

Universidade Estadual Paulista

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Ranan Salvador Timoteo



A expressão poética na obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira

São Paulo

2019

RANAN SALVADOR TIMOTEO

**A EXPRESSÃO POÉTICA NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Curso
de Pós-Graduação em Música, do
Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – Unesp, como
requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Música,
Área de concentração: Música: processos,
práticas e teorizações em diálogos.
Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bonis

São Paulo

2019

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

T585e Timoteo, Ranan Salvador, 1975-.
A expressão poética na obra para violão solo de Willy Corrêa de
Oliveira / Ranan Salvador Timoteo. - São Paulo, 2019.
178 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música para violão. 2. Composição (Música).
3. Música – análise, apreciação. I. Oliveira, Willy Corrêa de. II.
Bonis, Maurício Funcia.
III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 787.87

(Fabiana Colares - CRB 8/7879)

RANAN SALVADOR TIMOTEO

**A EXPRESSÃO POÉTICA NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em , pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Maurício de Bonis

Unesp – Orientador

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

Unesp

Prof. Dr. Gilson Antunes

Unicamp

São Paulo

2019

Este trabalho é dedicado a Willy Corrêa de Oliveira, *por supuesto*.

Agradeço

À Luzia Valcante Salvador, Vovoca, luz na minha vida, por me fazer transbordar de amor, sentir o espírito e querer bem ao universo inteiro.

À Maria Suemi Salvador, Mãe, por aquilo que nem a arte pode expressar.

Ao Benedito Benes Souza Timoteo, Pai, pela infância feliz, repleta de tesouros.

À Raissa Conde, Razinha, por me acompanhar na jornada pela vida e pela arte.

Ao Willy Corrêa de Oliveira, Mestre, por alimentar minha humilde consciência com o néctar da sabedoria.

Ao Maurício de Bonis, orientador, pela paciência enorme.

Ao Lutero Rodrigues, Maestro, pelos conselhos preciosos.

À Gisela Nogueira, professora, pelo prazer do conhecimento.

À Heloísa Helena Fortes Zani, professora, pelo universo do piano.

À Edelson Gloeden, professor, pelo violão.

Ao Vladimir Marcondes, Nataraja, pela importância e beleza do sonhar.

Ao Johann Sebastian Bach, pela música.

Ao Babaji, pela espiritualidade.

A expressão poética na obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira

Resumo

Esta pesquisa investiga a obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira, buscando compreender como a música se relaciona com elementos externos à sua estrutura, quais os processos de atribuição de significado desenvolvidos e quais as formas como os significados são articulados pela sintaxe musical. Para tanto, realizaremos um estudo da maneira como se desenvolvem os processos da metalinguagem, da intersemiose e da representação, e desenvolveremos uma leitura da expressão poética de cada peça.

Palavras-chave: Willy Corrêa de Oliveira. Expressão musical. Metalinguagem. Intersemiose. Representação.

The poetic expression in Willy Corrêa de Oliveira's works for solo guitar

Abstract

This research investigates Willy Corrêa de Oliveira's solo guitar works, seeking to understand how music relates to elements external to its structure, the processes of attribution of meaning developed and how meanings are articulated by musical syntax. To do so, we will study the way in which the processes of metalanguage, intersemiosis and representation take place, and develop a reading of the poetic expression of each piece.

Keywords: Willy Corrêa de Oliveira. Musical expression. Metalanguage. Intersemiosis. Representation.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 Poética.....	14
1.1 Poética Musical.....	18
1.2 Signos Poéticos.....	45
2 A expressão Poética na obra violonística de Willy Corrêa de Oliveira.....	50
2.1 <i>Que Trata de España</i>.....	50
2.1.1 <i>Rilke en Noches de Ronda</i>.....	54
2.1.2 <i>Trini llorando en el film de Aranda</i>.....	64
2.1.3 <i>Marién</i>.....	72
2.1.4 <i>Intensidad</i>.....	81
2.1.5 <i>Al Sueño</i>.....	86
2.2 <i>Nove Gravuras para guitarra</i>.....	95
2.2.1 <i>Gravura N° 1</i>.....	98
2.2.2 <i>Gravura N° 2</i>.....	103
2.2.3 <i>Gravura N° 3</i>.....	110
2.2.4 <i>Gravura N° 4</i>.....	115
2.2.5 <i>Gravura N° 5</i>.....	121
2.2.6 <i>Gravura N° 6</i>.....	128
2.2.7 <i>Gravura N° 7</i>.....	132
2.2.8 <i>Gravura N° 8</i>.....	139
2.2.9 <i>Gravura N° 9</i>.....	144
Apontamentos Finais.....	149
Referências.....	151

Anexos.....	155
I. <i>Al Sueño</i>, Francisco de Quevedo.....	155
II. <i>Fantaisie Villageoise</i>, Fernando Sor.....	157
III. <i>Chaconne da Partita</i> nº 2, J. S. Bach.....	166

Introdução

Iniciaremos o primeiro capítulo com uma breve discussão sobre a importância da mensagem em uma obra de arte e o modo como se desenvolve a expressão de seu conteúdo, fundamentando-nos na linguística de Roman Jakobson e no pensamento de Paul Valéry. Em seguida, apresentaremos uma série de exemplos do repertório, alguns dos quais se assemelham aos procedimentos utilizados por Willy em sua obra violonística, como é o caso da metalinguagem, da referência a obras de outras linguagens artísticas e da representação de elementos não linguísticos. Com o objetivo de iluminar o modo como esses procedimentos podem se desenvolver na linguagem musical, realizaremos um breve estudo dos signos artísticos inspirado por um texto escrito por Willy em 1979, intitulado *Por Uma Semiótica Musical*, que integra seu livro *Beethoven / Proprietário de um Cérebro*. Curiosamente, esse texto não apenas propõe uma aplicação da teoria de Peirce na linguagem musical, mas faz uma crítica a uma música “figurativa” que, anos mais tarde, viria a integrar as práticas composicionais de Willy – o que serve de exemplo e de alerta para o fato de que esse compositor está sempre se recriando, de modo que cada obra sua deve ser analisada de acordo com o momento em que ele a escreveu.

No segundo capítulo, nos debruçaremos sobre a obra violonística de Willy, desenvolvendo uma leitura da expressão poética de cada uma de suas peças. Serão abordados diferentes aspectos composicionais, de acordo com a particularidade de cada uma delas. Inicialmente, apresentaremos elementos da gênese das peças, obtidos no decorrer da pesquisa e a partir de apontamentos do próprio compositor em entrevistas, para em seguida realizar uma apreciação das referências indicadas nas partituras por títulos, notas ou comentários. As referências (sejam elas musicais, de outra linguagem artística, não linguísticas ou mesmo autobiográficas) e a origem de cada peça serão relacionadas a elementos estruturais identificados por ferramentas adequadas à análise de cada material musical, para observarmos e interpretarmos o significado que cada um adquire, levando em consideração a sua origem e o seu uso histórico. Também serão observadas as contribuições semânticas das indicações de andamento e expressão, para a formação da mensagem que a sintaxe desenvolve, pela forma como inter-relaciona tais materiais carregados de significados. Dessa maneira desenvolveremos uma leitura da expressão poética enraizada na estrutura sintática de cada peça, revelando elementos que, segundo o próprio compositor, nortearam tais composições.

Por fim, faremos apontamentos sobre as principais características do modo como a expressão poética se desenvolve na obra violonística de Willy Corrêa de Oliveira.

Não temos o objetivo de testar uma ferramenta, mas de analisar a obra violonística de Willy Corrêa de Oliveira, mostrando a forma como se desenvolve a sua expressão poética. Para tanto, serão observados os fundamentos composicionais necessários para a realização da leitura de cada peça, que apresentam características próprias, apesar de integrarem um determinado ciclo de peças com algumas características em comum, que lhe dá unidade.

A arte possui elementos fundamentais que não podem ser tratados com plena objetividade e seria um equívoco ignorá-los. Há nela uma multiplicidade de sentidos, a incerteza, as emoções, a estesia, a intuição, os saberes fragmentados da sociedade, o inconsciente coletivo, a noosfera, a esfera particular, enfim, toda subjetividade humana. Por essa razão, em alguns momentos lançaremos mão de uma linguagem que nos permite abordar conteúdos subjetivos, ou seja, a própria arte. Nesse contexto, os adjetivos tornam-se elementos linguísticos valiosos, que ajudam a revelar qualidades. O que é muito diferente de proclamar opiniões sem fundamentação – evitá-los não teria mérito nenhum, nem traria qualquer profundidade. Ao focar a expressão poética, buscamos realizar uma aproximação àquilo que faz da música uma obra de arte.

Arte: transmutação de experiência pessoal em possibilidade de cristalizar-se em experiência coletiva (ressonâncias) através de consubstanciação de inefáveis e condensações de noosferas¹ em desdobramentos coisificados em Arte. (...) Que valha a aventura de ir cada dia um pouco mais a fundo na busca da arte até que calhem desvelamentos de tantas burlas que a encobrem. Como separar o joio do trigo; como louvar a dúvida. A arte é universo insondável em toda amplitude. Algumas experiências nos são possíveis; não a totalidade de todas as possibilidades (se é que são finitas). Talvez possamos dizer que arte é um reflexo do infinito que necessitamos e que alcançamos ainda alcançar. Ai de mim! Saraghina e sua rumba!

ARTE, LINGUAGEM, ESTRUTURA, LÍNGUA. Estranho! Pode que pode – eventualmente – uma ideia estrutural ser tão densa e poderosa que acerque-se, avizinhe-se tanto ou mesmo chegue a roçar em

¹ “C’est vraiment une nappe nouvelle, la ‘nappe pensante’, qui, après avoir germé au Tertiaire finissant, s’étale depuis lors par-dessus le monde des Plantes et des Animaux: hors et au-dessus de la Biosphère, une Noosphère” (Teilhard de Chardin). “É verdadeiramente uma nova rede, a rede pensante, que, depois de germinar no final do Terciário, desde então se espalha pelo mundo de plantas e animais: fora e acima da Biosfera, uma Noosfera” (nota do autor).

definitivo a outra área do discurso² e ilumine-se a tal ponto que passe por transfigurar-se em ARTE (o inefável, a noosfera) num átimo em que a vontade estrutural logre atingir o dom e confunda-se com ele. Impossível a olho nu – em tal caso – delimitações de fronteiras... O TEMPO talvez possa dizer sim ou não. Talvez. Tempo é METAFÍSICA. Tênué, falando-se de ARTE, o limite entre a verdade estrutural e a soma de todas as outras verdades (da outra área do discurso). (OLIVEIRA, 2019, P.17-18)

Para penetrar nos domínios da arte e expandir a compreensão dela, é necessário vivenciar o seu processo criativo. Não é frutífero procurar nela somente o exato e o imutável olhando-a de fora. Muito distante disso, para quem vive a arte é comum ser surpreendido por uma obra ao revisita-la. Porque nossa visão se transforma quando nos transformamos. Há na arte algo de mitológico, que transcende a lógica das ferramentas, das citações e das certezas.

(...) Aí trata-se a linguagem musical viva como uma cadeia de estereótipos, e as formas não como processos individuais e activos, mas como dependendo de categorias rígidas e de esquemas formais matemáticos, num museu das formas. Quase nunca se considera a linguagem musical como um conjunto de linhas de força, das relações interactivas de tais forças nem, sobretudo, do seu funcionamento no tempo. Independentemente do estádio “nominalista” – o da descrição e da verificação –, os livros são mudos e a bibliografia vazia (BOUCOURECHLIEV, 2003, p. 7).

Uma obra nasce de um impulso criativo. Sua ideia germina respondendo à vontade ao mesmo tempo em que surgem associações espontâneas, estimuladas por vivências e saberes interiorizados. Buscamos os materiais de acordo com nossas intenções, sem saber de antemão exatamente como ela será. À medida que a composição se desenvolve, vamos cristalizando a sua forma. Cada estrutura sintática resulta de um processo singular de expressão. Quem analisa uma sonata de Beethoven comparando-a a um modelo ou usando uma ferramenta específica não está olhando para a obra, mas para uma técnica.

² Onde se localizam os inefáveis (e religião, e moralidade, e estética); tudo o que não pode ser dito: que está além do limite da linguagem do discurso factual, segundo Wittgenstein (nota do autor).

A arte resulta de um trabalho mental que brota do íntimo do artista em contato com a dialética da vida, promovendo uma expressão do que o move no mundo ou uma repulsa pelo que se opõe à sua natureza. É evidente que há artistas que se entregam à artificialidade daquilo que facilmente se torna uma mercadoria vendável, mas um artista como Willy só escreve quando tem algo novo a dizer. Cada uma de suas obras é única e se estrutura de uma maneira criada para expressar uma ideia específica.

Por outro lado, a apreciação da arte envolve a subjetividade de quem a observa. O receptor da mensagem artística não é igual ao emissor. Sua interpretação, ainda que se baseie na materialidade da obra, recria a mensagem de acordo com suas próprias referências e sua maneira particular de sentir e pensar. A estrutura da obra materializa uma intenção, mas a compreensão desta é tão subjetiva quanto sua criação. Embora seja interessante fazer uma aproximação à intenção do autor, para depois desenvolver a interpretação. Sobretudo quando se torna possível ter contato com ele e tomar conhecimento das circunstâncias que envolveram a gênese da obra. Embora não seja imprescindível, isso só enriquecerá a sua leitura. A personalidade artística do compositor certamente imprime sua marca à forma como ele se expressa, ao mesmo tempo em que se manifesta a sua natureza criadora.

Pensei (e registro aqui): o homem se expressa (também) por se expressar, não só por dever/necessidade de se comunicar com alguém, por uma mensagem. Em tais casos, a expressão exprime “conteúdos espirituais”: nem mesmo (precisamente) para si mesmo – a esmo – (parece), aí o dom da linguagem reflui como reflexão de sua própria expressão – como dom de linguagem ensimesmada – mais se põe como revelação do que como mensagem (OLIVEIRA, 2019, p.93).

1 Poética

Quando abordamos o tema da poética musical, enfrentamos duas objeções: a primeira é a de que a poética concerne somente à arte verbal; a segunda é a de que o termo poética se refere à *Poética* de Aristóteles. Com efeito, dicionários de vários idiomas corroboram as mencionadas objeções, a exemplo do *Minidicionário da Língua Portuguesa* (2009) de Evanildo Bechara que, apesar de relativamente recente, oferece apenas as seguintes entradas para o termo em questão: “1. Arte de fazer versos. 2. Ciência que estuda a poesia. 3. Obra dessa ciência” (BECHARA, 2009, p.705).

O termo poética musical já foi abordado na *Poética Musical em 6 lições* de Igor Stravinsky, em 1939. Contudo, levando em conta o caráter assumidamente dogmático da abordagem de Stravinsky³, é importante esclarecer que não estamos empregando o termo poética com a conotação prescritiva.

Em 1937, dois anos antes do curso ministrado por Stravinsky em Harvard, que resultou no livro supracitado, o poeta francês Paul Valéry (nascido em 1871) foi convidado pelo Collège de France a desenvolver o Curso de Poética. Propondo um resgate do termo poética, que coloca em xeque o caráter normativo mencionado, Valéry deu início a um certo modo de pensar a poética que permeou o século XX, influenciando artistas e pensadores de diferentes áreas do conhecimento. Neste trabalho de pesquisa, optamos por assumir uma concepção de poética que se assemelha à valeryana em muitos aspectos. Por esse motivo, mobilizaremos, a seguir, reflexões expostas na primeira aula do Curso de Poética de Valéry, que apesar de terem sido escritas com enfoque na poesia, podem ser aplicadas a outras linguagens artísticas, como observou o próprio poeta:

A palavra “poética” só desperta agora a ideia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego — poético —, do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, a noção bem simples de fazer que eu queria exprimir. O

³A esse respeito cabe mencionar a defesa do dogmatismo para se pensar o “fenômeno criativo” por parte de Stravinsky: “De fato, não podemos observar o fenômeno criativo independentemente da forma em que ele se manifesta. Todo processo formal deriva de um princípio, e o estudo desse princípio requer precisamente o que chamamos de dogma” (1996, p.17).

fazer, o *poïein*⁴, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra⁵ e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obra que se convencionou chamar de obra do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para o seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÉRY, 2007, p.188-189).

Convém nos determos um pouco à noção de um fazer que emprega “todos os meios físicos que possam lhe servir”, não apenas pela materialidade que ela evoca, mas pela noção de totalidade que ela engendra⁶. Noção essa que parece estar ligada às próprias capacidades psíquicas de quem escreve, bem como à utilização de todo e qualquer recurso, sem preconceitos. Consideramos essa noção bastante conveniente para se pensar a poética musical de um artista plural como Willy Corrêa de Oliveira, que não apenas aborda diversos assuntos com propriedade, mas faz uso dos mais diversos materiais sonoros e musicais para atingir o fim a que se propõe, em cada projeto musical que desenvolve.

Nesse contexto, ainda na esteira de analogias entre as reflexões de Valéry sobre o texto poético e considerações sobre a linguagem musical, cabe mencionar uma postura

⁴Sem perder de vista a repercussão do texto de Valéry, cabe mencionar que Stravinsky também optou por lançar mão do verbo *poïein* no primeiro dia de aula de seu Curso de Poética, para enfatizar a dimensão do fazer aos seus alunos: “Não esquecerei que estou ocupando uma cadeira de poética e não é segredo para nenhum de vocês que o significado exato da poética é o estudo de uma obra a ser feita. O verbo *poïein* do qual a palavra deriva, significa exatamente fazer, fabricar” (STRAVINSKY, 1996, p.15). Nesse contexto, o compositor acrescenta: “A poética da música — é justamente sobre isso que vou falar a vocês; isto é, falarei sobre o fazer no campo da música” (Idem, p.16).

⁵ Convém mencionar que, novidade à época, essa concepção da obra como algo fechado em si mesma, teve origem no pensamento de T.S Eliot (1888-1965) e dominou a crítica literária nos anos 70. Como se sabe, uma perspectiva mais dútil foi proposta posteriormente pela leitura hermenêutica. Levando em conta a evolução dessas formas de pensar, esclarecemos que não adotamos a perspectiva autotélica para pensar a linguagem musical, o que, aliás, inviabilizaria a abordagem proposta neste trabalho de pesquisa.

⁶Nesse contexto é importante esclarecer que essa noção de totalidade é muito cara a Valéry, que, além de filósofo e poeta, se dedicava também ao estudo da Matemática e da Física Moderna, tendo mantido a disciplina de escrever diariamente sobre diversos assuntos, durante 50 anos; o que resultou em uma obra de proporções gigantescas. O elogio à totalidade se mostra bastante presente em sua *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci* (1929), volume no qual Valéry elege o método de criação de Da Vinci como um modelo a ser seguido, enfatizando, nesse artista, o interesse por diferentes áreas do conhecimento, como o desenho, a pintura, arquitetura, literatura, etc.

que, segundo o poeta, não nos ajuda a apreender um objeto enquanto obra de arte, ou “obra do espírito”:

(...) quando o texto de um poeta é utilizado como compilação de dificuldades gramaticais ou de exemplos, ele deixa imediatamente de ser uma obra do espírito, visto que o uso que se faz é inteiramente estranho às condições de sua produção, e que lhe é recusado⁷ (VALÉRY, 2007, p. 193).

No nosso entendimento, isso ocorre porque o artista usa a obra de arte para dizer algo que não poderia ser dito por meio da linguagem denotativa. Em seu processo criativo ele trabalha com a subjetividade. A sintaxe não é um fim em si mesma⁸, mas um meio para desenvolver algo que está além dela e a acompanha. Tencionamos, pois, ativar uma escuta atenta para relações latentes entre “a voz que existe e a voz que deve vir”.

Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal (VALÉRY, 2007, p.193-194).

Tendo em vista que a poética musical evoca significados que vão além do discurso musical, nossa proposta de análise não focaliza apenas a organização dos silêncios, dos sons e suas qualidades (duração, timbre, intensidade e altura), mas procura compreender os sentidos criados a partir do relacionamento da estrutura com fatores externos a ela, que podem ser desde uma ideia ou conceito simples, até um complexo pensamento evocado por outra obra artística, configurando o que no âmbito da teoria literária denomina-se intertextualidade.

À época em que Valéry ministrava o seu Curso de Poética (1937), já estavam se divulgando os estudos da Escola de Praga (1926-1939) que, por sua vez, viriam a servir

⁷ A esse respeito, o autor sintetiza: “A obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito.” (VALÉRY, 2007, p. 193).

⁸ Devemos, é claro, reconhecer a validade, e mesmo o valor, de se transmitir uma mensagem que verse sobre alguma forma muito especial de estruturação, como podemos encontrar, por exemplo, na obra de Piet Mondrian.

de base para o desenvolvimento das contribuições do linguista russo Roman Jakobson (1896), cujo modelo de comunicação, publicado inicialmente em 1960, apresenta o conceito de função poética, já muito próximo à maneira como pensamos a poética musical.

Em seu modelo de comunicação, Jakobson aponta seis fatores, a saber: remetente; destinatário; contexto; contato; mensagem; código. Segundo o linguista, a cada um desses elementos da comunicação relacionam-se seis funções da linguagem: a função referencial ou denotativa caracteriza-se pela ênfase no contexto; a função emotiva ou expressiva concerne ao remetente, ou emissor; a função apelativa ou conativa liga-se ao receptor; a função fática diz respeito ao contato, ou canal; a função metalinguística debruça-se sobre o código; a função poética centraliza a mensagem.

Conforme explica Jakobson, a função poética é o “enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 1975, p.127-128) e implica exploração da materialidade gráfica ou sonora da língua. Apesar desse modelo de comunicação focalizar a linguagem verbal, o próprio autor observa que o estudo da existência e da hierarquia entre as “funções básicas” observadas por ele na linguagem, “— fixação sobre o referente, o código, o remetente, o destinatário, sobre o contato deles ou, enfim, sobre a própria mensagem (v.68) —” (JAKOBSON, 1970, p.20) deve abarcar não somente o sistema linguístico, mas também outros sistemas semióticos.

Em particular, a análise comparativa de estruturas determinadas pela fixação predominante sobre a mensagem (função artística) ou, em outras palavras, a investigação paralela das artes verbal, musical, figurativa, coreográfica, teatral e fílmica pertence aos mais imperativos e frutuosos deveres da ciência semiótica. (...) Poética. Esta última é descritível como a pesquisa da função poética da linguagem e da arte verbal com respeito à função poética da linguagem, bem como à função artística dos sistemas semióticos em geral (JAKOBSON, 1970, p. 20).

Nesse contexto, Jakobson aponta a aplicabilidade do estudo da função poética a outros sistemas semióticos como uma maneira de não se ater a um entendimento reducionista dessa função.

Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora (JAKOBSON, 1975, p.128).

No nosso entendimento, a compreensão da linguagem musical pode ser enriquecida por conceitos provenientes da linguística que podem ser aplicados à música.

Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos) (JAKOBSON, 1975, p.119).

1.1 Poética Musical

Desde o início da história da música ocidental a expressão extramusical esteve presente. Se em alguns momentos ela se tornou um elemento importante, de uso generalizado, em outros ela se manteve pela criatividade de determinados compositores.

Nos primórdios da Idade Média, o cantochão tinha a função de gerar uma atmosfera propícia ao sentimento religioso, embora não houvesse uma significação específica para cada melodia, que podia ser reutilizada em diferentes textos. Ainda na Idade Média, Guillaume de Machaut, que era tão grande músico quanto poeta, já desenvolvia uma relação texto-música mais apurada, na qual os materiais musicais entravam em diálogo com o significado do texto para o qual a música havia sido composta. A seguir, a figura 01 mostra o início e ao mesmo tempo o fim de *Ma fin est mon commencement* (Meu fim é meu início), que é um bom exemplo desse procedimento. Nesse rondó, a letra descreve a sua forma com movimento retrógrado, um requinte formal que se enriquece ainda mais pela troca de pautas entre o Cantus e o Triplum, o que gera grande economia de material. Como se não bastasse, ouvimos as terças e sextas já serem tratadas como semi-consonância, o largo emprego das tríades e a uniformidade rítmica entre as vozes, características fundamentais para o advento do Renascimento (ANDRADE, 2015. Cap. 4). Contudo, Machaut permanece fiel ao estilo medieval em sua obra sacra, escrevendo motetos isorrítmicos, missas unificadas pelo cantus firmus e as demais formas com a utilização de todos os recursos da época, como o cânone, a dragma ou as combinações de ritmos ternários e binários. Sua obra profana possui uma grande variedade de peças. As baladas empregavam as técnicas mais sofisticadas como a isorritmia, a mistura de divisões binárias e ternárias, ou o cânone. As canções reais, de origem nobre, eram canções de cinco estrofes com a mesma estrutura métrica, rímica e melódica. Os Lais eram canções de doze estrofes nas quais a segunda parte repete a estrutura da primeira, sendo que a última estrofe segue a mesma estrutura da primeira, às vezes, uma quarta ou uma quinta acima. Os Virelais, que eram inspirados em uma forma de dança popular muito antiga, continham um refrão que introduzia, intercalava as pequenas estrofes e finalizava a peça (MASSIN, 1997. P. 195-209). Além de outros gêneros líricos que, inspirados na música popular e na de origem celta, criavam uma maior fluidez favorecida pela simplificação rítmica e uma bela suavidade com a utilização das terças paralelas (ANDRADE, 2015. Cap. 5).



Fig. 01 – *Ma fin est mon commencement*, Guillaume de Machaut.

Durante o Renascimento, Josquin Des Prez dá um passo muito importante para a semântica musical ao relacionar cada grupo sintático a uma ideia musical, que em seguida desenvolvia polifonicamente. Se, desta maneira, estabelecemos um significado para um determinado material, podemos manipular esse significado pela forma como o material é tratado na estrutura musical, aumentando a intensidade ou a densidade, direcionando-o para o grave ou para o agudo, e assim por diante, como veremos mais adiante.

Clément Janequin explora a semântica extramusical sistematicamente. Ele se tornou muito apreciado pela maneira como criava em sua música imitações de sons da realidade, facilmente reconhecíveis, em grande parte favorecidos pela maneira como eles contrastavam com o restante da composição—o que os colocava em evidência—e pela utilização de onomatopeias, que exploravam a sonoridade das sílabas. Seu estilo alternava texturas diferentes de acordo com a sua intenção figurativa. A seguir, na figura 02, vemos um trecho de um de seus madrigais: *La Bataille de Marignan*.



Fig. 02: *La Bataille de Marignan*, Clément Janequin.

O humanismo levou os compositores a se inspirarem cada vez mais na realidade humana, refletindo sobre suas emoções, sua forma de interação e sua ação no mundo, de modo que a violência, a exploração e o individualismo entraram em contradição com os ideais clássicos de equilíbrio, harmonia e sobriedade. A realidade humana, mostrando-se muito mais complexa, passa a se refletir na arte intensificando gradualmente a sua expressão. Notas alteradas, bordaduras, notas de passagem, cambiatas, cadências modais, notas muito graves ou agudas, acordes de grande amplitude e densidade, enfim, todos os recursos disponíveis para realçar a expressão do texto se multiplicaram nas obras, que cada vez mais respondiam aos impulsos de seu compositor, configurando sua forma pessoal de compor. Esse movimento, que passou a ser chamado de Maneirismo, foi refreado pela reforma católica, que procurou estabelecer uma expressão musical mais uniforme e serena em uma música na qual o texto sagrado sempre estivesse em evidência. A Igreja Católica também não queria perder espaço para a Igreja Protestante, que havia simplificado sua música de modo que os fiéis pudessem cantar ao mesmo tempo em que compreendessem o texto, escrito em alemão, não mais em latim. Orlande de Lassus, por exemplo, que estava mais distante do poder central do Vaticano (pela maior parte de sua vida; ele antecedeu Palestrina no cargo da Igreja de São João de Latrão e circulou muito pela Itália), apesar de se tornar mais refinado com o tempo, trabalhou a expressão com maior liberdade, escrevendo música sacra com um estilo mais próximo ao de seus madrigais. *Timor et tremor*, por exemplo, apresenta vários cromatismos, como uma analogia à tensão provocada pelo temor a Deus, e desenvolve

The image shows a musical score for 'Jubilate Deo' by Giovanni Pierluigi da Palestrina. It is a four-part setting for voices and instruments. The vocal parts are Soprano I (S. I.), Alto I (A. I.), Tenor I (T. I.), and Bass I (B. I.). The instrumental parts are Soprano II (S. II.), Alto II (A. II.), Tenor II (T. II.), and Bass II (B. II.). The lyrics are in Latin. The first system shows the vocal parts with the lyrics 'e - jus, in'. The second system shows the instrumental parts with the lyrics 'no - men e - jus, quo - ni - am su - a - vis est Do - mi - nus,'. The third system shows the vocal parts with the lyrics 'da - te no - men e - jus, quo - ni - am su - a - vis est Do - mi - nus,'. The fourth system shows the instrumental parts with the lyrics 'no - men e - jus, quo - ni - am su - a - vis est Do - mi - nus,'.

Fig. 04: *Jubilate Deo*, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

No final do séc. XVI e início do séc. XVII, Carlo Gesualdo chama a atenção por sua ousadia na expressão de emoções fortes, para não dizer obscuras. Membro de uma família muito rica e poderosa, tinha total liberdade para transgredir qualquer que fosse a regra, seja na música, seja na vida, e sua tragédia pessoal deixou marcas em ambas. Ao descobrir que havia sido traído, matou sua esposa e, pouco depois, também matou seu filho, por suspeitar que ele fosse bastardo. Criou uma obra ímpar, muitas vezes usando textos fortes, como os que tratam da paixão de Cristo, onde podemos observar um emprego de mais tensões, cromatismos e procedimentos expressivos que em qualquer outro compositor de sua época. A seguir, na figura 05, vemos o início de *Tenebra e facta e sunt*.

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenor I
Tenor II
Bass

Te - ne - brae fa - ctae sunt, dum cru - ci - fi - xis - sent Je - sum
dum cru - ci - fi - xis - sent Je - sum, dum cru - ci - fi -
Te - ne - brae fa - ctae sunt, dum cru - ci - fi - xis - sent Je - sum
Te - ne - brae fa - ctae sunt, dum cru -
Te - ne - brae fa - ctae sunt, dum cru - ci - fi - xis - sent Je -
Te - ne - brae fa - ctae sunt,

Fig. 05: *Tenebra e facta e sunt*, Carlo Gesualdo.

A música instrumental encontrou nas danças de origem popular não apenas elementos rítmicos para estruturar o discurso musical, mas também encontrou algo muito mais abstrato, o caráter. Cada tipo de dança possui o seu. Isso é algo a que os humanistas davam muito valor, porque resultaria de uma expressão natural e espontânea de um estado do espírito humano. As graciosas mudanças no pulso da peça, a liberdade rítmica dos contornos melódicos dentro desse pulso, a grande variedade de ornamentos disponíveis, davam amplo espaço ao intérprete para se expressar à sua maneira. Alguns músicos já jogavam com a sugestão de um título, encantando as notas com a emoção de uma aventura, com as alegrias e tristezas do amor, enfim, com todas as lágrimas que puderam encontrar, ou que perderam. A seguir, na figura 06, vemos uma Pavana de John Dowland, *Lachrimae*.

The image shows a musical score for John Dowland's 'Lachrimae'. It features five vocal staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. Below the vocal staves is a section for 'Laute' (lute) with a tablature system using letters (c, f, a, e, b, d) and a 'Lautenstimung' (lute tuning) of D, E, F, G, c, f, a, d', g'. At the bottom is a section for 'Übertragung der Tabulatur' (transcription of the tablature) in a modern musical notation.

Fig. 06: John Dowland, *Lachrimae*.

Em um ambiente de efervescente atividade intelectual, músicos como Vincenzo Galilei (pai de Galileu Galilei), inspirados pela cultura grega, observaram as entonações da fala e buscaram compreender a musicalidade da expressão humana ao seu redor, nutrindo uma busca pela expressão musical dos afetos (CHASIN, 2004), o que impulsionou o surgimento da Ópera, onde o canto, usando o próprio corpo humano como instrumento, com toda sua individualidade, haveria de ter um lugar de destaque. Com a composição de *Orfeo*, Monteverdi torna-se a principal referência nesse campo.

