

Diogo Lefèvre

Poesia e Composição na Canção:

Estudo analítico dos *Três Cantos de Hilda Hilst* (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum *Poesia Paulista* (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção *A Casa do Tempo Perdido* (2008) de Diogo Lefèvre.

VOLUME I

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

São Paulo – SP

2008

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

Lefèvre, Diogo.

780.15 Poesia e composição na canção: estudo analítico dos *Três cantos*
L493p *de Hilda Hist* (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum *Poesia*
Paulista (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José
Augusto Mannis; composição comentada da canção *A casa do tempo*
perdido (2008) de Diogo Lefèvre / Diogo Lefèvre. - São Paulo : [s.n.],
2008.

2 v.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Música – análise e apreciação. 2. Composição musical. 3.
Música contemporânea - Brasil. I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

Diogo Lefèvre

Poesia e Composição na Canção:

Estudo analítico dos *Três Cantos de Hilda Hilst* (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum *Poesia Paulista* (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção *A Casa do Tempo Perdido* (2008) de Diogo Lefèvre.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

(Orientador): Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles

Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr

Agradecimentos

À minha esposa Irene Rodrigues Cavalcante, pelo apoio, pelo carinho, pela compreensão, pelo companheirismo.

À minha mãe, Léa Vitória Lefèvre, pelo apoio, pelo carinho, e também pelo escaneamento de muitas imagens de partituras e poemas gráficos, sendo que algumas destas imagens fazem parte da dissertação em sua forma final.

Ao meu pai José Eduardo de Assis Lefèvre pelo apoio, pelo carinho, pelas consultas quanto a alguns assuntos acadêmicos, dada a sua longa experiência como professor universitário, também pela ajuda na revisão do resumo em língua estrangeira, e ainda pelo escaneamento de algumas imagens de partituras que aparecem na versão final da dissertação.

À minha irmã, Carolina Lefèvre, pelo apoio, pela disposição em ajudar e por ter assistido à defesa pública deste trabalho, apesar de sua densa rotina profissional.

À excelente cantora Clarice Rodrigues, que participou da defesa pública desta dissertação como intérprete de *A Casa do Tempo Perdido*, mantendo uma parceria e uma colaboração de longa data.

Aos compositores Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares, José Antônio de Almeida Prado e José Augusto Mannis pelo tempo despendido em entrevistas, pelo fornecimento de materiais, incluindo as partituras das canções que tiveram de ser reenviadas e re-numeradas para se adequar à formatação do projeto.

Ao orientador Marcos Pupo Nogueira, que aceitou assumir a orientação deste trabalho já perto da fase de sua qualificação e sempre foi um orientador sábio e solícito, dando a devida assistência a este trabalho apesar de sua rotina densa em atividades didáticas e administrativas no Instituto de Artes da UNESP.

Ao orientador inicial desta dissertação, Edson Zampronha, que ajudou a transformar as minhas primeiras idéias para esta pesquisa em um projeto mais definido, que assim pôde se concretizar.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa, que além do orientador Marcos Pupo Nogueira incluem os nomes de Dorotéia Machado Kerr, Paulo de Tarso Salles e Lia Vera Tomás, que deram sugestões valiosas para que este trabalho pudesse chegar a sua forma final.

Aos colegas que foram mestrandos no mesmo período que eu, Cristiane Miranda, Luciano Vazzoler, Ticiano Biancolino, que sempre colaboraram, auxiliaram a resolver e a tirar dúvidas quanto aos assuntos comuns.

Aos professores das disciplinas que freqüentei na UNESP como aluno regular e como aluno especial, que contribuíram com seu conhecimento para a realização deste mestrado. É necessário mencionar que a leitura do livro de Stein; Spillman (1996), muito importante para a fundamentação desta pesquisa, foi fruto de uma indicação da professora Martha Herr.

Ao amigo Caio Gagliardi, poeta e lingüista, que sempre deu informações úteis quando o consultei a respeito de assuntos literários e acadêmicos. Ao seu colega, Pedro Marques, a quem também consultei sobre questões relativas à poesia e sua integração com a música.

Ao amigo Tiago Tranjan, pelo apoio manifestado ao assistir a defesa pública deste trabalho.

Aos funcionários e funcionárias da seção de Pós-Graduação e da Biblioteca do IA-UNESP, que realizam um trabalho diário muito importante para que pesquisas como esta possam se concretizar.

Resumo – Esta dissertação aborda a canção tendo como principal foco de interesse a composição musical. Este trabalho engloba o estudo analítico dos *Três Cantos de Hilda Hilst* (2002) de Almeida Prado e de canções compostas por Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis para o álbum *Poesia Paulista* (1998). Neste estudo, o objetivo principal é investigar estratégias de composição musical empregadas em obras que têm um texto poético como ponto de partida. Esta pesquisa envolveu também a composição da canção *A Casa do Tempo Perdido* (2008), de Diogo Lefèvre, onde se aplicam alguns procedimentos observados na análise das outras peças aqui estudadas. Realizou-se também um estudo comparativo entre *A Casa do Tempo Perdido* e as outras obras enfocadas por esta pesquisa. Detectaram-se estratégias musicais que abrangem diversas facetas das canções abordadas, como utilizações específicas dos recursos vocais e instrumentais, e também a estruturação formal das obras estudadas. Percebeu-se que muitas destas estratégias, mas não todas, se relacionam intensamente com os textos musicados.

Palavras-chave: canção. composição musical. análise musical. relação texto-música. música brasileira contemporânea.

Abstract – This work approaches the song having the musical composition as main center of interest. This dissertation includes the analytical study of the *Três Cantos de Hilda Hilst* by Almeida Prado and songs composed by Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares and José Augusto Mannis for the album *Poesia Paulista*. The research's main objective is to investigate strategies of musical composition in works that have a poetical text as a starting point. The song *A Casa do Tempo Perdido* was composed in the course of this study by Diogo Lefèvre, the research's author. In this piece some procedures observed in the analysis of the other songs approached by this dissertation were applied, and a comparative study between this last song and the others was made. Musical strategies that include several facets of the approached songs were disclosed, such as specific uses of the instrumental and vocal resources, and the formal structure of the pieces. Many of the disclosed strategies, but not all, have a close relationship with the text of these songs.

Key-words: song. musical composition. musical analysis. text-music relationship. brazilian contemporary music.

Sumário

VOLUME I

<u>Introdução</u>	pg. 11
<u>Capítulo 1 <i>Três Cantos de Hilda Hilst</i> de Almeida Prado: uma Análise</u>	pg. 20
1.1 Canto I: <i>Se Não vos Vejo</i>	pg. 22
1.2 Canto II: <i>Iniciação do Poeta</i>	pg. 29
1.3 Canto III: <i>Há Tanto a te Dizer Agora!</i>	pg. 38
1.4 Considerações Finais do Capítulo	pg. 45
<u>Capítulo 2 As Canções de José Augusto Mannis do CD <i>Poesia Paulista</i></u>	pg. 48
2.1 <i>Relógio</i>	pg. 48
2.2 <i>A Inalterável Presença</i>	pg. 54
2.3 <i>Noigandres 4</i>	pg. 62
2.4 <i>Nua</i>	pg. 71
2.5 Considerações Finais do Capítulo	pg. 100
<u>Capítulo 3 As Canções <i>Rito</i>, <i>Mosca (uma Abordagem Crítica)</i> e <i>Com Som Sem Som</i> de Eduardo Guimarães Álvares</u>	pg. 105
3.1 <i>Rito</i>	pg. 108
3.2 <i>Mosca (uma Abordagem Crítica)</i>	pg. 112
3.3 <i>Com Som Sem Som</i>	pg. 122
3.4 Considerações Finais do Capítulo	pg. 153
<u>Capítulo 4 As Canções <i>Paisagem N.1</i> e <i>Anamorfose</i> de Achille Picchi</u>	pg. 158
4.1 <i>Paisagem N. 1</i>	pg. 159
4.2 <i>Anamorfose</i>	pg. 173
4.3 Considerações Finais do Capítulo	pg. 186
<u>Capítulo 5 <i>A Casa do Tempo Perdido: A Interface entre a Análise e a Composição</i></u>	pg. 191
5.1 O ponto culminante vocal	pg. 192
5.2 A entoação e a pausa interna	pg. 196
5.3 Aproveitamento de um tipo de dicção falada	pg. 199
5.4 Similaridades sonoras como ligação entre trechos contrastantes	pg. 200

5.5 Omissão de uma nota que receberá ênfase e/ou polarização na seção seguinte	pg. 201
5.6 Aplicações da técnica das associações arbitrárias ou recorrências vinculadas	pg. 201
5.7 Considerações Finais do Capítulo	pg. 205
<u>Conclusão</u>	pg. 206
<u>Referências Bibliográficas</u>	pg. 214

VOLUME II

Anexo A – Partituras	pg. 222
Almeida Prado <i>Três Cantos de Hilda Hilst</i>	
Canto I <i>Se não vos vejo</i>	pg. 223
Canto II <i>Iniciação do Poeta</i>	pg. 226
Canto III <i>Há Tanto a te Dizer Agora</i>	pg. 234
José Augusto Mannis Canções do CD <i>Poesia Paulista</i>	
<i>Relógio</i>	pg. 243
<i>A Inalterável Presença</i>	pg. 251
<i>Noigandres 4</i>	
I	pg. 257
II	pg. 258
<i>Nua</i>	pg. 262
Eduardo Guimarães Álvares Canções do CD <i>Poesia Paulista</i>	
<i>Rito</i>	pg. 294
<i>A Mosca (uma abordagem crítica)</i>	pg. 297
<i>Com Som Sem Som</i>	pg. 301
Achille Picchi Canções do CD <i>Poesia Paulista</i>	
<i>Paisagem N.1</i>	pg. 310
<i>Anamorfose</i>	pg. 318
Diogo Lefèvre	
<i>A Casa do Tempo Perdido</i>	pg. 323
<u>Anexo B: Entrevistas Realizadas</u>	pg. 333
Entrevista realizada com o compositor Almeida Prado em 25/08/2006	pg. 334

Entrevista realizada com o compositor José Augusto Mannis em 26/02/2007	pg. 348
Entrevistas realizadas com o compositor Eduardo Guimarães Álvares:	
13/12/2007	pg. 360
22/02/2008	pg. 379
31/05/2008 (Questionário respondido por e-mail)	pg. 385
Entrevista realizada com o compositor Achille Picchi em 11/02/2008	pg. 388

Introdução

Esta dissertação trata de canções criadas por compositores brasileiros que atuam principalmente no estado de São Paulo: Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares, José Antônio de Almeida Prado e José Augusto Mannis. As canções de Álvares, Mannis e Picchi aqui estudadas foram compostas para o álbum *Poesia Paulista: 12 Canções* (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998). Os *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado, também abordados por esta pesquisa, foram compostos por encomenda do barítono Renato Mismetti e do pianista Maximiliano de Brito, para concertos cuja temática era a poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Hilda Hilst¹, e que tiveram a estréia em agosto de 2002 em Bayreuth, Alemanha. Esta dissertação também estuda a canção *A Casa do Tempo Perdido*, composta durante a realização desta pesquisa por seu autor, Diogo Lefèvre.

O objetivo principal desta pesquisa é investigar estratégias de composição musical em obras que envolvem um texto poético como ponto de partida. Assim, ao realizar as análises que constituem o corpo principal desta dissertação, procurou-se detectar os aspectos construtivos essenciais das canções estudadas, e como que tais aspectos se relacionam com os textos musicados. Paralelamente a este objetivo, o autor desta pesquisa compôs a canção *A Casa do Tempo Perdido*, para verificar em obra de própria autoria a utilização de procedimentos observados em obras de outros.

O exame de estratégias de composição musical em canções de câmara se justifica por ser algo útil para compositores, e também para outros interessados no gênero (intérpretes e musicólogos).

O termo estratégia é aqui empregado na acepção de “arte de aplicar os meios disponíveis com vista à consecução de objetivos específicos” (FERREIRA, 1995, p. 278, grifo nosso). No caso das canções, os meios disponíveis aqui investigados são os recursos composicionais, tais como instrumentação, forma, harmonia, ritmo, emprego das possibilidades vocais, e os objetivos específicos são os resultados musicais desejados pelos compositores e a valorização expressiva dos poemas em sua versão musical. Portanto, a pergunta que percorre esta dissertação é: tendo

¹ Almeida Prado menciona na entrevista (25/08/2006) que para estes mesmos concertos “Edino [Krieger] fez um ciclo de canções sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade, [...] a Kilza Setti fez canções também sobre textos do mesmo poeta. E então teve um compositor alemão que também musicou poemas de Carlos Drummond”.

um texto poético como ponto de partida, quais os meios que os compositores empregam para obterem de um lado os resultados musicais desejados em suas canções e, de outro, a valorização expressiva e criativa dos textos musicados?

