SONS des RU-

bis
ET
qui si L'OR de L'é - COR - ce

A
LA de- MAN- de d'UNE FOR-CE
CRE
VE EN GEM MES ROU-GES de JUS
CETTE
LU- MI- NEU SE RUP TU RE
FAIT
RE VER UNE Â- ME

que j'eus de SA SÈ - CRE TE AR CHI TE TU RE
ff
ff
fffff

396

Colonnes de Lumière

♩= 84

*: pedal a chaque mesure

LA LAMPE DANS LA NUIT

♩. = 192

(Texte de W. Shakespeare)

AVEC UNE GRANDE SÉRÉNITÉ

Oix

(OSCILER D'UN QUART DE TON TRÈS LENTEMENT)

p

Sois — pro - di — gue de

ANO

pp SANS NUANCE, TRÈS EXACT

Oix

(OSCILER D'UN QUART DE TON INFERIEUR)

Toi: La — LAM — pe DANS LA NUIT TA -

ANO

ix

RIT SON hui — Le POUR DON — NER LU — MIÈ — RE AU M

gliss

NO

8va

8va

p

(b. fermé)
de
NO
NO
pp
Repeter plusiers fois jusque pppp
Les yeux desirés
(Texte de
Saint Jean de La
♪ = 120
Transparent, pure
X
Oh
p
cris tal li ne
sour — ce
NO
p

Si
Tu pouvais sur tes faces argentées
Sou - dain for - mer
Les yeux de - si - rés...
Les yeux de - si - rés...
mf
p
rall...

(b. fermé)
p
oh — CRIS- TAL Li — NE SOUR — CE . . .
Si TU POU — VAIS . . .

Les colonnes infinies

(Texte de Paul Valéry)

TRÈS LENT

402

-As Estrelas-

(Cruz e Souza, Faróis, 1900)

Harry Crowl (1998)

8va
pag aus.te.ra [p]
pp
p
Un poco più mosso
So.lu.ça.rar.
pp
p

[acce. poco]
[P]
[mf]
. tempo
fi.nas flo.res de pei.co.las à pra.ia,
PP subito
accel.
poco
ff
[P]
Das es.tre.las se.re.nas
se des.a.ta
To.da a cau.dal das i.lu.
sões in.sa.nas.
p subito
PP
Ped
4 Lento
Quem sa.be, pe.los
tem.pos es.que.ci.dos,
Se as es.tre.las
não são os
[PP]
PP sempre
Ped
ais per.
di.dos Das pri.mi.ti.vas
le.gi.ões hu.ma.nas?!
rallent.
Ped

405

- Um Ser.
(Cruz e Sousa, 1905)

H. Crowl (1998)

- 1 -

406

2

cc-les-ti-al
ben-di-ta.
Um ser per-
ten-ce à
mú-si-ca in-fi-ni-ta
Das es-fe-ras,
per-ten-ce
[mf]
a luz so-
no-ra
Das cs-tre-las
do A-zul e
ho-ra por ho-ra
Na na-tu-re-za
subito
Molto adagio
vir-gi-nal
pal-pi-ta.

[mf] Um ser [pp] des.de.nha das fa.tais po.ei.ras,
p
ppi sempre
ritard...
Ped
Dos mi.se.rá.veis ou.co.péis mun.da.nos
[p]
ff
Ped
[ritardando]
[f] E de todas as frívolas cegueiras [p]
molto liberamente
pp
E.le pas.sa, a.tra.ves.sa en.tre os hu. ma.nos,
mf
3
3
Co.mo a vi.da das vi.das fo.ras.tei.ras,
p
p
mf

408