Monteverdi empreende uma busca pela compreensão das qualidades da harmonia que pudessem ser usadas para despertar cada categoria de afeto, empregando todos os recursos disponíveis, tais como as tétrades, o acorde com sétima e nona, com quinta aumentada ou com sétima diminuta, ao mesmo tempo em que contribuiu para a descoberta de qualidades estruturantes da harmonia, como a sistematização do uso do acorde do quinto grau com sétima na cadência, mais um passo na edificação do sistema tonal. Despojando-se do excesso de informação da polifonia, ele concentra a atenção em uma melodia, colorindo a sua expressão com um acompanhamento harmônico que poderia ser improvisado a partir de um baixo cifrado, que ajudava a estruturar, direcionar e dar fluência ao discurso musical, a que se denominou “contínuo”. Os timbres dos diferentes registros das vozes, a intensidade, a densidade, tudo era pensado

e calculado para comover o ouvinte com uma perfeita simbiose entre a música e a palavra. Monteverdi integrou um movimento de compositores que aplicavam na música determinados elementos da retórica clássica, desenvolvidos para tornar o discurso mais convincente, despertando os afetos dos ouvintes. No decorrer dessa jornada teórica e prática pela expressão, alguns elementos foram se cristalizando em convenções simbólicas, como o uso das terças ao falar do amor, ou o cromatismo descendente para falar da morte. Esses compositores desenvolveram modelos para ilustrar cada tipo de emoção. Vocalizações em coloratura, saltos e dissonâncias sobre as harmonias tensas, eram propícios para despertar emoções fortes. Esses elementos, se associados a um tempo lento, poderiam acompanhar um texto que trata de uma paixão dolorosa ou de uma raiva contida. Porém, se associados a um tempo rápido, colocariam a emoção em movimento, evocando uma ação expansiva, como um acesso de raiva ou de desespero. Harmonias menos tensas associadas a um tempo lento, seriam adequadas para tratar de um sentimento amoroso. Associadas a um tempo rápido, casaria bem com um texto que tratasse de um arrebatamento de alegria. Associadas a um tempo moderado, seriam adequadas para evocar sentimentos mais serenos e equilibrados. A intenção figurativa se apresentava integrada na estruturação musical, de modo que a própria estrutura, por capricho de uma sensibilidade criativa, revelava-se um significante. Como bem observou Rubén Cano:

Habitualmente gera-se uma dupla função: os elementos que em determinado momento representam ou descrevem – alegorizam – algum conceito ou coisa, nunca se separam de sua função estrutural com respeito à sintaxe musical interna do fragmento em que aparecem (CANO, 2000, P.148)⁹.

Nas teorizações da retórica musical barroca, esse sentido figurado da música, nos quais a estrutura remete a elementos externos a si mesma, foi denominado *hypotiposis*, uma figura retórica genérica que se desdobra em um vasto grupo de figuras descritivas. Vejamos os seguintes apontamentos de Rubén Cano.

⁹ “Habitualmente se genera una doble función: los elementos que en determinado momento representan o describen – alegorizan – algún concepto o cosa, nunca se apartan de su función estructural con respecto a la sintaxis musical interna del fragmento en que aparecen”.

A *hypotiposis* pode aparecer também na música instrumental sem nenhum texto prévio. Os procedimentos descritivos da música barroca são diversos e em alguns casos não é fácil distinguí-los. Eles podem ser desde a simples imitação do som de animais, instrumentos musicais ou coisas, até a elaboração de complexas redes de associação analógica.

(...)

A substituição das características do representado, pelas do elemento musical representante, é uma associação de tipo analógico relacionada diretamente com a metáfora (CANO, 2000, P.147-148)¹⁰.

Por vezes, para que a *hypotiposis* se realizasse era necessário lançar mão de outra figura retórica chamada *Epiphonema*, que era uma anotação feita no título de uma peça, para indicar elementos aos quais ela deveria ser relacionada (uma ideia, ou um acontecimento).

Uma grande variedade de figuras retórico-musicais, usando tanto aspectos da estruturação como qualidades específicas de cada material musical, imitava musicalmente (criando uma semelhança entre a organização interna ou uma característica de algum elemento que se desejava representar e a estrutura ou qualidade do material musical empregado) os efeitos corporais dos afetos e das sensações com figuras retóricas como:

Pathopoeia: nota alterada introduzida cromaticamente com o intuito de expressar sentimentos negativos ou apaixonados, bem como dissonâncias ou harmonias tensas usadas no acompanhamento para ilustrar emoções intensas.

Subsumptio: quando uma nota, consonante ou dissonante, se acentua por meio da adição da nota imediatamente inferior.

Superjectio: quando uma nota, consonante ou dissonante, se acentua por meio da adição da nota imediatamente superior.

¹⁰ “La *hypotiposis* puede aparecer también en la música instrumental sin ningún texto previo. Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y en algunos casos no es fácil distinguirlos. Estos pueden ir desde la simple imitación del sonido de animales, instrumentos musicales o cosas; hasta la elaboración de complejas redes de asociación analógica”. (...) “La sustitución de las características de lo representado, por las del elemento musical representante, es una asociación de tipo analógico emparentado diretamente com la metáfora”.

Exclamatio: De um modo geral, as exclamações de felicidade são expressas com saltos consonantes enquanto as de tristeza, com saltos dissonantes. No entanto, o movimento de terça menor descendente normalmente era relacionado à tristeza e mesmo qualquer movimento descendente poderia ser relacionado a algo negativo, sendo sempre observado o conjunto.

Outras figuras retórico-musicais imitavam musicalmente o ritmo e a entonação da fala (sobretudo no recitativo, inspirado no *aedo* e no *nomos* grego) como:

Suspiratio: interrupção da melodia com uma pausa, similar a um suspiro interrompendo a fala.

Suspensio: Interrupção, retardamento ou retenção do discurso musical.

Interrogatio: Interrogação, expressada tanto por uma vaga imitação da fala, de modo que a melodia ascende para atingir a nota final, normalmente um grau; como por uma cadência sobre o quinto grau, em especial, usando o quarto grau do modo menor com a terça no baixo, a cadência frígia.

Imitavam musicalmente processos relacionados a uma determinada ideia com figuras retóricas como:

Anabasis: linhas melódicas ascendentes usadas na expressão de exaltação ou ainda um ato de subir.

Catabasis: linhas melódicas descendentes usadas na expressão de melancolia ou de outros afetos negativos, ou ainda um ato de descer.

Fuga hypotiposis: linha melódica rápida e breve, usada para ilustrar um movimento de fuga.

Circulatio: linha melódica que oscila ao redor de uma nota, usada para expressar a circularidade.

Imitavam musicalmente até mesmo um simples som que servisse de alegoria com figuras retóricas como:

Aposiopesis: silêncio, muitas vezes associado à morte.

Assimilatio: simulação que um instrumento realiza do som de outro instrumento ou coisa.

Prosopopoeia: representação musical ou teatral dos afetos, pensamento ou característica de pessoa ou coisa.

A retórica barroca enriqueceu a estruturação musical com um jogo de significados e interpretações semelhante à poesia, na qual havia se inspirado. Pela primeira vez, a semântica extramusical foi amplamente empregada gerando um vasto repertório de procedimentos. A seguir, para ilustrar a complexidade atingida por essa amálgama de elementos estruturais com significados extramusicais, analisaremos um caso particularmente interessante para nós, por desenvolver o que hoje consideramos uma forma de metalinguagem, com a citação sendo usada com uma intenção semântica.

Recentemente, Helga Thoene apontou a existência de uma série de citações de textos religiosos na *Chaconne* da *Partita n° 2* de Johann Sebastian Bach (THOENE, 2009). A citação instrumental a músicas que contém texto nos remete ao significado deste e, em especial, ao significado das palavras cantadas com o trecho utilizado. Tal significado se relacionará ao significado das demais citações e das figuras retóricas utilizadas, de acordo com a estrutura da obra. O mais interessante na significação da *Chaconne*, e de toda a *Partita n° 2*, é que ela pode ter um caráter autobiográfico, uma vez que ela foi escrita logo após Bach retornar de viagem e receber a inesperada notícia de que sua esposa Maria Barbara Bach havia falecido. Por meio de citações cuidadosamente selecionadas, Bach constrói um texto que expressa sua dor diante da morte da esposa e cria uma forma de oração para que Jesus Cristo receba-a e apazigue seu sofrimento.

O *cantus firmus* da Cantata BWV 4 (dueto para Soprano e contralto) é um hino de Páscoa de Martinho Lutero, *Christ lag in Todesbanden*. Bach inicia a *Chaconne* com o primeiro verso desse mesmo hino, *Christ lag in Todesbanden* (Cristo jazia nos laços da morte) distribuído em suas vozes, iniciando no baixo e terminando no tenor, como vemos a seguir:



Fig. 07: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Citação de *Christ lag in Todesbanden*.

O motivo formado pelas notas cantadas com a palavra Den Tod (morte) pelo soprano e pelo contralto no início do terceiro movimento da Cantata BWV 4, que podemos observar na figura 08, é usado em todas as peças da Partita nº 2.

Versus II.

Soprano. Cornetto col Soprano.	Alto. Trombone I col Alto.	Continuo.

Fig. 08: Cantata: *Christ lag in Todesbanden*, segundo movimento, J. S. Bach.

Na Chaconne esse motivo é ampliado pelas notas Ré e Sol, provindas da citação do primeiro verso de *Christ lag in Todesbanden*, para compor o baixo ostinato, como também podemos observar na figura 07.

O mesmo motivo também é intercalado pelas notas que faltam para completar um cromatismo descendente entre o primeiro e o quinto grau, de modo que as últimas quatro notas são a variação cromática descendente da representação musical do nome Bach (B = Si $\flat$, A = Lá, C = Dó e H = Si), esse motivo aparece pela primeira vez nos compassos 17 – 20, como podemos observar na figura 09. Dessa forma, a figura retórica *affectus tristitiae*, que pode representar tanto a morte quanto o sofrimento, se une à assinatura musical de Bach, sobrenome tanto de Maria quanto de Johann.

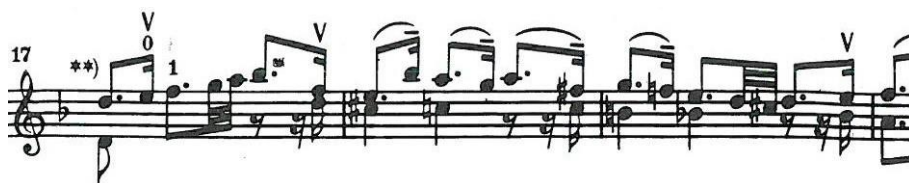


Fig. 09: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. *Affectus tristitiae* com a assinatura musical de Bach.

A figura retórica *Fuga hypotiposis*, que é usada pela primeira vez nos compassos 64 – 75 (ficando em evidência pelo contraste do motivo em fusas com o motivo em semicolcheia, nos compassos 68 – 71, mostrados na figura 10) e logo depois nos compassos 84 – 87, pode relacionar-se com a necessidade de fugir do sofrimento causado pela morte da esposa de Bach, que também será expresso pela citação de *Wo soll ich fliehen hin* (Para onde fugir), o primeiro verso do coral *Auf meinen lieben Gott* (Em meu querido Deus), que aparece nos compassos 99 – 100, que podemos observar na figura 11.

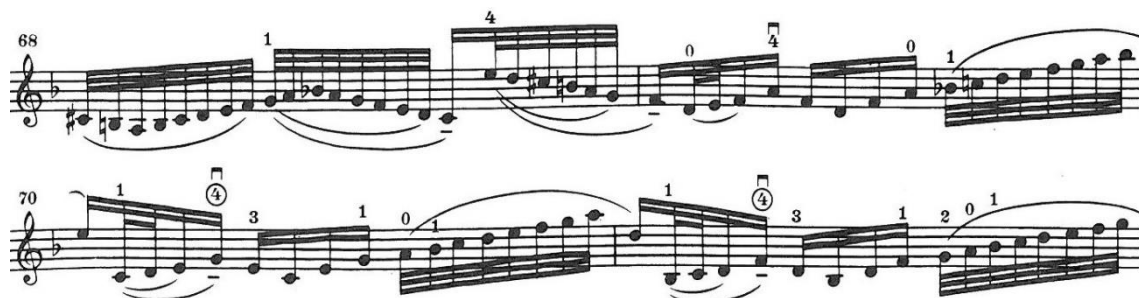


Fig. 10: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. *Fuga hypotiposis*.

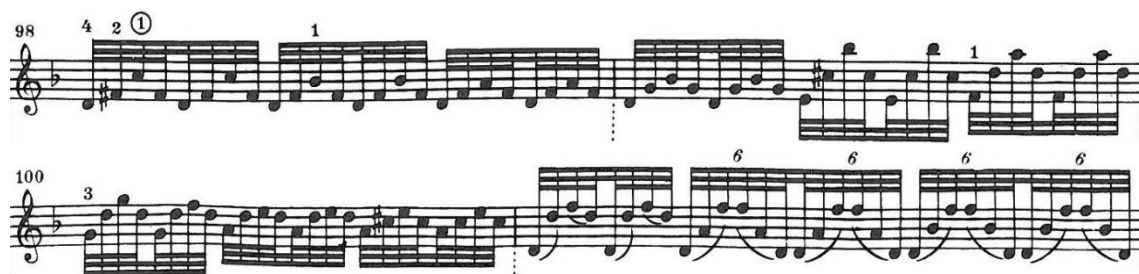


Fig. 11: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Citação de *Wo soll ich fliehen hin*.

Nos compassos 77 – 80, o baixo conduz um arpejo de acordes com muitas tensões, que destacam o trítono no terceiro tempo (como podemos ver na figura 13) e depois, nos compassos 81 – 84, o baixo destaca o motivo de *Den Tod* (Ré-Dó#-Sib-Lá) no primeiro tempo dos compassos enquanto a voz aguda perfaz uma *Catabasis* com notas repetidas, que também podemos observar na figura 12.

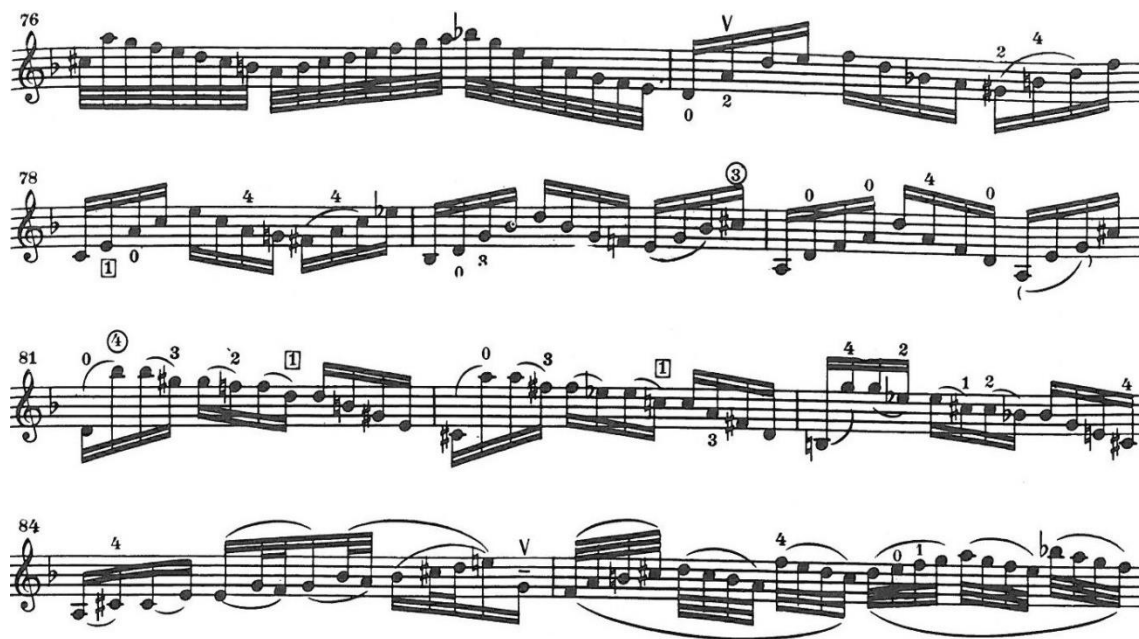


Fig. 12: *Chaconne* da *Partita* nº 2, J. S. Bach. Destaque do trítono e do motivo *Den Tod* (Ré-Dó#-Sib-Lá) no baixo, acompanhado por uma *Catabasis* com notas repetidas no agudo.

Essa passagem, uma variação inteira do baixo ostinato, é muito eloquente, pois podemos interpretar como uma expressão concentrada da morte, da dor e do sofrimento causado por ela. A ela segue um movimento contínuo de fusas com muitas mudanças de direção, nos compassos 85 – 88, que levará a um coral formado por arpejos, como podemos observar na Figura 13.

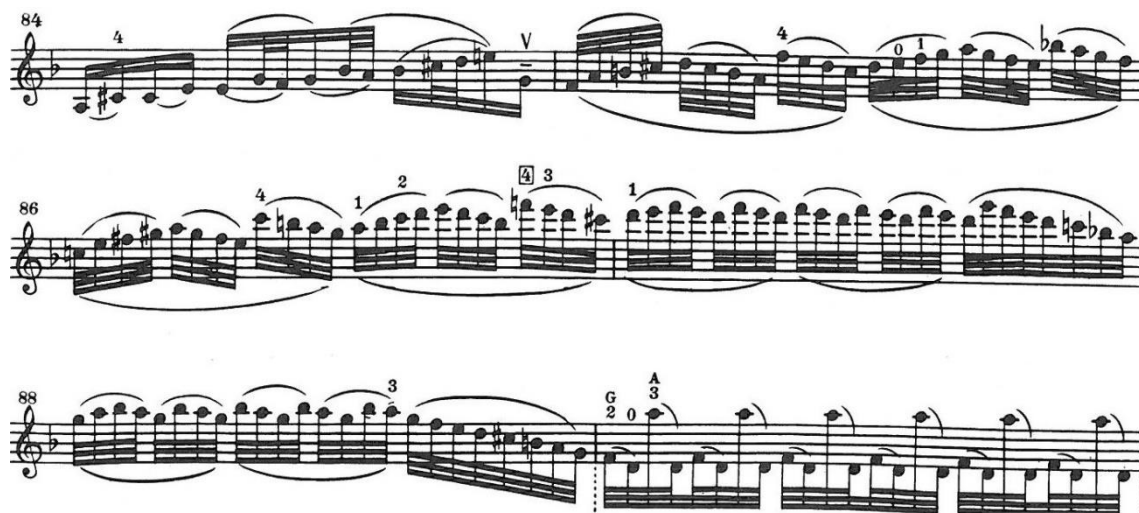
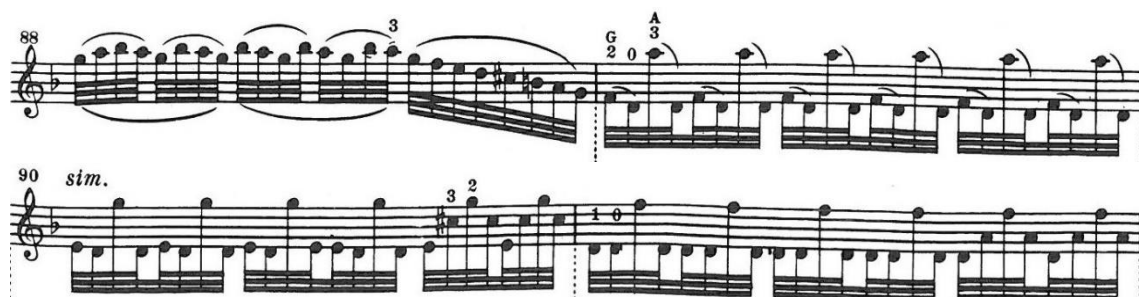


Fig. 13: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Prolongamento da *Fuga hypotiposis* levando à um Coral.

Bach parece encontrar refúgio na oração. O coral, desenvolvido pela reforma luterana, era uma das principais formas de culto dos protestantes. Aqui ele se inicia com uma citação ao primeiro verso do coral *Jesu, meine Freude* (Jesus minha alegria) na voz superior dos compassos 89 – 92, seguida pela citação ao primeiro verso do coral *Befiehl du deine Wege* (comande seus caminhos), no contralto dos compassos 91 – 93, e pela citação de *Aus meines Herzens Grunde* (Pelo amor do meu coração), no baixo dos compassos 93 – 94. Essa última citação, que apresenta o início do segundo verso, *sag ich dir Lob und Dank* (Eu te louvo e agradeço), cantado em terças pelo tenor e pelo contralto do coral, volta a ser apresentada nos compassos 97 – 98 pelo soprano, e pelo contralto nos compassos 101 – 102. Essas três citações podem ser observadas na figura 14.



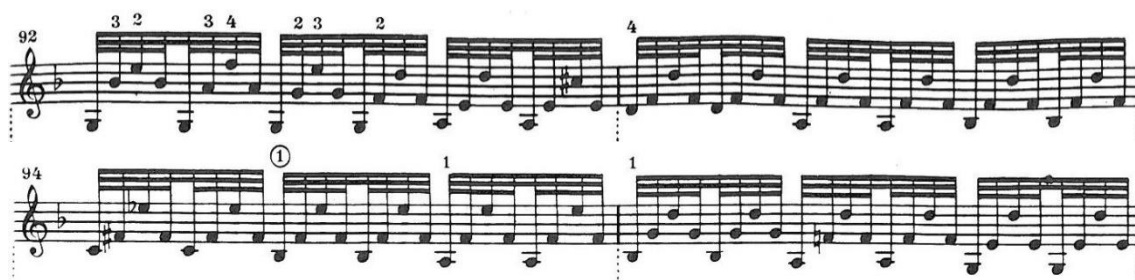


Fig. 14: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Citações de *Jesu, meine Freude, Befiehl du deine Wege, Aus meines Herzens Grunde* (sag ich dir Lob und Dank), *Wo soll ich fliehen hin* e *Auf meinen lieben Gott*.

Nos compassos 99 – 100, a citação a *Wo soll ich fliehen hin* (Para onde fugir) é colocada no baixo enquanto o soprano responde com *Auf meinen lieben Gott* (Em meu querido Deus), o que pode ser observado na figura 15.

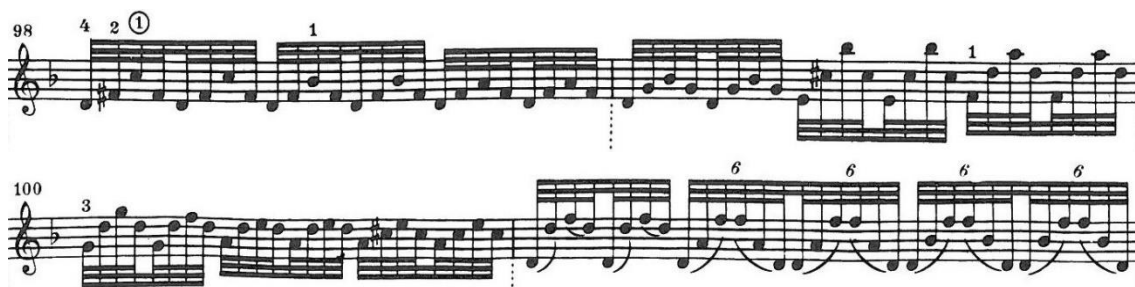


Fig. 15: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Citações de *Wo soll ich fliehen hin* e *Auf meinen lieben Gott*.

A partir do compasso 102, o coral intensifica sua movimentação cromática e após atingir o ponto culminante no compasso 112, o soprano realiza um cromatismo descendente de Ré a Lá, seguido de Sol a Dó#, que só termina no compasso 120. Após essa forma de oração fervorosa, como uma súplica a Jesus Cristo, segue um novo resumo do drama. Nos compassos 121 – 123 a figura retórica *fuga hypotiposis* reúne outras duas, *catabasis* e *anabasis*, o que adquire uma nova figuração no compasso 124, onde o movimento ascendente em fusas da voz aguda contrasta com o movimento descendente marcado pelo baixo. Interpretamos essa passagem, que pode ser observada na figura 16, como uma complexa fusão dos sentimentos contrastantes de tristeza diante da morte e de elevação espiritual desenvolvida pela oração. Retorna o tema inicial com a citação de *Christ lag in Todesbanden*, nos compassos 126 – 128, seguido por uma

nova disposição da assinatura musical de Bach (H – C – B – A) no baixo dos compassos 130 e 131, e pela cadência que encerra a primeira seção.

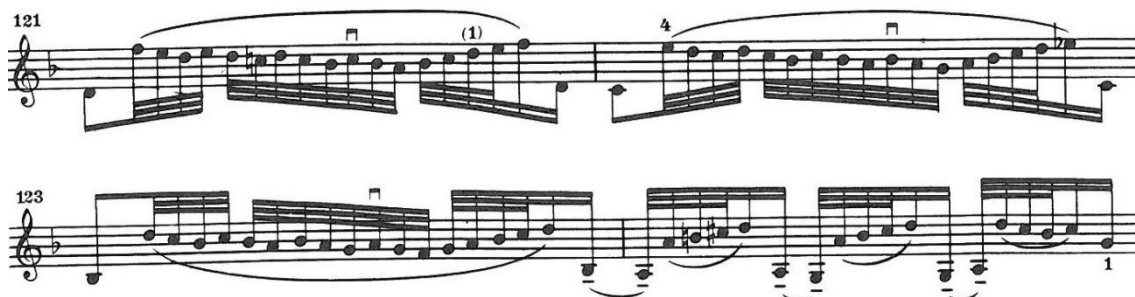


Fig. 16: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Fuga hypotiposis, catabasis e anabasis.

A segunda seção, em modo maior, se inicia com a citação da primeira frase do coral *Wie soll ich dich empfangen* (Como devo recebê-lo?), porém apresentando primeiro o motivo melódico de seu segundo verso *und wie begegn ich dir* (como posso conhecê-lo?) com uma variação reduzida, para depois ser gradualmente completado, nos compassos 133 – 136. A seguir, o motivo melódico do primeiro verso, *Wie soll ich dich empfangen* (Como devo recebê-lo?), se desenvolve nos compassos 136 – 147, sendo que nos compassos 145 – 146 o baixo cita o motivo de *Wo soll ich fliehen hin* (Para onde fugir?), cujas notas são cantadas pela voz superior no primeiro tempo dos compassos 145 – 148. Todas essas citações podem ser observadas na figura 17.



Fig. 17: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Citações de *Wie soll ich dich empfangen (und wie begegn ich dir)*, *Wie soll ich dich empfangen* e *Wo soll ich fliehen hin*.

Nos compassos 149 – 152, a densidade, que vinha aumentando aos poucos, começa a ser transferida para uma maior movimentação da voz mais aguda. Nos compassos 153 – 155 é apresentado um motivo arpejado que desce gradualmente. Esse arpejo se expande e após um movimento ascendente entre os compassos 156 – 158, o motivo desce quase três oitavas, como uma pluma no ar, como se Jesus, tocado por uma oração tão fervorosa, deixasse seus afazeres no trono celeste para confortar, receber e agradecer Johann e Maria Bach.

Nos compassos 161 – 176 é desenvolvido um motivo de notas repetidas, predominantemente sobre a nota Lá (o quinto grau da peça). Os primeiros quatro compassos desse período estão entremeados por arpejos descendentes, aos quais se seguem seis compassos com uma citação harmônica a um coral de natal muito conhecido na época de Bach, *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (Do céu eu venho aqui). As notas repetidas que a princípio se assemelhavam a sinos, gradualmente vão recebendo reforço e se espalhando para o baixo, passando a lembrar também os tambores das festividades natalinas. Na figura 18, podemos observar esses elementos.



Fig. 18: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Vom Himmel hoch.

Nos compassos 177 – 184 é colocada uma nova variação sobre o motivo de *Wie soll ich dich empfangen* (Como devo recebê-lo?). A figura 19 mostra os compassos 181 – 185.

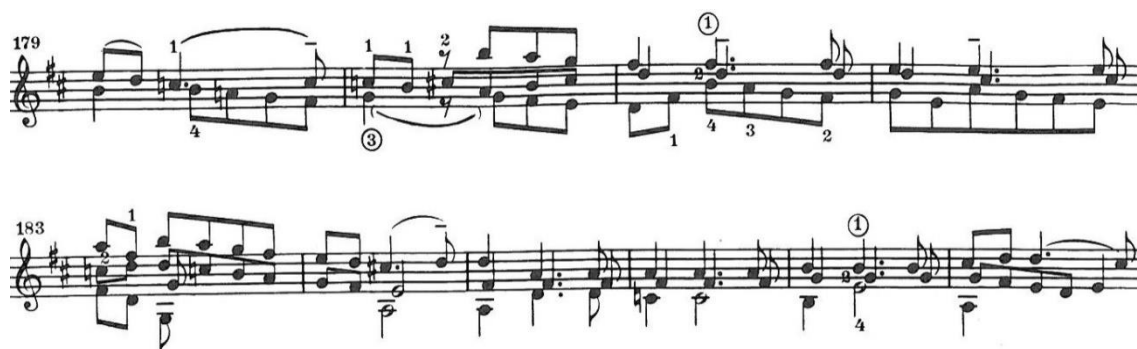


Fig. 19: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Citação de *Wie soll ich dich empfangen*.

Segue a citação ao coral *In meines Herzens Grunde*, nos compassos 185 – 208, repetindo por três vezes a primeira frase, *In meines Herzens Grunde dein Nam und Kreuz allein* (No fundo do meu coração, apenas seu nome e cruz). Nos compassos 193 – 201 o primeiro verso ainda está no soprano, mas na metade do segundo verso ela passa para o contralto. Essa variação retoma o ritmo característico da *chaconne*, com os acordes abrindo e elevando-se antes de concluir a frase. Encerrando a seção em modo maior, a variação seguinte (do compasso 201 – 209) apresenta o primeiro verso no soprano e o segundo no contralto, de modo que com o primeiro verso, *In meines Herzens Grunde* (No fundo do meu coração), os acordes voltam a se abrir e se elevar, porém, agora com um ritmo que lembra as batidas do coração.

Após as citações de corais que tratam do arrebatamento religioso, Bach retoma o modo menor com a terceira seção da peça, configurando uma forma A – B – A. Os arpejos apresentam mais tensões e cromatismos, com largo uso das sensíveis do primeiro grau, Do# e Mib e todas as variações dessa seção cadenciam sobre o primeiro grau.

No compasso 225 é apresentado um motivo de *fuga hypotiposis* que é sequenciado nos compassos 227 – 228, levando a um pedal, no contratempo das colcheias, sobre a nota Lá (a fundamental do quinto grau). Sobre esse pedal, fragmentos melódicos predominantemente descendentes, em forma de *catabasis*, cruzam ou partem do pedal em direção ao primeiro tempo dos compassos, marcados pelo baixo. Nos compassos 233 – 236 o fragmento melódico torna-se cromático, criando figuras de *affectus tristitiae*. Nos compassos 237 – 239, as *catabasis* são colocadas no baixo, sendo que no compasso 238 a terceira voz intensifica o pedal, acelerando-o. Nos compassos 237 e 238, elas compõem com o pedal um *affectus tristitiae* em forma de ligados e

torna-se um novo pedal sobre a sétima do quinto grau no compasso 239. Essa variedade de elementos sobre o pedal torna essa passagem muito expressiva. Na figura 20 podemos ver o desenvolvimento sobre o pedal em Lá, antes da cadência.