Há alguns elementos comuns entre as canções aqui abordadas, fazendo que seja pertinente estudá-las em um só trabalho. Além da proximidade geográfica do local de atuação dos seus criadores, há também uma proximidade cronológica: as canções do CD *Poesia Paulista* foram compostas em 1997 e 1998, e os *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado foram compostos em 2002. Outro aspecto comum é o fato de as obras aqui estudadas terem sido compostas para encomendas, e estas continham algum tipo de determinação quanto aos poemas a serem musicados, pois isto era parte dos projetos em que tais canções tomaram parte. No caso da obra de Almeida Prado, composta para uma série de concertos em que a temática era Carlos Drummond de Andrade e Hilda Hilst, a encomenda dizia inclusive quais os poemas a serem musicados, e a ordem destes no ciclo. No caso das canções do álbum *Poesia Paulista*,

Foram selecionados doze poetas representando 4 momentos [Modernismo, Geração de 45, Concretismo, Pós-Concretismo] da criação poética paulista do século XX. Três compositores escolheram um poeta de cada período e, deste poeta, um texto que foi posto em música. O resultado são 4 canções para voz e conjunto de câmara (piano, violino, violoncelo e clarinete) de cada compositor. (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998, encarte do CD)

Segundo o relato de Mannis (26/02/2007),

cada compositor tinha que escolher um dos poetas de cada uma das quatro fases selecionadas. Eu me lembro que o Dante Pignatari [que além de atuar como pianista, também foi o diretor artístico e coordenador do CD] me consultou, falando assim: ‘os poetas são estes aqui, com quais que você se identifica?’ [...] O Dante nos deixou livres. Ele deu os nomes dos poetas incluídos no projeto, então tínhamos um universo de doze poetas. Entre os poemas nós podíamos escolher o que quiséssemos [dentro da obra dos poetas selecionados].

As canções aqui estudadas foram compostas para projetos artísticos cuja temática era dada pela poesia: Hilda Hilst e Carlos Drummond de Andrade; *Poesia Paulista*. Então, era parte implícita destes projetos que os textos a serem musicados não serviriam apenas como pré-textos, cada música deveria ter algum tipo de relação com o poema que lhe serviria de base. Daí o fato de as entrevistas feitas com todos os compositores abordados por esta pesquisa (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006; MANNIS, 26/02/2007; ÁLVARES, 13/12/2007, 22/02/2008; PICCHI, 11/02/2008) começarem questionando a eles como que se preparam para musicar um poema.

As análises seguiram sobretudo o pensamento de Cook (1992), que propõe uma análise interpretativa, partindo da música e de uma descrição dela, e buscando sua coerência musical. Assim, Cook diz que

o que faz uma análise boa ou má [...] não são as conclusões em si, mas a maneira que os detalhes musicais são citados em defesa destas conclusões, e a medida que tais conclusões esclarecem e iluminam os detalhes. E uma análise que falhe em estimular no seu leitor esta referência próxima em relação à música dificilmente será uma boa análise [...]. (COOK, 1992, ps. 229-230, tradução nossa)

Uma preocupação que aparece bastante no livro de Cook (1992) é que a análise e as ferramentas nela empregadas se relacionem de maneira sensível com as características específicas da peça analisada. Cook diz que, por vezes, o uso indiscriminado de determinada técnica analítica, sem se levar em conta as peculiaridades das obras analisadas, pode resultar no “equivalente musical de uma máquina de fazer lingüiça [sausage machine]: qualquer coisa que entre nela sai bem embalado e sempre exatamente com a mesma aparência” (COOK, 1992, p. 2). A mesma preocupação aparece quando Cook (1992, p. 237) diz:

não há uma maneira fixa de se iniciar uma análise. Isto depende da peça musical a ser analisada, assim como do analista e da razão pela qual a análise está sendo feita. Entretanto, há um pré-requisito para qualquer análise sensível, e este é a familiaridade com a peça musical a ser analisada.

Além disso, Cook ao abordar uma canção de Schumann, se pergunta: "qual a característica mais marcante da peça? Ela cria um sentido de movimento em direção a algum alvo?" (COOK, 1992, p. 242). Tais questões também foram consideradas nas análises realizadas nesta pesquisa.

No caso desta dissertação, os pensamentos de Cook expostos acima se refletem no fato de que algumas ferramentas ou conceitos empregados para analisar determinada peça não tiveram o mesmo peso na análise das outras canções, em função das características específicas de cada obra. Assim, alguns conceitos retirados do verbete *Rítmica/ Métrica* de Nattiez (1985), onde há definições precisas para vários elementos da organização do ritmo e do metro, foram muito importantes para a análise da canção *Com Som Sem Som* de Eduardo Guimarães Álvares e não foram empregados na maior parte das outras análises. Isto porque em *Com Som Sem Som* o emprego dos elementos rítmico-métricos é decisivo para a construção da peça e seu resultado musical, com as constantes mudanças nestes elementos contribuindo para manter o interesse do ouvinte a cada instante. Do mesmo modo, o conceito de “associação arbitrária” que Stacey utiliza ao catalogar os tipos básicos de técnicas de relacionar texto e música (STACEY, 1989, pg.

22) foi bastante útil para analisar o segundo dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado e a canção *Anamorfose* de Achille Picchi, mesmo que apareçam poucas referências à classificação de Stacey quanto aos tipos de relação entre texto e música na análise das outras canções. Isto por que no caso das duas canções citadas acima o emprego de associações entre determinadas palavras ou frases do texto e determinados elementos musicais é decisivo em sua construção, no resultado musical, e na valorização expressiva dos textos musicados.

Em alguns casos, Cook chega mesmo a propor a utilização de experimentos práticos como ferramenta válida de análise musical. Assim, ao abordar uma peça para piano de Schoenberg (*Op. 19 n. 3*), Cook (1992, ps. 343-354) realiza uma série de procedimentos experimentais, mostrando como esta peça seria caso a posição das vozes fosse trocada, e também caso o fraseado da música fosse modificado, embora se utilizando as mesmas notas. Cook chega mesmo a modificar as notas da peça, mantendo o registro e o fraseado, de maneira a verificar como a peça soaria se tivesse uma harmonia típica do final do Século XIX, ao invés de uma harmonia atonal. Para Cook (1992, p. 343), “quão menos você entende como uma peça de música funciona, mais aberta e indutiva deveria ser a sua abordagem analítica”. No caso desta dissertação, o emprego de procedimentos experimentais semelhantes aos de Cook aparece por exemplo na análise da canção *Com Som Sem Som* de Eduardo Guimarães Álvares, quando se examina como a seção inicial desta peça soaria caso o clarinete não tocasse nos quatro primeiros compassos da obra. Um outro exemplo de uma atitude analítica experimental aparece quando se examina como soaria o final da canção *Anamorfose* de Achille Picchi, caso a sua última nota, um fá natural, fosse substituída por um dó sustenido ou um fá sustenido.

Além de Cook, outros autores também foram importantes para fundamentar estas análises e decidir quais os procedimentos metodológicos empregados. Assim, foram considerados alguns aspectos do método para a análise da relação texto-música na música contemporânea, proposto por Peter Stacey (1989). O método de Stacey é útil para verificar aquilo que ele chama de “condição do texto” (STACEY, 1989, pg. 21), que diz respeito ao fato de a música preservar as características originais do texto, ou fragmentar o texto em algum nível, que pode ser o nível da estruturação do poema em estrofes, da estruturação sintática do texto, ou mesmo da estruturação fonética do texto. Este conceito inclusive é útil para se examinar a interação formal entre música e poesia, que é abordada mais adiante nesta introdução. Como já se mencionou acima, o texto de Stacey também foi bastante útil por catalogar os tipos básicos de técnicas de relacionar texto e

música (STACEY, 1989, pg. 22), em alguns casos permitindo especificar melhor a relação que se estabelece entre as canções e os poemas que lhes servem de base.

Esta pesquisa também se baseou na realização de alguns procedimentos analíticos, cujos resultados foram reproduzidos quando se revelaram relevantes. Sempre se procurou observar o uso da voz, a maneira como a melodia vocal se move dentro do campo de tessitura, e se tal uso se relaciona com algum aspecto do texto. Importantes trabalhos sobre a *Canção* dão grande importância ao emprego da tessitura e configuração vocais. Configuração "é o conjunto de relações que se estabelece entre as notas, valores e demais componentes musicais, em sua relação com o ato de cantar" (VAZ, 2001, p. 186).

Gil Nuno Vaz (2001), em sua tese sobre a Canção, inclui esses dois fatores naquilo que ele chama de vocabilidade: "uma variável de adequação da canção ao canto, à voz. É a qualidade que uma música possui de ser apropriada ao canto, à sua conformidade vocal". Para Gil Nuno Vaz esse é um aspecto fundamental da Canção, já que "o canto implica o uso da voz como fator delimitador, de modo que a realização da Canção é condicionada pelos recursos vocais" (VAZ, 2001, p. 91). É notável que nessa tese há referência a canções dos mais variados períodos históricos e contextos culturais. A maneira como o uso da tessitura e da configuração vocais pode ser significativo para uma canção é mostrado quando Gil Nuno aborda a canção *Soliloquy* de Charles Ives (VAZ, 2001, ps. 189-190, 226-227). Nessa canção, uma seção tem a tessitura vocal de uma terça maior, com muita repetição de uma nota, e na outra seção a voz utiliza vários saltos muito amplos, em uma tessitura total de quase duas oitavas. Gil Nuno Vaz também menciona aqui a adequação da configuração vocal à prosódia do texto, mostrando como na primeira seção de *Soliloquy* "a divisão rítmica segue o ritmo da fala", (IDEM, p. 227) se contrapondo à complexidade rítmica da segunda seção. No caso mencionado acima, esses contrastes na escrita vocal se associam diretamente ao sentido do texto, em que na primeira seção o personagem descrito fala da simplicidade da natureza, e na segunda seção ele observa uma tempestade.

Tatit sempre realiza minuciosa descrição da oscilação da curva melódica vocal no campo de tessitura nas análises que faz de canções populares em seu livro *O Cancionista* (TATIT, 2002). Ao examinar a curva melódica das canções analisadas, Tatit mostra se há alguma semelhança entre esta curva e a curva entoativa que o texto cantado teria se fosse falado, processo que ele chama de figurativização (TATIT, 2002, ps. 20-22). Tatit também verifica quanto e quando a voz caminha para o agudo, e se, quando isto ocorre, as notas são longas o bastante para gerarem um

prolongamento das vogais. Para Tatit (2002, ps.22-24), o prolongamento de vogais e a expansão do campo de tessitura vocal em direção ao agudo estão associados ao processo de passionalização, em que "a tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para a inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva do seu estado, [...] [funcionando] como um reduto emotivo da intersubjetividade." (IDEM, p.23). Em consonância com o pensamento de Tatit, partiu-se aqui do princípio de que o emprego de notas agudas prolongadas, pelo próprio esforço de emissão e potência da projeção vocal, corresponderia em muitos casos a uma busca de intensificação expressiva.

A idéia de que o uso do registro vocal agudo corresponde em muitos casos a uma busca de intensificação expressiva é corroborada pela afirmação de Schoenberg (1993, p. 126): "O registro mais agudo da voz é 'vulnerável' e seu uso sempre se constitui em um esforço para o cantor; mas, se usado com prudência, realmente produz um clímax, para o qual deve estar reservado (e esta é uma questão estrutural)."

Stein & Spillman (1996, ps. 141 - 166) também realizam um detalhado estudo da melodia vocal das canções que abordam. Além de observar a curva melódica na tessitura vocal, outro aspecto interessante abordado por eles, ao estudarem o aspecto melódico, e também o aspecto harmônico (STEIN; SPILLMAN, ps.105-140) das canções, é a questão de quais notas da melodia e da harmonia são estruturais, e quais são ornamentais. Nas análises desta pesquisa também procurou se observar quais as notas estruturalmente mais importantes dos trechos estudados. Entretanto, devido às diferenças entre a linguagem do repertório abordado por Stein & Spillman, constituído por *Lieder* alemães do século XIX, e do repertório aqui abordado, nem sempre as ferramentas para concluir quais as notas estruturalmente mais importantes de uma melodia puderam ser as mesmas. Um conceito abordado por Stein & Spillmann, que se revelou bastante útil em algumas análises desta pesquisa, é o conceito de melodia composta (*compound line*):

Outro importante elemento do desenho melódico ocorre quando uma linha melódica aparenta ter ao menos duas partes, uma em um registro mais agudo e outra no registro mais grave da linha melódica única. Esta divisão de uma linha melódica em várias linhas, cada uma em um diferente plano musical ou registro, é chamada **linha composta** (*compound line*), e o desenho melódico resultante é ao mesmo tempo complexo e extremamente expressivo. (idem, p. 149, tradução nossa).

Outro procedimento empregado foi o exame da interação formal poético-musical, aspecto que é abordado por vários autores (STACEY, pg. 21; STEIN; SPILLMAN, ps. 141-142, 191-210; VAZ, 2001, ps. 173-183). Quanto a este item, procurou-se verificar, por exemplo, se havia

correspondência entre a subdivisão formal da música, e a estrutura formal e sintática do poema em estrofes e períodos. Quando se verificou que havia esta correspondência, foi examinado se a ela se associava algum tipo de relação expressiva e/ ou simbólica.