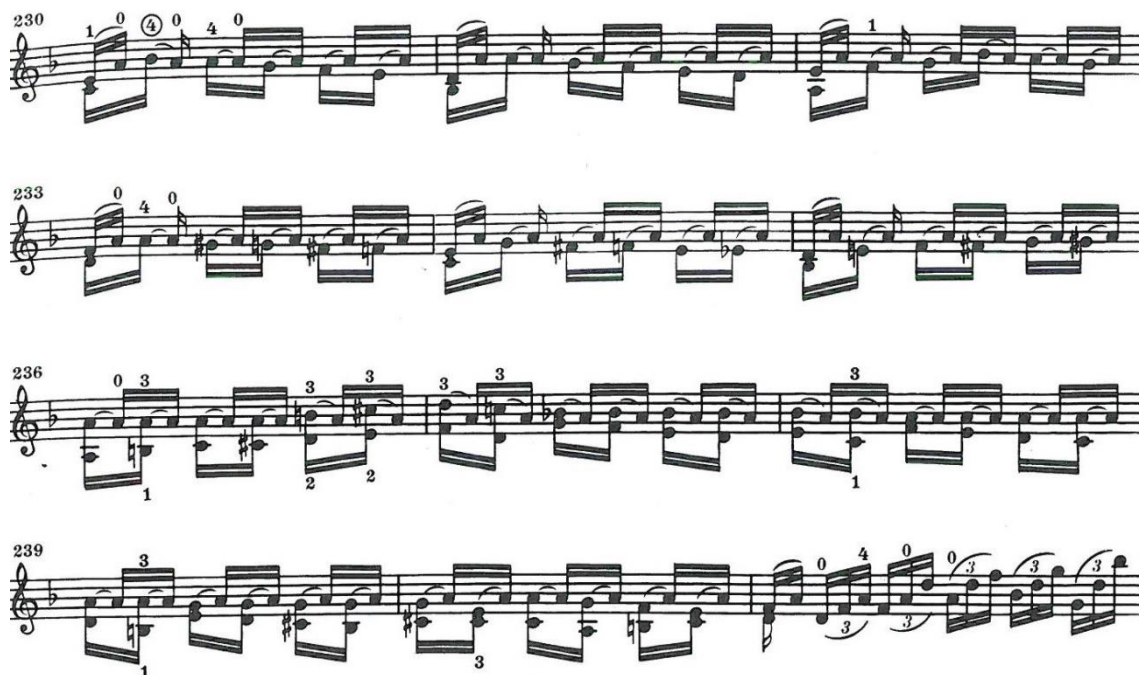


Fig. 20: Chaconne da Partita nº 2, J. S. Bach. Pedal.

Nos compassos 241 – 243 arpejos em tercinas de semicolcheia, que se relacionam ao coral de arpejos da primeira seção, se elevam na tessitura, e descem no compasso 244. Novamente os sentimentos se alternam e voltam a se misturar nas *catabasis* e *anabasis* dos compassos 245 – 247, intensificando-se ainda mais com as fusas do compasso 248, que leva ao retorno do tema inicial, com a citação de *Christ lag in Todesbanden* (Cristo jazia nos laços da morte). Nos compassos 252 e 253, um último coral termina com o motivo de *Den Tod* (morte) ao qual segue um movimento melódico que se eleva antes da cadência final. Dessa forma, o final condensa o material tanto sintático quanto semântico da peça.

Durante o Barroco, o desenvolvimento da semântica que transcende a sintaxe musical foi tão intenso quanto o desenvolvimento da estruturação harmônica, que viria a sustentar o discurso musical, garantindo-lhe independência em relação ao texto literário. Durante o início do barroco, o tempo ainda era muito influenciado pela liberdade

rítmica da melodia modal, porém, com o avanço da estruturação harmônica, o tempo foi se tornando mais rígido de modo que a subjetividade da interpretação musical cedeu espaço para a compreensão estrutural. Se na Renascença já se formavam uma paridade entre danças como a Pavana e a Galharda, uma lenta com certa languidez e a outra mais alegre com um andamento mais rápido, no Barroco, essa paridade ganha um sentido harmônico, no qual a primeira dança, após estabelecer uma tonalidade, modulava para uma tonalidade vizinha ou relativa, na qual a segunda dança criava um contraste desenvolvendo os mesmos elementos temáticos, enquanto retornava à tonalidade inicial, para em seguida repetir a primeira dança, gerando uma forma ABA. Diferentes danças, em uma mesma tonalidade, eram agrupadas para formar uma Suíte. Novas danças surgiram e outras caíram em desuso, até que se definiu um núcleo de danças (*Allemande, Courante, Sarabanda e Giga*) ao qual eventualmente se acrescentavam outras (como o Prelúdio, a *Chaconne*, a *Gavota* o *Minueto* ou o Rondó).

Ao criar um ABA com danças como o *Ricercar*, que desenvolviam o processo da imitação e do cânone, chegaram a uma forma que provavelmente foi o ponto de partida para a criação da Invenção, e acrescentando a esta passagens com o desenvolvimento livre de elementos temáticos, chamadas de divertimentos, e diminuindo a distância para as entradas em cânone ao final da peça, o que foi denominado *stretto*, criaram a Fuga. No entanto, a música de caráter polifônico foi perdendo espaço para a homofonia. Talvez inspirados no contrassujeito da fuga, pensaram em criar músicas com mais de um tema, mas sem o tratamento canônico, e prolongando a modulação, que apresentava um maior interesse harmônico e tornava o centro tonal evidente pela sua movimentação, criaram uma seção contrastante modulatória. Na passagem para o período clássico, esses elementos foram organizados na forma sonata, a forma que melhor expressa o tonalismo. Na medida em que o discurso musical foi se desenvolvendo, foi se tornando mais valorizado, e a música que centrava sua mensagem em sua própria estrutura recebeu o status de música pura. Ainda assim, em pleno Classicismo encontramos peças instrumentais com elaborada expressão musical, como é o caso da Fantasia *Villageoise* (Aldeã) de Fernando Sor.

Uma fantasia não tem forma definida, o compositor pode desenvolver a forma de acordo com o material que emprega e a ideia musical que deseja apresentar. Ao nomear sua fantasia de *Villageoise*, Sor indica que seus materiais e sua sintaxe se relacionam com uma aldeia e complementa sua referência com mais duas indicações, *Chamada* e

Oração, que trataremos mais adiante. Os materiais empregados, pelo estímulo dessas referências, se revelam dotados de significação que transcende a sintaxe musical, como é o caso das danças populares que se relacionam à sua origem, o povo. Os harmônicos passam a relacionarem-se, pela semelhança tímbrica, ao som do carrilhão, das sinetas e do sino da igreja. O aumento da movimentação harmônica das danças pode ser relacionado ao deslocamento do povo, enquanto a prece melódica e em forma de coral se relacionam ao culto religioso, no qual a comunidade reza completando o texto iniciado pelo padre.

A Fantasia *Villageoise* é dividida em três seções. A Primeira é composta por um A – B – A no qual A está em Lá menor e B em Lá maior. Ambos são compostos de danças, sendo que a primeira desenvolve-se a partir de um motivo rítmico tal qual muitas danças se desenvolveram a partir de cantos ritmados que ajudavam a organizar diferentes tipos de trabalho no campo, como o bater das vagens de feijão, que eram trabalhos realizados em grupo.



Fig 21 – Primeira dança da Fantasia *Villageoise* (SOR, 1996: p.2).

A segunda seção se inicia com a *Chamada* em harmônicos, remetendo-nos ao carrilhão, que chamava os trabalhadores para o culto. Essa seção também é composta por um A – B – A, porém, agora A está em Lá maior e B está em Lá menor. Esse último se apresenta bem reduzido em relação a A, talvez porque, dentro do discurso semântico que se apresenta, o trabalho realizado e a sensação de dever cumprido são motivos de alegria.



Fig. 22 – Chamada em harmônicos que inicia a segunda seção da Fantasia *Villageoise* (SOR, 1996: p.4).

Há nessa seção uma maior variedade de danças e uma maior movimentação harmônica, que podemos interpretar como os diferentes personagens do povo se dirigindo à igreja, em meio aos repetidos chamados das sinetas, desenvolvidos pelo motivo rítmico inicial, agora apresentado em harmônicos ou tendo suas notas atingidas por glissandos que destacam suas sensíveis com notas ornamentais.



Fig. 23 – Danças e representações de sinetas na Fantasia *Villageoise* (SOR, 1996: p.5).

A seção termina com o toque de harmônicos graves, com intervalo harmônico de quarta e notas mais longas, o que se assemelha ao toque de um sino maior, podendo ser interpretado como sendo uma representação do sino da igreja que indica a hora de iniciar o culto.



Fig. 24 – Representação de um sino na Fantasia *Villageoise* (SOR, 1996: p.8).

A terceira seção, que recebe a indicação *Oração*, está em Dó maior. Nela se intercalam uma melodia desacompanhada e sua harmonização em forma de coral. Essa representação do culto sofre uma breve interrupção pela sineta e um motivo de dança com a dominante de Lá, o que podemos interpretar como a chamada e a chegada dos atrasados. Finalizando a peça, o coral entra em diálogo com o sino, que agora assume seu significado de símbolo da espiritualidade, reverberando a oração da comunidade.



Fig. 25 – Melodia desacompanhada e harmonizada representando um culto na Fantasia *Villageoise* (SOR, 1996: p.9).

Se nessa fantasia de Sor as indicações confirmam uma intenção figurativa, é interessante observar que, a partir do classicismo, elas se tornaram comuns, mesmo na música considerada pura. As indicações de expressão são elementos poéticos decisivos para a interpretação musical. Elas revelam a intenção do compositor e alimentam a criatividade do intérprete, movimentando sua subjetividade. Ao indicar determinada expressão estabelecendo que um elemento, fragmento ou peça musical deve evocar determinada disposição, emoção, sentimento ou qualidade, o compositor propõe ao

intérprete a elaboração de nuances na configuração dos sons que colaboram para o estabelecimento da expressão almejada. Como cada pessoa possui uma maneira de sentir afeto ou amor, a interpretação musical de *Affettuoso* ou *Con Amore* há de nascer do íntimo de cada intérprete, e aflorar no momento de sua performance, de modo que a emoção não será a mesma se ele estiver desiludido ou apaixonado. Dessa maneira, a matéria objetiva da sintaxe musical é modulada pela função poética, que ao estabelecer uma mensagem extramusical preponderante, faz com que o todo orgânico da estrutura sonora sustente e emane uma aura subjetiva. A música muito se enriquece nesse processo, desabrochando novas flores a cada novo olhar, desde que se respeite a natureza de cada sintaxe musical e se observe o contexto em que ela nasceu. Uma rosa não é igual à outra, mas a roseira jamais oferece flores de violeta.

No decorrer da história da música ocidental, as indicações de expressão se desenvolveram, expandiram suas possibilidades e ganharam novas formas. A partir do final do séc. XVI se tornaram cada vez mais comuns as inter-relações entre o pensamento musical e as expressões fundadas em outra área do discurso, acolhendo fenômenos extramusicais nos domínios da música. No período Clássico, estabeleceu-se a tradição das indicações de andamento e expressão de origem italiana, além do desenvolvimento de expressões em outras línguas. Com o Romantismo, a criação mais centrada no primado da subjetividade, a valorização das emoções, do folclore e da cultura nacional promoveram um novo impulso para a aquisição das indicações de expressão, multiplicando suas criações originais. Com suas canções, Schubert aprofundou a relação da música com o texto, para além das correntes musicais em voga, o que abriu caminho para uma enorme expansão semântica. O título, que normalmente apenas nomeava a obra indicando a sua forma, o seu caráter, a sua função ou fazendo uma dedicatória, passou a ser cada vez mais explorado pela sua fundamental influência sobre a expressão da obra. Tornou-se comum a referência a obras de arte que serviam de modelos para a Nação, ou que refletiam a sua cultura, logo abrangendo obras importantes para a cultura ocidental de um modo geral. É o caso de *Quadros de Uma Exposição* de Modest Mussorgsky ou *Sinfonia Dante* de Franz Liszt, que apontam para obras de outras linguagens artísticas. Essa é uma situação muito especial, na qual a poética musical recebe vultoso alento pela relação estabelecida. No entanto, compreender os desdobramentos e o embasamento formal de tal semântica, embora seja uma aventura prazerosa, é tarefa muito delicada. Para embarcar na brincadeira de

Mussorgsky, não basta ver o quadro *A Cabana da Baba Yaga Sobre Patas de Galinha* de Viktor Hartmann, por exemplo. Neste caso, o ideal seria ler sobre a personagem do folclore russo, conhecer os fundamentos da linguagem da pintura e compreender o quão esta pode se relacionar com a linguagem musical. Já a referência à *A Divina Comédia* do poema sinfônico de Liszt possibilita a mais fecunda relação entre música e literatura. Willy também utiliza esse recurso expressivo, compondo músicas com potencial para se relacionar com obras de diferentes linguagens. Nesses casos, a leitura dos significados obtidos pela interação entre diferentes linguagens pode se tornar um pouco mais palpável ao ser iluminada por um aprofundamento da compreensão sobre a linguagem proporcionado pelas contribuições de Peirce.

1.2 Signos Artísticos

Peirce observou que a representação é um elemento fundamental para o desenvolvimento tanto do pensamento como da linguagem. Ao obter uma ideia pelo processo de abstração, observando um determinado dado da realidade ou da imaginação, desenvolvemos uma representação mental dessa ideia, registrando-a em nossa memória, de modo que possamos utilizá-la quando necessário. É pela articulação da representação mental de ideias simples que podemos elaborar ideias mais complexas, criando suas respectivas representações mentais. Peirce denominou “interpretante” a representação mental de uma ideia e nomeou de “objeto” a ideia representada. Para ser transmitido de uma pessoa para outra, o “objeto” deve ser representado por um “signo” capaz de evocar ou estimular o desenvolvimento de um “interpretante” na mente do receptor da mensagem, servindo como um veículo para a transmissão da ideia.

Ele também observou que os signos podem representar um objeto de diferentes maneiras e assim estabeleceu três categorias de signos. Na primeira categoria, que ele denominou “Ícone”, o signo apresenta uma semelhança com seu objeto, pela qual o representa. Esse é o caso de um desenho circular, que por apresentar uma semelhança formal com uma bola, pode assim representá-la. Na segunda categoria, que ele denominou “Índice”, o signo é estabelecido pelo seu objeto e compreendido pelo processo de sua configuração. Assim, o chão molhado pela chuva é um índice de que choveu. Na terceira categoria, que ele denominou “Símbolo”, o signo representa o objeto por força de uma convenção arbitrária instituída e usada por um determinado grupo social. A palavra prato, por exemplo, representa um utensílio no qual se coloca

alimento para comer, mas esse significado só é compreendido pelo grupo de pessoas que conhecem as convenções da língua portuguesa, em italiano o significado já seria outro.

Peirce não chegou a escrever um tratado de semiótica; sua teoria está distribuída em uma vasta produção de manuscritos e artigos, nos quais suas ideias são constantemente revisadas. Na coletânea de artigos *Semiótica*, publicada pela editora Perspectiva, encontramos as seguintes definições para os termos ícone, índice e símbolo:

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. (...) Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.

Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. (...) Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto.

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. (...) Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem seu ser nos casos que determina (PEIRCE, 2010: p.52-53).

Em geral, cada linguagem trabalha predominantemente com uma dessas categorias de signo. A linguagem verbal é essencialmente simbólica, pois as palavras adquirem significado a partir das convenções de uma determinada língua – embora haja o caso da onomatopeia, cujo som apresenta semelhança com o seu significado, ganhando força expressiva pela iconicidade. As artes visuais são essencialmente icônicas, pois os elementos visuais representam algo que possui semelhanças imediatas na realidade sensível, embora haja casos de convenções simbólicas, como por exemplo o azul ao representar a tristeza ou o frio.

Muitos artistas plásticos desenvolveram uma simbologia baseada nos estudos dos sonhos, da psicologia, da mitologia ou da astrologia. Porém, tais símbolos são mostrados através da representação icônica. A arte abstrata é um caso à parte, pois quanto mais se afasta da iconicidade, mais se aproxima da estruturação pura. Ao

representar a ideia estrutural que lhe conformou, a obra revela-se como índice. Esse é o verdadeiro cerne da expressão artística, pois a maneira como se transmite a mensagem é fundamental para a arte, e somente uma ideia bem elaborada é capaz de sustentar com eficiência o aprofundamento e a expansão da informação pela subjetividade.

De acordo com essa forma de pensar, a dança e a música também são linguagens essencialmente indiciais. A dança apresenta a ideia de sua estrutura coreográfica, ou seja, a organização dos movimentos do corpo de um ou mais dançarinos em interação com o espaço e o tempo, eventualmente fazendo uso de expressões naturais do corpo como índices das emoções e sensações que os movem, de ícones da mímica e de símbolos gestuais de determinada cultura, como os mudras no Odissi (gestos das mãos em uma dança clássica indiana). Já a música, sendo uma organização de sons e silêncios, mostra a sua própria estrutura, apresentando, variando e inter-relacionando figuras sonoras no estabelecimento de uma sintaxe original ou de elementos sintáticos de um sistema de referência.

Os índices musicais transmutam-se em ideias férteis, se suas relações estruturais orgânicas forem geradas por um pensamento poético, abrindo-as para outra área do discurso. Willy Corrêa de Oliveira, um dos primeiros a propor apontamentos para uma semiótica musical inspirados na teoria de Peirce, fez a seguinte observação em seu livro *Beethoven / Proprietário de um Cérebro*:

O índice, estabelecendo uma contiguidade de fato, abeira-se sumamente da complexidade do signo musical. Por mais inconcebível que possa parecer, estamos nos referindo ao acontecimento musical como significante! Mesmo conscientes de que a música não é senão um projeto que só se realiza em decorrência da execução. Se não se relaciona o fluxo das figuras sonoras com o significado das estruturas que as tornam inteligíveis, que as movimentam, o evento musical não ultrapassa o nível de um significante sem significado¹¹. Se o fenômeno musical é compreendido como inter-relações dos componentes de uma estrutura orgânica, o significante se auto-revela como significado. Portanto um “índice virgem”: um signo a se revestir de uma indicialidade inata, somente se fosse um dado lançado na área de uma linguagem poética (OLIVEIRA, 1979, p.50).

¹¹ Por outro lado, o significado, que é passível de análise através de palavras, só é musicalmente significativo (expressivo) quando uma execução lhe possibilita uma realidade a ser captada pelo ouvido (nota de Willy Corrêa de Oliveira, 1979, p.50).

A música é enriquecida pelo desabrochar de sua poética, com as surpresas de seus dados em um jogo aberto. Uma insinuação simples circunda um mistério na vertigem das ondas sonoras, de onde emerge uma profusão de sombras e constelações, que se reúnem em uma imagem ao mesmo tempo nova e familiar da consciência. Essa expansão da semântica musical se desenvolve pela relação dos signos de uma obra com elementos externos a ela, sejam eles dados da realidade, da imaginação ou de outras obras.

Um índice musical pode evocar outro semelhante, ou fazer referência a uma determinada forma de estruturação musical, em um procedimento metalinguístico. Em ambos os casos, as propriedades do elemento externo devem ser reconhecidas e relacionadas ao discurso que as evocou. Esse “índice metalinguístico” é sistematicamente utilizado na música de Mahler, que faz referência aos mais diversos materiais, provindos tanto da música erudita como da música popular.

O processo de organização sonora do índice musical também pode evocar um processo semelhante relacionado a uma obra de outra linguagem artística, em um procedimento intersemiótico desencadeado por um título, uma indicação ou um comentário que sugira a relação entre as obras. Um bom exemplo de intersemiose pode ser observado em *São Francisco de Paula caminhando sobre as ondas* de Liszt, onde um coral segue o andamento da peça se contrapondo a um acontecimento simultâneo que tremula, ondula e intensifica sua movimentação. A obra foi inspirada em um quadro de Eduard Jakob Von Steinle, que retrata a lenda na qual São Francisco atravessa o Golfo de Messina, caminhando sobre a turbulência das ondas, iluminado por sua fé.

Eventualmente a música pode apresentar ícones e símbolos. O ícone musical ocorre quando há a intenção de criar uma semelhança a determinados sons produzidos por fenômenos não musicais, como os sopros imitando o canto dos pássaros ou o tímpano reproduzindo o som do trovão na Pastoral de Beethoven. O símbolo musical ocorre quando determinado material musical adquire significado pelo seu uso social, como uma marcha militar e uma dança palaciana representando distintas classes sociais em uma sinfonia de Mahler, ou quando uma relação é estabelecida em uma obra, como é o caso dos *leitmotiven* em um drama lírico de Wagner.

Os signos musicais podem estabelecer uma grande riqueza de relações com os signos cinematográficos, devido à natureza destes, pois a sétima arte trabalha com a interação das diferentes linguagens artísticas. Nela reina a estruturação intersemiótica,

na qual os signos geralmente se relacionam mais diretamente com outros signos da mesma categoria. Os signos de categorias diferentes, assim como os símbolos entre si, relacionam-se pelos seus objetos, salvo em casos especiais. Uma sequência que relaciona um gesto simbólico de despedida ao movimento de desembalar o para-brisa com a mão, sublinhando a ideia de que afastar-se de alguém contribuiu para encontrar o próprio caminho, seria um caso onde os símbolos se relacionaram pela semelhança que apresentam e não pelos seus objetos. De todo modo, os signos cinematográficos são gerados pelas relações internas do filme, reunindo-se em signos cada vez mais complexos, até envolver o todo da obra. Sendo assim, a relação entre música e cinema será estabelecida entre os signos da música e os signos presentes no filme, sempre orientada pela significação da unidade estrutural de cada obra que, em última análise, compõe um único signo artístico.

2. A expressão poética na obra violonística de Willy Corrêa de Oliveira.

A obra violonística escrita por Willy Corrêa de Oliveira até o presente momento é formada por dois ciclos de peças, *Que Trata de España* e *Nove Gravuras para guitarra*. Cada um deles possui peças que se desenvolvem a partir de ideias que giram em torno de um princípio em comum. Elas exploram a variedade dos materiais musicais, selecionados tanto por um princípio unificador como por uma contradição entre eles, reelaborando-os em amálgamas de sintaxes e sobreposições de figuras musicais, com uma intenção tanto estética quanto expressiva. Nessas obras, a consciência histórica serve de guia para a relação do presente com o passado.

Por todos os dados da História: sabemos que, em cada estágio de desenvolvimento dos MATERIAIS MUSICAIS trabalhados, o homem sempre encontrou modos de construir equivalentes sintáticos de expressões as mais várias de paixões, sentimentos, sensibilidades. Não se trataram de impressões de cunhagens válidas para as épocas posteriores, como se a História houvesse parado então. As expressões válidas em determinada época não devem ser buscadas como peças em um mostruário histórico para uso permanente. Hoje há expressões que, no passado, sequer teriam sido imaginadas; e ademais, o modo de sentir do homem de agora não é mais (mui provavelmente) o mesmo do mundo de outrora; após tanto girar desde então (OLIVEIRA, 2019, p. 98).

Com referenciais estruturais, características expressivas e significados desenvolvidos no seio da cultura, os materiais musicais de tempos passados são articulados por uma intenção expressiva, para a criação de novas informações estruturais, com uma dialética de polarizações e despolarizações¹², onde as tensões ocupam o seu lugar.

2.1 *Que Trata de España* (1993)

“*Que trata de España*” foi a primeira composição de Willy para o violão. É um ciclo de cinco peças composto por: “*Trini llorando en el film de Aranda*”; “*Marién*”; “*Rilke en Noches de Ronda*”; “*Intensidad*”; “*Al Sueño*”.

¹² A teoria de Costère, apresentada no livro “*Mort ou Transfigurations de l’Harmonie*” (1962), é uma referência importante para a forma como Willy compõe em grande parte de sua obra.

Quando Willy pensou em escrever para violão, realizou uma reflexão sobre o instrumento. Sua ligação com a Espanha revelou-se com a mesma força da que une o piano a Liszt e a Chopin. O violão dos flamencos, de De Falla... O espírito espanhol vibrava no violão (WILLY, 2017).

Por outro lado, o violão herdou do alaúde e da guitarra barroca figurações de contraponto e acompanhamento para melodias, sendo que sua afinação tradicional e o temperamento produzido pelos trastes revelam a vocação tonal deste instrumento que ganhou prestígio e espaço nas salas de concerto por meio de compositores como Fernando Sor, que viveu o auge do tonalismo.

Sem esquecer nem copiar o passado, “*Que trata de España*” desenvolve uma escrita para o violão no século XX levando em conta a sua história e, de certo modo, nos mostra o quão é necessário que se atualize o significado da expressão ‘obra violonística’, libertando-a do conservadorismo em relação ao repertório do violão. É alarmante que julguem, por exemplo, “anti anatômico” o uso da região aguda do violão, enquanto pianistas ou violinistas já se habituaram a dedilhar a harpa do piano ou a parte anterior ao cavalete do violino, isso para não falar nas peripécias com os instrumentos preparados.

Como um delicado relicário de timbres infintos, a vibração do violão produz uma grande riqueza de harmônicos audíveis apenas em sua proximidade. É um instrumento intimista. Sem o auxílio de recursos eletrônicos, só é inteiramente apreciado por pequenos públicos, de modo que possam ouvir o corpo de cada nota, todos os harmônicos de sua harmonia.



Fig. 26 – Recital de Tárrega.

Por sua limitação física, muitas vezes torna-se necessário abandonar alguma voz do contraponto, para retomá-la mais adiante, de modo que a memória e a imaginação completam aquilo que, tanto na partitura quanto na realidade, está oculto. Há certo mistério em sua música.

“*Que Trata de España*” retrata impressões sobre a Espanha e sua arte, abordando autores que tiveram uma grande compreensão de sua cultura e de seu espírito, com especial atenção à obra do poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926), sobretudo o “*Epistolário Español*” (RILKE, 1976), que serviu de inspiração para o ciclo de peças como um todo (OLIVEIRA, 1993).

“*Rilke en Noches de Ronda*” é a peça central desse ciclo, é ela quem sugere a relação dele com a mística de Rilke. Por essa razão trataremos primeiramente dessa peça, de modo que os elementos apresentados possam ser resgatados na abordagem das demais peças do ciclo.

Rilke en Noches de Ronda

Willy Corrêa de Oliveira

Tempo Rubato*: con religiosità

f *p*

p *f*

p *poco più mosso*

il più legato possibile *come una danza antiqua*

sul pont. *f* *normale mf* *sul tasto p*

mf *pp*

Fig. 27 – Que Trata de España – I. Rilke en Noches de Ronda (OLIVEIRA, 2003: p.6).

ten. rall
sul pont. come una cadenza

f subito

più lento

f e marcato *p subito*

poco più mosso

p misterioso

come prima *rall per finire*

f *p* *f*

S.P. 13/14 de agosto de 1993

Tempo Rubato*: quase que uma duração ligeiramente diferente para cada nota.

☐ = a mais longa fermata

☺ = fermata normal

△ = uma curta fermata

Nota: A ideia deste trabalho (e mesmo toda a coleção "Que Trata de España" me ocorreu a partir da leitura do livro "Epistolário Español", de Rainer Maria Rilke, com prólogo, introducción, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte (Espasa - Calpe S.A. - Madrid 1976).

Fig. 28 – Que Trata de España – I. Rilke en Noches de Ronda (OLIVEIRA, 2003: p.7).

2.1.1 Rilke en Noches de Ronda

A viagem de Rilke pela Espanha se deu em um período de sua vida em que ele estava com a sensibilidade exaltada, o que o impulsionava a uma busca espiritual que

atingiu o ponto culminante em Ronda, onde ele passou por vivências que influenciaram grande parte de sua obra. Desde sua chegada em Ronda, Rilke passou por dias de muita angústia, conforme ilustram os seguintes trechos de sua carta à princesa Marie von Thurn und Taxis:

Vieram de novo sobre mim toda uma série de dias dessazonados, com dores corporais e com a alma sem têmpera para resisti-los.

(...)

cada instante o mundo me é subtraído por inteiro interiormente no sangue, ao passo em que surge outro fora que me é completamente ágeno; daí esse ambiente hartado estranho ao meu redor. Me proponho, princesa, necessito dar com a origem desta maladia, descobrir a fonte de onde brota este mal-estar. Apenas encontro um pequeno remanso em qualquer sítio, instantaneamente sobe esta atribulação e o invade todo e o deixa privado de consolo.

(...)

tenho necessidade de verificar em mim uma mudança decisiva, desde o fundo, desde a raiz, pois, do contrário, todas as maravilhas do mundo serão em vão. O comprovo aqui mesmo uma vez mais ao ver a infinidade de coisas que me foram outorgadas esterilmente¹³ (Rilke, 1976)

Tudo o que antes lhe havia preenchido de prazer o escapava: "Como é possível que ponho a perder tudo o que toco?" (Rilke, 1976).

E quando procurava reaver seu mundo, suas impressões, acalmando-as no silêncio da contemplação, a dramática vivência intensificava-se ainda mais: "em lugar de penetrar-me as impressões me partem" (Rilke, 1976).

Para Rilke, vida e morte são duas faces da mesma realidade, apesar de uma delas só poder nos ser revelada, prematuramente, em virtude de vivência mística.

¹³ Carta de Rilke à princesa Marie von Thurn und Taxis escrita em 17 de dezembro de 1912, em Ronda.

A morte do poeta¹⁴

Jazia. A sua face, antes intensa,
pálida negação no leito frio,
desde que o mundo, e tudo o que é presença,
dos seus sentidos já vazio,
se recolheu à Era da Indiferença.

Ninguém jamais podia ter suposto
que ele e tudo estivessem conjugados
e que tudo, essas sombras, esses prados,
essa água mesma eram o seu rosto.

Sim, seu rosto era tudo o que quisesse
e que ainda agora o cerca e o procura;
a máscara da vida que perece
é mole e aberta como a carnadura
de um fruto que no ar, lento, apodrece.

De certo modo, era a experiência da morte que vivenciava e não podia apreciar por ainda estar seduzido pelos sentidos e a suas ilusões apegado: "Se houvesse sido um santo, então haveria podido extrair deste estado um regozijo de liberdade". Mas ao contrário, sentiu que havia sido arrancado violentamente o que lhe era valioso.

Em minha opinião mais alentadora parece que se trata do mesmo que se vem operando desde Malte¹⁵, tanto no corpo como na alma, um processo de visitar todos os extratos de meu ser, no qual o que estava na superfície se vai ao fundo: tempos em que o mais favorável seria abster-se em absoluto de intelecto, pois o derrube constante de tais sucessos não se pode expressar nele de outra forma que em um estado de tormento e desamparo¹⁶ (RILKE, 1976).

¹⁴ Rilke, *Novos poemas*, tradução de Augusto de Campos.

¹⁵ Publicado em 1910, "Os Cadernos de Malte Laurids Brigge" é um romance no qual ressoam memórias e angustias da juventude de Rilke.

¹⁶ Carta de Rilke ao Anton Kippenberg escrita em 7 de janeiro de 1913, em Ronda.

Nesse momento, em que se encontrava em uma zona incerta e sem limite entre a vida e a morte, uma amendoeira em flor lhe confortou, ajudando-lhe a superar a crise mais dramática de sua vida. Rilke viu na amendoeira um símbolo de sua situação e de seu destino. Ela estava entregue ao risco da morte, a geada ameaçava seu frágil florescer, e floresceu. Enfim, a morte veio a confirmar sua existência.

Devido à extraordinária maneira que tenho de estar em relação com minha natureza, o auxílio de um médico foi tão supérfluo como o seria o de um sacerdote entre mim e Deus, pois, do mesmo modo que animicamente se está com Deus em uma relação infinitamente imediata, assim estou também corporalmente com minha natureza. Só que esta última é muito mais grave, já que tal relação é, exata, muito exatamente, uma relação de vida e morte¹⁷ (RILKE, 1976).

Assimilando os episódios de natureza metafísica, ainda à flor da pele, Rilke identificava-se com a natureza, nela reconhecendo valores místicos.

depois de ter visto estas montanhas, estas ladeiras abertas de par em par, na atmosfera mais pura, como se dispusessem a cantar, não posso deixar de me fazer eco da alegria, que tudo isto estimulou, por pelo menos três anos, como me transformou pura e simplesmente na própria alegria¹⁸ (Rilke, 1976).

¹⁷ Carta de Rilke à princesa Marie von Thurn und Taxis escrita em 14 de janeiro de 1912, em Ronda.

¹⁸ Carta de Rilke à Pia Valmarana escrita em 15 de novembro de 1912, em Toledo.

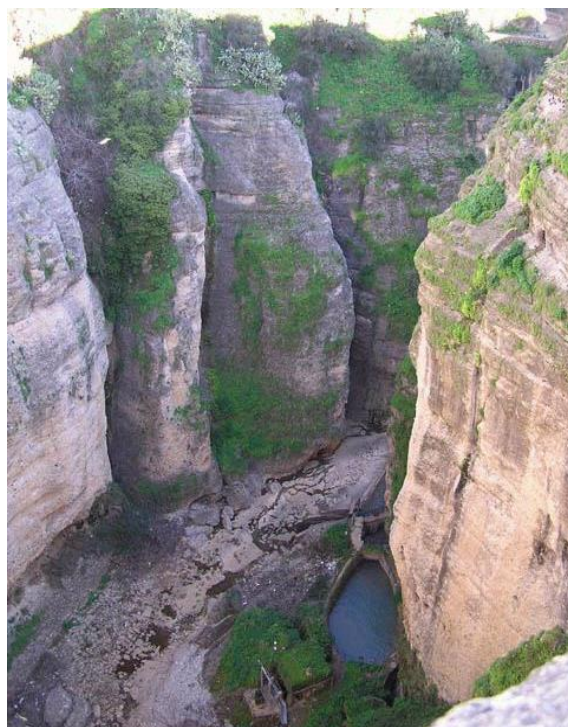


Fig. 29 – Vista de cima da ponte que cruza um penhasco, unindo as duas partes de Ronda.

Estabilizando-se, ainda em Ronda, Rilke escreveu poemas como *Ressurreição de Lázaro e Ariel*, *Espírito do Ar* e a *Trilogia espanhola*, entre outros. As vivências espanholas foram inspiração para as *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu*, como nos sugere o trecho seguinte: "(...) não duvido nem um momento de que é precisamente a atual viagem que comporta estas transformações o auxílio mais urgente, a encetar certos estratos já envelhecidos no domínio das novas comoções" ¹⁹ (Rilke, 1976).

Para que possamos analisar o modo como essas vivências, que se tornaram um tema privilegiado na obra de Rilke, são retratadas em *Rilke en Noches de Ronda*, é necessário aprofundar nossa compreensão sobre elas.

Rilke descreve em suas cartas, e depois em muitos de seus poemas, as primeiras sensações de quem começa a desenvolver o que os yogues denominam *Pratyak cetana*. Segundo o *Yoga*, pela prática religiosa, a distração da mente gerada pelo direcionamento da consciência para o exterior (*paranga cetana*) vai gradualmente sendo substituída pela facilidade da consciência em voltar-se para o interior (TAIMNI, 2001).

¹⁹ Carta de Rilke a Anton Kippenberg escrita em 7 de janeiro de 1913, em Ronda.

Na filosofia indiana, interior e exterior não se referem a uma posição no espaço físico, mas ao posicionamento da consciência em relação às diferentes dimensões do universo manifesto. Seu centro seria a essência divina da qual tudo emana e à qual tudo retorna, na qual haveria uma ausência total de matéria ou movimento. Dela se manifesta a primeira dualidade da existência, a supra-consciência (*Linga*) e a força motriz (*Yoni*) que ativa o dinamismo do tempo (BLAVATSKY, 2001). Quando a consciência entra em movimento, ela se torna a vibração primordial (*Om*), que dá origem aos demais elementos das diferentes dimensões, um em função do outro e em ordem crescente de densidade, denominados Ar (*Vayu*), Fogo (*Tejas*), Água (*Apas*), Terra (*Prithivi*) (BLAVATSKY, 2001). Quanto mais densa a dimensão focalizada pela consciência, mais exterior ela se encontra. Nós nos encontramos na Terra, a mais densa das dimensões. A princípio, uma consciência individual que se volte para a dimensão seguinte, a Água, deixa de ter consciência da Terra. Somente uma consciência mais desenvolvida consegue manter sua atenção nos dois planos ao mesmo tempo. Isso significa que, de certa forma, vemos o mundo que conhecemos se dissolver, incluindo o nosso próprio corpo físico, e em seu lugar aparecer outro completamente diferente, incluindo um corpo que serve de veículo nessa nova dimensão (BESANT, 1995).

A mitologia hindu tem várias maneiras de falar sobre essa visão da realidade; algumas delas foram levadas à Espanha pelos ciganos, que se originaram dos ferreiros viajantes da Índia, e foram assimiladas pela cultura flamenca. É o caso da descrição da manifestação divina como sendo um mar de energia, o Oceano Cósmico representado pela *Mâyā-Shakti-Devī* (Ilusão da Energia Divina) e seus sete elementos, as vestes sedutoras com que o imanifesto se oculta, a antiga dança dos sete véus também tem a mesma origem (ZIMMER, 2002, P.29-53). Essa representação será retomada na interpretação da peça *Marién*. Outra representação que influenciou a arte flamenca é a *Nataraja*, também conhecida como a dança de *Shiva* (ele representa o aspecto divino que orienta as consciências individuais no processo de interiorização). Cada movimento na energia da manifestação seria um gesto dessa dança, sendo que o movimento de interiorização da consciência recebe o nome de *Tandava*, a dança que destrói a ilusão (ZIMMER, 2002, P.105-150). Essa representação será retomada na peça *Al Sueño*. Ela é fundamental na filosofia indiana, pois é pela interiorização da consciência que se atinge o Yoga (a união com Deus), libertando-se do ciclo de reencarnações (*Samsara*) no qual se está exposto ao sofrimento. Mas para se atingir tal graça, é necessário vencer as

tendências negativas do ego (YOGANANDA, 2001). “Conhece-se pelo despertar interior que leva à Última Realidade, pelo centro do ser se alcança a força da Verdade que traz imortalidade”²⁰ (SARVANANDA, 1970). A música também ocupa lugar de destaque nas representações da mitologia hindu, inclusive de *Shiva*, pois o fluir no tempo de uma configuração energética derivada de uma vibração fundamental nos apresenta o universo como uma música, a Divina Criação (*Sristi*)²¹.

A dissolução das impressões do mundo conhecido, frente ao desconhecido, na interiorização, facilmente deixaria Rilke desolado, pois essa é uma experiência que a mente costuma relacionar à morte. Se as vivências espanholas são frutos de uma alucinação febril ou de uma verdadeira vivência espiritual pouco importa à leitura da obra. Relevante é o fato de que Rilke mantinha grande contato com leituras místicas e era metafísica a sua forma de pensar e sentir. Forma de fundamental ressonância em “*Que trata de España*”.

O coral, tanto pela sua origem como pelo seu uso histórico, tornou-se um símbolo da espiritualidade, como já pudemos observar na *Chaconne* de Bach e na *Fantasia Villageoise* de Sor. Em *Que trata de España*, esse símbolo é evidenciado pela indicação de andamento e expressão, “Tempo *rubato*: com *religiosità*”, seus acordes apresentam a máxima abertura possível no violão e a mais fechada, como podemos observar na figura 30, o que podemos interpretar como um contraste entre a “disposição ao aberto”, de uma consciência que expande sua percepção acolhendo todas as experiências que se apresentam, e a contração do ego que teme se dissolver e reage causando espasmos musculares, dor e medo. De certo modo, o violonista também pode escolher entre voltar sua atenção ao estiramento de seus dedos ou ao deleite de uma novidade sonora.

²⁰“*Pratibodhaviditam matamamrtatvam hi vindate, atmana vindate viryam vidyaya vindate mrtam*” (Tradução do autor).

²¹ *Sristi* também pode ser traduzido como “canção da criação” ou “música divina”. É um termo sânscrito utilizado em escrituras hindus como o Rígveda, o Yajurveda, o Samaveda, o Atharvaveda ou as Upanishads.



Fig. 30 – *Rilke en Noches de Ronda*, Willy Corrêa de Oliveira²².

Apesar da peça não estar dividida em seções, em seu centro encontramos a figuração rítmica de uma dança que contrasta com o restante, que também podemos observar na figura 30. Essa dança nos transmite um envolvimento com a experiência retratada, que acolhe desde suas sensações mais sutis até suas sensações mais incômodas, às quais Rilke se entrega. Esse envolvimento parece ser confirmado pela presença de um motivo da peça *Marién* na “*cadenza*” que revela a série dodecafônica da linha que tece os acordes da atmosfera nova e desconhecida que subitamente se apresenta para Rilke.

Quando o tempo se torna “*Più lento*”, trecho que podemos observar na figura 31, sobretudo na parte que utiliza notas mínimas, podemos ouvir a riqueza tímbrica de todo o processo que se desenvolve no decaimento dos sons que se interagem nos acordes, como um índice das sensações amplas e complexas de Rilke. Essa associação dos acordes às sensações os torna índices, ainda que referenciada no processo sonoro, e não no processo sintático. Indefiníveis momentos se estendem, silenciam. Como se as impressões dos sentidos se suspendessem nas vivências de Rilke. Algo comparável a uma sequenciação da figura retórica *Suspensio*²³.

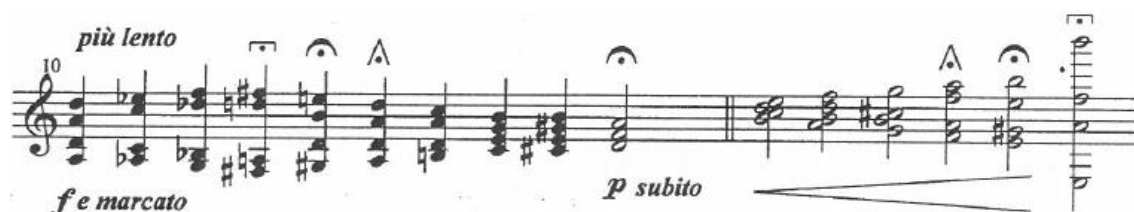


Fig. 31 – *Rilke en Noches de Ronda*, Willy Corrêa de Oliveira. *Più lento*.

²² As partituras completas podem ser observadas nos anexos.

²³ Todas as figuras da retórica barroca citadas nessa dissertação foram apresentadas no primeiro capítulo.

Apesar da sensação estática provocada pelos silêncios que surgem entre os acordes de algumas frases, sugerindo o estado meditativo necessário à vivência metafísica, os acordes permanecem na memória, assim como seus centros acústicos, de modo que esses momentos de silêncio não prejudicam o direcionamento dos acordes, que são imantados por notas atrativas, a cada momento, polarizando uma ou mais notas diferentes, como podemos observar na figura 32 – ao menos para quem está habituado a ouvir música, uma arte que se desenvolve no tempo trabalhando com a memória, que deve estar permanentemente sendo ativada no processo de relacionar os elementos para que se compreenda a estrutura musical, sobretudo quando ela surpreende com uma variedade de sutilezas incomuns, como é o caso dessa peça.



Fig. 32 – Rilke en Noches de Ronda, Willy Corrêa de Oliveira. Notas atrativas.

A amplitude das vivências, que Rilke descreve como “um processo de visitar todos os extratos de [seu] ser”, é retratada pela utilização de todas as regiões da tessitura do instrumento, pela exploração de toda sua amplitude de intensidade, pela variação da densidade dos acordes, pelos timbres de harmônicos ao *sul pont* (complementados pela técnica do violonista) e pela grande variedade do tempo.

Trini llorando en el film de Aranda

Willy Corrêa de Oliveira

Moderato (doloroso) rubato

p *f*

sul tasto

p

mf crescendo *ff* *rall.*

a Tempo *Harm. 8ª*

P cresc. poco a poco (misuratamente)

cantabile

sul pont *ff(bassi)*

3:2 3:2 6:4 3 3

Fig. 33 – Que Trata de España – I. Trini Llorando en el film de Aranda (OLIVEIRA, 2003: p.2).

que possamos fazer uma leitura do modo como *Trini llorando en el film de Aranda* se refere a ele.

Na véspera da segunda guerra mundial, com o auxílio de Hitler e Mussolini, após cinco anos de guerra civil, na qual morreram cerca de um milhão de pessoas, o “Movimento Nacionalista” colocou Franco no poder, instaurando o regime fascista na Espanha.



Fig. 35 – *Guernica*, Pablo Picasso, 1937. Quadro sobre o bombardeio da cidade de Guernica durante a guerra civil espanhola, que levou Franco ao poder.

Aliada do Eixo, a Espanha enviou tropas para combater a URSS e sofreu sanções após a guerra. No entanto, em 1950, Franco assinou uma Concordata com o Vaticano e aliou-se aos EUA, recebendo dele um vultoso empréstimo e oferecendo-lhe ajuda na guerra da Coreia.

Baseada em fatos reais, a história de *Amantes* se passa no final da década de 50, em pleno Franquismo - momento em que não havia um sistema de saúde para os trabalhadores, que recebiam baixos salários e eram proibidos de fazer greve. A luta para superar as dificuldades econômicas, a censura e a arbitrariedade da lei levavam as pessoas a se alienarem, enquanto a ideologia propagada pelos meios de comunicação e a doutrinação da igreja moldavam as relações sociais de acordo com os interesses da elite econômica, criando as condições para o desenvolvimento da tragédia narrada no filme.

O enredo do filme apresenta um triângulo amoroso formado por Trini, Paco e Luiza. Trini procura reproduzir o modelo de mulher e de família preconizada pela

igreja. Paco é um jovem sem orientação ou perspectiva de futuro, que age por instinto e envolve-se com Luiza, uma mulher experiente, envolvida com o crime.

O desenrolar da trama leva ao ponto culminante, onde Trini, aos prantos, pede a Paco que dê fim ao seu suplício, lhe tirando a vida diante da nascente simbolizada na fonte, que numa efusão expressionista de emoção, soma-se às águas da chuva e às lágrimas de Trini, banhando o filme com o sentimento que ecoa no dramático som do sino. A desesperada fala de Trini repassa o seu drama nesta cena que condensa toda a tragédia, enquanto o tema natalino tem sua simbologia reforçada pela escultura da Virgem Maria com o Menino Jesus. Dessa forma, a morte, a violência e o sofrimento gerado por um reduzido nível de consciência e espiritualidade, contrastam com o nascimento, o amor puro e a espiritualidade plena. Ao som da canção natalina, o sangue pinga sobre a neve.

O tema escrito por Jose Nieto, que introduz o filme e reaparece em seus momentos mais significativos, usa um motivo da canção natalina como um *levar* para a oscilação de um arpejo ao piano, que imita uma sineta natalina ao acompanhar uma breve melodia embebida no dramatismo das cordas. Na cena principal, o tema dá lugar à canção natalina (na verdade, os refrãos de *Dime Niño* e *La Marimorena*, antigas canções natalinas espanholas anônimas), que é sobreposta por um cromatismo descendente, símbolo retórico da morte, enquanto a utilização da sineta junto à figuração do piano que lhe faz referência reforça o símbolo do sino e do natal. A seguir, na Figura 36, podemos ver a canção natalina (refrãos de *Dime Niño* e de *La Marimorena*) cantada na cena da morte de Trini; e na Figura 37, o motivo da figuração ao piano que faz referência à sineta ao acompanhar a canção natalina. *Trini llorando en el film de Aranda* apresenta duas variações desta canção natalina e também faz referência aos sinos.

Adagio

Soprano

La no che bue na se vie____ ne La no che bue na se va____

9

S. Y no so tros nos i re____ mos Y no vol ve re mos mas An de an de

18

S. an de la Ma ri mo re na An de an de an de quees la no che bu e na An de

25

S. an de an de la Ma ri mo re na An de an de an de quees la no che bu e na

Figura 36: Canção natalina (refrãos de Dime Niño e de La Marimorena) cantada na cena da morte de Trini.

Adagio

Piano

Figura 37: Motivo da figuração ao piano que faz referência à sineta ao acompanhar a canção natalina.

A melodia natalina é desmembrada por uma violonística transposição de seus fragmentos em um contraponto que lembra a música renascentista para alaúde. Apesar das tensões receberem um tratamento livre, de modo que nem sempre são preparadas e resolvidas, as vozes se contraem em clusters e são utilizados cromatismos e movimentos de segundas paralelas. Gradualmente, a peça intensifica sua tensão e sua densidade. Na variação do tema, o baixo torna-se polirrítmico e pontilhista, se opondo à natureza da melodia modal e polarizando a *finalis* ao mesmo tempo em que enfatiza o seu trítone.

A melodia recebe um andamento *moderato rubato*, a indicação doloroso e uma dinâmica especialmente elaborada para intensificar sua expressão e criar uma certa instabilidade, tornando-se propícia a representar um lamento, sob a influência do título da obra. O trabalho com o timbre e a harmonia também colabora para criar uma certa

dinamogenia, como veremos na leitura da expressão da obra, fundamentada pela análise intersemiótica.

Agora tomaremos impulso na sintaxe, fazendo uma leitura referencial de seus signos, para alçarmos vôo na subjetividade da poética.

Ícones:

- Sino representado pela repetição de um som (geralmente o centro acústico da peça com reverberações). Aparece nos compassos 17, 29, 30, 33 e 34.

Índices:

- Hesitação representada pela oscilação em rubato e piano. Aparece no primeiro compasso da peça.

- Aperto na garganta representado pela adição de notas imediatamente superiores, de forma comparável à figura retórica *superjectio*. Aparece nos compassos 2,3,4 e 5.

- Instabilidade emocional representada pelas variações na intensidade e no tempo, e pelas oscilações do “sino” (no compasso 18).

- Emoção do lamento (entonação da fala) representada pelo exagero na intenção das frases melódicas, bruscas variações de dinâmica e o andamento moderato rubato.

- Perda da voz em movimento ascendente, representada pelos harmônicos em movimento ascendente. Aparece nos compassos 14 e 15.

- Pausa na fala, suspiro, representada pelo prolongamento das notas até a extinção do som, de modo comparável à figura retórica *suspiratio*.

- Agressividade (sofrida e interiorizada) representada pela violação do baixo às qualidades da melodia. No compasso 22, ele cruza com a melodia obrigando-nos a apagar sua nota, como se a estivesse atropelando. Sua intensidade FF se sobrepõe à dinâmica da melodia. Pertinente à variação do tema.

- A tragédia é representada pela crescente tensão da harmonia. O sino soa mais forte e, assim como Trini, ‘perde a voz’ (timbre dos harmônicos) na cadência da coda, tornando-se ainda mais dramático, com suas forças se dissipando na morte.

- Morte representada pelo silêncio no final da música, de modo semelhante à figura retórica *aposiopesis*.

Símbolos:

- Dor representada pelas tensões.

- Dramatismo representado pelos acentos.
- A espiritualidade representada pela melodia natalina e pelo sino.
- A brutalidade, antítese da espiritualidade, representada pelo trítono. Com saltos de intervalos dissonantes, ao mesmo tempo em que polariza²⁴ o Lá, o baixo enfatiza o Mib. O trítono foi, desde a Idade Média, considerado o diabo na música. Pertinente à variação do tema.
- A morte é anunciada pelas seis badaladas (6h, fim do dia e início da noite), nos compassos 29 e 30.

A partir desses signos, desenvolvemos a seguinte leitura da expressão poética da peça. Ela se inicia com a dor contida, o soluço de um grito preso na garganta. Após a hesitação, decorrente da dificuldade de se colocar para fora uma dor profunda, o lamento se desenvolve, com grande instabilidade, até perder a voz em um movimento ascendente. Na variação, intensifica-se a melancolia, elevando-se ao desespero. A comoção de um *sul pont.* da sensível superior no baixo repercute a oscilação de um desequilíbrio interno, como uma sineta. O drama se revela trágico e desenvolve sua intensidade até atingir a força das badaladas de um sino, e sua expressividade cresce até a cadência da coda, onde o sino silencia. Dessa forma, a tragédia segue um padrão orgânico, que exhibe a autoconsumação. Brota e se desenvolve, levando à fina linha entre vida e morte, enlaçadas nas antíteses da cena retratada, exaurindo as forças no último som que se desfaz com a morte.

Alguns elementos que envolvem essa obra são iluminados pelo conhecimento de seu criador e suas referências. Tal conhecimento nos convida a uma reflexão sobre o sofrimento do homem no enredo de suas relações na sociedade contemporânea, a qual Willy compara à *Mahagonny* de Bertolt Brecht, em sua tese de doutoramento (1998): “O desenvolvimento espiritual do homem não encontra, por força da própria estrutura e dinâmica do sistema, condições favoráveis à sua maturação. O pecado capital, em Mahagonny, é não ter capital.” (OLIVEIRA, 1998, p.21).

A melodia modal revela uma expressão íntima da subjetividade humana, e como canção natalina, simboliza uma essência espiritual. Ela é violada pelas características lancinantes do baixo, expressão de uma sociedade governada por pessoas desprovidas

²⁴ Pela teoria de Costère, exposta no livro *Mort ou Transfiguration de l'Harmonie* (Costère, 1962), uma nota é polarizada quando se torna um centro acústico, ao ser precedida por suas notas polarizantes: as sensíveis inferior e superior, além das quintas superior e inferior e da oitava.

de compaixão e solidariedade, que reduziram a maior parte da humanidade a uma mera força de trabalho. Ao pintar essa paisagem em sua arte, comentando o quadro da realidade social, Willy traz a discussão ética e filosófica sobre a vida, o caráter e a sociedade.

Marién

Willy Corrêa de Oliveira

Comodo, rubato, con sentimento

The musical score for "Marién" is written for guitar in 6/8 time. It consists of 28 measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, ff, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (3 volte, simile, cresc. poco a poco al). There are also harmonic diagrams (Harm.) with fingerings and specific notes marked with 'x' or 'o'.

Measures 1-8: Treble clef, 6/8 time. Dynamics: p, f, p. Performance instructions: simile, 3 volte. Bass line: ff, p, mf, f.

Measures 9-12: Treble clef, 6/8 time. Dynamics: p, f, p. Performance instructions: Harm. 14 13 14 12 13 15, Harm. 19 12 12, Harm. 19 18 17, Harm. 19 17 19 17 19 19.

Measures 13-16: Treble clef, 6/8 time. Dynamics: f, p, f, p. Performance instructions: Harm. 19 12 12, Harm. 19 18 17, Harm. 19 17 19 17 19 19.

Measures 17-20: Treble clef, 6/8 time. Dynamics: f, p, f, p. Performance instructions: Harm. 19 12 12, Harm. 19 18 17, Harm. 19 17 19 17 19 19.

Measures 21-24: Treble clef, 6/8 time. Dynamics: p, f, p, f, p, f, p, f. Performance instructions: Harm. 19 12 12, Harm. 19 18 17, Harm. 19 17 19 17 19 19.

Measures 25-28: Treble clef, 6/8 time. Dynamics: p, f, p, f, p, f, p, f. Performance instructions: Harm. 19 12 12, Harm. 19 18 17, Harm. 19 17 19 17 19 19.

Fig. 38 – Que Trata de España – II. Marién (OLIVEIRA, 2003: p.4).

29 *sotto voce*

32 *rit. molto* *p* *f*

35 *p* *f sempre marcato*

39 *p*

43 *f* *p*

47 *allarg.* *Harm.* *p e cresc. misuratamente per finire*

Note: Harmonics = o (natural) x (artificial)

São Paulo, 7/8 de agosto de 1993

De las tres morillas de Jaén desde siempre Marién me pareció la más garrida.

Fig. 39 – *Que Trata de España – II. Marién* (OLIVEIRA, 2003: p.5).

2.1.3 Marién

Ao final da partitura dessa peça, Willy acrescenta a seguinte nota: “*De las morillas de Jaén desde siempre Marién me pareció la mas garrida.*” (Das mourinhas de Jaén, Marién sempre me pareceu a mais bonita). Ela revela que *Marién* surgiu das

impressões de Willy sobre essa canção popular espanhola do séc. XV²⁵, que se encontra no *El Cancionero de Palacio* (1474 – 1516) e foi difundida no séc. XX com a harmonização de Federico Garcia Lorca (é interessante observar que Lorca foi fuzilado pelo exército de Franco na mesma época em que se passa a história narrada pelo filme *Amantes*).

Jaén é uma cidade que se localiza na Andaluzia, assim como Ronda, a mais ou menos 70 km de distância de Granada, que foi o centro político da última região a ser reconquistada pelos reis católicos, no final do séc. XV (ela havia sido ocupada pelos árabes desde o séc. XIII). Os muçulmanos não expulsaram ou proibiram o culto dos católicos (que não tiveram a mesma tolerância), apesar de lhes impor certa inferioridade social, com pagamento de impostos específicos. Dessa maneira, as duas culturas conviveram por sete séculos nessa região, que foi o berço da cultura flamenca.

A história narrada na canção mostra tanto a riqueza da influência recíproca, quanto o conflito cultural. Três formosas mouras convertidas ao cristianismo iam para as plantações, mas voltavam sem colheita. A seguir vemos a canção com a tradução de William Agel de Mello (MELLO, 1996, p. 675).

²⁵ *Las Morillas de Jaén*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YDMZpg-aW7I>> Acesso em fev. 2019.

Las morillas de Jaén

Tres moricas me enamoran en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan lozanas
iban a coger manzanas
y hallábanlas tomadas en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
De mi vida robadoras?
Cristianas que éramos moras en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

As mourinhas de Jaén

Três mourinhas me namoram em Jaén:
Axa, Fátima e Marién.

Três mourinhas tão garridas
iam colher azeitonas,
e achavam-nas colhidas em Jaén:
Axa, Fátima e Marién.

E achavam-nas colhidas
e voltavam abatidas,
e as cores perdidas em Jaén:
Axa, Fátima e Marién.

Três mourinhas tão louças
iam apanhar maçãs,
e achavam-nas apanhadas em Jaén:
Axa, Fátima e Marién.

Disse-lhes: Quem sois, senhoras,
De minha vida roubadoras?
Cristãs que éramos mouras em Jaén:
Axa, Fátima e Marién.

Pela letra dessa canção²⁶, Marién teria sido a última a ser lembrada pelo sujeito do poema. O que torna Marién especial é o material musical usado para representá-la, ou seja, o fragmento melódico com o qual se canta o seu nome, que podemos observar na figura 40.

²⁶ *Primeiras Canciones*; seis poemas galegos, poemas sueltos, colección de canciones populares antiguas. Federico Garcia Lorca. Madri: Alianza, 1981. Tradução de Agel de William Mello, 1996.



Fig. 40 – *Tres Morillas de Jaén*, Anônimo do séc. XV (LORCA, 1961: p.13). Melodia do primeiro verso.

O prolongamento da última nota transmite uma emoção exaltada, como se o sujeito do poema se sentisse elevado e se entregasse à lembrança de Marién. O linguista Luiz Tatit, um especialista nos estudos da canção, chama de passionalização (TATIT, 2003: p.9) esse tipo de sustentação de uma nota em uma região aguda em relação às notas anteriores, feita com o objetivo de evocar um sentimento intenso. Esse arrebatamento também é favorecido pelo movimento ascendente. Vimos anteriormente que, na passagem do Renascimento para o Barroco, esse elemento da expressão musical viria a ser chamado de *anabasis*. A música segue um processo histórico-social, pouco se faria com uma *tábula rasa*. Mas voltando às *Morillas de Jaén*, ela é uma canção feita para dançar e possui um colorido proveniente da cultura árabe, como a ornamentação realizada com a nona menor (a canção está em modo frígio) ao final de frases, como a que podemos observar na figura 41.



Fig. 41 – *Tres Morillas de Jaén*, Anônimo do séc. XV (LORCA, 1961: p.13). Melodia do primeiro verso da segunda estrofe.

Mas também se pode cantar a nona menor como uma bordadura, como vemos na figura 42, ou ainda com outras formas de ornamentação. Devemos lembrar que o improviso é um elemento importante na música popular, ele trazia toda uma variedade e surpresas, de modo que a destreza ao improvisar poderia tornar um intérprete especialmente apreciado pelo público²⁷.

²⁷Se possível, veja como essa gravação desenvolve o tema instrumentalmente: <<https://www.youtube.com/watch?v=KCuZFWjA8HM>> Acesso em fev. 2019.



Fig. 42 – *Tres Morillas de Jaén*, Anônimo do séc. XV. Variação da melodia do primeiro verso do segundo estrofe²⁸.

Não apenas a destreza, mas a subjetividade e a sensibilidade para lidar com a linguagem musical também se tornam importantes nas escolhas do intérprete. Por exemplo, a primeira versão explora mais a nona menor e possui as tercinas de semicolcheia que são mais incisivas e menos suaves quando comparadas à bordadura da segunda variação, por isso ela pode ser vista como mais adequada ao primeiro e segundo verso da estrofe seguinte, enquanto a segunda variação possui o movimento ascendente, que transmite certa elevação que acompanha a expressão “tan garridas”. Porém, essas escolhas dependem do modo como se lida com a amorosidade e a beleza da mulher.

O movimento ascendente usado para cantar o nome de Marién encontra um paralelo em seu significado. Marién é um nome muito antigo de origem incerta que possui variantes em diversas culturas. Tanto em árabe como em hebraico Miryam significa ‘que se eleva pela graça’ ou ‘mar de amargura’ e, ainda em hebraico, Mayim significa água. Em latim Maria significa mares. Em aramaico Maryam significa ‘oceano azedo’. Em sânscrito Maya significa ilusão, é o oceano cósmico no qual as consciências estão sujeitas ao sofrimento enquanto não se unem ao Criador, tomando conhecimento da verdade; isso só ocorre pela graça divina, concedida em função da espiritualização e interiorização da consciência. Esse nome tornou-se muito usado a partir da expansão do cristianismo, por ser o nome da mãe de Jesus Cristo. Curiosamente, Maria se eleva pela graça divina ao ser escolhida para gerar o filho de Deus e vive a enorme amargura de ver seu filho ser crucificado.

Reverberando tanto o significado de seu nome quanto o motivo utilizado para cantá-lo, *Marién* é composta por arpejos que possuem um predomínio do movimento

²⁸ Transcrição feita pelos autores a partir da audição de interpretações de *Tres Morillas de Jaén* (anônimo do século XV) gravadas pelos conjuntos Hespèrion XXI de Jordi Savall e Mudejar de Begona Olavide, ambas citadas nessa dissertação.

ascendente, com passagens que criam um perfil melódico semelhante a ondas em formato de dente de serra, como podemos observar na figura 43.

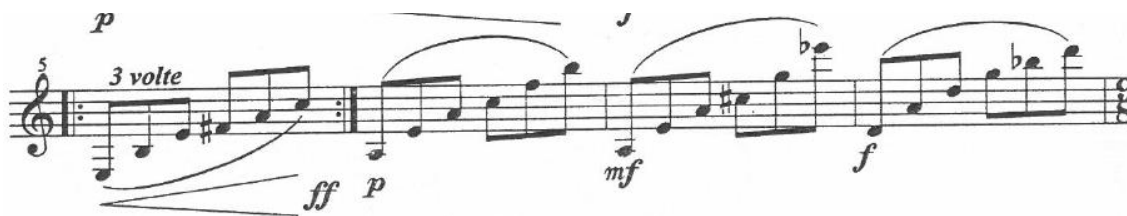


Fig. 43 – *Marién* (OLIVEIRA, 2003). Compassos 5 – 8.

A peça como um todo é composta por variações de movimentos ondulares compostos por tercinas, como índices das sobreposições de ondas da superfície do mar. Eles criam uma espécie de caleidoscópio harmônico que, como uma forma de jogo de montar, se desenvolve a partir da variação dos motivos de tercinas apresentados nos primeiros quatro compassos da peça.

Apesar da semelhança com um prelúdio, abandonamos o porto seguro da tonalidade, livres das âncoras e amarras de um centro tonal, estamos no mar aberto da harmonia atonal. Levados por sua maré, repleta de movimentos inesperados, devemos nos entregar à sua grande soltura rítmica, como uma forma de improviso. Até mesmo as intensidades que são sugeridas na partitura, não precisam ser seguidas à risca. Podemos desenvolver o tempo e a intensidade de cada onda até a sua crista, desde que não deixemos que o ápice quebre a continuidade. Como se fossem gestos na dança de Marién, como se estivéssemos acariciando suas curvas.