Elementos dos poemas musicados foram analisados, quando se percebeu que estes elementos se relacionam de alguma maneira com a música e sua construção. Para auxiliar a análise da relação texto-música nas canções aqui abordadas, foram utilizados alguns conceitos de análise poética expostos no livro *Poetry into Song* de Stein & Spillman (1996). Cumpre destacar o conceito de progressão poética. Progressão poética é como o "fluxo de pensamentos e sentimentos do poeta" evolui durante o percurso temporal do poema. "Inclui a percepção do poeta em relação ao mundo externo da natureza e das outras pessoas, assim como a vivência interna do poeta" (STEIN; SPILLMAN, 1996, p.331, tradução nossa). Assim, "a determinação da progressão poética envolve descobrir/delinear/traçar [*tracing*] certo tipo de atividade ou movimento (físico, emocional, psicológico) de um lugar para outro, incorporando, freqüentemente, vários tipos de movimento ao mesmo tempo" (idem, p. 26). Outros conceitos utilizados são o conceito de "persona poética", que se refere a "quem está falando em um poema (e em sua versão musical)" (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 29), e o conceito de modo de endereçamento (por vezes aqui se utilizará o termo destinatário), que se refere à questão: "para quem que a persona poética fala?" (idem, p. 29).

Além disso, algumas idéias contidas no livro *O Ser e o Tempo da Poesia*, de Alfredo Bosi (1977), também foram úteis para estudar os textos musicados nestas canções e sua relação com a música composta para eles. Assim, por exemplo, a questão da importância das pausas internas e da entoação para a leitura poética foi útil para comentar como que tais aspectos influíram na versão musical de alguns poemas abordados. Isto se verifica sobretudo no capítulo 5 desta dissertação.

Também fez parte desta pesquisa a confrontação dos resultados obtidos pela análise, realizada conforme a metodologia exposta acima, com as opiniões expressas pelos compositores nas entrevistas pessoais (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006; MANNIS 26/02/2007; ÁLVARES, 13/12/2007, 22/02/2008; PICCHI, 11/02/2008) e com outros dados. Como exemplos destes outros dados, é possível mencionar, no caso do estudo dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado, a exposição que o compositor faz de seu pensamento composicional em sua tese de doutorado (ALMEIDA PRADO, 1985). No caso das análises das canções do CD *Poesia*

Paulista (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998), todos os compositores tiveram de se defrontar com a tarefa de musicar poemas concretos. Neste sentido, houve interesse em consultar trabalhos que mostram como os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes resolveram a mesma questão (MENDES, 1994; RIZZO, 2002), além de textos dos autores concretistas sobre sua própria poesia (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975).

Esta dissertação tem cinco capítulos, além da introdução e da conclusão. No capítulo 1 é realizada a análise dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado. Os três capítulos seguintes se ocupam da análise de canções do álbum *Poesia Paulista* (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998). Deste modo, os capítulos 2, 3, e 4 tratam respectivamente de canções compostas para este CD por José Augusto Mannis, Eduardo Guimarães Álvares e Achille Picchi. O capítulo 5 aborda a interface entre análise e composição. Neste capítulo, se explica como a canção *A Casa do Tempo Perdido*, do autor desta pesquisa, incorpora elementos retirados das análises feitas nos capítulos precedentes. Além disto, neste capítulo também se mostra como que o pensamento composicional do autor influenciou na realização das análises, e são feitos alguns comentários sobre aspectos comuns e diferentes entre as estratégias de composição utilizadas pelo autor desta pesquisa e pelos outros compositores aqui estudados. Depois do capítulo 5, seguem as conclusões desta dissertação, fundamentadas em uma visão retrospectiva de todas as obras analisadas.

Os capítulos de 1 a 4, em que foram realizadas as análises mencionadas, utilizaram uma estrutura semelhante entre si.

Primeiro se mostra como o compositor abordado naquele capítulo diz que se prepara para musicar um poema dado, e informações gerais a respeito da gênese das canções, tais como o período em que foram compostas, as características da encomenda e outros dados considerados relevantes.

Em seguida, é feita uma análise individual de cada canção abordada naquele capítulo.

Por fim, é realizada uma comparação entre as várias peças abordadas no capítulo, e é feita uma síntese dos aspectos mais marcantes de cada canção.

Segue junto com este texto um segundo volume com dois anexos. O Anexo A contém a partitura das obras aqui analisadas. Por estar colocado em um outro volume, este anexo pode ser consultado simultaneamente à leitura do corpo principal desta dissertação. Assim, o leitor sempre pode confrontar as análises das canções com as suas partituras, o que é aconselhável para a devida compreensão do texto contido no primeiro volume deste trabalho. O Anexo B contém as

entrevistas realizadas com os compositores abordados (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006; MANNIS, 26/02/2007; ÁLVARES, 13/12/2007, 22/02/2008, 31/05/2008; PICCHI, 11/02/2008). Estas entrevistas passaram por uma revisão em que os entrevistados foram consultados e puderam inclusive fazer alterações. Assim, estas entrevistas constituem um documento válido para se conhecer o pensamento dos compositores abordados, podendo ser consultadas e utilizadas por outros pesquisadores.

Para evitar a necessidade de algumas notas de rodapé já se explica aqui que ao se especificar a oitava exata de um determinado som foi utilizado o sistema que aparece em Arcanjo (1941, pg. 89). Nesta classificação o dó central do piano é o dó 3. A cada oitava mais aguda, é adicionada uma unidade ao número da nota. Quando a nota referida não é um dó, esta nota recebe o mesmo número do dó imediatamente mais grave do que ela. Para designar notas mais graves do que o dó 1, são utilizados números negativos. Assim, o dó situado três oitavas abaixo do dó central recebe a denominação de dó -1. Este sistema não é universal, e por isto este esclarecimento é necessário (um outro método de designar exatamente os sons sem o auxílio do pentagrama aparece em LACERDA, 1961, pg. 144).

Capítulo 1 - *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado: uma Análise

Em 2002, atendendo a uma encomenda do barítono Renato Mismetti e do pianista Maximiliano de Britto, Almeida Prado compõe os seus *Três Cantos de Hilda Hilst*. Almeida Prado (25/08/2006) conta que Renato Mismetti e Maximiliano de Britto “moram há muitos anos na Alemanha, em Bremen. [...] E eles fizeram vários concertos temáticos, [...] convidaram Marlos Nobre, convidaram Edino Krieger. E naquele ano a temática era Hilda Hilst e Carlos Drummond de Andrade.”

Os poemas dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, e a sua seqüência no ciclo já estavam determinados na encomenda, não sendo escolha do compositor. Entretanto, segundo Almeida Prado, Hilda Hilst "percorreu muito a minha vida de compositor"². A primeira obra de Almeida Prado sobre poema de Hilda Hilst foi *A Minha Voz é Nobre*, de 1963, cujo poema pertence às *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor*. Desde então, a poesia de Hilda já inspirou várias obras do compositor, incluindo *Pequenos Funerais Cantantes* (obra premiada no Festival de Música da Guanabara - 1969) e *Cantares do sem Nome e de Partidas in Memoriam Mirella Pinotti* (premiada no IX Concurso Internacional Francesc Civil de Girona, Espanha - 1996).

Perguntado sobre como ele se prepara para musicar um poema, Almeida Prado (25/08/2006) diz:

eu primeiro tenho que tomar contato com o poema lendo várias vezes, dentro de mim, não falando. Depois eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo. Assim, se é um poema que fala de mar, de água, de oceano, eu tenho que ter clima de oceano, de mar. E se eu vou pensar em Santos que tem água do mar, ou se eu vou pensar num mar europeu ou num mar nórdico, ou num mar marciano, se é que tem, eu fico procurando que água eu vou colocar como textura na canção. [...] Eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e eu procuro, nas canções sobretudo, o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto.

Quanto à preparação técnica, Almeida Prado (25/08/2006) diz: “eu faço séries atonais, meus modos de acordes, às vezes uma permutação rítmica. Isto eu chamo de palheta pré-composição. Que eu posso ou não usar. Às vezes eu tenho sete páginas de idéias e para compor eu vou criar outras.”

² Para um conhecimento maior sobre a relação de Almeida Prado com Hilda Hilst, consultar a entrevista (25/08/2006, Anexo B).

Especificamente a respeito desta obra, na mesma entrevista Almeida Prado diz que aqui empregou a sua "técnica atual, que é uma síntese de tudo: do serialismo, do piano expansivo, da harmonia expandida, da 'harmonia peregrina', do uso livre de contraponto."

Quanto à sua utilização do tonalismo livre, que ele chama de "harmonia peregrina", termo cunhado pela musicóloga Maria Lúcia Pascoal, da UNICAMP, o compositor diz que

é uma utilização da escala tonal, em que os seus graus são alterados livremente conforme a necessidade de cor. [...] Na verdade é tonal. Só que é um tonal cromático, não tão direto. Você pensa que foi para ré bemol, mas não foi, está em dó, segundo grau abaixado. E você já encontra isso nas napolitanas. [...] Eu ampliei um pouco, eu napolitanizei tudo. Para acontecer uma grande variedade de timbre, mas sendo tonal, triádico. (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006)

Este termo também aparece nos escritos de Marcos Branda Lacerda e Lutero Rodrigues sobre Almeida Prado (CCSP. DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, 2006), e o próprio Almeida Prado o utilizou para falar sobre seus *Quatro Poemas de Manuel Bandeira* (1998), onde ele utiliza

uma linguagem da Harmonia Peregrina ou Tonal Livre. A Harmonia Peregrina é uma técnica que percorre os graus de uma tonalidade livremente, alterando-os sem preocupação, de acordo com o que pede o texto musicado e a necessidade poética emocional. (ALMEIDA PRADO, 2000, encarte do CD)

Quanto ao aprendizado que ele teve sobre a composição de canções com seus mestres, Almeida Prado (25/08/2006) falou:

Camargo Guarnieri dava muita importância à articulação, para que o português ficasse claro. Então se a poesia dizia "eu gosto de você", você tinha que encontrar ta-/ta-ta-ta-ta-/ta [Almeida Prado fala com o mesmo ritmo, acentuação e entoação que ele usou para dizer o referido verso], e não eeeuuuu gostodeeevocê. Isto ele era contra. Ele dizia assim: talvez nalgum momento de uma canção você precise usar o anti-ritmo, a anti-versificação do poema para um efeito especial cômico ou bizarro, mas a canção tem que ter o ritmo do próprio poema, da própria palavra. [...] Depois, em Paris, a Nádja Boulanger me ensinou a ficar declamando o texto e decorar, como se eu fosse um ator que precisa decorar o texto para um teatro. Isso eu fiz em francês. Eu musiquei muita coisa em francês, e eu musiquei bem por causa da *déclamation*. Certas coisas em francês que é u [u com o som a meio caminho do i] eu não podia botar uma nota muito aguda, que ficava esganiçada. Em português também você tem isso: observar certos pontos em que você não pode quebrar a beleza da voz com coisas assim espremidas. [...] Messiaen também me ensinou muito esta questão, ao analisar o *Pélleas et Mélisande* de Debussy, o *Tristão e Isolda* de Wagner, [as óperas de] Verdi, as canções de Debussy.

1.1 Canto I: *Se não vos vejo*

O poema do Canto I, *Se não vos Vejo*, é uma das *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor*. Sobre estas trovas diz Almeida Prado que "são trovas à maneira de Camões, no português antigo, e que para musicar é uma colher no mel, sai sozinho às vezes". Aqui se interpreta que o conflito da persona poética³ neste poema é não ver o amado senhor a quem a trova se dirige, apesar de desejá-lo e senti-lo por toda a parte.

Um aspecto marcante do Canto I é a forma musical segmentada (A B Ca Cb A1) , com notáveis contrastes entre as diversas seções. Há uma estreita relação entre a segmentação formal da música em seções, e a segmentação formal do poema em estrofes. Abaixo se reproduz o poema à direita e, à esquerda deste, as seções musicais alinhadas em relação ao momento do texto em que ocorrem.

A (compassos 1-15)	Se não vos vejo Vos sinto por toda a parte. Se me falta o que não vejo Me sobra tanto desejo Que este, o dos olhos, não importa.
B (compassos 16 -21)	(Antes importa saber Se o que mais vale é sentir E sentindo não vos ver.)
Ca (compassos 22-29)	São coisas do amor, senhor, Desordenadas, antigas. E são coisas que se inventam P'ra se cantar a cantiga.
Cb (compassos 30-31)	Não são os olhos que vêem Nem o sentido que sente. O amor é que vai além
A1 (compassos 36-43)	E em tudo vos faz presente.

Antes de se continuar a análise é necessário explicar que nesta esquematização da forma se coloca o número 1 para dizer que se trata da 1ª recorrência da seção A, com algumas modificações. Ao se colocar letras minúsculas ao lado da letra C se entende aqui que as seções Ca e Cb correspondem a subdivisões de uma grande seção C. Assim, Ca quer dizer a primeira

³ Persona poética é o conceito empregado por Stein & Spilmann (1996) para se referir a “quem está falando em um poema” (p. 29).

subseção da seção C, e com isto não se afirma qualquer similaridade específica entre a seção Ca e a seção A.