É interessante notar que essa liberdade influi sobre a percepção harmônica dos acordes, que em alguns momentos podem ser ouvidos como extensos e adornados por suas notas atrativas, e em outros podem ser fragmentados, apresentando até mesmo tríades simples.

No compasso 23, o acorde é resultado de um pensamento mais contrapontístico do que harmônico, com um movimento cromático em direção à terça do acorde. Podemos dizer que quase toda essa frase está construída com dois acontecimentos que se intercalam, de modo que, do compasso 20 ao 26, o primeiro tempo dos compassos realizam um contraponto latente, no qual duas vozes caminham cromaticamente em

movimento contrário direcionando-se a um pedal em Ré, enquanto no segundo tempo se destaca o seu trítono, Sol#. Essa passagem contrasta com o seu entorno, ela se desenvolve a partir do motivo de tercina apresentada no segundo tempo do segundo compasso, que parece já ter sido criado como um germe de contraste em relação aos demais motivos, apesar de ser quase um fractal da ondulação que se desenvolve na peça como um todo. Há aqui uma dialética à qual retornaremos mais à frente.

No compasso 27, há três repetições de um motivo semelhante ao ostinato da *Malagueña* de Isaac Albéniz, que podemos observar na figura 44. Esse compasso está em uma região central da peça. Assim como foram embaralhados os motivos de tercinas até o compasso 27, deste até o compasso 45 são embaralhados compassos e grupos de compassos, com algumas variações, sendo que no compasso central da coda o motivo citado reaparece com uma variação um pouco mais próxima ao ostinato da *Malagueña*, agora com uma tríade maior na primeira tercina, mas ainda assim é um tanto distante para servir de citação. Na verdade, trata-se de uma citação à expressão do flamenco que existe em Málaga (Málaga é uma cidade localizada no litoral da Andaluzia), a mesma que inspirou a peça de Albéniz.



Fig. 44 – *Malagueña*, Isaac Albéniz. Primeiros compassos.

No segundo tempo do compasso 38, quebrando a sequência de repetições, há uma expansão do motivo do compasso anterior que polariza o Sol#. No segundo tempo do compasso seguinte, a contraposição entre Ré e Sol# termina com um acorde formado pelas notas polarizantes do Sol#, que se prolonga com uma fermata. Em uma peça que desenvolve uma semântica extramusical, esse elemento é expressivo demais para não ter um significado. Ele funciona de forma semelhante à figura retórica *interrogatio*. Marién se inicia e termina com um acorde de Mi menor com sétima e quarta aumentada. Ao isolar as letras inicial e final de Mi menor, temos *Mr*. Esse é o radical do qual deriva o nome de Maria em egípcio, ele significa amor. Marién se eleva, é maré cheia, dança e graça, mas tem de lidar com o lado obscuro do ser humano. Se o acorde de Mi enquadra

a representação de Marién, Sol# é sua terça maior, reflexo de sua luz solar. O prolongamento do acorde das notas polarizantes de Sol# pedem pela sua alegria.



Fig. 45 – *La bailarina*, Miró, 1925.

Mas voltando ao seu caleidoscópio musical, vamos apontar a seguir a localização de cada motivo (apresentados nos primeiros quatro compassos da peça) e de suas variações, compasso por compasso, página por página. Lembrando que, para simplificar, deixando o mais claro possível a ilustração da estruturação motívica, tivemos que considerar as transposições ora como variação, ora como o motivo original. Isso ocorreu por causa da proximidade entre alguns motivos. Quando os dois motivos de um compasso se repetem, variados ou não, nomeamos o motivo formado pela união deles pelo número do primeiro compasso em que apareceram.

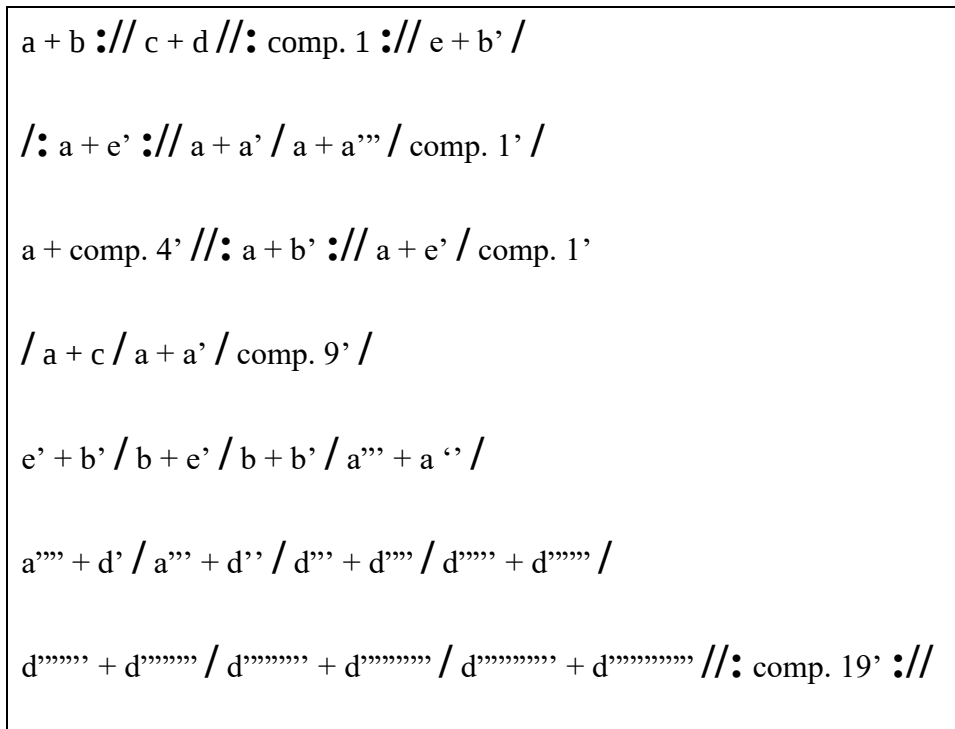


Fig. 46 – Diagrama dos motivos de *Marién* (OLIVEIRA, 2003). Compassos 1 – 27.

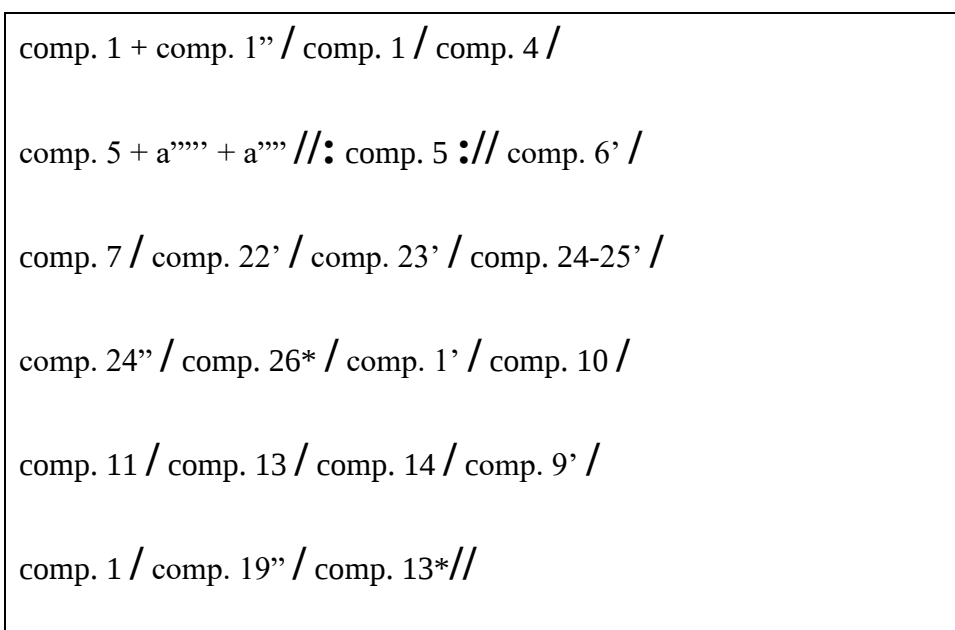


Fig. 47 – Diagrama dos motivos de *Marién* (OLIVEIRA, 2003). Compassos 28 – 48.

Intensidad

para Camilo Carrara

Willy Corrêa de Oliveira

2X *pp* *crescendo*

3X *p* *crescendo*

4X *acell. poco a poco al.....* *f* *crescendo*

... Più Vivace possibile

fff *sforzatto* *sforzatto*

sforzatto

São Paulo, agosto de 1993.

Nota: Só depois de trabalhar bastante a peça, e só quando tenha conseguido o Più Vivace possibile de acordo com a sua capacidade levada ao extremo (ao último limite de intensidade de suas forças), só então defina o tempo geral da peça: precisamente com que velocidade você tocará o início. Mesmo o início já deve estar envolto em INTENSIDADE. Se você executa esta peça em público, diga antes que é bem possível que você chegue a interrompê-la para tentar outra vez. Que os ouvintes vivam com você este instante de intensidade: como fazem os artistas de circo.

Fig. 48 – Que Trata de España – IV. Intensidad (OLIVEIRA, 2003: p.4).

2.1.4 Intensidad

A arte espanhola do violão é fortemente influenciada pela cultura flamenca, sobretudo pela sua música popular. Nela, podemos observar a presença de uma grande variedade de rasgueados e movimentos escalares muito velozes. O violão flamenco possui as cordas mais próximas da escala do que o violão clássico, o que favorece a velocidade dos movimentos escalares, de modo que o ruído do trastejamento, durante os arroubos de virtuosismo, tornou-se característico de sua música. Até mesmo a expressão

facial dos músicos e dançarinos apresenta uma força comparável à dos toureiros em êxtase, quando permitem que um animal furioso de uma tonelada passe com os chifres a centímetros de seu corpo. Em sua profunda entrega, a voz dos cantores torna-se rouca e somente quando a sua intensidade beira ao transe, fazem vibrar os ouvintes que, unidos em um sentimento ímpar, exclamam: - Olé! Os amantes da música flamenca costumam dizer que essa epifania só acontece quando há a presença de uma força mística que eles denominam *El Duende*.

Intensidad nos fala dessa expressão singular do temperamento espanhol, tal como uma *prosopopeia*, desenvolvendo a tensão de um movimento cromático que acelera até atingir o *Più vivace possibile*, ao mesmo tempo em que a intensidade cresce do pp ao *Sforzato*, quando se encerra com um trítone sobre o bordão. Dessa forma, essa peça apresenta a expectativa visceral, o virtuosismo do movimento escalar e o rasgueado (no acorde final) característicos da música flamenca para violão. Esse material musical ganha ainda mais força expressiva ao ser relacionado à arte circense, pela seguinte nota que se integra à partitura, tal como uma indicação de expressão:

Só depois de trabalhar bastante a peça, e só quando tenha conseguido o Più Vivace Possibile de acordo com a sua capacidade levada ao extremo (ao último limite de intensidade de suas forças), só então defina o tempo geral da peça: precisamente com que velocidade você tocará o início. Mesmo o início já deve estar envolto em INTENSIDADE. Se você executa esta peça em público, diga antes que é bem possível que você chegue a interrompê-la para tentar outra vez. Que os ouvintes vivam com você este instante de intensidade: como fazem os artistas de circo. (OLIVEIRA, 1993)

O movimento escalar da peça cria algo muito semelhante ao que os adeptos da retórica barroca chamavam de *circulatio*, criando uma oscilação na tessitura que vai se ampliando até o momento em que desce em direção ao acorde final. Funcionando como um índice, tal movimento pode ser relacionado ao movimento pendular de um artista de circo, que toma impulso em um trapézio e salta para pousar sobre algo que amortecça a sua queda. Algo semelhante à saída de um ginasta de sua apresentação em aparelhos como as argolas, a barra fixa ou as barras paralelas, porém mais ousado, pois o impulso do movimento pendular de um trapézio o lança a uma altura maior e o artista deve acertar o objeto que amortecerá sua queda, sob o risco de graves ferimentos.

Willy pede que essa relação com o circo seja relatada ao público, de modo a sugerir e estimular sua imaginação, potencializando a intensidade dessa peça que se concentra em um breve instante.

Essa imagem gera certas nuances nas mudanças de dinâmica e andamento dentro do crescendo e acelerando que caracteriza a expansão do movimento pendular na tomada de impulso. Essas nuances representam a variação da velocidade de um movimento pendular decorrente da ação da força gravitacional. Realizá-las representa uma dificuldade muito mais sutil do que a ‘prestidigitação’. Além disso, os *rubati* dentro do acelerando abrem espaço para uma variedade muito maior nas formas como a peça pode ser executada, o que aumenta o interesse em cada performance. Pensamos que o ideal seria o intérprete tocá-la de modo significativamente diferente a cada apresentação, de modo a poder viver com o público esse momento de expectativa e imaginação criativa.



Fig. 49 – Le cirque bleu, Marc Chagall.

Al Sueño
para Flávio Apro

Willy Corrêa de Oliveira

con anima

f 3:2

Jondo (più lento)

p *mf* *Espressivo* $\text{♩} = 72 \text{ circa cantabile (vibrato)}$

10 *tasto rubato* *f* 3

14 *normal molto vibrato (più lento, cantabile)* *p* 5:4

19 *sorpreso!* *p* 10:9 *Sentimiento (y requiebros)* 3

23 *p* *f*

26 *p*

Fig. 50 – *Que Trata de España* – V. *Al Sueño* (OLIVEIRA, 2003: p.9).

come una cadenza

con spirito!

Jondo

f/p

sul pont.

normale (ma molto vibrato)

ff

p

f

3

3:2

5

3

3

Requiebro y sentimientos

f

cantabile con moltissima espressione

come en las noches de ronda

p

f

Jondo

5

ff

Nota: Al Sueño é uma meditação (uma espécie de sonho) sobre uma paixão de criança por Conchita Moreno, dançarina espanhola que se apresentou durante uma temporada da Festa da Mocidade, no Recife. Para o menino ela deixou a Espanha, uma fotografia com dedicatória, e a marca de baton (de um beijo).

"y déjale al amor
sus glorias ciertas"

Fig. 51 – Que Trata de España – V. Al Sueño (OLIVEIRA, 2003: p.10).

2.1.5 *Al Sueño*

Nessa peça, talvez influenciado por Rilke, Willy busca inspiração em suas lembranças de infância.

Mesmo que se encontrasse numa prisão... não lhe ficaria sempre sua infância, essa esplêndida e régia riqueza, esse tesouro de recordações? Volte a atenção para ela. Procure soerguer as sensações submersas desse longínquo passado (RILKE, 2001).

Em um de seus relatos de memórias, o compositor conta de sua insistência para conseguir que lhe fosse conseguida uma mesa de madeira, na qual organizou alguns de seus primeiros papéis e livros, entre eles uma antologia de poesia espanhola, da qual "Este soneto, sabia-o de cor (...). Não sabia pleno o que queriam dizer as palavras, mas adorava os versos, o sério, as cadências" (OLIVEIRA, 2008a, p.4).

Al Sueño (Lupercio Leonardo de Argensola, 1559-1613)

Imagen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes más mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algún tirano el muro fuerte,
De jaspe las paredes, de oro el techo,
O el rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo, el hierro oculto.

El otro sus riquezas, descubiertas
Con llave falsa o con violento insulto,

Y déjale al amor sus glorias ciertas.

“Al sueño” inicia com o canto do sabiá, a memória mais antiga de Willy, que o encantava quando criança, na aurora de sua existência. Foi nesta época que seu tio o levou ao parque, onde estava acontecendo a "Festa da Mocidade"! Nesta, ao ouvir uma música espanhola correu para ver de onde vinha e ouvi-la melhor. Era a apresentação de um casal de bailarinos e cantores que se faziam acompanhar por um disco: "Los Hermanos Moreno". Fascinado pela dançarina Conchita Moreno, Willy fez alguém de sua família o levar para vê-la nos outros doze dias em que ela se apresentou. No último dia, desolado porque não a veria mais, foi ao camarim despedir-se e pediu-lhe um beijo . Sua emoção sensibilizou-a, ela atendeu ao pedido amorosamente e lhe deu de presente um retrato com dedicatória. Por dias ficou gravada a marca de batom em sua face, por anos a paixão em sua memória, como um sonho (OLIVEIRA, 2017). "Durante anos sem fim guardava no bolso do coração (da camisa) uma fotografia dela, amarrotando-se, aos craquelês (tantos os usos do amor): que ela havia selado com beijo impresso pelo batom dos lábios. Deu-me o mimo, e depositou levemente outro beijo em minha boca (que renunciei a lavar por eras), a relíquia" (OLIVEIRA, 2008b, p.3). A melodia conta este sonho, entrecortada pelo ritmo espanhol *callejera* (de rua) das apresentações.



Fig. 52 – Imagem capturada do vídeo *Ballet Flamenco Andalucia - Flamenco Festival at New York City Center*, Março 7-10, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=cm9IYSDxagc>

*Dançarina Espanhola*²⁹

Como um fósforo a arder antes que cresça
A flama, distendendo em raios brancos
Suas línguas de luz, assim começa
E se alastra ao redor, ágil e ardente,
A dança em arco aos trêmulos arrancos.

E logo ela é só flama, inteiramente.

Com um olhar põe fogo nos cabelos
E com a arte sutil dos tornozelos
Incendeia também os seus vestidos
De onde, serpentes doidas, a rompê-los,
Saltam os braços nus com estalidos.

Então, como se fosse um feixe aceso,
Colhe o fogo num gesto de desprezo,
Atira-o bruscamente no tablado
E o contempla. Ei-lo ao rés do chão, irado,
A sustentar ainda a chama viva.

Mas ela, do alto, num leve sorriso
De saudação, erguendo a fronte altiva,
Pisa-o com seu pequeno pé preciso.

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Novos Poemas*, tradução de Augusto de Campos.

A peça se inicia na região mais aguda do instrumento, com três variações de um motivo, uma em cada compasso – o motivo apresentado no terceiro compasso é o original, que é muito recorrente na escrita de Willy. Trata-se de uma adaptação à nossa notação musical de um canto de sabiá, um ícone semelhante à figura retórica *assimilatio*³⁰. Segundo Willy, esse canto é uma de suas memórias musicais mais antigas (OLIVEIRA, 2017). Ele tornou-se algo comparável à assinatura musical de Bach, citada quando falamos sobre a *Chaconne da Partita n° 2* para violino solo, uma forma de jogo musical, entre o nome da nota e o solfejo, comum na Renascença. Em sua obra musical Willy usa esse motivo com certa frequência, sobretudo nas últimas três décadas, após a queda do muro de Berlim³¹, quando passou a se debruçar mais diretamente sobre suas memórias pessoais em suas composições.

Primeira coisa: é que eu sabia que não queria voltar a re-trabalhar aqueles velhos materiais. Eu não queria trabalhar daquela maneira com a qual havia trabalhado assim... para a humanidade, como dizia a... conversa entre o Kalle e o Ziffel. Mas... eu precisava fazer arte. As canções de luta, eu não as tinha mais. Arte, eu precisava... mesmo que eu não... soubesse o que era, o que poderia vir a ser... Nem com que material trabalhar, nada. Mas, como eu tinha visto aqueles filmes do Tarkovsky, imersos numas sutilezas do espírito de artes japonesas...

(...)

(Uma maneira velha de lidar com a arte), um regozijo interior diante de algo que se concretizava assustadoramente, e amenizava algumas mazelas que eu andava sofrendo com o mundo.

(...)

Arte consoladora, expressão do “eu”, lirismo cansativo. De qualquer modo, havia, agora, uma novidade, sim, que eu nunca tinha tido antes. Esse algo novo era o seguinte: Não, eu sei antes de tudo que, se eu estou fazendo arte, se eu faço, é porque eu estou sentindo a necessidade enorme dela (OLIVEIRA, 2010: p.167,170,173).

No primeiro compasso, em um delicado movimento melódico, notas ornamentais de sensíveis levam a uma terça menor, antes de repousar sobre um registro

³⁰ É bom lembrar, que todas as figuras da retórica barroca citadas nessa dissertação foram apresentadas no primeiro capítulo.

³¹ A queda do muro de Berlim representou um avanço do capitalismo. Uma derrota impactante para Willy e todos aqueles que lutavam pela igualdade, pela solidariedade e por uma liberdade que servisse a todos e não se realizasse em detrimento de ninguém.

mais grave, seguindo o movimento polarizante. No segundo compasso, o repouso é precedido por uma movimentação de sensíveis que levam a um trítono, para depois polarizar a nota que fica em seu centro, perpassando todas as notas cromáticas de seu âmbito. Esse motivo reverbera a tensão de uma busca do compositor por algo que habita o seu âmago.



Fig. 53 – Primeiro e segundo compassos de “Al Sueño” (OLIVEIRA, 1993: p.9).

Segue ao canto do sabiá um “canto *Jondo*” (significa canto profundo, é uma das maneiras como se designa o canto flamenco). Como em um sonho, os acontecimentos se desenvolvem por uma subjetividade simbólica que está além de uma simples estruturação lógica, embora esta também esteja presente.

Em um centro estendido, os movimentos ondulatórios se cruzam sem se misturar. No homem acordado, de alguma forma transportado ao tom do real, há igualmente independência e não composição dos estímulos coexistentes. No sonho, existe composição automática de tudo, sem reservas.

(...)

Mas sentimentos, emoções, espetáculos, causas aparentes, simulacros de partes... modificam-se reciprocamente e constituem um mesmo sistema, análogo a um sistema de forças “internas”.

(...)

Percebo, de repente, que é preciso traduzir de outra forma essa sensação: é o momento em que ela não pode mais pertencer a este sistema de acontecimentos, a este mundo, que se torna então sonho e passado não ordenado (VALÉRY, 1999: p.92-94).

O quarto compasso apresenta um motivo que é imediatamente repetido com uma pequena variação, muito presente na cadência frígia da música cigana. Então, o

movimento de resolução da sensível superior da cadência frígia é absorvido por uma variação condensada do canto do sabiá, fundindo os dois cantos em um único motivo de quintina. Podemos interpretar essa fusão como uma marca da Espanha na memória e no íntimo de Willy. Nos três últimos compassos da peça, o “canto *jondo*” dá lugar a esse motivo, para depois se dissolver no motivo do canto do sabiá apresentado no segundo compasso. De certa forma, é como se o amor da criança pela dançarina espanhola se tornasse uma das forças a moldar sua personalidade.



Fig. 54 – Três últimos compassos de “Al Sueño” (OLIVEIRA, 1993: p.9).

Ainda mais: não pense que o grande amor que lhe fora imposto na sua adolescência se tenha perdido. Não terá sido então que amadureceram em si grandes e bons desejos e propósitos dos quais o senhor vive ainda hoje? Creio que aquele amor persiste tão forte e poderoso em sua memória justamente por ter sido sua primeira solidão profunda e o primeiro trabalho interior com que moldou a sua vida (RILKE, 2001: p.63).

Com exceção do motivo que encerrará a peça, que é reapresentado três oitavas abaixo, a variação condensada do motivo do canto do sabiá é a única que é repetida de forma literal no início da peça, o que aponta para a sua importância semântica. Antes que ela seja reapresentada, o “canto *jondo*” desenvolve dois motivos que serão usados na dança em três por quatro. O primeiro é o movimento melódico mais expressivo cantado pelo soprano³² durante a dança (nos compassos três e sete e depois no terceiro compasso da variação) e o segundo é um cromatismo que também é cantado pelo soprano na variação da dança (nos compassos quatro cinco e seis), o qual sofre uma

³² Soprano no sentido de a voz mais aguda de uma polifonia, assim com baixo designa a mais grave.

elisão com o motivo da cadência frígia apresentado no quarto compasso da peça (nos compassos seis, sete, oito e nove).

Um motivo da peça *Marién* é apresentado de modo a provocar uma fusão semântica entre Conchita e *Marién*, indicando que ambas são agora representações de um mesmo arquétipo.



Fig. 55 – Motivo de “*Marién*” (OLIVEIRA, 1993: p.4)

aparecendo pela primeira vez em “*Al Sueño*” (OLIVEIRA, 1993: p.9).

Esse início rarefeito, partindo da nota mais aguda do instrumento para atingir a mais grave com o motivo de *Marién*, se encaixa muito bem à ideia de uma memória muito antiga, que vai se revelando aos poucos, até que lhe toma por inteiro. Imagem que se harmoniza com os delicados, porém intensos, gestos iniciais de uma dança flamenco. Tal como o início de uma raga indiana, que aos poucos define a melodia e o ritmo que será desenvolvido (DEVA, 1990, p.45-50).

Um motivo com sensíveis que levam às notas polarizantes de Ré desenha uma nova variação do canto do sabiá, com uma forte similaridade ao motivo do segundo compasso. O perfil melódico desse motivo apresenta semelhanças aos movimentos das mãos da bailarina, ou uma pequena labareda (a dançarina cigana também cria movimentos com a saia semelhantes às labaredas), servindo de índice para ambos. Tal qual um sutil e sedutor movimento das mãos da dançarina, ele serve de *levar* para a dança, como o fósforo da imagem criada por Rilke a incendiar a dançarina com *El Duende*.

Os acordes da dança de Conchita são formados por três elementos contrapontísticos com motivos rítmicos diferentes, que juntos estabelecem um ritmo da música *callejera* – com exceção do sexto e décimo compassos da primeira dança, repetidos na sua variação, que possuem quatro acontecimentos simultâneos – o baixo, as terças (que nos compassos quatro e oito da primeira dança se contraem em segundas, e

no compasso cinco se expandem em uma tríade) e o soprano. Esses elementos contrapontísticos podem ser interpretados como índices dos movimentos dos pés, do corpo e dos braços da dançarina. Os repetidos saltos de trítono do baixo, ao mesmo tempo em que podem representar movimentos mais incisivos da dança, podem ser compreendidos como a sensação de euforia que esses movimentos evocam, assim como os *legati* cromáticos, de modo semelhante à figura retórica *exclamatio*. Junto com as tensões de um modo geral, esses movimentos também podem ser interpretados como representações dos sentimentos apaixonados, como uma *pathopeia*.

Nessa dança, os acordes são embaralhados de modo a manter um forte direcionamento harmônico, realizando pequenas variações que trazem novas cores e renovam o frescor da dança de Conchita, como se ela estivesse improvisando com os movimentos do flamenco. Por exemplo, o primeiro, terceiro, sétimo, nono e décimo primeiro compassos possuem o mesmo baixo, mas o soprano varia, chegando a cantar o motivo cantábile já citado e o acompanhamento de terças sofre gradual subtração de notas, antes de ser restituído. Dessa forma, o soprano vai alterando a fundamental do acorde. O compasso oito prolonga uma terça do acompanhamento e muda o soprano em relação ao compasso quatro, usando a terça menor junto com a terça maior e a nona menor (além da sétima e da quarta aumentada). O compasso dez também altera o soprano em relação ao compasso seis, de maneira que podemos ouvir o retrógrado do motivo da cadência frígia, no soprano dos compassos sete ao dez da dança.

Na variação da seção A (*Al Sueño* possui uma forma A – B – A' – B' – Coda), há uma subtração de alguns elementos. Uma variação do motivo do sabiá, que lembra a formação da chama de um fósforo, leva à região mais aguda da tessitura novamente. Segue o motivo do segundo compasso agora oitava abaixo do original, para finalmente atingir a nota mais aguda de um violão tradicional, com a repetição do motivo do terceiro compasso. O motivo do quarto compasso (da cadência frígia) aparece oitavado; acrescenta-se um baixo em sua variação e no motivo condensado do canto do sabiá, o que traz uma gravidade maior; a memória está em pleno fôlego. Os motivos em *cantabile* são então subtraídos, pois agora se evita um excesso de repetições. Segue o motivo de *Marién*, e uma nova subtração de elementos cria uma elisão com uma nova variação do motivo cromático, que agora se apresenta retrogradado na região mais grave do instrumento. O motivo de quintina com movimento ascendente, então, leva a uma nova variação do motivo da labareda, que novamente incendeia a dança da Conchita.

Na variação da dança há um novo embaralhamento dos acordes, com novas mudanças no soprano a partir do terceiro compasso e com novas subtrações no acompanhamento de terças, mas conservando a mudança de direção do baixo a cada quatro compassos. Cabe lembrar que em Marién, que de certa forma também representa a dançarina espanhola, o embaralhamento dos motivos é um dos grandes atrativos da peça.

No quarto compasso da variação da dança, somos surpreendidos por uma enarmonia que leva o acorde do quarto compasso a se tornar menor, ao invés de caminhar para o segundo grau alterado (o quinto do quinto). Se é que o podemos chamar desse modo, pois não estamos diante de uma harmonia convencional. Vemos um rebuscamento da tradição com a presença do colorido do modo frígio, mas com um pensamento contrapontístico moderno, que surpreende com tensões de notas despolarizantes ou cromáticas ao mesmo tempo em que cria movimentos polarizantes que estabelecem forte direcionamento e coesão ao discurso musical. Esse controle da condução harmônica desenvolve uma completa liberdade em relação a um campo ou região harmônica, ainda que se queira flertar com a harmonia típica do flamenco. Afinal, a dança de Conchita está sendo contada por Willy. Em seu sonho, a harmonia da música flamenca se transfigura.

No compasso oito da variação da dança, por exemplo, o acorde de Ré torna-se meio diminuto pela força da quarta e da sexta menor que atraem o La $\flat$. A esse meio diminuto se acrescenta uma terça maior, em função do motivo que modifica a direção do baixo a cada quatro compassos. Essa terça maior reforça a polarização da fundamental do acorde seguinte. Um Si diminuto no qual o baixo, preparando o fim da dança, repete o motivo que altera sua direção a cada quatro compassos (com uma enarmonia de La $\sharp$ para Sol $\flat$), acrescentando uma quinta justa, antes da resolução do acorde, caminhando no ciclo de quartas.

Ao final da variação da dança, é introduzido um motivo com acordes acentuados que lembram um sapateado incisivo. Como vimos anteriormente, a dança flamenca herdou muitos elementos da representação da cosmologia hindu. Entre eles, está o sapateado com o qual termina. Essa é uma representação de um elemento simbólico da mitologia hindu. Trata-se de *Tandava*, a dança da vitória de Shiva (ZIMMER, 2002). Ela põe fim à ilusão da manifestação, destruindo a ignorância representada pelo elefante

demônio, gerando a interiorização da consciência que se volta para a sua realidade divina.

Essa interiorização é então representada por um coral “*como en las Noches de Ronda*”. E após um novo sapateado, os motivos de Marién e de Conchita (jondo) levam ao retorno do motivo do sabiá. Como se o amor se recolhesse ao íntimo após se manifestar.

Willy então encerra a peça com uma citação do último verso do poema *Al Sueño* de Francisco de Quevedo: “Y déjale al amor sus glorias ciertas”.



Fig. 56 – Gravura feita pelo autor em um djembê de madeira (massaranduba).

2.2 Nove Gravuras para guitarra (2012)

As “Nove Gravuras para guitarra” possuem formas condensadas, estruturadas cada uma a seu modo, de acordo com as ideias que lhes deram origem. Elas expressam impressões e vivências de Willy relacionadas de algum modo ao violão e se impõem como uma obra que desvela qualidades sonoras que ainda foram pouco exploradas nesse instrumento – quando comparado com a escrita musical do séc. XX para outros instrumentos. Há uma busca pela maturidade do violão, que deixe para trás a primavera de sua existência e impulsione um aprofundamento do conhecimento sobre ele e a realização de suas potencialidades ainda latentes. Willy as explora em plena “vontade de

concisão e a surpreendência" (OLIVEIRA, 2012, p.1) buscando inspiração no mestre do *haikai* Matsuo Bashô (1644-1694), poeta que transmitia seu sentimento do mundo profundamente influenciado pelo Zen Budismo.

Vai-se a primavera,
queixas de pássaros, lágrimas
nos olhos dos peixes.³³

A ideia da gravura nos sugere uma forma de relação com o instrumento diferente da tradicional. Para fazer uma gravura o artista busca diferentes posições para o objeto, de modo a obter o ângulo adequado para produzir o entalhe ideal à realização de determinada intenção artística. Desse modo, o objeto é analisado sob diferentes pontos de vista, tornando-se mais íntimo para o artista, que se relaciona com ele de modo ímpar. Passo a passo, o olhar do artista se transforma, apurando-se no pragmatismo do tempo, trilhando caminhos que só se revelam no caminhar. Cada nova gravura se apresenta como uma nova mata virgem repleta de novos tesouros a se desvendar. Mas ela só se revela ao buscador que se entrega de corpo e alma por pressentir a descoberta de algo que ainda está sob sete véus de mistério e brumas. É preciso persistir e se concentrar no objetivo sem se satisfazer prematuramente com os frutos maduros que se oferecem pela senda. Mas esses devem ser colhidos, cada nova visão, cada novo entalhe, é um aprendizado valioso para quem está desperto e reconhece o valor do que se apresenta. O artista que medita sobre sua criação projeta aquilo que traz em seu interior e recria a si mesmo. E todo o processo faz parte da construção da obra quando ela se identifica com a natureza de seu criador, como as contas que se colocam na linha de um colar, como gotas que se encontram no mar.

³³ *Haikai* de Bashô colocado na capa das “Nove Gravuras para guitarra” (OLIVEIRA, 2012, p.1).

Gravura nº1 para guitarra

Ao Paulo e à Tais, por supUESTO

Willy Corrêa de Oliveira

Larghetto

dolce, incantevole

Nota: Para possibilitar a execução de algumas passagens (aparentemente inviáveis) a mão esquerda deve chegar às cordas para pressioná-las desde cima, e não por baixo (o polegar segurando o braço).

São Paulo, 29 nov 2012

Fig. 57 – Gravura nº1, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.2).

2.2.1 Gravura Nº 1

Com a *Gravura Nº 1*, Willy expressa o seu encantamento (OLIVEIRA, 2017) ao ouvir a canção medieval catalã “O Testamento de Amélia”³⁴, por meio de uma peça que apresenta duas vozes — uma muito antiga e outra atual — mostrando a sua relação com essa antiga melodia modal, de métrica solta, graciosa e plena de vida, acolhendo a sua natureza e contrabalançando-se com a tensão em que vivemos diante da aridez da atualidade.

As pequenas variações rítmicas com que a melodia original se apresenta – com um prolongamento da nota do décimo compasso e da última nota do décimo primeiro compasso – adaptam uma das possíveis leituras dessa melodia modal a uma escrita rítmica um pouco mais rígida, para integrá-la à polirritmia do baixo.

O baixo apresenta um direcionamento através da atratividade de suas notas, que estão sempre preparando as notas da melodia ou de si mesmo, aflorando a intenção apresentada da melodia pela disposição e gradação das tensões e das consonâncias.



Fig. 58 – Apresentação do consequente (compassos 5 a 8) da melodia de “O Testamento de Amélia” na Gravura Nº1 (OLIVEIRA, 2012: p.2).

Essa é uma atitude composicional muito cara a Willy. Em suas aulas de composição, ele citava Bartók dizendo que “o amor pela melodia não pode desfigurá-la”. Certa vez, me mostrou um livro de Ikebana, revelando a forma como a natureza da flor é respeitada pela composição do arranjo floral, desde a escolha do vaso, passando pelo posicionamento da flor, até sua harmonização com os demais elementos vegetais. Falou sobre as diferentes regiões na altura – comparáveis à tessitura de uma música – e suas relações com a terra (parte inferior), o humano (parte central) e o espiritual (parte

³⁴ Montserrat Figueras gravou uma versão de *El Testament D’Amèlia* com Jordi Savall e o grupo La Capella Reial de Catalunya no CD “Cançons de la Catalunya mil·lenària”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=YxJUPX5bBpU> >, acessado em 08/06/2019.

superior). E contou sua experiência com um monge budista que lhe guiou em uma jornada pelos mistérios dessa arte. A princípio, o Monge não lhe permitia nem cortar a flor para usá-la. Dizendo que só poderia fazê-lo quando despertasse seu amor por ela. Esses ensinamentos não são apenas passados para seus alunos de forma mecânica. São vivenciados e podemos observá-los em composições como essa peça.

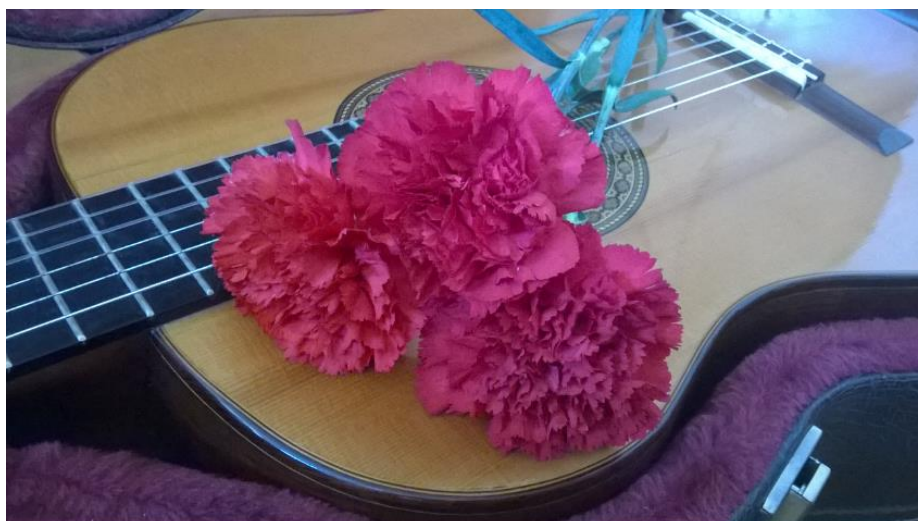


Fig. 59 – Foto do autor.

Como um vaso de ikebana, a sonoridade do violão se abre para receber a melodia, com um largo uso de suas cordas soltas no baixo, que terminarão por soar todas juntas no acorde final. Na região central tanto da peça como da tessitura, podemos observar um cromatismo que acompanha a criação e a resolução da tensão da melodia. A letra da melodia que é cantada pelo soprano revela uma personalidade sensível, de quem deixa parte de seus pertences aos pobres e à Virgem Maria. A doença de que padece Amélia tem sua provável causa revelada ao final da canção, quando ela deixa seu marido à sua mãe, para que continue a se deitar com ele. Essa revelação traz um novo sentido ao refrão – “Ai! Meu coração se murcha como um ramalhete de cravos”.

O Testamento de Amélia

Amélia está doente, a filha do bom rei.

Condes a vão ver. Condes e gente nobre.

Ai! Meu coração se murcha como um ramalhete de cravos.
 Filha, filha minha, de que mal se queixa?
 O mal que eu tenho, mãe, bem o sabe.
 Ai! Meu coração se murcha como um ramalhete de cravos.
 Filha, filha minha, disso você vai confessar?
 Quando houver confessado, o testamento fará.
 Ai! Meu coração se murcha como um ramalhete de cravos.
 Um castelo deixo aos pobres, para que rezem a Deus.
 Quatro a meu irmão Carlos. Dois à Mãe de Deus.
 Ai! Meu coração se murcha como um ramalhete de cravos.
 E a você, minha mãe, lhe deixo o meu marido,
 para que o tenha em sua cama, como há muito tempo tem feito.
 Ai! Meu coração se murcha como um ramalhete de cravos.

El Testament D'Amelia

L'Amèlia està malalta, la filla del bon rei.
 Comtes la van a veure. Comtes i noble gent.
 Ai, que el meu cor se'm nua com um pom de clavells.
 Filla, la meva fila, de quin mal us queixeu?
 El mal que jo tinc, mare bé prou que me'l sabeu.
 Ai, que el meu cor se'm nua com um pom de clavells.
 Filla, la meva fila, d'això us confessareu.
 Quan sereu confessada, el testament fareu.
 Ai, que el meu cor se'm nua com um pom de clavells.
 Un castell deixo als pobres, perquè resin a Déu.
 Quatre al meu germà em Carles. Dos a la Mare de Déu.
 Ai, que el meu cor se'm nua com um pom de clavells.
 I a vós, la meva mare, us deixo el marit meu.
 Perquè el tingueu em cambra, com fa molt temps que feu.
 Ai, que el meu cor se'm nua com um pom de clavells.

A melodia se organiza de forma semelhante a um período de oito compassos com uma repetição de seu consequente. Nessa repetição, o baixo cria um contraste dando continuidade ao aumento de sua movimentação, porém, agora, desenvolvendo a polirritmia que havia sido sutilmente introduzida no quarto compasso. Suas notas atrativas modificam a maneira como realizam o direcionamento, passando a funcionar mais harmonicamente, como se se houvessem aberto várias vozes de uma polifonia latente, na qual se destaca o Ré#, que é a sensível da finalis do Mi Eólio desenvolvido pela melodia, que se resolverá no fim da peça.

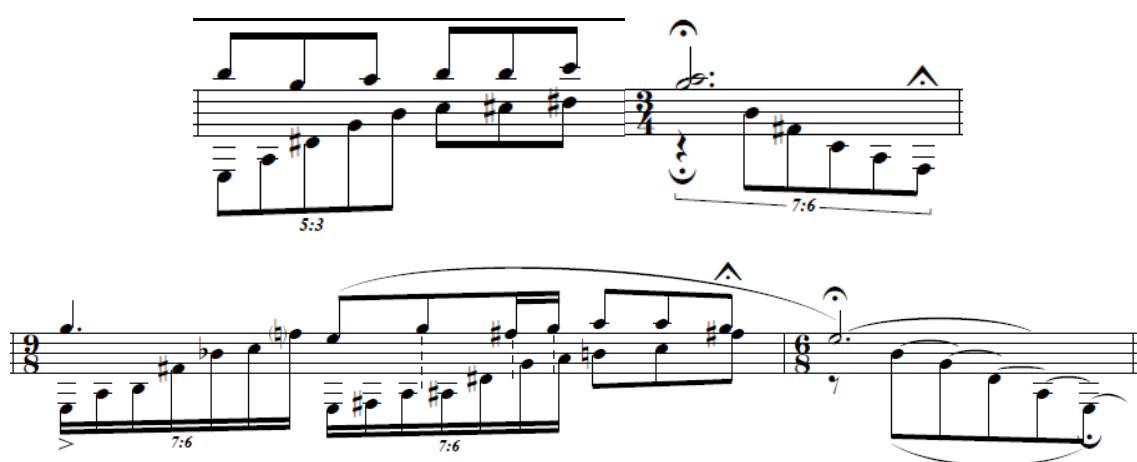


Fig. 60 – Variação sobre o consequente (compassos 9 a 12) da melodia de “O Testamento de Amélia” na Gravura N°1 (OLIVEIRA, 2012: p.2).

Assim como a revelação ao final da letra torna-se o ponto culminante do drama que ela relata, a sonoridade do acorde que fecha a peça com as cordas soltas reflete a entrega final de quem abre mão de sua vida.

Gravura nº2 para guitarra

Willy Corrêa de Oliveira

♩ = circa 40

p sempre legatissimo

para inserir na Gravura nº2:

F. Chopin

Instruções: Este fragmento do Estudo op.10 nº6 de Chopin deve ser inserido (por inteiro) após a execução de qualquer dos grupos de ♩ = circa 40. Não deve, todavia, ser colocado após o último, tendo a citação, assim, como conclusão.

Fig. 61 – Gravura nº2, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.3).

2.2.2 Gravura Nº 2

Desde os tempos de estudo de piano, quando ainda muito jovem, Willy vê no *Estudo Nº6* de Frédéric Chopin³⁵ a ideia de uma música para violão e voz desenvolvida pianisticamente (OLIVEIRA, 2017). A *Gravura Nº 2* elabora essa ideia não apenas citando o Estudo de Chopin ao violão, mas pela maneira como a peça acolhe o tema do *Estudo Nº 6*, apresentando semelhanças e contrastes que se desenvolvem de acordo com características da música de nosso tempo.

Se no Estudo um baixo e uma figuração em semicolcheias acompanham a melodia, na Gravura a figuração torna-se o baixo e este é substituído por outra voz aguda que modula o timbre da melodia, criando algo semelhante à ideia de uma melodia acompanhada para piano que se desenvolve no violão.

O tema de Chopin aparece reduzido pela eliminação do quarto, sexto, sétimo e oitavo compassos. Dessa maneira filtra-se um movimento geral ascendente de intensidade crescente.

O motivo em semicolcheias, que confere um caráter de agitação emocional ao *Estudo Nº 6*, entra em diálogo com a tensão de um baixo que altera constantemente sua direção e sua figuração, com quiálteras variadas, transformando a romântica agitação emocional em um dramatismo contemporâneo. Dessa maneira desenvolve-se uma releitura da atmosfera e da expressão do *Estudo Nº 6*, adaptando-o a questões e formas de sentir do homem de nosso tempo, em alguns aspectos uma versão decadente do sujeito romântico. Essa forma de diálogo com o passado também se desenvolve no filme *Torrentes da Primavera* (SKOLIMOWSKI, 1989), que cita esse mesmo *Estudo* de Chopin no início e no final, quando o narrador o acompanha acrescentando uma letra à melodia. Imagens dramáticas, prenhas de simbolismo, se relacionam com o *Estudo Nº 6*, gerando uma crítica à trama do filme e, de certa maneira, ao homem contemporâneo. Como a imagem a seguir.

³⁵ Compositor que permaneceu sempre uma forte referência para Willy.



Fig. 62 – Imagem extraída do filme *Torrentes da Primavera* de Jerzy Skolimowski, 1989.

A personagem principal do filme está com uma expressão triste. Ela é acompanhada por um grupeto de velas assim como a melodia é acompanhada por grupetos de semicolcheias no *Estudo N° 6*. As velas se refletem nos espelhos infinitamente, representando algo que se repete ou parece não ter solução. Ao invés de trazer alegria, a roupa de arlequim aumenta o drama da expressão da personagem e do *Estudo N° 6* da trilha sonora. Vemos um palhaço no mau sentido. Alguém que só pensa no próprio prazer e sofre as consequências. Ele fica de costas para o espelho, não busca o autoconhecimento. É uma pessoa superficial, que contrasta com a profundidade da música de Chopin. Ele está sozinho, ao mesmo tempo ele se repete, ele e as velas, porque ele representa muitos.

Na partitura da *Gravura N° 6*, o fragmento do *Estudo* de Chopin está separado do restante da peça. Ele deve ser inserido conforme suas Instruções: “Este fragmento do *Estudo* de Chopin deve ser inserido (por inteiro) após a execução de qualquer dos grupos de ♩ = circa 40. Não deve, todavia ser colocado após o último, tendo a citação, assim, como conclusão” (OLIVEIRA, 2012, p.3). O fato da citação poder ser colocada em diferentes lugares da peça resulta em uma estrutura aberta, propiciando diferentes leituras, tal qual se dá a compreensão da complexa realidade atual, que se apresenta de forma fragmentada – e que assim se reflete no discurso musical, eventualmente, desde há cerca de 60 anos.

Alguns elementos do tema são tratados como motivos, colaborando para a obtenção da unidade da peça juntamente com a adoção das características texturais do tema de um modo geral. O motivo formado pelas três primeiras notas em semicolcheia do último compasso da citação pode ser observado nas três primeiras notas da última e da penúltima quiáltera da peça, além da segunda, terceira e quarta notas da segunda quiáltera do quarto compasso.



Fig. 63 – Motivo extraído do último compasso da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

A inversão desse motivo pode ser observada na quarta, quinta e sexta notas da primeira quiáltera do último compasso.



Fig. 64 – Inversão do motivo extraído do último compasso da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

Seu retrógrado pode ser observado nas três primeiras notas da primeira quiáltera do quarto compasso e nas três últimas da segunda quiáltera do terceiro compasso.



Fig. 65 – Retrógrado do motivo extraído do último compasso da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

O retrógrado invertido pode ser observado na terceira, quinta e sétima notas da segunda quiáltera da peça, sendo intercalado pelo pedal que desenvolve a ideia da repetição das segundas e quartas notas dos grupetos em semicolcheia da citação.



Fig. 66 – Retrógrado invertido do motivo extraído do último compasso da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

O motivo formado pela segunda, terceira, quarta e quinta notas do primeiro grupeto em semicolcheia da citação também pode ser observado na terceira, quarta, quinta e sexta notas da primeira quiáltera do segundo compasso.



Fig. 67 – Motivo extraído do primeiro compasso da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

No segundo compasso da peça, tal como no segundo compasso da citação, a melodia caminha uma segunda descendente, logo após um salto ascendente. A mesma movimentação também ocorre no quarto compasso da peça.



Fig. 68 – Motivo extraído da melodia da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

A tonalidade cromática em Chopin é substituída por uma estruturação que não permite o estabelecimento de nenhum centro ou modo; não aceita sequer a formação de uma série, apesar da utilização das doze notas. As ligaduras de notas de diferentes valores e quiálteras também criam durações mais complexas. Porém, apesar da distância, podemos observar duas variações reduzidas do tema. Uma nos três primeiros compassos e outra nos dois últimos.

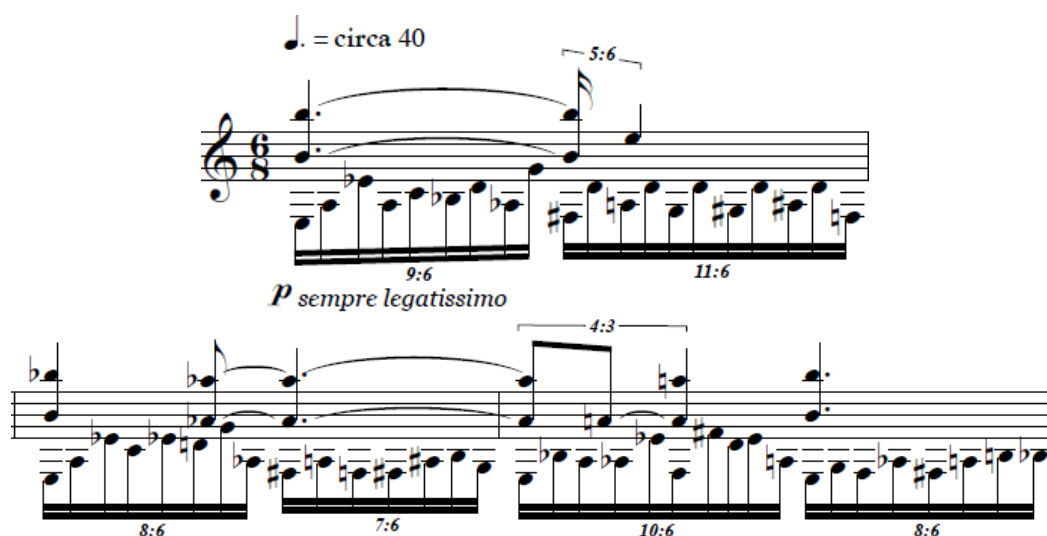


Fig. 69 – Primeira variação da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).



Fig. 70 – Segunda variação da citação do *Estudo op. 10 n° 6* de Chopin na *Gravura N° 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

Se optarmos por inserir a citação entre essas duas variações, teremos uma forma A – B – A, ainda que muito condensada. De todo modo, a assimetria se conservaria pelas diferentes dimensões das frases.

Willy Corrêa de Oliveira

♩. = circa 40

p sempre legatissimo

9:6 11:6 8:6 7:6 10:6 4:3 8:6

8:6 7:6 10:6 7:6 7:6 10:6 9:6 7:6

7:6 7:6 10:6 9:6 7:6

Fig. 71 – Criação de uma forma A – B – A pela inserção da citação do *Estudo op. 10 nº 6* de Chopin na *Gravura Nº 2* (OLIVEIRA, 2012: p.3).

Gravura nº3 para guitarra

Willy Corrêa de Oliveira

Moderato esganicado

ff

p

São Paulo, nov 2012

Fig. 72 – Gravura nº3, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.4).

2.2.3 Gravura Nº 3

A cultura nordestina valoriza o cego de um modo especial. Há uma crença de que, de algum modo, ele é mais sensível ao lado espiritual da vida. Como o contato dele com o mundo material se encontra fragilizado pela ausência de um sentido tão importante para a apreensão da realidade à sua volta, sua alma permaneceria em um contato mais consciente com a dimensão espiritual. Dessa maneira, ele é reconhecido como um mediador para quem quer estabelecer alguma forma de contato com os santos, com a Virgem Maria, ou mesmo com Jesus Cristo, seja por meio de preces, seja por aconselhamentos. Dono de uma intuição privilegiada, ele poderia saber de coisas que os olhos não podem ver.

Muitos cegos usufruem dessa visão tornando-se benzedeiros ou conselheiros, entre outras posições imbuídas de caráter religioso. Também é comum que agregue outro elemento que lhe sirva como sinal de sensibilidade exaltada, como o simples fato de tornar-se um músico. Há cegos tocadores de pífano, de viola, de sanfona... que podemos facilmente observar nas ruas, nos salões ou nas feiras de Recife, por exemplo. Lembremos aqui de dois personagens marcantes da cultura popular nordestina, originários do mesmo Crato (CE), os músicos conhecidos como Cego Aderaldo (1878-1967) e Cego Oliveira (1912-1997).



Fig. 73 – *Vieux guitariste aveugle*, Pablo Picasso, 1903³⁶.

A *Gravura Nº 3* retrata esse elemento típico da cultura nordestina, como em uma xilogravura de cordel, ao trabalhar uma memória de infância, advinda da visão de um casal de velhinhos cegos que, em uma feira, cantavam acompanhados por um violão (ou viola) completamente desafinado, abençoando as pessoas em agradecimento pelas esmolas recebidas (OLIVEIRA, 2017)³⁷.

A melodia era cantada pela velhinha, e depois repetida por seu companheiro, usando a seguinte letra: “Nossa Senhora da Conceição que lhe faça companhia”. Essa melodia apresenta um modalismo herdado do canto gregoriano, que se tornou a maneira de se expressar dos sertanejos nordestinos, em função da atuação da igreja católica. Na gravura, ela é cantada pelo soprano e depois pelo baixo, sendo acompanhada por um acorde homofonicamente, de modo a criar uma forma de coral, que sublinha seu caráter religioso.

³⁶ Wikipédia, acessado em 21/06/2019.

³⁷ Willy também comenta esse material no livro *Cinco Advertências Sobre a Voragem* (OLIVEIRA, 2010: p.60) e já havia transformado essa memória musical de sua infância em uma peça extremamente breve para piano, a nº8 do ciclo Recife, Infância: Espelhos (1989).

Esse acorde contém uma tríade aumentada que impede a definição de uma fundamental. Além disso, ele possui tensões cromáticas e é colorido pela melodia que lhe traz novas tensões. Há uma abundância de cores que não são próprias nem do sistema modal, nem do sistema tonal. O centro se dissolve, ele pode estar por toda parte. Dessa forma se cria um ambiente propício a representar o mistério de uma visão capaz de vislumbrar o mundo espiritual.



Fig. 74 – Início da Gravura Nº 3 (OLIVEIRA, 2012: p.4).

Por outro lado, tal acorde também pode representar a afinação (ou desafinação) do instrumento de alguém que ignora as relações tonais, por estar à margem da sociedade. "Era um casal de velhos esquilidos, e... portinarescos, e ele (...) tocava um violão esquisito, uma viola toda mal afinada (eu acho que ele era surdo). (...) aquela música do casal de cegos era terrível, vinha lá de dentro das grutas da alma, uma coisa terrífica" (OLIVEIRA, 2010, p.60).

É extremamente difícil realizar essa peça com a técnica e a afinação tradicional do violão. Para solucionar essa questão, ou mudamos a afinação do instrumento, afrouxando a segunda, a terceira e a quarta cordas, ou colocamos o violão sobre o colo e tocamos a melodia com o polegar. Visualmente, a segunda opção é mais interessante, pois desenvolve uma teatralidade que reforça a semântica da peça. Mas, de uma forma ou de outra, ao interpretá-la, somos obrigados a nos colocar na posição do cego. De certo modo, para além do cego, somos obrigados a nos colocar no lugar de um mendigo – é comum vermos pessoas sem instrução tocando com o violão sobre o colo. Isso pode gerar uma reflexão muito frutífera, que está alinhada à leitura que estamos desenvolvendo dessa gravura, abordando questões culturais e espirituais. A consciência determina a forma como se compreende e se atua no mundo, de modo que o desenvolvimento espiritual está intimamente relacionado ao desenvolvimento ético.

Uma pessoa que busca expandir a sua consciência e compreender a unidade por trás de todas as coisas, necessariamente deve desenvolver a compaixão, a solidariedade e o amor ao próximo, orientando a sua atuação política por esses princípios. Em sua autobiografia, Gandhi escreve:

Para ver face a face o Espírito da Verdade universal, que tudo permeia, o indivíduo deve amar a mais insignificante criatura como a si próprio. E um homem que quer chegar a isso não pode permanecer fora de nenhum campo da vida. É por isso que minha devoção à Verdade me levou ao campo da política. E posso afirmar, sem a menor hesitação e ainda assim humildemente, que aqueles que dizem que religião não tem nada a ver com política não sabem o que significa religião (GANDHI, 2003, P 428).

A grande tensão que se desenvolve nessa peça também reverbera o pavor que sentimos tanto diante da cegueira física quanto diante da cegueira moral que deixa pessoas à margem da sociedade.

Gravura nº4 para guitarra

Willy Corrêa de Oliveira

Andantino *q. mf* *cadenziale*

Mesto *p*

Moderato armonico *rall. poco* *f* *Andantino con gioia* *p*

Serioso *ff* *quasi mf* *f* *fff* *mf* *(sonoro)*

Torna all'andantino *f* *p* *pp* *fff* *p* *ff* *p*

p con gioia e tristezza

■ : tapping

São Paulo, nov 2012

Fig. 75 – Gravura nº4, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.5).

2.2.4 Gravura N° 4

Na *Gravura N°4*, Willy utiliza um tema que, quando criança, aprendeu com seu tio violonista (OLIVEIRA, 2017). Esse elemento singelo é contraposto à complexidade do universo da cultura musical europeia, representado pela série do *Concerto para Violino de Alban Berg* e pela série sobre o motivo B – A – C – H do op. 28 de Anton Webern, desenvolvendo um discurso dialético que poderia refletir o drama vivido pelo violão, ao dividir-se entre a seriedade das salas de concerto e a descontração dos ambientes da música popular – com a qual desenvolveu fortes laços no decorrer de sua história.



Fig. 76 – Foto do autor.

Na figura 77 podemos observar o modo como a terça Sol – Mi é destacada pela sua repetição com duração ampliada na apresentação de A, um pequenino tema de apenas três notas diatônicas dentro de uma tessitura aproximada de uma quarta (intervalos sujeitos à imprecisão dos glissandi), com somente uma subdivisão binária e uma única indicação de intensidade. Diante dessa simplicidade, a complexidade de B cria uma pronunciada tensão musical contrastante que evidencia o elemento formal dessa gravura.



Fig. 77 – Primeira seção (A) da Gravura Nº 4, em Oliveira, (2012, p.5).

Ao mesmo tempo, desde esse singelo primeiro tema até as séries que regem todas as outras seções da peça, todos os materiais fazem circunvagiar as mesmas terças (seja em arpejos seguidos de tons inteiros, na série de Berg, ou alternadas com segundas menores, na de Webern), dando sólida unidade aos contrastes e tensões assinalados. Na figura 78 podemos observar o modo sutil como a mesma terça é sublinhada, ao soar seu movimento melódico (ampliado em uma oitava) entrecortado por terças harmônicas, variando o timbre, a intensidade e a duração de Sol e de Mi.

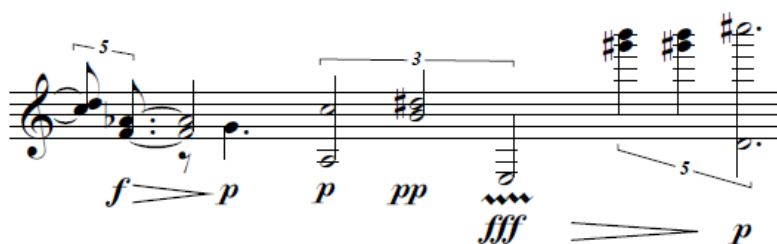


Fig. 78 – Trecho da quarta seção (B') da Gravura Nº 4, em Oliveira, (2012, p.5).

Essas personalidades contrastantes se desenvolvem lado a lado, como se a comunicação entre elas se realizasse de maneira muito tênue, por utilizarem cada uma a sua própria linguagem. Um motivo simples em forma de micro período germina e se desenvolve a cada vez que aparece, expandindo-se até tornar-se um período de quatro compassos, muito bem definido, como podemos observar nas figuras seguintes.



Fig. 79 – Terceira seção (A') da Gravura Nº 4, em Oliveira, (2012, p.5).



Fig. 80 – Quinta seção (A'') da Gravura N° 4, em Oliveira, (2012, p.5).

Algo inverso ao habitual, onde o tema pode reduzir-se ao seu motivo fundamental. Reagindo a esse desenvolvimento, talvez como uma forma de repulsa ao simplório que busca uma aproximação, o dodecafonismo apresenta sua mais elevada estirpe da escola de Viena.

Como um pequeno rondó de forma A – B – A – B – A, a peça se difere pela relação que se estabelece entre suas partes. A seção contrastante B se desenvolve a partir da terça apresentada em A, abrindo a série de Berg em polifonia a duas vozes.



Fig. 81 – Início da segunda seção (B) da Gravura N° 4, em Oliveira, (2012, p.5). Podem-se observar as 1 a 8 da série de Berg, reapresentadas em seguida na voz inferior (com eventuais repetições das notas 3, 4, 5 e 6), enquanto nas semínimas pontuadas da voz superior ocorrem as notas 12, 11, 10 e 9 (apresentação retrogradada do último grupo).

Como B se distanciou demais da simplicidade de A, ela se reafirma reapresentando e variando minimamente seu motivo. Então, B se distancia mais ainda, com a série de Webern apresentando figurações pontilísticas que exploram os timbres das diferentes cordas, soltas e presas, fazendo a terça se espalhar pela tessitura (esses elementos podem ser observados na figura 40), com diferentes quiálteras, ligaduras e fermatas que tornam complexas as durações, enquanto a intensidade se modula constantemente, do pp ao fff (esses elementos podem ser observados nas figuras 44 e

45), criando uma grande variação nos parâmetros do som, que caminha na direção do serialismo integral.



Fig. 82 – Início da quarta seção (B') da Gravura Nº 4, em Oliveira, (2012, p.5). Apresentação das notas 1 a 9 da série de Webern, composta por três exposições do motivo B-A-C-H: na sua forma original nas notas 1 a 4 e 9 a 12, e invertido nas notas 5 a 8.

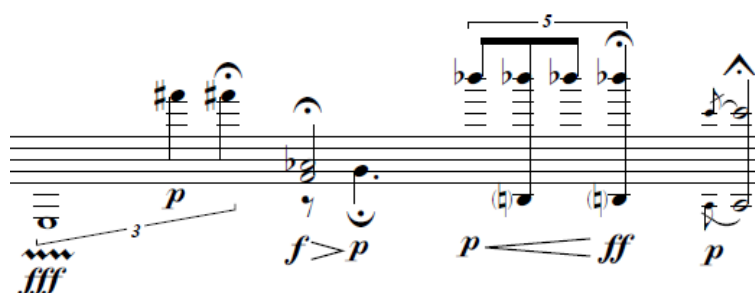


Fig. 83 – Final da quarta seção (B') da Gravura Nº 4, em Oliveira, (2012, p.5). Nesse momento repete-se no grave a nota 6 (apresentada anteriormente) da série de Webern, seguida pelas notas 9 a 12. Já na quintina subsequente a série é apresentada nos pares formados pelas notas 1 e 3 / 2 e 4.