Fig. 1 - Almeida Prado: Canto I -compassos 1 a 10

A seção A da música corresponde ao primeiro verso e à estrofe seguinte do poema. Esta seção vai do compasso 1 ao 15, sendo que a figura 1 mostra os compassos de 1 a 10. Depois de um grupo de notas rápidas, o piano realiza um acompanhamento contínuo: a linha de baixo conduz a harmonia e, na mão direita, há notas duplas em sincopa até o fim da seção. Segundo o compositor (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006), "você vê que não é uma coisa tão moderna, é tradicional, até poderia ser em Schubert, ou Schumann." A harmonia, depois de iniciar na região de ré menor, realiza um livre caminho cromático, terminando a seção no acorde de mi bemol menor. Neste percurso da harmonia, o baixo utiliza as doze notas da escala cromática. O uso do total cromático não foi intencional, o compositor apenas queria um caminhar cromático, conforme revelou na mesma entrevista.

tempo livre, recitativo

16 **B**

(An-tes im-por-ta sa - ber Se o quemais vale é sen-tir E sen-tin-do não vos ver.)

ff subito

ff subito

ff

p

Fig. 2 - Seção B do Canto I - compassos 16 a 21

Na seção B (compassos 16 a 21, ver Fig. 2), a continuidade observada na seção A é quebrada através do gesto de recitativo. A cor harmônica desta seção é bastante contrastante em relação à seção precedente e à seção seguinte. No início desta seção (compasso 16), o que seria um acorde de dó menor é perturbado pelas várias segundas menores (si - dó; fá sustenido – sol – lá bemol). O último acorde (compasso 20) desta seção tem também várias segundas, e utiliza muitas notas em uma região muito grave, o que altera bastante a sonoridade do acorde.

A seção B corresponde à estrofe entre parênteses no poema, em que a persona poética questiona se vale sentir o desejo pelo amado senhor, a quem esta trova se dirige, apesar de não vê-lo. A característica interrogativa desta estrofe se relaciona com a música composta para ela de várias maneiras. Além da cor harmônica mais dissonante já mencionada, o compositor colocou pausas longas entre cada um dos versos desta estrofe, sendo que eles pertencem ao mesmo período, e nenhum destes versos faz sentido dito isoladamente. Afora isso, o verso "Se o que mais vale é sentir" recebe marcante terminação melódica ascendente, e é seguido por um acorde *ff*, e com alta concentração de notas muito graves. É preciso dizer que a associação entre terminação melódica ascendente e entoação interrogativa é mencionada sobretudo por Tatit (2002). Tatit chama as terminações melódicas entoativas de tonemas (se baseando no *Manual de Entonación Española* de TOMÁS, 1966) e diz:

uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura , mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de

complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (TATIT, 2002, ps. 21-22)

É interessante notar que Heloísa Valente (1999) além de Tatit também menciona Imberty como um estudioso que aplica a questão dos tonemas ao estudo da música vocal. Imberty diz que “a expressividade da música cantada é percebida e compreendida como uma transposição do sistema entoativo da linguagem verbal” (IMBERTY *apud* VALENTE, 1999, pg. 111). Especificamente quanto aos tonemas, Imberty diz que

Quando o tonema é descendente, ele implica numa mensagem fechada, não pleiteando nenhum complemento ou resolução, portanto ausência de espera e de tensão; quando o tonema é ascendente, ele implica, ao contrário, numa mensagem aberta, de preferência exclamativa ou de admiração, pressupondo, de qualquer maneira, uma certa tensão psicológica. (IMBERTY *apud* VALENTE, 1999, ps. 110,111)

Valente então questiona

em que medida esta teoria pode ser aplicada, uma vez que os exemplos apresentados por ambos os autores [Tatit e Imberty] referem-se à música tonal, escrita sobre textos verbais. [...] Até que ponto a aplicação dessa teoria poderia ser válida para a música não-tonal? A canção sem palavras também se enquadraria nesse esquema? Caso afirmativo, poderíamos conjecturar sobre a extensão desse conceito para toda e qualquer melodia cantada (ou não)? (VALENTE, 1999, pg. 112)

De qualquer modo, considera-se que no contexto específico da seção B deste Canto I, há sentido em mencionar a questão dos tonemas, já que é um recitativo. Portanto, se trata de um trecho que guarda alguma semelhança com a declamação, com a fala, com os princípios da linguagem verbal. Além disso, no caso do recitativo deste Canto I, a maneira como o verso “Se o que mais vale é sentir” é cantado serve para valorizar uma significativa pausa interna do poema. E tanto a entoação, como as pausas internas, são consideradas por Alfredo Bosi (1977, ps. 93-107) como elementos importantes para a leitura expressiva de um poema, estando inclusive bastante ligados entre si. Assim, para Bosi (1977, pg.106, grifo nosso),

a pausa deixa ressoar a tonalidade afetiva do período: o que continua vivo na consciência do outro é o sentido mais fundo que a entoação despertou. A certeza, a dúvida, a negação, a pergunta, [...] – modos da relação do eu com o próximo – sobrevivem ao corpo musical de cada enunciado.

Esta questão será comentada novamente no capítulo 5, no item 5. 2.

Fig. 3 Almeida Prado - Canto I - compassos 22-25

A seção Ca vai do compasso 22 ao 29, sendo possível ver os compassos 22-25 na Fig. 3. Esta seção é um contraste em relação à seção B. No piano as colcheias contínuas em arpejos *pp* veiculam acordes tonais de sétima, sem uma concentração grande de notas muito graves. Isto se opõe à descontinuidade do recitativo em *ff*, e às harmonias dissonantes da seção B (por exemplo às sobreposições de segundas menores do compasso 16), e ao acorde densamente grave do compasso 20. A configuração vocal é mais *cantabile*, em contraposição ao recitativo precedente. Segundo o compositor, "quando entra a seção C, você repara que é uma espécie de ondulação [...]. É como uma rede, que vai e vem, um embalar. Diz o poema: 'E são coisas que se inventam/ P'ra se cantar a cantiga. ' Então é uma cantiga ,[...] uma coisa descritiva.'" (grifo nosso). O piano na seção Ca realiza um ostinato, cuja unidade básica dura 2 compassos (ver compassos 22 e 23). No ostinato, a tonalidade de ré maior é estabelecida pelo emprego de sua dominante com sétima e de sua tônica. Por outro lado, o ostinato do piano se inicia com o uso harmônico de quatro notas não pertencentes à escala de ré maior. Com isso se tem um vai e vem harmônico, que representa a cantiga referida pelo texto.

Quanto à relação que se estabelece entre esta seção e a seção precedente, é possível ainda observar que, apesar de justapor seções fortemente contrastantes, Almeida Prado utiliza um recurso de conexão sonora: a voz termina a seção B cantando um mi bemol e o piano inicia a seção Ca tocando a mesma nota, ainda que em outra oitava. Por outro lado, o aspecto contrastante da seção Ca é reforçado pelo fato de esta seção se estabelecer em ré maior, quando, antes desta seção, o último ré natural que aparece nesta peça ocorre no compasso 5. Portanto, o ré natural se

ausente da música por mais de 15 compassos, e esta nota contribui para a sensação de novidade sonora no início da seção Ca, onde ela é o centro tonal.

É possível relacionar os fortes contrastes musicais que se observam entre a seção B e a seção Ca ao texto musicado. O próprio compositor mencionou acima que pensa a seção Ca como uma coisa descritiva. Por outro lado, em termos de progressão poética⁴ observamos que na seção B a persona poética expressava um questionamento, e na seção Ca a persona se refere às suas angústias de maneira mais leve, como "coisas que se inventam/ P'ra se cantar a cantiga".

A última estrofe do poema é a única que é fragmentada pela música⁵, ao ser realizada em duas seções musicais diferentes. Entretanto, mesmo neste caso há estreita relação entre a forma musical e a forma do poema, já que a seção Cb (compassos 30 a 35) é uma transição em direção à seção A1 (compassos 36 a 43). O aspecto mais marcante, que caracteriza a seção Cb como uma transição para a seção seguinte, é a presença de ciclos de quartas que aparecem nas duas mãos do piano, e que conduzem ao lá, a nota inicial da seção A1. Na figura 4, na próxima página, as notas que pertencem a estes ciclos de quartas foram marcadas com setas, para facilitar a sua visualização. O ciclo de quartas da mão direita inclusive ocorre com uma ascensão no campo de tessitura, e é possível perceber a nota inicial da seção A1 como ponto de chegada deste ciclo, já que este lá está uma quarta acima da nota mi que aparece no compasso 34.

Há ainda outro elemento menos evidente, que mostra a seção Cb como uma preparação para a seção A1. Este elemento se trata da utilização da nota si bemol, que é o centro tonal no qual a música conclui. O si bemol é a única nota do total cromático ausente no ostinato da seção Ca (ver figura 3), e na seção Ca como um todo. Na seção Cb, em oposição, em todos os compassos ocorre algum si bemol e no compasso 35, o último desta seção, a voz utiliza o lá e o si bemol, respectivamente nota inicial e nota final da seção A1.

Se na música a seção Cb conduz para a seção A1, onde se canta o último verso desta trova, no poema ocorre processo semelhante. Assim, os versos cantados em Cb pertencem à última estrofe do poema, e preparam o verso final, já que é o amor, que indo além dos olhos e do sentido, faz o senhor amado em tudo presente.

⁴ Progressão poética é um conceito empregado por Stein & Spillman (1996, pg. 331) que se refere a como o “fluxo de emoções e pensamentos” da persona poética evolui durante o percurso temporal do poema.

⁵ Aqui está sendo aplicado o conceito de “condição do texto”, proposto por Stacey (1989, p. 21) que diz respeito ao fato de a música manter o texto em sua “condição original”, ou fragmentá-lo em algum nível estrutural. Stacey menciona como nível estrutural mais alto justamente a organização do poema em estrofes, e menciona como exemplos de outros níveis estruturais o nível sintático e fonético.

o - lhos que vê - em Nem o sen - ti - do que sen - te.

tempo livre

35 *A₁ (na memória)*

O a - mor é que vai a - lém *pp* *menos rápido que no início* *deixar soar*

pp *pp*

38 *p* *pp*

E em tu - do vos faz pre - sen - te. Pre - sen - te.

pp

muito calmo

p *pp*

Fig. 4 - Almeida Prado: Canto I - compassos 31 a 43 - fim da seção Cb e seção A1. Os ciclos de quartas estão assinalados com setas.

Na seção A1, o material musical da seção A reaparece, mas de maneira diferente. O salto inicial da voz agora aparece uma terça abaixo. A harmonia, que antes oscilava a ponto de o baixo utilizar o total cromático, agora se fixa no acorde de si bemol maior, e depois não há outro

Quanto ao primeiro aspecto mencionado, o contraste marcante entre o final do Canto I e o início do Canto II, se verifica que este é essencialmente um contraste harmônico. O Canto I termina com um longo acorde perfeito de si bemol maior. Em contrapartida, o Canto II já começa com uma célula motívica (compasso 1- figura 5) na qual o total cromático é tocado, e de um jeito em que há a sobreposição politonal de dois pares de acordes. E estas sobreposições politonais são construídas de maneira a amplificar a oposição que elas realizam com a sonoridade tonal-triádica, que se ouve no fim do Canto I. Assim, nas duas sobreposições politonais, cada nota do acorde da mão direita forma um intervalo de nona menor, sétima maior ou segunda menor com uma nota do acorde da mão esquerda, e a segunda sobreposição politonal consiste de dois acordes menores com a distância de uma nona menor entre eles. No caso das sétimas maiores e nonas menores, é possível interpretá-las como falsas relações, no contexto em que aparecem. Segundo Zampronha (2006), o emprego de falsas relações é um dos principais procedimentos que contribuem para tornar a música atonal, ao impedir que ocorra uma escuta por graus⁶. Assim, a oposição entre o fim do Canto I e o início do Canto II resulta do contraste entre um dos elementos mais típicos da tonalidade, o acorde perfeito maior, e elementos que representam justamente o oposto: o emprego do total cromático em curtíssimo espaço de tempo, o uso de sobreposições politonais que se constituem principalmente de segundas menores e falsas relações. O próprio compositor disse (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006) que queria fazer aí um contraste violento com a primeira canção, e que “talvez tenha pensado mesmo em um complexo dodecafônico, mas não serial, para que ficasse atonal.”

⁶ Dentro deste artigo (ZAMPRONHA, 2006) é colocada a idéia de que uma característica essencial da tonalidade é a escuta por graus, os sete graus da escala diatônica, sendo que “um [mesmo] grau pode ser representado por mais que uma nota” (ZAMPRONHA 2006, p. 108). Além disso, na tonalidade, “e isso é fundamental para a música tonal, [...] duas notas não podem representar o mesmo grau ao mesmo tempo” (IDEM, p. 109). Neste artigo também se expõe a idéia de que, caso sistematicamente se utilizem ao mesmo tempo duas notas para representar o mesmo grau, isto pode dificultar a escuta por graus, gerando uma sensação atonal. No caso da célula motívica que inicia o Canto II, ao se pensar o primeiro compasso do Canto II em dó maior, sol menor, sol sustenido menor ou fá sustenido menor, várias vezes serão vistas notas que representariam os mesmos graus ocorrendo, ou simultaneamente em um dos dois agregados politonais, ou ocorrendo muito próximas e formando falsas relações entre notas do primeiro agregado politonal e do segundo. Portanto, as sobreposições politonais que iniciam o Canto II tendem a gerar uma sensação atonal, fortemente contrastante com o final tonal-triádico do Canto I.

Handwritten musical score for Almeida Prado's Canto II, measures 1 to 17. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The score is marked with various dynamics (*ff*, *f*, *p*, *pp*) and includes handwritten annotations like "TRANSITO" and "Tela". The tempo is marked "calmo" at measure 12. The key signature has one flat (B-flat).