Diante de tal iniquidade, A volta a se reafirmar de forma ainda mais clara, com um período que apresenta repetições e variações muito próximas de seu tema original. O primeiro compasso é idêntico à primeira seção. O segundo compasso contém uma variação do tema apresentado com apenas uma nota diferente, ainda dentro do âmbito de uma quarta na qual se insere o tema. O primeiro e o segundo compassos juntos são idênticos à terceira seção. O terceiro compasso repete duas vezes uma variação do motivo de quatro colcheias, também variando apenas a nota Mi, que se torna Fá. Apenas no último compasso o tema amplia sua tessitura, com uma variação que desce para a terça Re – Si. Nesta variação a terça abandona o seu gracioso *glissando*, o que podemos interpretar como mais uma forma de brincadeira, pois isso funciona como uma imitação do caráter sério da erudição – o que é reforçado não apenas pela indicação *Con gioia e*

tristezza, mas também pelo prolongamento do movimento descendente em direção ao quinto grau, o que funciona como uma *catabasis*, porém, com certa ironia.

2.2.5 Gravura Nº 5

Assim como *Rilke em Noches de Ronda* é o centro de *Que Trata de España*, a terceira das cinco peças do ciclo, a *Gravura Nº 5* é o centro das *Nove Gravuras para guitarra*. Não por acaso, ela também expressa um sentimento místico, em sintonia com o caráter intimista que Willy vê no violão, além de sua ligação com a Espanha. Dessa vez a composição se relaciona à poesia de um poeta espanhol, Federico García Lorca. Porém, a inspiração vem de uma vivência pessoal.

Willy e sua esposa Marta participaram da procissão da semana santa em Sevilha³⁸, uma das mais características cidades da Andaluzia. Muitas pessoas se reúnem nas ruas durante esse importante evento religioso, no qual representantes das comunidades das diferentes igrejas carregam sobre os ombros – andando em sincronia e com muito esforço – imensas estátuas da Virgem Maria ou de Jesus Cristo durante a sua Paixão.

O momento mais intenso da procissão se dá quando apagam todas as velas e, em meio a uma completa escuridão, se canta a *Saeta*³⁹ do alto de uma sacada; canto que exprime o sofrimento de Maria ao ver seu filho ser torturado até a morte.

³⁸ Depoimento pessoal do compositor realizado em sua casa, juntamente com sua esposa Marta, no ano 2017.

³⁹ Tem origem no termo latino *sagitta*, que significa seta (andalucia.com, <<http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm>>, acessado em 07/07/2019).



Fig. 85: Kreuzigung Christi mit den beiden Schächern (Crucificação de Cristo com os dois ladrões), Pierre Paul Rubens. Extraído do livro *Pierre Paul Rubens*, 2013.

O poema declamado na *Gravura Nº 5* chama-se “*Noche*”, faz parte do “*Poema del cante jondo – Poema de la saeta*” (LORCA, 1921. Reeditado juntamente com “*Romancero Gitano*” em 1984). Ele nos transmite imagens dessa procissão, como se o eu lírico estivesse em um estado contemplativo, imerso em seu sentimento religioso de pura presença, como uma forma de meditação.

Noche

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

La constelación
de la saeta.

Ventanitas de oro
tiemblan,
y en la aurora se mecen
cruces superpuestas.

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

Noite

Cirio, candil,
farol e vaga-lume.

A constelação
da Saeta.

Janelas douradas
Tremem,
e na aurora oscilam
cruzes sobrepostas.

Cirio, candil,
farol e vaga-lume.

Com a *Gravura nº 5*, Willy cria uma polifonia entre as notas musicais do violão e as palavras do poema, como uma expressão de sua própria participação na procissão. Nessa mesma época Willy escreve uma canção, *Noche*, que contém integralmente essa peça na parte do violão e superpõe uma melodia para soprano, sobre as mesmas palavras de Lorca.

A disposição gráfica da partitura relaciona-se com a imagem da procissão, de modo que os acordes parecem carregar as palavras – da mesma forma que as pessoas carregam os diferentes tipos de velas (círio, candil e farol) e as plataformas que sustentam as estátuas de Maria e de Jesus. As palavras que designam as velas e seus reflexos são colocadas na vertical, reproduzindo a forma delas. As demais palavras permanecem na horizontal, como as plataformas que as pessoas carregam. Há apenas uma exceção para a palavra *luciérnaga*, que na primeira vez aparece na horizontal e na segunda, na vertical. O vagalume não é uma vela, mas ele voa por cima das pessoas e se integra na constelação da procissão, como se a própria natureza viesse participar da oração.

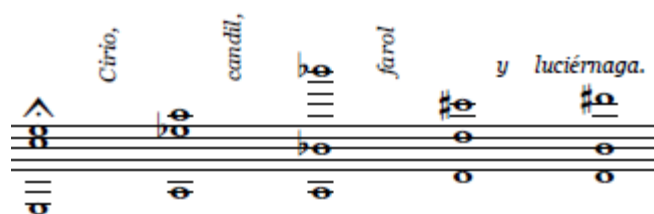


Fig. 86 – Disposição gráfica na partitura da *Gravura Nº 5* (OLIVEIRA, 2012: p.6).

O acorde que é tocado na primeira vez em que aparece a palavra *luciérnaga* é um pouco diferente dos demais. Ele não possui nenhuma oitava, enquanto todos os outros parecem estar compondo um timbre com a oitava, na maior parte das vezes acrescida de uma tensão, (mas sete vezes apenas com consonâncias), de modo que suas notas se fundem em uma unidade tremeluzente, enquanto se encadeiam com os acordes vizinhos por notas atrativas. A *luciérnaga*, aparentemente, ainda não se integrou à procissão.

Assim como em “*Rilke em Noches de Ronda*”, o coral assume sua simbologia da espiritualidade, e seus acordes se espalham pela tessitura. Porém, nessa *Gravura*,

predominam aberturas muito amplas e há sempre a presença da oitava, o que pode estar representando os indivíduos, enquanto as tensões refletem sua dor ao relembrar a Paixão de Cristo e as longas durações sublinham o caráter contemplativo do poema que é declamado.

Essa representação dos indivíduos reverbera a simbologia das velas, que representam a luz divina que cada um leva em seu interior. Se os olhos são as janelas da alma, elas refletem essa luz interior. O vagalume, por sua vez, também pode representar o instante em que essa luz se acende. Na Gravura, as oscilações dos choques entre frequências vizinhas, na transparência das oitavas de acordes abertos e rarefeitos, podem ser compreendidas como as frequências de onda da luz divina que se acende no interior de cada um. Desse modo, a constelação divina do poema de Lorca se reflete na atmosfera intimista do violão, anunciando um novo tempo, onde as cruces que todos carregam se sobrepõem e se fundem, porque estão todos unidos.

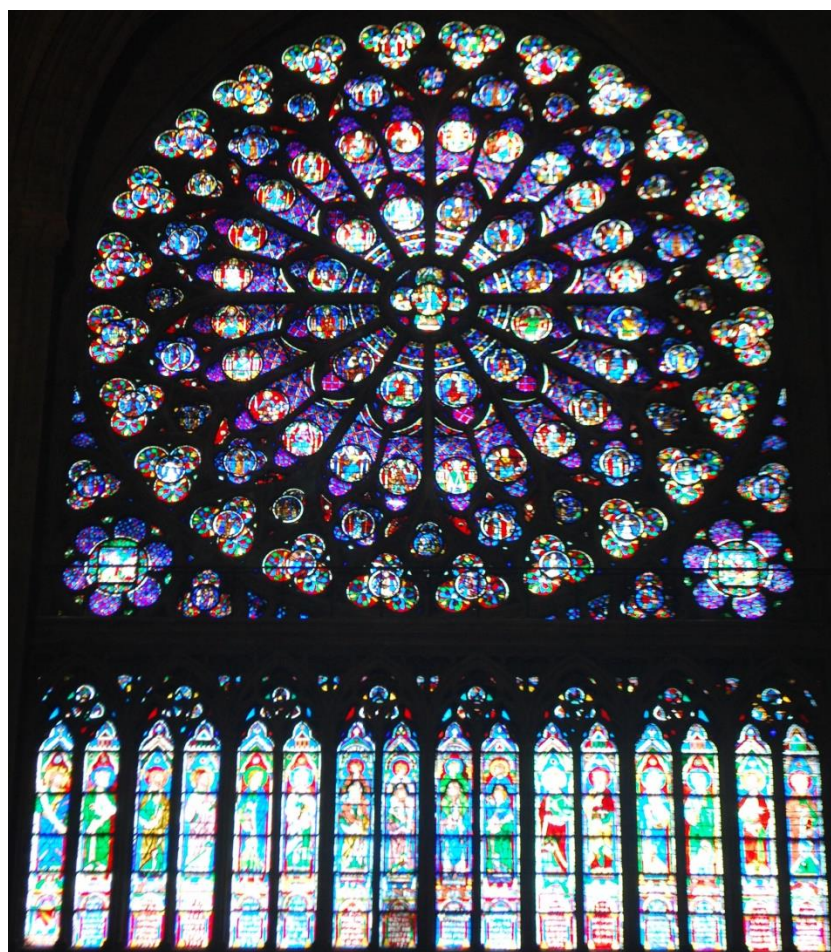


Fig. 87 – Rosácea da Catedral de Notre Dame, Paris. Foto do autor.

Esse vitral abre o capítulo “*O processo de individuação*” do livro “*O Homem e seus Símbolos*” (JUNG, 1995: p159). Nele podemos observar que a forma da mandala emerge de seu centro como um sol, cujos raios têm a silhueta do corpo humano. Abaixo, a silhueta humana torna-se mais próxima à silhueta de uma vela. Essa é uma representação da ideia de que todas as almas vêm da luz divina, mantêm em seu interior a luz de sua origem, e se perfilam novamente unidas quando em oração.

Seguindo a indicação da partitura, em meio à tensão gerada pelo espaçamento dos acordes, as palavras soltas do poema vão se reunindo enquanto a cena se define, de forma que a declamação se acelera nos últimos versos, para atingir o clímax em um acorde agudo fortíssimo, em referência à lança que feriu Jesus na Cruz e ao grito de dor de sua mãe; a *Saeta* a ecoar no luto da noite.

Após a Saeta, a procissão se encerra com a cadência frigia, que é a tradicional do canto jondo.

Gravura nº6 para guitarra

Willy Corrêa de Oliveira

Secção I: Feir com palheta as cordas A, D, G, B na região da mão (*neck*) antes da fixação das cordas no cavalete do braço (*finger board*):



Secção II: Com a quina da palheta friccionar a corda E grave alternando diferentes pontos de fricção, mas de modo contínuo, na busca de modificações do ruído produzido, em torno de 7". (*attaca*)

Secção III: Com as arestas das unhas de três dedos da mão direita atitar simultaneamente as cordas E (grave), A e D com nervosidade - e sentindo os enrolamentos com nitidez para obter ruído característico, por cerca de 5". (*attaca*)

Secção IV: Pegar o diapasão (garfo) e bater com toda força sobre superfície dura e resistente e - de imediato - encostar o garfo (ao modo de execução de harmônico) sobre a corda E (aguda) produzindo o som correspondente. Sem hiato bater outra vez o diapasão e encostar - mui levemente - o garfo sobre a quina da boca (*sound hole*) gerando um som lamentoso. Sem pausas, siga com este modo de operação sobre as demais cordas (do B ao E grave) sempre alternando corda com quina de boca como indicado. Por fim mais um forçado golpe do diapasão e encoste - agora - a esfera da ponta do cabo sobre o ponto mais privilegiado da caixa de ressonância e escute ainda mais este som. Durante mínimo instante: encare o público - *con anima*. (*attaca*)

Secção V: Segure o instrumento e levante-o até que sua boca esteja rente à boca do violão: e então enuncie a vogal "ô" através de um estrondoso e curto grito lancinante de dor. Com o fim da ressonância (*attaca*)

Secção VI: Empunhando o violão, execute oito compassos de sua obra predileta do repertório de seu instrumento (de qualquer época, estilo) com toda a energia da expressão.

FIM

Nota: as secções de I a V devem ser amplificadas
aquando de execução em sala de concerto.

São Paulo, 11 dez 2012

Fig. 88 - Gravura nº6, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.7).

2.2.6 *Gravura N° 6*

Willy propõe nessa peça uma abordagem do instrumento que mostra como ele pode soar de maneiras inauditas; cria uma forma de “escultura” musical diferente da música convencional, revelando um pensamento sobre o instrumento e levantando uma discussão sobre a sua sonoridade: uma dialética entre novas possibilidades e a sua negação.

Se na *Gravura N° 5* houve um vislumbre da alma espanhola no violão, a *Gravura N° 6* tateia a sua materialidade, investigando a sua “impressão digital” sonora: o som característico de suas cordas revestidas, de suas ranhuras, o timbre de seus harmônicos, a sua ressonância, o ressoar de suas regiões mais exóticas e das vibrações criadas por diferentes possibilidades de interação com as unhas e outros elementos que lhes são familiares, como a palheta e o diapásão. Toda essa pesquisa se contrapõe à simples reprodução do legado de sons do repertório sem uma reflexão sobre a relação destes com as estéticas e os sistemas de referência da música do passado, de modo a ampliar a consciência sobre o processo histórico da música erudita ocidental e favorecer uma expansão da percepção e da compreensão da música contemporânea.



Fig. 89 – Unhas atritando as cordas revestidas, vistas do interior do violão. Foto do autor.

Se na *Gravura N° 3* há a possibilidade de se reposicionar o instrumento, na *Gravura N° 5* torna-se necessária a adoção de posições diferentes da tradicional, criando

um diálogo entre a mobilidade do intérprete e a movimentação de um artista plástico ao criar uma gravura. Do mesmo modo, a sonoridade obtida também entra em diálogo com os sons produzidos no ato de gravar um objeto. Não apenas a sintaxe musical, mas a própria performance torna-se índice dos processos inerentes a essa outra atividade artística, o que pode estimular o público, mas principalmente o intérprete, a olhar o violão sob um outro ponto de vista.

Esse elemento teatral torna-se evidente no final da “Secção IV”, quando o intérprete deve encarar o público *con anima*. Dessa forma, criam-se diferentes relações com diferentes linguagens artísticas, estimulando uma reflexão sobre a poética musical iluminando-a com conceitos mais amplos da arte de um modo geral.

Os sons utilizados nessa gravura não se distinguem apenas pelo timbre. O modo como é trabalhado cada um dos parâmetros do som é muito peculiar. Ainda assim, a sintaxe trabalha com a memória; variações desenvolvem contrastes e semelhanças aos sons apresentados na “Secção I” (OLIVEIRA, 2012: p.7).

Nessa seção, os sons não apresentam notas definidas. Na região em que é tocada, a quinta corda apresenta um som mais agudo do que a quarta corda. O envelope do som é muito curto (o som é rapidamente abafado) e apresenta um número maior de harmônicos com uma menor presença do som fundamental, tornando-se muito metálico, semelhante ao som de pancadas do martelo sobre o formão. As sete primeiras notas possuem diferentes durações, criadas pela utilização de diferentes figuras rítmicas e ligaduras em tercinas e quintinas, que se tornam compreensíveis pela sua utilização simples ao final da frase. Assim como as demais variações, seus sons possuem uma intensidade muito baixa, sendo recomendado pelo compositor o uso de amplificação (para execução em sala de concerto).

Na “Secção II”, outro timbre incomum apresenta agora uma semelhança ao som de uma lima sobre a madeira. As ranhuras das cordas criam pequenos ataques, que tornam o ritmo ainda mais complexo. As alturas variam de maneira totalmente livre.

Na “Secção III”, a unha substitui a palheta criando um timbre semelhante ao anterior, podendo representar o som de uma lixa – o que é favorecido pelo gesto de atritar as cordas com as mãos de forma semelhante ao gesto de lixar para dar o acabamento a uma gravura. Mais cordas são atritadas ao mesmo tempo, aumentando ainda mais a complexidade das alturas e do ranger de micro ataques.

Na “Secção IV” o ritmo se dissolve por completo, mas as alturas se estabilizam pela utilização do diapasão. Isso cria um contraste considerável, ao mesmo tempo em que dá continuidade a gestos semelhantes aos gestos de um artista plástico. Nesse contexto, o som luminoso do harmônico pode nos remeter à luminosidade criada pelo verniz.

Dessa forma, as variações tornam-se cada vez mais distantes do repertório tradicional do violão, até atingir o ponto culminante na “Secção V”, quando os harmônicos do violão são criados a partir de um som emitido pela voz do violonista. O instrumento reverbera a subjetividade do artista, imprimida em um “grito lancinante de dor” (OLIVEIRA, 2012: p.7), como se ele estivesse parindo uma nova obra ou, visto por outro espectro, um novo violão. Essa ressonância, ao mesmo tempo em que reflete o estímulo único de cada intérprete, é uma característica muito peculiar do violão e se desenvolve sempre que ele é tocado.

Na “Secção VI” a sonoridade dessa Gravura se contrapõe à do repertório do instrumento de forma mais ou menos dramática, de acordo com a escolha do intérprete, ao executar oito compassos de sua obra predileta.

Gravura n°7 para guitarra

Willy Corrêa de Oliveira

Andantino suave

The musical score is written for guitar on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system is marked 'Andantino suave' and 'dolce'. The second system is marked 'ff' and includes a '8va' (octave) instruction. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and chords, with some notes marked with '8va' and '15ma' (15th fret) to indicate octave shifts. There are also dynamic markings like 'dolce' and 'ff'.

* tanger *ff* fundamentando com ímpeto a percussão do polegar na caixa de ressonância.

São Paulo, 29 nov 2012

Fig. 90 – Gravura n° 7, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.8).

2.2.7 Gravura Nº 7

Nesta Gravura, Willy utiliza uma canção de ninar nordestina, com a qual adormecia quando bebê, em meio à tensão crescente, para falar sobre o destino (OLIVEIRA, 2017).

Tradições místicas como a do Zen Budismo almejam a libertação da alma em relação à dualidade da existência. Segundo seus ensinamentos, ao encarnar, a alma se expõe ao prazer e à dor, que vão distraí-la até que ela feche as portas de seus sentidos, para voltar-se à realidade espiritual que encontra em seu interior. Simbolicamente, ao fim do ciclo terreno, o sol da consciência divina ilumina a alma sublimando-a de sua atuação no mundo.

O sol de inverno:

a cavalo congela

a minha sombra⁴⁰.



Fig. 91 – Imagem extraída do filme *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera*, dirigido por Ki-duk Kim, 2003. Nessa cena, o mestre budista concentra-se no plano espiritual, abandonando o plano material definitivamente, seu corpo é consumido pelo fogo.

⁴⁰ “fuyu no hi ya / bashō ni kōru / kagebōshi”. BASHŌ, 1688. Tradução de Frade, (2014: p.143).

O Zen Budismo criou pequenas frases enigmáticas que servem para representar os diferentes estágios de desenvolvimento da consciência pelos quais a alma passa nesse ciclo terreno, de modo muito semelhante às imagens criadas pelos antigos egípcios, que podemos observar nas cartas dos arcanos maiores do Tarô. Vemos na *Gravura Nº 7* uma resumida representação desse caminho pela dualidade ao qual cada alma está destinada a passar.

A canção de ninar nos remete a algo que se apresenta desde o início de nossas vidas, ao mesmo tempo em que nos traz a imagem da proteção e do conforto do amor materno, daquilo que gera bem-estar e alegria. Logo nos primeiros compassos, ela é contraposta ao cromatismo descendente que, à medida que a peça se desenvolve, tem sua simbologia aprofundada pelas tensões que vão se espalhando pela tessitura enquanto a densidade cresce, representando os percalços que se acumulam durante nossa jornada.

A letra da canção também nos sugere a contraposição entre algo que nos ameaça e a proteção de quem nos conforta. Trata-se de uma tradicional canção de ninar nordestina, Chô Chô Pavão.

Chô chô pavão.
Sai de cima do telhado.
Deixa o menino dormir
seu soninho sossegado.
Deixa o menino dormir
seu soninho sossegado.

Neném vai dormir.
Neném vai dormir.
Neném vai dormir

o seu sono sossegado.
Se não o pavão vem
e te leva pro telhado.

Chô chô pavão.

Sai de cima do telhado.
Deixa o menino dormir
seu soninho sossegado.
Deixa o menino dormir
seu soninho sossegado.

Como é comum nas canções de ninar de origem popular, existem várias versões de sua melodia e cada pessoa pode cantá-la a sua maneira⁴¹. A versão apresentada por essa Gravura pode ser cantada por qualquer pessoa sem treinamento vocal, pois a tessitura da melodia se restringe a uma quinta diminuta⁴². De outro ponto de vista, essa quinta diminuta pode ser interpretada como um âmbito tenso no qual a melodia se insere. Ela também encontra-se simplificada, de modo que suas notas repetidas estão notadas por uma única mínima, como se estivesse sendo carinhosamente cantada em *bocca chiusa*, e as duas repetições do tema estão reduzidas pela eliminação da repetição de seu consequente.

Nos primeiros quatro compassos da peça há um contraponto a duas vozes, no qual o baixo inicia com um cromatismo descendente sem grandes tensões. O cromatismo é interrompido por um salto de quarta em direção a um intervalo de nona em relação à última nota do antecedente do tema, com a qual se canta a tônica da palavra “telhado”. Esta palavra, por sua vez, representa certa tensão, não apenas pelo barulho que o pavão faz ao subir no telhado, o que pode acordar o bebê, mas porque ele pode quebrar o telhado, que representa uma proteção. O consequente, então, se inicia com uma tensão (em relação ao baixo) que vai se dissipando, até que a consonância de uma quinta justa ameniza a tensão da sensível com a qual se canta a tônica da palavra dormir. Traz uma docilidade que se estenderá até o fim do consequente, apesar da

⁴¹ As versões gravadas por Luiz Gonzaga e por Jane Duboc estão disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=aPLEKp8mjb0>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=YAQwEz7CDec&t=30s>>. Acessadas em 07/07/2019.

⁴² "Há um registro da melodia utilizada nesta peça, próximo à versão evocada por Willy Corrêa, no livro *As Melodias do Boi e outras peças*, de Mário de Andrade (1987). Na seção Cantos de Estórias, entre as Melodias Infantis, à página 205, está registrado o acalanto do Recife a que Willy se refere. Essa mesma melodia foi também utilizada pelo compositor na canção *Infância* (1ª versão) (2002) e na peça *In memoriam Xaxim Nin* (1997) para coro misto e flauta (também existente em versão para coro misto e oboé, de 2005)" (DE BONIS, 2010, p.108). Essa citação acompanha uma análise de outra peça em que Willy utiliza a mesma canção de ninar, no ciclo de peças para piano *Miserere* (1999).

presença do cromatismo descendente do baixo, que serve de *levare* para a repetição do consequente. Nesses primeiros compassos, a proteção e o conforto ainda prevalecem, representando a primavera da vida, o primeiro estágio de desenvolvimento da alma. Para o Budismo Tibetano, um dos diferentes palácios pelos quais a alma passa em seu desenvolvimento, mostrados na Roda do Tempo.



Fig. 92 – Kalachakra-Mandala, guache, Tibete, séc. XVIII (ROOB, 2014: p.275).
Conhecida como Roda do Tempo.

Na repetição do consequente, o canto se inicia sendo reforçado por terças menores, para depois abrir-se criando uma voz intermediária que traz mais densidade e direção harmônica. Essa voz intermediária realiza um movimento cromático, enquanto o baixo passa a se movimentar por saltos – porém, em sua maior parte, esses saltos ainda são consonantes e respondem à atratividade de suas notas. No motivo com o qual se canta o último verso da primeira estrofe realiza-se uma cadência, mas ela é suavizada por um acorde de quintas, que faz uma transição entre a dominante da dominante e a dominante. Gradualmente, a peça começa a tomar corpo; aumenta o emprego de tensões e o baixo começa a usar mais notas graves. Se os quatro primeiros compassos foram relacionados à primavera, podemos relacionar esses dois (5 e 6) ao verão.

No final do sexto compasso, o baixo inicia uma oscilação que se manterá por quatro compassos, enquanto se realiza antecedente e consequente do tema com acompanhamento variado. Essa oscilação não apenas desenvolve o elemento confortante da canção, remetendo-nos ao balanço de um berço, ou mesmo ao movimento de embalar um neném, mas também funciona como uma *circulatio*, evocando a circularidade de uma roda. Essa roda traz uma maior dinâmica e organização ao desenrolar dos acontecimentos, representando o empenho e o desenvolvimento da habilidade para lidar com os obstáculos – tal como a sétima carta do Tarô, o Carro.

o carro é um veículo de poder e conquista, em que o herói pode viajar pela vida a fim de explorar suas potencialidades e pôr à prova suas limitações. (...) A jornada exterior não é apenas um símbolo da jornada interior, mas também o veículo para o nosso autodescobrimento. Aprendemos a respeito de nós mesmos através do envolvimento com outros e do enfrentamento dos desafios do nosso meio.

(...)

O jovem soberano necessitará de toda proteção e estabilidade que puder conseguir, pois está dirigindo um carro dúbio, o qual, como todos os veículos de duas rodas, exige perfeito equilíbrio do condutor.

(...)

O número sete do Carro liga-o ao fado, ao destino, e à transformação.

(...)

Durante todo o percurso deparar-se-ão ao herói novos e enigmáticos paradoxos, que lhe porão em xeque a capacidade de manter a harmonia e o equilíbrio (JUNG, 1995: p.147,149,150,157).

No compasso sete, o baixo estabiliza o movimento oscilatório em torno de um pedal sobre a nota do quinto grau de Sol menor, a tonalidade da canção. As notas extremas desse movimento criam tensões, ora com as notas da melodia, ora com o pedal. Essa oscilação, que tem o pedal em seu centro e tensões nas extremidades, nos suscita a imagem de uma roda que se movimenta em torno de seu eixo passando por obstáculos. Nos compassos nove e dez, a maior parte das notas da oscilação criam tensões ou em relação à melodia da canção, ou em relação ao seu contracanto, dando continuidade ao aumento progressivo da tensão. Ao mesmo tempo, a oscilação passa a

girar entre a nota Sol e a nota Lá, o que pode ser interpretado como a introdução de uma nova polaridade para a vida, o reconhecimento das forças espirituais por trás dos acontecimentos. Esse reconhecimento resulta de uma autotransformação que coroa a capacidade de manter o equilíbrio diante das dificuldades e seguir o destino com ímpeto para superar os desafios de nosso meio, o que se adequa ao outono do ciclo de desenvolvimento espiritual.

No décimo primeiro compasso há uma elevação da melodia da canção, que passa para a tonalidade de Lá menor. Com exceção do segundo motivo do antecedente, a canção é colocada no baixo, mas onde quer que ela esteja, sempre se cruza com o contracanto ou com a oscilação, de modo que todos os elementos se interpenetram. A oscilação se espalha pela tessitura e perde o seu formato definido, o que nos remete a uma consciência sobre o todo e uma visão que transcende a aparência da energia cristalizada em matéria. A grande tensão que se desenvolve segue o direcionamento das notas atrativas de Lá, sobretudo na linha pontilística da oscilação, que se impõe logo de início utilizando – pela primeira vez – da região mais aguda do instrumento à sua nota mais grave. Essa representação do inverno do aprendizado da alma atinge seu auge no último compasso, quando a melodia da canção se desfaz em meio à grande tensão ao seu redor. Então a alma atinge o seu destino, repousando em um grau mais elevado do que o grau em que iniciou sua caminhada.

Gravura n°8 para guitarra

Willy Corrêa de Oliveira

Andante sostenuto
*I
mp espres. sempre

Adagio funebre
*II
mp espres. sempre
*III
quasi f sempre

The image displays a musical score for guitar, titled 'Gravura n°8 para guitarra' by Willy Corrêa de Oliveira. It consists of two staves of music. The first staff is marked 'Andante sostenuto' and includes a first ending bracket labeled '*I' with the dynamic marking 'mp espres. sempre'. The second staff is marked 'Adagio funebre' and includes two ending brackets labeled '*II' and '*III', with dynamic markings 'mp espres. sempre' and 'quasi f sempre' respectively. The music is written in a key with one flat (B-flat) and features dense, complex chordal textures with many accidentals (sharps and flats). The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a highly technical and expressive piece.

- *I: percuotere con i polpastrelli sulla tastiera
- *II: percuotere con le unghie sul ponticello
- *III: percuotere perpendicolarmente la corda (polpastrello)

Fig. 93 – Gravura n°8, de Nove Gravuras para Guitarra (OLIVEIRA, 2012, p.9).

2.2.8 *Gravura N° 8*

Nessa *Gravura* podemos observar a criação de uma maneira de utilizar relações tonais de um modo muito diverso do sistema de referência do tonalismo, estabelecendo um discurso metalinguístico que expande os horizontes do pensamento musical sem desprezar o que foi construído no decorrer da história da música erudita ocidental.

Willy trabalha com elementos da tradição de uma maneira inovadora, buscando libertar o violão de um recorrente pensamento conservador, ao desenvolver uma melodia de tríades (naturais na técnica do instrumento e fundamentais em seu repertório) que se contrapõem ao colorido das cordas soltas e a um baixo que não funciona a partir de um sistema como o tonal ou o modal.

As tríades caminham aparentemente de forma aleatória, movimentando-se entre campos harmônicos na maioria das vezes distantes, e ao mesmo tempo sem definir nenhuma série. Porém, se nomearmos os intervalos com mais de três tons de acordo com suas inversões e simplificações, poderemos observar que os oito acordes iniciais formam três motivos intervalares entre suas fundamentais, que são reutilizados: um envolvendo quatro acordes, um envolvendo três acordes e um envolvendo cinco acordes. Do primeiro ao quarto acorde da peça temos três movimentos das fundamentais dos acordes, um de terça maior, um de segunda menor e um de trítono. Essa sequência intervalar será reapresentada entre o décimo sexto, o décimo sétimo e o décimo oitavo acordes.

Do terceiro ao quinto acorde temos dois movimentos das fundamentais dos acordes, um de trítono e um de terça maior. Essa sequência intervalar será reapresentada entre o vigésimo segundo e o vigésimo quarto acordes. Do quarto ao oitavo acorde temos quatro movimentos das fundamentais dos acordes, um de terça maior, dois de segunda maior e um de terça menor. Essa sequência intervalar será reapresentada entre o décimo primeiro e o décimo quinto acordes.

Os demais movimentos das fundamentais dos acordes são movimentos polarizantes (movimentos de quartas, quintas e semitons), com exceção do movimento entre o décimo e o décimo primeiro acorde e entre o vigésimo quarto e o vigésimo quinto acorde, que se dão por terças (uma maior e outra menor) – fundamentos de toda tríade.

Modular de uma tonalidade para outra apenas usando apenas tríades – sem nenhum acorde mais nobre, errante, de passagem ou com tensões que direcionem a uma resolução em outra região – facilmente se tornaria algo tão sutil como uma montanha russa. Unir os soldados rasos das diferentes tonalidades, sem criar um pastiche, é uma tarefa revolucionária. Criar sentido e interesse nisso, um caminho que transmita uma lógica, é uma visão que surpreende, apontando para uma determinada forma de organização.

Os caminhos que temos diariamente que percorrer, devem ser ruas bem cuidadas, as quais, levando em consideração tudo o que é de interesse, satisfaçam sua finalidade: unir lugares entre si, da maneira mais confortável possível segundo os recursos disponíveis. Realiza o trajeto incômodo quem não pode percorrer o confortável, ou aquele que sente prazer, em razão de um sentimento de força, em superar o desconfortável. Contudo, o prazer aí se encontra na superação e não na incomodidade. Também leva ao destino um caminho onde tenha-se que saltar fossos, escalar muros e transpor íngremes abismos; mas isto é coisa de gente experimentada, de alpinistas, de pessoas suficientemente equipadas para tanto (SCHOENBERG, 1999; p.244).

Direcionadas por notas polarizantes, as tríades se movimentam livremente ignorando qualquer fronteira de tonalidade, sem a necessidade de cadências, assim como são desnecessários passaportes para a circulação de pessoas entre nações que se veem unidas em uma comunidade internacional. Essa pode ser considerada uma representação de um conceito já apresentado na gravura anterior, presente em diversas tradições místicas e muito caro ao Zen Budismo, que é o reconhecimento da unidade por trás de todas as coisas.



Fig. 94 – *Árvore da Vida*⁴³.

Dos vinte e quatro movimentos das tríades, apenas seis se dão entre acordes que pertencem ao menos a um campo harmônico em comum. Sol maior, Si menor e Lá menor (quarto, quinto e sexto acordes da peça) são integrantes do campo harmônico de Sol maior. Fá# menor (o décimo terceiro acorde) pertence tanto ao campo harmônico de Dó# menor (assim como, enarmonizado, o acorde anterior, Lá $\flat$ aumentado) como ao campo harmônico de Mi maior, que é enarmônico de Fá $\flat$ maior (ao qual pertence o acorde seguinte, Lá $\flat$ menor). Si menor e Fá# menor (o vigésimo primeiro e o vigésimo segundo acordes) pertencem tanto ao campo harmônico de Ré maior como de Lá maior.

Porém, como há uma alternância dos acordes na tessitura, é natural que ouçamos as relações entre os acordes ímpares, assim como as relações entre os acordes pares, de modo semelhante a um contraponto no qual as notas se alternam no tempo – algo muito comum nas invenções a duas vozes e nas "polifonias implícitas" comuns no período Barroco.

Analisando dessa maneira, podemos observar que, dos vinte e cinco acordes da peça, dez (terceiro, quarto, nono, décimo, décimo segundo, décimo quinto, décimo sexto, décimo sétimo, décimo oitavo e vigésimo terceiro) pertencem ao menos a um campo harmônico em comum com seus dois acordes vizinhos, oito acordes (quinto, sexto, décimo primeiro, décimo terceiro, décimo nono, vigésimo, vigésimo quarto e

⁴³ Mandala de madeira feita por artistas de Bali, Indonésia. Imagem extraída do site *Arte & Sintonia*, disponível em < <https://www.artesintonia.com.br/mandala-arvore-pohon-beringin-40cm/p> > acessado em 06/07/2019.

vigésimo quinto) pertencem ao menos a um campo harmônico em comum com o acorde anterior e sete acordes (primeiro, segundo, sétimo, oitavo, décimo quarto, vigésimo primeiro e vigésimo segundo) pertencem ao menos a um campo harmônico em comum com o acorde seguinte. Dessa forma, ao mesmo tempo em que desenvolvem um discurso atonal, os acordes se encadeiam por fortes relações tonais, desenvolvidas pelas mais básicas funções das tonalidades.

As relações entre os acordes tornam-se ainda mais fortes com a presença dos baixos da segunda seção, que se fundem às tríades de diferentes maneiras, integrando-se a elas, tornando-as tétrades ou acrescentando tensões.

Esse baixo se desenvolve a partir da primeira nota da peça, a única realizada em corda solta na primeira seção, com o timbre aveludado do *polpastrelli* com que foram tocadas as tríades na primeira seção. Dessa forma ele contrasta com o timbre metálico com que as tríades são tocadas na segunda seção, o que reforça a distinção e a tensão entre os dois acontecimentos (tríades e linha do baixo) criada pela polirritmia entre eles.

O baixo intensifica a tensão em relação às tríades quando cruza com a décima primeira tríade e, principalmente, quando cruza com o baixo da décima nona tríade, com a vigésima primeira tríade, com o baixo da vigésima terceira tríade e com o baixo e a terça da última tríade, o que intensifica a tensão ao final da peça.

A corda Sol, que iniciou a peça e se integrou à primeira tríade como uma nona menor, não volta a ser tocada como corda solta. Na segunda seção, a nona tríade deixa de ser Sol menor para tornar-se Mi meio diminuto, enquanto o Sol maior da quarta tríade e o Sol menor da décima nona tríade recebem a tensão da nona no baixo. Isso aumenta o interesse do acorde final, um Sol maior que é preparado pela quinta e a sensível superior no baixo, sendo que essa última se integra à tríade como uma nona menor que lhe dá o colorido frígido da música flamenca, sendo pela primeira vez tocada em corda presa. Devemos lembrar que o campo harmônico de Sol maior foi o único a se manter por três tríades seguidas no início da peça.

Devido ao predomínio de acordes menores, a sequência de acordes maiores ao final ajuda a dar uma sensação de maior estabilidade para finalizar a peça, de modo semelhante a uma terça de picardia.

Willy Corrêa de Oliveira

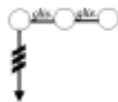
p

143

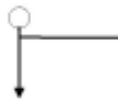
Voz: pentagrama destinado à voz do/a guitarrista, que deve cantar (em vocalise) simultaneamente à sua execução na guitarra. As notas escritas na parte vocal só dizem de cada nota e não das frequências: As palavras (grave) ou (aguda) ao lado da nota a ser cantada pelo/a guitarrista, obrigam-no/a a emití-la na oitava mais grave que alcance (bem audível, bem entendido); ou na oitava mais aguda disponível em sua tessitura (mesmo em falsete).



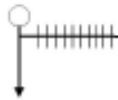
Com os dedos cheios de breu friccionar (ao modo de um *tremolo*) a(s) corda(s) indicada(s) dentro do círculo que encabeça o signo; a duração encontra-se indicada sob a flecha.



Friccionar as cordas indicadas ao modo do *tremolo*, deslizando para as demais (de acordo com as prescrições); a duração de todo o glissando está proposta sob a flecha.



Deslizando - ininterruptamente - as pontas dos dedos (ou mesmo de um só dedo) pela corda indicada, durante o tempo do valor indicado sob a flecha, de modo a soar um som contínuo e cristalino.



Deslizando os dedos pela lateral da corda indicada, puxando-a: quase a encostá-la na corda vizinha, mas pressionando algo as pontas dos dedos pelos trastes (sentindo suas sucessões), de maneira que resulte em uma nota velozmente repetida, como um *tremolo* de uma nota só.



Golpear (como se fora o *stacc.* de um arco) com o dedo (com breu) sobre a corda indicada, resultando em som breve e pleno a ser encaixado sutilmente entre as notas da melodia de Schumann de acordo com a proposta gráfica da partitura.



Perfazer a duração indicada com fricções por todas as cordas (cuidando-se para deixar incólume a corda 3) com agitação e brilho e ao caso na criação de uma bela embora breve e transiente figura musical.

Fig. 96 – Instruções para a *Gravura nº9*, de *Nove Gravuras para Guitarra* (OLIVEIRA, 2012, p.10).

2.2.9 Gravura Nº 9

Nessa *Gravura*, Willy revela e trabalha com uma grande riqueza de sons do violão, expandindo o rol dos timbres contemplados por seu repertório, criando diferentes articulações ao friccionar as cordas com a utilização de breu nos dedos, para

produzir sons repletos de harmônicos e com grande variedade e suavidade nos ataques. Se, por um lado, desenvolve um parentesco com os instrumentos de cordas friccionadas, por outro valoriza um som muito presente nas obras violonísticas, apesar de todo o esforço e desenvolvimento técnico dos violonistas para evitá-lo, que é o ruído produzido pelos dedos da mão esquerda ao saltar rapidamente de uma posição para outra, sobretudo quando se utiliza cordas novas, como é o caso das apresentações.

Ao mesmo tempo em que criam uma atmosfera inaudita, esses sons entram em diálogo com a instrumentação utilizada pela obra que é citada na peça, o *Quarteto* opus 47 de Schumann, sobretudo com o violoncelo que toca a melodia principal do *Andante Cantabile*. Essa melodia se divide em dois planos pelo campo de tessitura, desenvolvendo uma ideia de contraponto entre duas diferentes intenções que se completam e dando origem a uma expressão heterogênea de um doce dramatismo.



Fig. 97 – Primeiros compassos do *Andante Cantabile* do *Quarteto com piano* op.47 de Robert Schumann, com a melodia ao violoncelo que é citada na *Gravura nº9* de Willy Corrêa.

Na Gravura, essas diferentes entonações melódicas são ainda mais separadas na tessitura, e a última nota de cada fragmento é sustentada pela voz do violonista enquanto a outra se desenvolve – como se ele estivesse enfatizando a distinção entre as

duas, ou tentando reproduzir um diálogo entre dois instrumentos diferentes. Por outro lado, ao colocar parte da melodia na região mais aguda do instrumento, desenvolve-se uma maior integração da linha aos ruídos obtidos pela fricção das cordas.

A peça se inicia com as contínuas mudanças de frequências muito agudas, criadas pela fricção dos dedos com breu sobre a primeira e a segunda corda, por duração equivalente a uma mínima. Depois, na duração de uma semínima, os dedos caminham para as cordas mais graves, sempre friccionando duas cordas de cada vez – a segunda e a terceira, a terceira e a quarta e, por fim, a quinta e a sexta – tornando os sons gradativamente mais graves, como se estivessem se materializando ou se tornando cada vez mais próximos e nítidos. Então, as frequências se estabilizam com a fricção sobre a terceira corda, por um compasso. No compasso seguinte, o som passa a ser entrecortado em divisões simétricas, criadas pela resistência dos trastes ao movimento dos dedos.

Essa delicada sonoridade introduz a melodia de Schumann que, após o décimo compasso, passa a ser envolta pelo brilho das fricções em *staccato*, ora sobre a quinta corda, ora sobre a sexta, e apenas uma vez sobre a corda mais aguda. A partir do décimo nono compasso, durante os quatro últimos compassos da melodia, o luminoso das fricções torna-se cada vez mais presente, sempre variando as frequências obtidas pelas diferentes cordas. Após a finalização da melodia feita em oitavas, as fricções atingem seu auge, se espalhando por todas as cordas, com exceção da terceira, que mantém a última nota da melodia. Então, a sonoridade reluzente das fricções vai se desfazendo, retornando das cordas graves para as agudas, de duas em duas – a sexta e a quinta, a quinta e a quarta, a quarta e a terceira e, por fim, a segunda e a primeira. Torna-se um som contínuo, com a utilização apenas da quarta corda, que no último compasso se fragmenta pela ação das sucessivas interrupções criadas pela resistência dos trastes ao movimento dos dedos.

Toda essa ambientação intimista se contrapõe a um humor muito sutil, que se desenvolve pela maneira como a melodia sofre variação. Como pudemos observar na primeira Gravura desse ciclo, ao citar uma melodia, Willy tem um profundo cuidado para respeitar a sua natureza. Nessa peça, ele faz excessivas alterações sem uma sólida razão musical que as justifique, à primeira vista. Há algo nas entrelinhas. O acompanhamento é bastante filtrado e pouco se movimenta, adequando-se à delicadeza dos materiais trabalhados na peça, ao mesmo tempo em que conduz a melodia criando

tensões que intensificam a sua expressão, mantendo a sua intenção apesar de suas alterações.

A melodia se inicia uma terça menor abaixo do original. No sétimo compasso, o salto descendente é de nona menor ao invés de sétima maior; o ritmo é variado, reproduzindo o motivo de semínima pontuada e colcheia que inicia a parte aguda. No oitavo compasso, há uma pequena alteração melódica elevando a melodia em um tom a partir da segunda nota, de modo que ela volta para sua posição inicial. Porém, no nono compasso, o salto ascendente é de sétima diminuta ao invés de sétima menor, levando-a agora para uma terça maior abaixo do original. No décimo primeiro compasso, o salto descendente é de quinta diminuta ao invés de sétima menor, o que conduz a melodia de volta para sua posição original. Há uma nota a mais na parte aguda, o que ajuda a desmembrar a melodia em duas. No compasso doze, o Si₂ é substituído por Si natural, mas logo após, o salto ascendente é uma sétima menor ao invés de uma sétima maior, o que mantém a melodia em sua posição original. Nos compassos treze e quatorze, o Si agora substitui o Si₂ na parte aguda, enquanto o salto descendente de sétima menor é substituído por um de sétima maior. Na parte grave, a variação do antecedente é substituída pelo acréscimo de segundas, tal como uma *superjectio* (figura da retórica barroca), e pela eliminação de um compasso. Do décimo quinto compasso ao décimo sétimo o movimento melódico em colcheias, sobre o qual o violino inicia a imitação na peça de Schumann, é substituído pelo motivo da primeira variação do consequente do tema, e na passagem para o compasso dezoito é acrescentado ao antecedente o motivo inicial do consequente. No compasso dezenove, o salto ascendente de sétima menor é substituído por um salto de sétima maior, deixando o consequente um semitom acima até a última nota do compasso vinte, quando se restabelece a posição original da melodia. Do décimo segundo ao vigésimo compasso a melodia é alterada do modo menor para o modo maior. No compasso vinte e um, a variação do final do consequente não é respeitada, e se repete a nota Sol no lugar do Lá. Então, a variação que havia sido alterada no compasso quatorze é realizada do vigésimo primeiro ao vigésimo terceiro compasso, porém uma terça menor abaixo do original e com uma pequena variação rítmica, que elimina duas semínimas e acrescenta uma colcheia para reproduzir o motivo de semínima e colcheia e substituir três colcheias por três semínimas. Do vigésimo terceiro ao vigésimo quinto compasso, é apresentado o movimento melódico

em colcheias que havia sido substituído entre o décimo quinto e o décimo sétimo compasso, porém, com três notas alteradas que evitam o cromatismo.

Dessa forma, cria-se uma série de procedimentos que chamam a atenção: a alteração da maior parte dos saltos; a simplificação da melodia com a eliminação de cromatismos; a elisão da última nota do antecedente com a primeira do consequente, que subverte a ideia de pergunta e resposta entre antecedente e consequente; a criação do motivo de semínima pontuada e colcheia, que dilui a característica heterogênea da expressão da melodia ao ser utilizado no início do antecedente; a omissão de um compasso, que quebra a métrica do tema de maneira pontual; e o destaque aos ruídos, que muitas vezes parecem apontar para todas essas alterações. Esses procedimentos podem ser uma maneira bem-humorada de se aludir a uma possível dificuldade em compreender e reproduzir a melodia de Schumann ao violão.



Fig. 98 – *Le Bouffon au luth* (O Bobo ao alaúde). Frans Hals, 1623-1624. Foto do autor, tirada no Museu do Louvre.

Apontamentos Finais

A obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira deve parte de sua força poética à forma como as peças se relacionam com elementos externos às suas estruturas. Nela, as referências se desdobram em uma série de atribuições de significado, que tornam as relações internas da estrutura musical veículo de uma ideia extramusical. Uma ampla variedade de materiais musicais, escolhidos tanto por seus potenciais para desenvolverem-se sintaticamente como por seus potenciais semânticos, adquirem significado de acordo com a sua origem, com o uso social que tiveram, ou com uma semelhança estrutural a algo relacionado às referências da peça – variedade de estratégias de construção de significado que poderiam ser abordadas em analogia com as tricotomias de Peirce (1995, p.52-53). As formas como esses materiais se relacionam sintaticamente na estrutura da composição articulam seus significados dentro de um discurso, como proposta de uma mensagem. Dessa forma, pode-se vislumbrar uma semântica musical em potencial, assentada sobre uma estrutura sintática referencial na qual se desenvolve a expressão poética da linguagem musical, convidando a possíveis leituras de significados gerados por metáforas que apontam para fora da estrutura musical (OLIVEIRA, 1979, p.9-12, 33-36). Os procedimentos metalinguísticos, como citações e referências estilísticas ou estruturais, apresentam materiais em um sistema estranho a eles. Essa heterogeneidade evidencia elementos que, se reconhecidos pelo ouvinte, podem veicular os significados relacionados à sua origem ou ao seu uso social (DE BONIS, 2015, p.76). Tais elementos de naturezas diversas, ao mesmo tempo que contrastam, apresentam semelhanças que os congregam dentro de um todo orgânico. Assim como a sociedade é o cenário no qual as histórias se desenvolvem, a emancipação das dissonâncias desenvolvidas até os alvares do século XX, carregadas das mais diversas significações, é o ambiente onde os materiais desenvolvem seus significados. Algumas peças estabelecem uma relação intersemiótica com outras linguagens artísticas, ao criar analogias entre a organização de seus sons e a organização dos elementos presentes em outras obras de arte. Do mesmo modo, a música faz referência a elementos não linguísticos, ao apresentar semelhanças estruturais a eles, sugeridas através de títulos, indicações e comentários. Assim, a metalinguagem, a intersemiose e a representação transmutam a estruturação pura em um gracioso jogo de informações, onde metáforas musicais desabrocham com os requintes de uma música que parece convidar a uma apreciação como arte figurativa, revelando a exuberância e

as surpresas da expressão poética da linguagem musical. Essas obras rompem a aridez da pura estruturação musical, revelando-se um campo muito fértil; mas só colhemos seus frutos à medida que aprofundamos nossa reflexão sobre cada referência e nossa compreensão sobre o quanto a música pode se relacionar com elementos externos à sua estrutura.

Referências

- ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BESANT, Annie. *O Homem e os seus corpos*. Tradução de Mário De Alemquer. São Paulo: Pensamento, 1995.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna. *A Doutrina Secreta*. Vol. I. Cosmogênese. São Paulo: Pensamento, 2001.
- _____. *A Doutrina Secreta*. Vol. II. Simbolismo Arcaico Universal. São Paulo: Pensamento, 2001.
- BOUCOURECHLIEV, André. *A Linguagem Musical*. Lisboa: Edições 70 – Brasil, 2003.
- DE BONIS, Maurício Funcia. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousser e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015.
- CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. Berga: Amalgama Edicions, 2000.
- CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos: Um Dizer Humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*. Paris: PUF, 1962.
- DEVA, B. C. *Indian Music*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 1990.
- GANDHI, Mohandas. *Minha vida e minhas experiências com a verdade*. 3ª edição. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Tradução de PINHO, Maria Lúcia. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *Jung e o Tarô – Uma jornada arquetípica*. Tradução de POST, Laurens Van Der. 10ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KLAUS H, Carl; CHARLES, Victoria. *Pierre Paul Rubens*. 4ª edição. China: Parkstone Internacional, 2013.

LORCA, Federico Garcia. *Canciones Españolas Antiguas Recogidas y harmonizadas por Federico Garcia Lorca*. Madri: Unión Musical Española, 1961.

_____. *Primeiras Canciones*; seis poemas galegos, poemas sueltos, colección de canciones populares antigas. Madri: Alianza, 1981.

_____. *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*. 7ª edição. Madri: Cátedra, 1984.

_____. *Obra poética completa*. Tradução de William Mello, Agel de. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAGALHÃES Junior, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Souza*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Tradução de Costa, Maria teresa Resente; SUSSEKIND, Carlos; VIANA, Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven / Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.

_____. *Nove Gravuras para guitarra*. São Paulo: Partitura manuscrita, 2012.

_____. Entrevista de Ranan Salvador Timoteo, em 09/08/2017. São Paulo. Registro em áudio. Realizada na casa de Willy Corrêa de Oliveira.

_____. Entrevista de Ranan Salvador Timoteo, em 16/08/2017. São Paulo. Registro em áudio. Realizada na casa de Willy Corrêa de Oliveira.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de COELHO NETO, José Teixeira. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Madri: Espasa-Calpe, 1971.

RILKE, Rainer Maria. *Epistolário Español*. Tradução e comentários de ALEMPARTE, Jaime Ferreiro. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

_____. *Cartas a um jovem poeta – A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Tradução de RÓNAI, Paulo; MEIRELES, Cecília. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Os Sonetos a Orfeu - Elegias de Duíno*. Tradução de RISCHBIETER, Karlos; GARFUNKEL, Paulo. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2002.

_____. *Poemas*. Tradução de PAES, José Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Rilke: poesia-coisa*. Tradução de CAMPOS, Augusto de. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ROOB, Alexander. *Le Musée Hermétique – Alchimie & Mystique*. Tradução (para o francês) de Saint-Onge, Françoise. Colônia, Alemanha: Taschen, 2014.

SARVANANDA, Swami. *Kenopanisad*. Madras (Chennai): Sri Ramakrishna Math, 1970.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de MALUF, Marden. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SOR, Fernando. *Fernando Sor – The Complete Works for Guitar*. Notas e comentários de JEFFERY, Brian. Londres: Tecla, 1996

TAIMNI, I. K. *A Ciência do Yoga*. Tradução de Milton Lavrador. Brasília: Teosófica, 2001.

TATIT, Luiz. *Elementos para a Análise da Canção Popular* In: Cadernos de Semiótica Aplicada, Araraquara, Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCLAr/Unesp, vol. 1, no 2, dezembro de 2003. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/viewFile/623/538>>. Acesso em mar. 2019.

YOGANANDA, Paramahansa. *God Talks With Arjuna: The Bhagavad Gita*. Volume 1. Los Angeles: Self-Realization Fellowship, 2001.

_____. *God Talks With Arjuna: The Bhagavad Gita*. Volume 2. Los Angeles: Self-Realization Fellowship, 2001.

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. Compilado por Joseph Campbell. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2002.

FRADE, Gustavo. *Dez Poemas de Matsuo Bashô*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2014. Revista *Em Tese*, v. 20, n. 2 – maio-ago. – disponível em: <[file:///C:/Users/user/Downloads/6124-20650-2-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/6124-20650-2-PB%20(1).pdf)> Acesso em: 27/06/2019.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Edição de Flávio Apro. *Que Trata de España*. Belo Horizonte: Revista Per Musi – v. 8, p.105-115, jul-dez, 2003.

AMANTES. Vicente Aranda. 105 min. DVD. Espanha: Columbia Pictures, 1991.

CORRENTES DA PRIMAVERA (Torrents of Spring). Baseado no romance homônimo de Ivan Turgenev. Jerzy Skolimowski. 101 min. DVD. Itália: Erre Produzioni; Reteitalia; Les Films Ariane; Fimes A2, 1998.

PRIMAVERA. VERÃO. OUTONO. INVERNO... E PRIMAVERA (Bom Yeoreum Gaeum Gyeoul Geurigo Bom). Ki-duk Kim. 103 min. DVD. Korea do Sul: Korea Pictures; Filmfoerderung Hamburg, 2003.

CANÇONS DE LA CATALUNYA MIL-LENÀRIAS. Anônimo (compositor). Montserrat Figueras (intérprete, voz). La Capella Reial de Catalunya (intérpretes, conjunto de câmara). Espanha: Alia Vox, 2004. Compact Disc.

Anexos

Al Sueño

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y suave,
pude en largo destierro merecerte
que se aparte de mí tu olvido manso?
Pues no te busco yo por ser descanso,
sino por muda imagen de la muerte.
Cuidados veladores
hacen inobedientes mis dos ojos
a la ley de las horas;
no han podido vencer a mis dolores
las noches, ni dar paz a mis enojos.
Madrugan más en mí que en las auroras
lágrimas a este llano;
que amanece a mí mal siempre temprano.
y tanto, que persuade la tristeza
a mis dos ojos, que nacieron antes
para llorar que para ver. Tú, sueño,
de sosiego los tienes ignorantes,
de tal manera, que al morir el día
con luz enferma vi que permitía
el sol que le mirasen en poniente.

Con pies torpes al punto, ciega y fría,
cayó de las estrellas blandamente
la noche, tras las pardas sombras mudas,
que el sueño persuadieron a la gente.
Escondieron las galas a los prados
y quedaron desnudas
estas laderas, y sus peñas, solas;
duermen ya entre sus montes recostados

los mares y las olas.
si con algún acento
ofenden las orejas,
es que entre sueños dan al cielo quejas
del yerto lecho y duro acogimiento,
que blandos hallan en los cerros duros.
Los arroyuelos puros
se adormecen al son del llanto mío,
y a su modo también se duerme al río.

Con sosiego agradable
se dejan poseer de ti las flores;
mudos están los males,
no hay cuidado que hable,
faltan lenguas y voz a los dolores,
y en todos los mortales
yace la vida envuelta en alto olvido.
Tan sólo mi gemido
pierde el respeto a tu silencio santo:
yo tu quietud molesto con mi llanto,
y te desacredito
el nombre de callado, con mi grito.
Dame, cortés mancebo, algún reposo:
no seas digno del nombre de avariento
en el más desdichado y firme amante
que lo merece ser por dueño hermoso.
Débate alguna pausa mi tormento.
Gózante en las cabañas
y debajo del cielo
los ásperos villanos;

hállate en el rigor de los pantanos
y encuéntrate en las nieves y en el hielo
el soldado valiente
y yo no puedo hallarte, aunque lo intente,
entre mi pensamiento y mi deseo
Ya, pues, con dolor creo
que eres más riguroso que la tierra.
Más duro que la roca,
pues te alcanza el soldado envuelto en
guerra,
y en ella mi alma por jamás te toca.
Mira que es gran rigor: dame siquiera
lo que de ti desprecia tanto avaro,
por el oro en que alegre considera,
hasta que da la vuelta el tiempo claro;
lo que había de dormir en blando lecho
y da el enamorado en su señora,
y a ti se te debía de derecho.

Francisco de Quevedo

Dame lo que desprecia de ti agora
por robar el ladrón; lo que desecha
el que envidiosos celos tuvo y llora.
Quede en parte mi queja satisfecha,
tócame con el cuento de tu vara;
oirán siquiera el ruido de tus plumas
mis desventuras sumas;
que yo no quiero verte cara a cara,
ni que hagas más caso
de mí, que hasta pasar por mí de paso;
o que a tu sombra negra por lo menos,
si fueses a otra parte peregrino,
se le haga camino
por estos ojos de sosiego ajenos;
quítame, blando sueño, este desvelo,
o de él alguna parte,
y te prometo, mientras viere el cielo
de desvelarme sólo en celebrarte.

Gantaisie Villageoise
POUR COUTURE SEULE
Composée

éditée par M^{re} Louis Guede

par son ami

FERDINAND SOR.

Couture 52

Propriété de l'éditeur

Prix 5^f

J. L. Lira

PARIS

*Chez L'AUTEUR, Marché St-Hippolyte N° 34
et chez PACTI, Boulevard des Capucines N° 11*

GUITARE.

ANDANTINO.

p

1. 2.

p

1. 2.

This page of musical notation consists of eight staves, each containing a complex rhythmic and melodic line. The notation is written in a single system, with each staff representing a different voice or instrument. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several first and second endings marked with "1^e" and "2^e" above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and complex phrasing.

Appel.
Har:

The musical score is written for a harp in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of two main sections: 'Appel.' and 'Danse All°'.

The 'Appel.' section (measures 1-16) features a melody of eighth and sixteenth notes with fingerings (5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 5) indicated below the staff. It concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

The 'Danse All°' section (measures 17-32) begins with a *cresc* (crescendo) marking. It includes dynamic markings of *f* (forte), *poco f* (poco forte), and *ff* (fortissimo). The melody is characterized by eighth-note patterns and rests, with phrasing slurs and accents. The section ends with a *ff* marking.

Musical score for a piano piece, likely in G major (one sharp). The score consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, f, ff, cresc., poco f), and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dynamics and markings include: *p*, *f*, *ff*, *cresc.*, *poco f*, and *un peu étouffé*.

This page of musical notation consists of seven staves. The notation is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a forte (ff) dynamic marking. The second staff includes first and second endings. The third staff features a mezzo-forte (fz) dynamic marking. The fourth staff includes a fortissimo (ff) dynamic marking. The fifth staff includes a fortissimo (ff) dynamic marking. The sixth staff includes a fortissimo (ff) dynamic marking. The seventh staff includes a fortissimo (ff) dynamic marking. The notation is complex, with many notes and rests, and it appears to be a single system of music.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano or organ, consisting of seven staves. The notation is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) are present. The staves are connected by a brace on the left side. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "Har:". The staves are connected by a brace on the left side.

Musical score for a piece, likely a Mass, featuring multiple staves of music. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Key markings include "CORO." at the beginning, "Har." (Harp) in the lower staves, and "Prière." (Prayer) in the final section. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

[illegible]

Ciaccona

*) In Manuscript: 2525

**) In Manuscript:

45 4 ① 1 3 0 3 0 3 2

48 2 ① 2 1 2 4 ② 1 4

51 0 ④ 1 4 0

54 1 0 1 2 ① V 0 2 0 1 2 1 2 3

58 0 2 1 ① ①

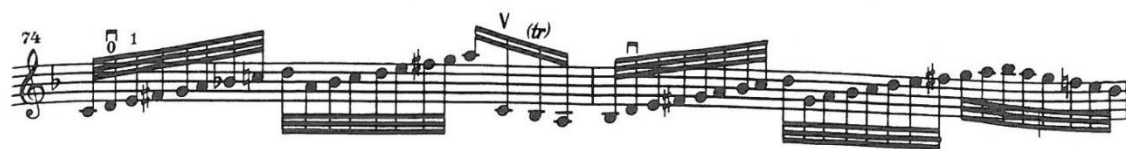
62 4 1 3 0

65 4 0 4 4 (4 2 3)

68 1 4 0 4 0 1

70 1 ④ 3 1 0 1 ④ 3 1 2 0 1

72 ③ 4 V 3 tr

74 

76 

78 

81 

84 

86 

88 

90 *sim.* 

92 

94 

96 

98 

92

94

96

98

100

2525

102 *sim.*

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

2525

119 *sim.*

120

121

123

125

131

137

142

2525

147

151

154

157

160

163

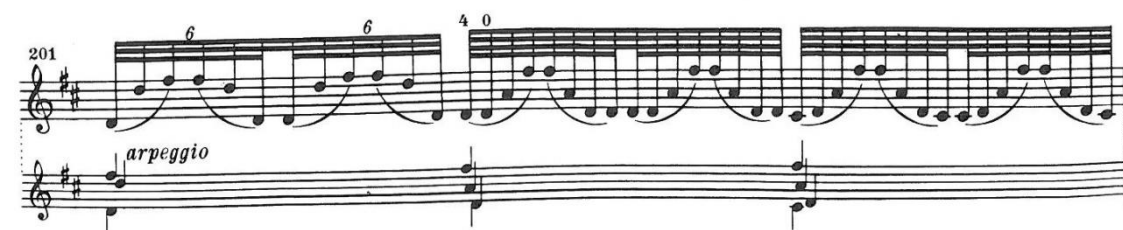
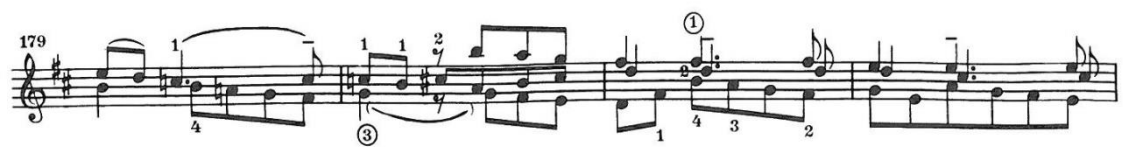
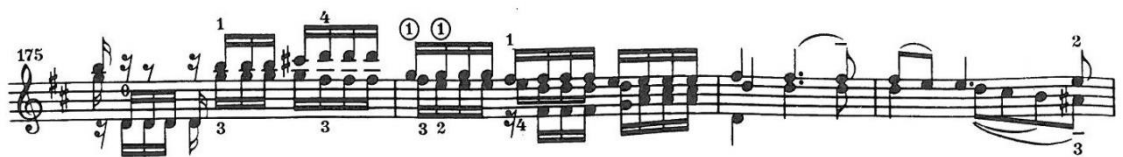
166

169

172

2525

The musical score consists of nine staves, each beginning with a measure number. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various fret numbers (0-4) and fingerings (1-4). There are several triplets and slurs throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and the number 2525.



2525

203

204

205

206

207

2525

208

6

(tr)

4

3

211

4

V

V

0 2

0

214

0

2

3

① 2

0

(3) ④

217

3

220

0 2

0 2

V

4

V

223

V

4

0 4

0

3

226

1

V

0 1

4

①

4

①

0 4

228

①

V

3

1

0

2

0

3

0

3

0

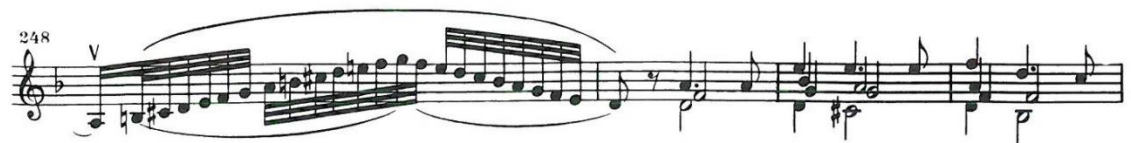
2

0

1

0

2525



2525