Lyrics:

Gran-de-pou-la i-lu-mi-nan-do de a-ma-ro-lo e ou-ro Esta morte de mim,

Meu can-to es-tá par-ti-do. Mi-

fig. 5 - Almeida Prado: Canto II - compassos 1 a 17

A seguir se comenta o segundo aspecto mencionado no início desta análise: a relação entre texto e música que o compositor estabelece ao associar determinadas idéias e palavras do texto com determinados elementos musicais. A forma musical do Canto II é ABA1CA2. A seção A1, que será abordada em seguida, acontece entre os compassos 28 a 47, sendo que a figura 6 mostra os compassos 28-40. Esta seção ocorre quando as palavras iniciais do poema aparecem novamente: "Grande papoula iluminando de amarelo e ouro". Isto gera entre o material musical da seção A e a "papoula" uma relação que Stacey (1989, p. 22) chama de associação arbitrária, que é gerada não [apenas] pela imitação ou semelhança da papoula com este material musical, mas pelo fato de eles estarem “consistentemente unidos dentro da obra” (IDEM, pg. 22)⁷. É importante notar que aqui tal associação não é determinista, já que há uma seção A2 e portanto uma nova recorrência da seção A, sem que se fale novamente em "papoula". Este fato é aqui atribuído à busca de unidade musical dentro de um todo em que os materiais musicais são muito contrastantes entre si.

A outra associação entre elementos musicais e palavras e idéias do texto ocorre depois que se canta "Grande papoula iluminando de amarelo e ouro" na seção A e na seção A1 (confrontar figuras 5 e 6). Aqui se observa que o compositor parte de uma antítese que há no texto, “morte” *versus* “vida”, para realizar um contraste musical de sonoridades, no caso o uso do registro grave *versus* o uso do registro agudo, tanto da voz como do piano.

⁷ Stacey (1989, p. 22) fala de associação arbitrária ao classificar as várias técnicas de relacionar texto e música. É pertinente citar a sua definição completa do termo:

Nesta forma de relação música e texto podem estar associados não por uma característica de imitação, mas por força de estarem consistentemente unidos dentro de uma obra. Uma comparação pode ser feita entre este tipo de relação de música e texto e a relação dos sons das palavras com os seus referentes onde, na maioria dos casos não há semelhança entre o som e objeto a que ele se refere, mas uma associação se estabeleceu pelo uso contínuo.

Em verdade, no caso estudado acima, da relação entre a “papoula” e o material musical da seção A do Canto II, há também uma imitação da música em relação ao brilho da papoula que o texto se refere através do brilhantismo da escrita pianística e do uso da região aguda da voz. Entretanto, a relação se torna efetiva através do fato de a reaparição da papoula no texto corresponder à primeira recorrência da seção A. Por outro lado, este tipo de associação entre um elemento do texto e um material musical tem um precedente histórico forte no *Leitmotiv* de Wagner e Almeida Prado, durante a entrevista (25/08/06), ao responder uma questão que não se referia diretamente ao Canto II disse que “o caso da ‘Papoula’, é um *Leitmotiv*” que apareceu “naturalmente”.

porque a sua nota mais grave, si bemol 1, é a nota mais grave cantada em todo o ciclo, e a sua nota mais aguda, o mi 2 do compasso 14, é, em todo o ciclo, a nota menos aguda que é ponto culminante de uma frase vocal.

Em oposição, o texto da seção A₁ (ver Fig. 6) diz “Grande papoula/ Iluminando de amarelo e ouro, porque é vida/ Querer cantar, sabendo que a canção/ Só tornará mais fundo vosso sono antiqüíssimo.”, falando portanto de vida, a antítese de morte. O trecho “porque é vida” é cantado com um desenho vocal ascendente, e os segmentos de frase que se seguem são ascendentes, levando à região aguda da voz do barítono. Esta característica só é modificada a partir da palavra “fundo” do verso “Só tornará mais fundo vosso sono antiqüíssimo”. Na seção A₁, como na seção A, o piano amplia os gestos vocais, preparando ou sucedendo as curvas melódicas vocais com curvas ampliadas na mesma direção, e se mantendo na região aguda quando a voz canta as suas frases na região aguda. O próprio brilhantismo da parte do piano na seção A₁, com seus trêmolos e arpejos de notas rápidas, se associa ao brilho que resulta do uso do registro vocal agudo. Ao ser questionado sobre a intencionalidade desta associação simbólica entre texto e música (morte – desenhos musicais descendentes *versus* vida - desenhos ascendentes), Almeida Prado (25/08/2006) diz: “Aí eu quero isso. Exatamente.” A busca pela expressividade e por esse contraste simbólico inclusive se sobrepõe à prosódia verbal, já que no compasso 34 a palavra “vida” aparece com a sílaba átona “da” mais aguda e mais forte (em função do crescendo que ocorre neste compasso) do que a sílaba tônica “vi”.

É interessante observar que o uso da curva melódica vocal para representar determinados aspectos do texto, associado à ampliação dos gestos vocais pelo piano, como no trecho abordado acima, também aparece em *Jardim Final*, ciclo de canções que Almeida Prado compôs em 1988 e que foi analisado por Lenine Santos em sua dissertação de mestrado (SANTOS, 2004). Em *Jardim Final*, este uso simbólico da curva melódica vocal ocorre claramente na canção *Teu Nome*, onde o momento em que a persona poética grita o nome de Jesus é representado por um salto de oitava, que leva a um si bemol no extremo agudo da tessitura vocal. Tal salto vocal é sucedido por um arpejo do piano que vai do si bemol mais grave deste instrumento a outro si bemol, situado várias oitavas acima. Para Santos (2004, pg. 63), “este gesto [...] do piano é evocativo da retórica musical cristã, oriunda dos períodos renascentista e barroco. A palavra Jesus é acentuada e ilustrada pelo movimento ascendente musical”.

A seguir se aborda o terceiro aspecto mencionado no início desta análise: os marcantes contrastes que se estabelecem entre as seções do Canto II. São contrastes harmônicos, quanto aos agregados harmônicos utilizados, e também quanto a uma maior ou menor estabilidade harmônica. São também contrastes no emprego das durações, já que os menores valores empregados de maneira contínua são diferentes em cada seção. Além disso, há também contrastes quanto à textura pianística utilizada em cada seção. Estes contrastes em geral se relacionam com o aspecto pictórico de Almeida Prado, que ele mencionou na entrevista (25/08/2006) ao dizer que “o piano cria uma paisagem sonora do texto”.

Assim, nas várias seções A, como já vimos, o piano descreve o brilho da “Grande papoula iluminando de amarelo e ouro” através de uma escrita brilhante, em que ora grupos de notas rápidas (fusas) percorrem grande extensão do teclado, ora há o uso de trinados e trêmolos. As sobreposições politonais que iniciam cada uma das seções A constituem um elemento marcante, com a sua sonoridade que resulta dos já comentados choques de segunda menor, sétima maior e nona menor.

A seção B (compassos 12 a 27), talvez para descrever o ouvido coberto de pedra do destinatário da canção, tem como feição característica o uso de uma textura pianística de paralelismos de terças, quintas, oitavas e tríades em segunda inversão. Os intervalos e agregados harmônicos destes paralelismos contrastam com as dissonâncias (segundas menores, sétimas maiores e nonas menores) das sobreposições harmônicas que iniciam as seções A. Neste sentido, é interessante observar que há um uso da cor harmônica como um elemento precursor do início da seção A1 (compasso 28 - ver figura 6). Isto porque nos últimos compassos da seção B (ver figura 7) há um uso sistemático dos intervalos de sétima maior (compassos 25 e 26) e de nona menor (compasso 27) entre o baixo e a fundamental do principal acorde⁸ que é tocado nas outras camadas da harmonia do piano.

⁸ Considera-se que os acordes principais destes compassos são dó sustenido menor (compasso 25), dó menor (compasso 26) e fá menor (compasso 27). Os outros acordes são interpretados como uma espécie de bordadura cromática destes acordes principais.



Fig. 7 - Almeida Prado: Canto II - compassos 25 a 27

Assim, o emprego de tais intervalos já prenuncia um pouco a cor harmônica das sobreposições politonais que iniciam as seções A, onde as sétimas maiores e nonas menores têm presença marcante. Outro aspecto relevante da harmonia na seção B é o fato de, depois do término do pedal de si bemol no compasso 14, haver uma harmonia instável, que não se estabiliza em torno de nenhum centro tonal. Este aspecto será importante ao se comentar os contrastes que a seção C apresenta em relação às outras seções.

A seção B transmite uma sensação rítmica bem mais lenta do que a seção precedente, já que há o uso constante de semínimas em um andamento marcado como “calmo”. Não há nesta seção nenhuma nota que seja mais curta do que uma semínima, e nenhuma nota que ocorra deslocada do pulso de semínimas.

Na seção C do Canto II (compassos de 50 a 72) a característica descritiva de Almeida Prado se apresenta de maneira mais evidente, inspirada pelas metáforas do poema: "Descem do rio que vejo umas hastes/ De trigo. Um menino passeia o seu cavalo e olha o rio/ E ri dentro do capinzal: Trigo perdido em direção ao mar!". Para o compositor, este trecho do poema "é a eucaristia, é a inocência, o menino pode ser a infância dela. É uma espécie de metáfora, neste trecho tudo são metáforas". Deste modo, a partitura indica *contínuo como um rio*, e a mão direita do pianista toca continuamente escalas descendentes, representando as águas do rio que sempre descem. A continuidade tranqüila desta seção se observa também nas durações com que são tocadas as escalas da mão direita. Isto porque só há pausas na mão direita quando a mão esquerda toca os seus acordes na cabeça do compasso. Além disso, as notas da mão direita do piano são sempre mais curtas do que uma colcheia, mas jamais são mais rápidas do que semicolcheias. Assim esta

seção representa um contraste tanto em relação às seções A, com suas fusas, trinados e trêmolos, como em relação à seção B deste canto, em que não há notas mais curtas do que uma semínima.

O aspecto harmônico da seção C (compassos 50 a 72) também é contrastante em relação às outras seções. Há um ostinato formado por três acordes seguidos (ver compassos 50 a 52), sendo que os dois primeiros acordes desta sucessão são tríades menores (ré sustenido menor e dó menor) com a terça no baixo, e o terceiro tem a disposição de um acorde de sétima de dominante. Deste modo, esta sucessão representa um contraste em relação à cor harmônica das seções A e as suas já comentadas sobreposições politonais. Além disso, a repetição contínua de tal sucessão é um contraste em relação à seção B, em que após o abandono do si bemol no compasso 15 a harmonia caminha sem se estabelecer em nenhuma tonalidade. A maior leveza da harmonia da seção C, mais consonante e estável que a harmonia das outras seções se associa a uma leveza da dinâmica (*p* na voz, *pp* e *ppp* no piano) e da sonoridade do piano que evita o registro grave enquanto dura o ostinato, não indo além de sexta abaixo do dó central (mi bemol 2). O próprio Almeida Prado diz, se referindo à seção C do Canto II: "quando chega o rio, o rio é um repouso".

Neste momento o texto também se diferencia do que foi dito antes. Antes havia a referência direta ao conflito de a persona poética cantar e não ser ouvida, por causa do ouvido "de pedra", do "sono antiqüíssimo" do seu destinatário. A persona poética dizia mesmo que "é morte cantar assim e nunca ser ouvido". Na seção C não há referência explícita a este conflito, a cantar, a ouvir, a vida e morte. Outro contraste é que antes não havia referência às imagens da seção C: um menino, o rio, o cavalo. Além disso, o destinatário (a pessoa a quem o poema se dirige) é referido anteriormente na segunda pessoa do plural: "vosso ouvido", "vosso sono". Então, quando na seção C não se usa a segunda pessoa do plural, isto pode corresponder a um momento de maior introspecção da persona poética, já que aqui ela não se refere diretamente ao seu destinatário⁹.

⁹ Ao se falar sobre destinatário, está se aplicando o conceito de "modo de endereçamento" ("mode of adress") de Stein & Spillman (1996, p. 29), que se refere à pessoa a quem a persona poética dirige a sua mensagem. Stein & Spillman mencionam que em caso de solilóquios o cantor deveria utilizar uma projeção vocal bem diferente do que quando há um destinatário explícito para a mensagem do poema cantado (IDEM, pg. 94).

1.3 Canto III: *Há tanto a te dizer agora!*

O poema do Canto III, *Há Tanto a te Dizer Agora!* é uma das *Odes Maiores ao Pai*.

Há tanto a te dizer agora! Meus olhos se gastaram
Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas
[estórias.
Era preciso viajar e levantada em renúncias
[redescobrir a morte
Além de seus sudários e suas tremuras. Quase nada
[aprendi. De nada me lembrei.
Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um
[ouvido inextinto
Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses
[ingênuos, calados de vitória
E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho,
[ressuscitado
Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho
[passara e a minha voz
Não se erguera em poesia.

Será preciso esquecer o contorno de umas formas
[que vi: naves, portais
E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do
[canteiro.

Através do gradil, no terraço do tempo, te percebo.
E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo
[que amanhece.

Ao se analisar o Canto III, o primeiro momento aqui colocado em evidência é o seu final. Neste final, o uso da tríade maior pura, como não ocorria desde o término do Canto I, e do ponto culminante vocal da obra inteira são usados para representar o “amanhecer”, que tem um significado muito forte dentro deste poema, pelo menos considerando-se a maneira como o compositor interpreta este texto. Também se mostrará na coda que Almeida Prado mais uma vez utiliza a curva melódica vocal para representar determinados aspectos do texto.

Outro aspecto deste Canto colocado em evidência nesta análise é a utilização de uma indefinição tonal para representar outra idéia do texto: a “memória de tatos”, o “sentir rarefeito”.

Afora isso, se mostrará como mais uma vez o compositor utiliza uma forma rica de contrastes musicais, associados à característica pictórica do compositor, que ele mesmo mencionou na entrevista (25/08/2006).

Segundo Almeida Prado (25/08/2006),

Há tanto a te dizer agora é aonde aparece o pai: "pai amanhece". A Hilda sempre me contou da sua frustração de não ter convivido com o pai, que era um poeta muito bom, mas que era louco. [...] Ela tinha um misto de paixão erótica pelo pai, misturada com uma grande admiração e com a frustração de não tê-lo perto. No final, quando ela diz: "amanhece", é como se eu dissesse: pai, acabou o sofrimento. Você vai para o céu, você vai morrer. Amanhece é porque você vai ficar lúcido. [...] como um amanhecer é o A de novo, e vai levar ao esplendor do Sol. Do Sol libertação, que vai libertar o pai para ele não ficar mais louco.

O forte significado do final deste poema, ao menos na interpretação do compositor, influenciou decisivamente a sua versão musical. Assim, o clímax deste Canto III é o seu final, onde se canta "amanhece". Aí se atinge o ponto culminante dos *Três Cantos*, um sol sustenido 3, no extremo agudo da tessitura do barítono, embora haja a opção de se cantar o mi 3. No final se emprega o acorde perfeito de mi maior na posição fundamental, pleno e puro, sem nenhuma dissonância. Antes do acorde final, o último acorde assim ocorreu no término do Canto I. Assim se percebe o uso da tessitura vocal e da cor harmônica como elementos expressivos associados ao significado do texto, e à sua interpretação pelo compositor. É interessante notar que este acorde final é preparado por todo um trecho, a coda, a partir do compasso 71, rico em ressonâncias em que os harmônicos de mi prevalecem. A mão esquerda do piano inicia a coda tocando todas as notas da série harmônica de um mi grave, do som fundamental até o sexto harmônico (ré). A mão direita inicia seu ostinato na coda no compasso 71, e a mão esquerda realiza ostinato a partir do compasso 73. Observando os dois ostinatos, percebe-se que as notas comuns são mi e sol sustenido, notas importantes na série harmônica de mi. Além disso, a nota si, a quinta, o primeiro harmônico diferente de mi que aparece na série harmônica de mi, está presente na mão esquerda. Afora isso, nestes ostinatos se encontram os outros harmônicos que seguem as notas da tríade maior em sua apresentação na série harmônica de mi: ré, fá sustenido, lá sustenido. O uso destes ostinatos, em que as notas da série harmônica de mi têm presença marcante, seguindo-se ao momento em que houve a apresentação de vários harmônicos iniciais da série harmônica de mi, gera um acúmulo de ressonâncias, em que a série harmônica de mi tem papel preponderante, preparando a conclusão final no acorde de mi maior.

É bastante pertinente falar em ressonâncias e em série harmônica ao analisar obras de Almeida Prado, já que estes elementos são primordiais em sua técnica de composição, da maneira em que ele a expõe em sua tese de doutorado: *Cartas celestes: uma uranografia geradora de novos processos composicionais*. (ALMEIDA PRADO, 1985). Em sua tese, Almeida Prado chega mesmo a dizer que um dos objetivos de ele usar “figuras propositadamente

repetitivas, o uso excessivo da redundância” é “o aparecimento intenso das ressonâncias” (ALMEIDA PRADO, 1985, pg. 534).

É possível perceber que na coda do Canto III, a partir do compasso 71, o compositor utiliza a curva melódica vocal para representar uma oposição de idéias do texto. Assim, as duas primeiras frases melódicas vocais da coda exprimem idéias contrastantes entre si, e o caminho melódico destas frases representa musicalmente esta oposição. O texto da primeira destas frases (compassos 71 a 73) diz “E ainda que as janelas se fechem, meu pai,” e o texto da segunda destas frases (compassos 73 e 74) diz “é certo que amanhece.” (grifo nosso). Assim, há no poema uma oposição entre o fechar das janelas, o impedir a entrada da luz, e o amanhecer, o aparecimento da luz, entendida aqui em seu sentido simbólico. Quanto ao caminho melódico destas frases é necessário dizer que as duas frases são derivadas da primeira frase vocal (compassos 3 a 5) deste Canto: “Há tanto a te dizer agora!”, tendo como um dos elementos comuns o fato de as três frases iniciarem na região média da voz e atingirem no mi agudo (mi 3) o seu ponto culminante. E o caminho melódico que as duas frases da coda realizam após atingir o mi culminante é que reflete e representa a oposição de idéias do texto que foi mencionada, associando a escuridão do fechar das janelas a um grande salto melódico descendente e o amanhecer à permanência na região aguda da voz. Então, quando a primeira destas frases diz “E ainda que as janelas se fechem, meu pai,”, o mi culminante é seguido pelo maior salto descendente deste Canto III, uma sétima maior que resulta em uma nota dissonante (fá) em relação ao centro tonal desta coda (mi). Em oposição, quando a segunda frase canta “é certo que amanhece.”, depois que se atinge o mi culminante, a voz permanece nesta nota, preparando a sonoridade brilhante com a qual a peça termina.



Fig. 8 - Almeida Prado: Canto III - compassos 33 e 34

A seguir se aborda como o compositor realiza uma indefinição harmônica para representar musicalmente uma idéia do texto. Aqui está se tratando da seção Ca (compassos 33 a 36 - na figura 8 deste texto vemos os compassos 33 e 34); em que o texto diz: "Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexato/ Deitado em solidão sobre o teu peito." Aqui Almeida Prado utilizou, conforme revelou ao entregar a partitura dos *Três Cantos* para o autor desta pesquisa, uma espécie de chacona¹⁰. Neste trecho, todos os compassos utilizam a mesma seqüência de baixos¹¹, com transposições e mudanças de direção. A indefinição harmônica se deve ao fato de todas as notas da linha de baixo neste trecho pertencerem à mesma escala de tons inteiros, não havendo entre elas intervalos essenciais para a definição tonal: segunda menor, quarta e quinta justas. A matriz da chacona (compasso 33) utiliza no baixo as seis notas desta escala de tons inteiros, sem recorrências, reforçando a indefinição tonal, notável pelo fato de vários trechos anteriores deste Canto terem centros tonais definidos. Assim, há nesta seção uma harmonia especificamente vaga, relacionada à percepção imprecisa da "memória de tatos" da persona poética: o "ouvido inexato", o "sentir rarefeito".

Os trechos deste Canto III que ainda não foram abordados mostram mais uma vez uma forma¹² rica em contrastes, estando estes contrastes associados à característica pictórica de

¹⁰ É interessante registrar que na mesma ocasião Almeida Prado disse que este trecho utiliza "harmonias peregrinas".

¹¹ Apenas no compasso 35 uma nota da seqüência de baixos é modificada.

¹² Considera-se a forma deste Canto III como sendo um A-B-Ca-Cb-D-A1-coda, sendo a coda derivada da seção A1.

Almeida Prado. Assim, por exemplo, na seção B (compassos 10 a 25), o compositor utiliza acordes pesados para descrever sinos, conforme revelou na entrevista (25/08/2006), e com isso obtém uma textura pianística mais vertical, contrastando com a textura pianística mais horizontal e melódica da seção A (compassos 1 a 9). A transição que ocorre entre a seção B e a seção Ca, indo do compasso 26 ao compasso 32, representa musicalmente o texto que diz “Quase nada aprendi. De nada me lembrei.” através de uma textura pianística rarefeita em *pp*. Esta textura rarefeita é constituída de apenas uma linha melódica de notas em trêmolo, e contrasta nitidamente com os acordes pesados (“sinos”) da seção B.

A idéia de representar sinos na seção B dever ter vindo do texto que fala em “morte”: “Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte/ Além de seus sudários e suas tremuras”. A dramaticidade do texto que fala em “morte” talvez explique a linha vocal expansiva desta seção, que engloba quase a tessitura total dos *Três Cantos*, incluindo a tessitura total da linha vocal até este ponto. Neste sentido, cumpre destacar que do compasso 19 ao 23 há uma frase inteira ascendente, englobando uma oitava e uma quinta de tessitura. A isto se associam crescendos na voz e no piano, onde as notas simples da pauta inferior são substituídas por díades e depois tríades de mi bemol menor, aumentando o peso da sonoridade pianística pelo acúmulo de notas graves. A palavra “tremuras” é cantada com a sílaba átona “ras” mais longa, mais aguda do que a sílaba tônica “mu”. Deste modo se percebe que aqui a necessidade expressiva se torna mais importante do que a prosódia verbal. A expressividade é reforçada pelo crescendo que se emprega na última nota, o fá agudo do barítono (fá 3). O piano continua este crescendo, até atingir um cluster com fermata, que é a primeira interrupção importante na continuidade rítmica característica deste Canto (este aspecto é comentado mais adiante), valorizando ainda mais a dramaticidade deste trecho.

Acima se mencionou que a indefinição tonal da seção Ca (compassos 33 a 36) é até mais notável pelo fato de as seções precedentes terem centros tonais definidos. Assim, por exemplo, nos compassos 3 e 4 a voz inicia a sua participação cantando as notas do acorde de mi maior e cantando uma melodia em mi mixolídio. Além disso, no baixo é tocada uma nota mi longa e isolada¹³ no início do compasso 4, estabelecendo esta nota como centro tonal. Por razões semelhantes, o dó se estabelece como nota preponderante do compasso 7 ao 9.

¹³ Esta nota soa isolada dentro do campo de tessitura por que não há nenhuma outra nota tocada nesta oitava do piano do início da música até o compasso 6.

Na seção B (compassos de 10 a 25), novamente há centros harmônicos definidos, e o momento em que ocorre a mudança de centro harmônico é bem perceptível e se relaciona com o texto. Os acordes desta seção, que para o compositor descrevem sinos (ALMEIDA PRADO, 25/08/2006), ocorrem sempre em um par ostinato. No caso da pauta central do piano são sempre as mesmas notas, embora enarmonizadas no momento em que ocorre a mudança harmônica que será abordada em seguida. No caso da pauta superior do piano, o par ostinato é modificado no compasso 18. Os acordes da pauta central do piano são mi bemol (ré sustenido) menor e lá maior com sexta (com a omissão da quinta). Até por volta do compasso 18 as notas das outras pautas, sobretudo da pauta inferior do piano e da voz, estabelecem o lá como principal centro e, a partir do compasso 18, as notas das outras pautas estabelecem o mi bemol menor como principal centro até o compasso 23, o último em que o par ostinato de acordes é tocado. Assim, na pauta inferior do piano, até o início do compasso 17, lá é a nota que aparece mais vezes e com maior duração, e todas as outras notas tocadas pertencem à série harmônica da nota lá. Deste modo, no compasso 10, que é uma espécie de *levare* para o par ostinato de acordes que começa no compasso seguinte, a pauta inferior do piano toca em seqüência as 9 primeiras notas da série harmônica do lá mais grave do piano, e no compasso 13 são tocados o mi e o sol, harmônicos razoavelmente iniciais da série harmônica de lá. No compasso 17 o baixo toca si bemol antecipando a mudança harmônica, e daí até o compasso 23 todas as notas da pauta inferior do piano pertencem ao acorde de mi bemol menor. Na linha vocal também é possível observar uma mudança semelhante quase que no mesmo ponto. Assim, todas as notas cantadas na seção B até o término do compasso 17 pertencem à escala de lá mixolídio e, do compasso 18 ao 23, todas as notas cantadas pertencem à escala de mi bemol natural (com a omissão do VI grau). O compasso 18, em que a mudança se torna efetiva, é justamente o compasso em que se canta a palavra “morte”, que tem especial peso dentro do texto desta estrofe, e da maneira como o compositor entende esta estrofe. Afora o peso semântico da palavra, os substantivos que são falados depois de “morte” se referem da alguma maneira à morte: sudários e tremuras. E ao escolher representar o soar dos sinos, o compositor provavelmente estava pensando em um símbolo fúnebre.

Um elemento bastante característico deste Canto III é a sua continuidade rítmica, gerada pelo constante uso de compassos compostos em que as notas que caem na cabeça dos tempos (semínimas pontuadas) e pelo menos uma das colcheias internas (subdivisões da unidade de tempo) sempre aparecem. Por causa desta continuidade rítmica, as interrupções deste fluxo

rítmico se constituem em elemento expressivo. Já mencionamos a fermata do término da seção B (compasso 25) como uma destas interrupções. Outra interrupção importante deste fluxo rítmico ocorre na seção D, que é um recitativo e se inicia no compasso 46. Neste recitativo até a subdivisão ternária dos tempos é abandonada. Há um curioso parentesco entre este recitativo e aquele que ocorre na seção B do Canto I (compassos 16-21 do Canto I). Em ambos os casos, o recitativo corresponde a um momento dramático, onde a continuidade rítmica que havia anteriormente é quebrada. E, em ambos os casos, se observa na harmonia algumas dissonâncias (intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor) que invadem a harmonia tonal. Um exemplo interessante dentro desta seção é o acorde que ocorre na cabeça do compasso 52. Sem as duas notas inferiores deste acorde, talvez se pudesse interpretá-lo como um acorde de si bemol menor com nona. Entretanto, o compositor colocou como nota mais grave justamente o si natural, que realiza falsa-relação com o si bemol, e, segundo Zamprónha (2006) a falsa-relação é um dos principais procedimentos que destroem uma sonoridade tonal.

Outro elemento que será mostrado no Canto III é o uso de deslocamentos lineares como elemento de transição. Assim, entre os compassos 26 e 32, na transição que ocorre antes da seção Ca, há no piano uma linha melódica descendente cuja queda no campo de tessitura se encaminha para o baixo grave que inicia a seção Ca (compasso 33).

O uso de deslocamentos lineares como elemento de transição, de direcionamento de uma seção para a outra, também aparece no caso da seção Cb, entre os compassos 37 e 45. Antes entretanto será abordado outro aspecto desta seção, o contraste harmônico que ela representa em relação à seção precedente Ca (compassos 33 a 36). Como foi visto anteriormente, a seção Ca utiliza uma harmonia especificamente vaga pelo fato de todas as notas da linha do baixo pertencerem à mesma escala de tons inteiros e pelo fato de, com uma exceção no compasso 35, em cada compasso a linha de baixo utilizar todas as notas desta escala de tons inteiros, e cada nota apenas uma vez por compasso. Deste modo, a harmonia causa a sensação de uma indefinição ou movimento permanente. E na seção Cb este movimento é freado por dois procedimentos. Um destes procedimentos é o acorde pedal de sol maior, realizado pela mão direita, que perdura por toda a seção Cb. O outro procedimento está no fato de a mão esquerda, ao realizar as suas díades, sempre colocar uma nota pedal que se repete enquanto a outra nota da díade se desloca. E a nota pedal das díades vai se tornando cada vez mais grave: lá- fá sustenido – ré – dó – lá bemol – fá sustenido. Neste deslocamento da nota pedal da mão esquerda para o

grave é que está o deslocamento linear como elemento de transição, já que a última nota pedal deste deslocamento é exatamente a primeira nota, inclusive no mesmo registro, do arpejo que inicia a seção D no compasso 46.

Nesta passagem da seção Cb para o recitativo da seção D se observa mais um procedimento técnico já notado em outro ponto dos *Três Cantos de Hilda Hilst*. No Canto I, ao realizar um violento contraste entre o recitativo da seção B e a “cantiga” da seção Ca, Almeida Prado fez que a última nota cantada na seção B fosse um mi bemol, e a primeira nota tocada pelo piano na seção seguinte também fosse um mi bemol. Aqui, no Canto III, ao realizar o violento contraste de textura e ritmo entre a seção Cb e o recitativo da seção D, Almeida Prado faz que o primeiro grupo de fusas da seção D seja um arpejo constituído inteiramente por notas tocadas no último compasso da seção Cb, sete destas notas ocorrendo inclusive no mesmo registro nos dois compassos.

Depois da seção D, há uma transição que vai até o compasso 64, na qual foram verificados procedimentos técnicos similares aos apontados acima. No compasso 60, a mão direita inicia um trinado, antecipando o trinado da seção A₁, e as duas mãos do piano começam caminhos melódicos que conduzem cromática e gradativamente para o trêmolo dos compassos 63 e 64. Este trêmolo contém as notas¹⁴ do início da seção A₁ (compasso 65). O si reiterado na voz (compassos 60 e 61) também prepara a seção A₁: si é V grau de mi, centro tonal da seção A₁. E si é a nota inicial da melodia do piano na seção A₁.

A seção A₁ vai do compasso 65 ao 70, e é bastante similar à seção A, tendo como novidade os trinados que aqui aparecem. Esta seção serve de preparação para a coda, tendo similaridade melódica com ela, e utilizando o mesmo centro tonal mi. A coda já foi comentada anteriormente nesta análise.

1.4 Considerações Finais do Capítulo

Ao analisar os *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado, concluiu-se que a busca do compositor por situar os poemas musicados naquilo que eles “têm de pictórico”, de uma maneira em que “o piano cria uma paisagem sonora do texto” (ALMEIDA PRADO, 2006); e a busca de

¹⁴ Neste trêmolo ocorrem o sol sustenido - lá do trinado, o si do início da melodia do piano e em outra oitava já estão presentes a segunda e a terceira notas da melodia do piano- o lá sustenido e o sol sustenido.

compor “de acordo com o que pede o texto musicado e a necessidade poética emocional” (ALMEIDA PRADO, 2000, encarte do CD), contribuem para uma forma rica em contrastes musicais de sonoridades, harmonias, durações e texturas. Em uma forma rica em contrastes, como é a forma dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, as recorrências da seção inicial representam um fator de equilíbrio, de unidade. Isto talvez explique a recorrência final da seção A no Canto II (a partir do compasso 73 do Canto II), quando o elemento poético associado à seção A ("Grande papoula") não é mencionado de maneira direta.

No caso do Canto I foi visto que os contrastes mencionados acima se associam a uma estreita relação entre a segmentação formal da música e do poema.

No Canto II e no Canto III foram vistos exemplos em que o aspecto descritivo do compositor se associa a uma busca de sonoridades e harmonias. Assim, no Canto II, para representar a oposição entre “morte” e “vida” que o poema fala, o compositor usa registros especificamente graves (a combinação entre os graves extremos do piano e da voz) e agudos (a insistência no registro vocal agudo associada aos brilhantes arpejos e trêmos agudos do piano). E no Canto III o compositor utiliza um artifício sutil (a linha de baixo empregando a escala de tons inteiros, e evitando que uma nota desta escala apareça mais do que as outras) para gerar uma indefinição harmônica que descreve a “memória de tatos”, o “sentir rarefeito” de que o texto fala.

Dentro dos contrastes mencionados, é possível destacar aqueles de natureza harmônica, sendo usados como elemento construtivo, o que aparece por exemplo no contraste entre os acordes com várias segundas menores, sétimas maiores e nonas menores da seção B (o recitativo) e os acordes tonais de sétima da seção Ca (a cantiga) do Canto I; entre a instabilidade harmônica da seção A e a estabilidade harmônica da seção A1 do Canto I; entre o fim triádico do Canto I e as sobreposições politonais do início do Canto II; entre as sobreposições politonais das seções A e os paralelismos de terças, quintas, oitavas e acordes invertidos da seção B do Canto II; entre a indefinição harmônica da seção Ca do Canto III e as seções precedentes deste Canto III, que têm centros tonais definidos; e que ainda aparece mais uma vez quando o Canto III termina com um acorde perfeito maior pleno, sem dissonâncias e na posição fundamental, algo que não ocorria desde o final do Canto I. Neste sentido, é interessante notar que o uso de contrastes harmônicos como elemento construtivo é elemento característico do compositor há muito tempo, o que se pode perceber em sua tese de doutorado (ALMEIDA PRADO, 1985). Ali, ele analisa suas *Cartas Celestes* em termos de “zonas de percepção das ressonâncias”, que se constituem em

zonas de características harmônicas contrastantes. Assim, por exemplo, há “Zonas de Ressonância Explícita” em que o compositor “leva em conta o uso racional e organizado da Série Harmônica” (Almeida Prado, 1985, pgs. 559, 560) e portanto há clara predominância do uso de notas que pertencem à mesma série harmônica, o que gera um tipo de cor harmônica. O compositor menciona também as “Zonas de Ressonância Implícita”, “Zonas de Ressonância Múltipla” em que aparecem “turbilhões de ressonâncias” (IDEM, pg. 565), e “Zonas de Não-Ressonância” quando ele “emprega racionalmente o uso de acordes, ou de elementos melódicos [...] que resultam em pouca ou mínima ressonância, criando uma [...] zona de opacidade, [...] elemento vital de contraste com os outros” (IBIDEM, pg. 566).

É possível ainda apontar que em geral a linha vocal respeita os acentos do texto (prosódia), e isto se atribui à busca pela clareza do texto, que o compositor afirma ser lição de Camargo Guarnieri. Os desvios mais notáveis deste princípio ocorrem por razões expressivas em momentos de grande dramaticidade em que a voz realiza crescendos na região aguda: no Canto II isto se verifica no compasso 34 (pg. 6) onde se canta "vida" ; no Canto III isto se observa onde se canta "tremuras", no compasso 22 (pg. 11). No caso de "vida" também há razões simbólicas já examinadas (contraposição entre vida - melodia ascendente x morte - melodia descendente).

O ponto de vista de que a característica pictórica do compositor está ligada a uma busca de sonoridades e harmonias encontra ressonância na opinião de Sara Cohen e Salomea Gandelman, que associam o aspecto descritivo-pictórico do compositor à rica palheta sonora de suas obras. E é com a opinião delas que se conclui este capítulo:

Sua permanente preocupação com o timbre, associado a cores, texturas e espacialização, fez e faz dele um compositor pictórico, um compositor poeta , um compositor neo-impressionista, cujas sugestões verbais - luminoso, musgoso, ígneo, noturnal, fulgurante [...] e muitas outras - são um apelo à fantasia, à escuta e à busca pelo intérprete de toques e sonoridades particulares. (COHEN & GANDELMAN, 2006, ps. 18-19)

Capítulo 2 – As Canções de José Augusto Mannis do CD *Poesia Paulista*

As canções de José Augusto Mannis do CD *Poesia Paulista* foram compostas em 1997 e 1998. No álbum *Poesia Paulista* “foram selecionados doze poetas representando quatro momentos da criação poética paulista do século XX. Três compositores escolheram um poeta de cada período e, deste poeta, um texto que foi posto em música.” (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998, encarte do CD). Segundo o depoimento de Mannis (26/02/2007), os doze poetas foram escolhidos por Dante Pignatari e os compositores foram consultados para que se determinasse qual poeta de cada período ficaria com qual compositor. Mannis, por exemplo, relata ter escolhido Oswald de Andrade, por ter uma certa afinidade com este poeta. Entretanto, quanto aos poemas, os compositores tiveram total liberdade de escolher aquele que desejassem dentro da obra de cada poeta selecionado.

Ao ser questionado sobre como se prepara para musicar um poema, Mannis afirma que:

há uma preparação, mas não por um método sistemático tipo: eu tenho que fazer isso e aquilo e aquilo. No caso das canções do álbum *Poesia Paulista* em cada poema que eu musiquei o processo aconteceu de um jeito. Primeiro procurei ver com qual poema de um determinado autor eu estabeleço um diálogo: eu falo com ele, ele fala comigo. Esse é um dos principais critérios para escolher o poema. Precisa ter esse eco senão não adianta, é melhor então você mudar de poema. Quando estava lendo Oswald de Andrade e bati os olhos no *Relógio* eu falei: é isto! Ele me chamou. Eu sabia que tinha alguma coisa ali, mas eu não sabia o que era. Quando eu tenho este chamado, esta identificação, e eu não sei o que é, eu tenho que ver do que se trata. Então passo a conviver com o poema.[...] Quando você convive com uma coisa você e ela estão numa situação dinâmica. Ela fica rodando em torno de si para você, mostrando todas as suas facetas por todos os ângulos, e você igualmente para ela. A cada momento você a observa por um lado diferente. E tem horas em que estamos diante de um lado certo do prisma. Do mesmo jeito que eu estava lendo ao acaso o livro e o poema bateu para mim, com o poema eu vou fazer a mesma coisa, mas com método. Então eu vou pensando, pensando, e uma hora surge uma idéia interessante e eu falo: bateu! Este ângulo de observação do poema me instigou, me interessou. No caso do *Relógio* foi o ritmo, o pêndulo. (MANNIS, 26/02/2007)

2.1 *Relógio*

Esta peça, composta em 1997, é baseada em poema homônimo de Oswald de Andrade, escrito em 1925, e reproduzido no início da próxima página. Como se viu acima, um aspecto do poema que instigou a imaginação de Mannis “foi o ritmo, o pêndulo”.

As coisas são
 As coisas vêm
 As coisas vão
 As coisas
 Vão e vêm
 Não em vão
 As horas
 Vão e vêm
 Não em vão

O ritmo, neste poema, é marcado por uma série de elementos que se repetem. Assim, os quatro primeiros versos se iniciam da mesma maneira (“As coisas”), e o que se modifica é o seu final. E, quanto ao final dos três primeiros versos, se percebe uma alternância de sonoridades que será aproveitada novamente nos versos 5, 6, 8 e 9: “ão”, “em”, “ão”. Além disto, até o quinto verso há uma alternância regular entre sílabas átonas e tônicas (uma átona, uma tônica). Do quarto ao último verso há ainda outras repetições de elementos. Este trecho do poema é feito de seis versos divididos em dois grupos de três, de maneira que os dois últimos versos de cada grupo são iguais (“Vão e vêm/ Não em vão”). Afora isto, os primeiros versos de cada grupo (“As coisas”, “As horas”) se iniciam e terminam com os mesmos fonemas: “as”. E todos os versos a partir do quarto possuem três sílabas (com a ressalva de que aqui está se considerando também as sílabas finais átonas, que não seriam contadas nos sistemas tradicionais de escansão). Deste modo, se percebe neste poema uma série de recorrências de versos, palavras e sons, que lhe dão um caráter fortemente rítmico. Algumas destas recorrências acontecem através da alternância entre dois elementos, à maneira de um pêndulo: “ão” e “em”, sílabas átonas e tônicas. A partir de tudo o que foi dito acima, é possível afirmar que este poema utiliza seus próprios elementos fonéticos e rítmicos para fazer uma espécie de imitação do objeto descrito, um relógio de pêndulo.

O fato de o poema utilizar seu próprio ritmo para descrever um relógio de pêndulo e suas batidas constantes é aproveitado por Mannis para compor esta canção. Assim, se percebe claramente uma pulsação de colcheia que percorre a canção praticamente do princípio até o fim, se iniciando no compasso 6. Não há uma nota, de qualquer um dos instrumentos envolvidos, que ocorra fora desta pulsação de colcheia. Sobre esta pulsação regular ocorrem vários pêndulos superpostos, repetições regulares e irregulares de determinados sons, em um processo intencional que foi mostrado pelo próprio compositor por ocasião da entrevista pessoal (26/02/2007).

. . As coi sas são . . As coi sas vêm . . As coi sas . Vão e vêm . . Não em vão . . As ho ras . Vão e vêm . . Não em vão .

compasso 6

. . As coi sas . . V v Vão e vêm V . Não em vão . . v Vão e vêm V . Não em vão .

compasso 14

. v coi sas V . vêm . . As coi sas . Vão e vêm . . V em vão . . As ho ras . . . v . . Não em vão .

compasso 23

. . As coi sas são . . As coi sas V . . As coi sas . v e vêm . . Não em V . . As ho ras . v e vêm . . Não . V .

compasso 33

. . . . v * vêm . V As coi sas . Vão e v . . Não em vão . V As ho ras . . e v . . Não em vão .

compasso 42

V As coi sas . . v . . vêm . . V . . . e vêm . v . em vão . . . V v . . vão .

compasso 51

. . . . são . . As coi sas v . . As coi sas V . e vêm . . Não v . . . As ho ras V . e vêm . . . v . . .
 . Não em vão

Fig. 9 - Esquema rítmico da leitura do poema na canção *Relógio* de José Augusto Mannis.

O primeiro destes elementos “pendulares” é a leitura falada do poema, realizada pela cantora. Tal leitura falada ocorre com ritmo determinado na partitura. A cantora lê o poema várias vezes, se baseando sempre no mesmo esquema rítmico, havendo a cada leitura do poema algumas sílabas que são omitidas, aspecto este que será abordado mais adiante. A figura 9 mostra¹⁵ na primeira coluna horizontal o ritmo de base da leitura do poema, e, em cada coluna horizontal seguinte, uma das leituras do poema que realmente ocorrem. Assim, ao olhar verticalmente para a figura 9, é possível ver quais as sílabas faladas, e quais as sílabas omitidas em cada leitura do poema. Na figura 9, cada sílaba ocorre em uma colcheia e cada ponto representa uma colcheia de pausa na leitura do poema. Assim, na leitura ideal de base, cada verso é falado em colcheias contínuas, sem interrupção, e entre os versos ocorre pausa de duas colcheias, havendo pausa de apenas uma colcheia entre os versos 4-5 e 7-8. A pausa menor entre estes versos se explica pela sintaxe: os versos 4/5 (“As coisas/ Vão e vêm”) e 7/8 (“As horas/ Vão e vêm”) têm entre si a relação de sujeito/ predicado. Além disto, esta pausa menor também se explica pelo fato de os versos 4 (“As coisas”) e 7 (“As horas”) serem os únicos do poema que terminam em sílabas átonas. Para facilitar a verificação de como esta leitura do poema ocorre na partitura colocamos entre as colunas horizontais o compasso onde a próxima leitura do poema se inicia, e

¹⁵ Esta figura foi elaborada a partir de um gráfico fornecido pelo próprio Mannis, por ocasião da entrevista pessoal (26/02/2007).

representaremos como V e v os locais onde ocorrem as sílabas cantadas, respectivamente “Vão” (V) e “vêm” (v).

As notas cantadas pela voz, que são alternadamente lá (para a sílaba cantada “vêm”) e mi bemol (para a sílaba cantada “vão”), representam outro elemento “pendular” desta canção. O termo pendular é bastante apropriado para descrever este elemento, já que se trata da alternância periódica entre dois eventos. Em boa parte desta canção, estas notas cantadas ocorrem em períodos isócronos¹⁶, com 7 colcheias entre cada uma. Sempre que tais notas cantadas ocorrem em local onde haveria alguma sílaba da leitura falada, esta sílaba é omitida da leitura. Por isto, em nenhuma das várias leituras faladas se ouve o poema completo, e a cada vez ele é lido de uma maneira diferente. É importante acentuar que as únicas notas cantadas nesta peça são o lá e o mi bemol, o que mostra uma escrita extremamente econômica.

Outro pêndulo que ocorre é representado pelo violoncelo que toca alternadamente as notas si bemol e mi natural, sempre em pizzicato. Em boa parte da canção tal pêndulo ocorre de 13 em 13 colcheias. É interessante observar que os dois pêndulos regulares com notas determinadas (a voz cantada e o violoncelo) realizam intervalos de trítono entre as notas que se alternam.

Afora estes pêndulos regulares, isócronos, há também as “incidências instáveis, os pêndulos mancos” (Mannis, 2001). O piano, por exemplo, toca sempre apenas duas sétimas maiores que se alternam (si bemol – lá e mi-mi bemol) em períodos irregulares, não isócronos. Se alguma aparição deste “metrônomo manco” coincide com o local em que ocorreria a leitura falada de determinada sílaba, tal sílaba também desaparece, contribuindo para a leitura sempre diferente e fragmentada do poema. É interessante reparar que as notas tocadas pelo piano são as mesmas que aparecem nos pêndulos regulares da voz cantada (lá –mi bemol, notas superiores das díades do piano) e do violoncelo (si bemol – mi, notas inferiores das díades do piano). É importante enfatizar: o piano, durante esta canção inteira, toca apenas estas duas sétimas maiores que se alternam, e nada mais, caracterizando uma escrita extremamente econômica. Outra incidência instável que é repetida esporadicamente é também uma sétima maior, fá-mi, tocada pelo violino em pizzicato.

¹⁶ Aqui se utiliza terminologia que aparece em Nattiez (1985, p. 300), do qual se cita o trecho a seguir: “Por periodicidade entende-se o retorno de um mesmo acontecimento. Se a duração que separa duas ocorrências de um mesmo fenômeno é constante fala-se de *isocronia*. É importante reter a idéia de que existem períodos não isócronos.”

Todas as observações grifadas nos parágrafos anteriores mostram que esta canção tem uma escrita extremamente econômica. Esta peça, assim como o poema que serve de base para ela, utiliza poucos elementos que se alternam e se repetem. Assim, se o poema emprega poucas palavras, poucos fonemas, a música emprega poucas notas, as quais se organizam de modo que algumas sejam bastante reiteradas, e com alguns intervalos que aparecem muito, como os intervalos melódicos de trítone, e os intervalos harmônicos de sétima maior. Por outro lado, esta característica econômica que marca esta canção e este poema, é por vezes apontada como um elemento próprio da poesia de Oswald de Andrade. Para Silviano Santiago

A simplicidade em Oswald de Andrade tem algo a ver com a economia. Metade do mistério da simplicidade da poesia de Oswald estará resolvida, se tomamos a palavra economia em seu sentido de poupança. O poeta poupa palavras, versos e figuras de retórica, para se expressar com mais rigor e contundência. Quanto menos, tanto mais – eis a fórmula ‘mínimo múltiplo comum’ de sua poesia. (Andrade, 1996, p. 108)

Voltando à canção de José Augusto Mannis, é possível mencionar ainda os elementos pendulares de ocorrência localizada, ou seja, alternâncias isócronas de eventos que aparecem apenas em trechos específicos da canção, como as alternâncias de notas no violino que ocorrem a cada semínima nos compassos 30 e 31 e elemento semelhante que aparece no violino e no violoncelo nos compassos de 44 a 46. Quanto à ocorrência dos compassos 30 e 31, esta é constituída de notas duplas do violino, que se relacionam diretamente com a figura melódica que o violino toca na introdução, no compasso 3. Assim, as notas inferiores (sol natural – lá bemol) das díades que o violino toca nos compassos 30 e 31 correspondem às notas mais graves da frase do violino na introdução (compasso 3), e as notas superiores das díades (mi natural e si bemol) dos compassos 30 e 31 são as duas últimas notas da frase do violino na introdução. Isto reforça o que será dito a seguir sobre a importância estrutural da introdução, e sua relação com o resto da música.

A escrita pendular que descrevemos acima afeta a forma global desta canção. Assim, depois da introdução da peça (compassos 1 a 6) que será examinada mais adiante, não se percebe mais uma segmentação formal marcante. O fato de a voz cantada e os instrumentos trabalharem a maior parte do tempo com alternâncias pendulares entre duas notas, ou duas díades, impede que haja um caminho direcional no campo de tessitura. Isto é uma característica contrastante desta canção em relação a outras canções de Mannis, como *Nua* e *A Inalterável Presença*, onde há um caminho em direção a um ponto culminante marcante.

A introdução (compassos 1 a 6) é diferente do que ocorre durante o corpo principal da canção e, ao mesmo tempo, já contém o germe de alguns elementos que serão importantes durante o resto da peça. O corpo da canção se caracteriza pela predominância de pêndulos pontilhistas. Já a introdução se caracteriza pelas frases melódicas que ocorrem no clarone e no violino em pizzicato. As frases melódicas do clarone constituem o elemento predominante da introdução. Durante o resto da música, entretanto, este mesmo elemento será uma espécie de contraste, de novidade (compassos 25 a 29) dentro do todo pendular-pontilhista. A frase que o violino realiza na introdução (compasso 3) serve de germe para muita coisa que ocorrerá depois. Assim, esta frase se inicia com um intervalo de sétima maior, e este será o intervalo harmônico predominante durante o resto da música, aparecendo entre as notas das díades do violino e do piano. O último intervalo melódico que aparece nesta frase do violino é o trítone, que também aparece entre a segunda e a terceira notas desta frase. Este será o principal intervalo melódico no corpo da canção, se formando entre as notas de cada um dos principais pêndulos com alturas determinadas (voz cantada, piano, violoncelo) da música. Além disto, o pêndulo local dos compassos 30-31 também é derivado desta introdução, conforme já foi visto. E por vezes o próprio violino realiza derivados melódicos de sua frase introdutória durante o corpo da música, como no trecho que vai do compasso 37 ao 40.

A conclusão desta análise é que, embora nesta canção o poema jamais seja dito por inteiro e de maneira ininterrupta, é notável que a música é realmente pensada e criada a partir do texto. Assim, ao compor esta canção, Mannis aproveita os seguintes elementos do poema, recriando-os de maneira musical:

- a repetição rítmica dos elementos.
- a economia: a pequena quantidade de elementos envolvidos. No caso do poema, poucos fonemas, poucas palavras; no caso da música, poucos intervalos, poucas notas. Esta pouca quantidade de elementos é utilizada para melhor transmitir a mensagem do poema, e facilita a ocorrência das repetições rítmicas mencionadas acima.
- a não direcionalidade, no sentido da não existência de um clímax, o que ajuda a transmitir a idéia da eterna passagem do tempo, das coisas que “vão e vêm”.

2.2 *A Inalterável Presença*

A canção *A Inalterável Presença* (Anexo A, ps. 24-28) de José Augusto Mannis se baseia em poema de Afrânio Zuccolotto, reproduzido abaixo. Dante Pignatari (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998, encarte do CD) conta que o poeta “faleceu poucas semanas após deixar-se convencer a que seu poema fosse posto em música”.

Aí onde estás, sem o mundo a teus pés,
posto que nada em ti deva ser tocado ou retido,
és a origem próxima e tangível da poesia.
Temo e choro de recebê-la através de ti,
quando poderia captá-la em remotas nascentes,
na reconstituição de um estado de graça,
na recapturação de um passado Abril.
Em tuas mãos revivo a minha viagem,
Em teus olhos renovo minha experiência,
Em teus cabelos revolvo extintas imagens
que surgem indecisas, por um momento fulguram
e voltam a imergir no passado inelutável.
Minha infância está em ti,
na tua face a minha adolescência
e o meu destino em teus olhos.
Mais de uma vez tenho tentado
recuperar a infância,
arrebatar das tuas mãos o destino
e destruir a linha do horizonte.
Iria colher a poesia num Abril passado,
numa tarde em que não existias,
noutras mãos, noutra presença.
E meu coração seria antigo como o oceano
e este meu canto eterno como a morte.
Mas minha voz se perderia de mim,
só seria conhecida dos outros.
E eu não teria a ventura de ver
minhas palavras refletidas em ti
e animando os teus gestos.

Ao se realizar a análise desta peça, em primeiro lugar será comentado o aspecto relatado por Mannis (26/02/2007) de ela ser baseada em uma dicção de locução esportiva, e a maneira como isto se reflete na linha vocal da música.

Depois, outro aspecto merecerá bastante destaque: o ponto culminante da peça, e o caminho que leva a ele.

Apesar de ser a única das quatro canções de José Augusto Mannis do CD *Poesia Paulista* que não emprega a fala de modo explícito, *A Inalterável Presença* é baseada em uma dicção, o que revelam as palavras do autor em seu depoimento (MANNIS, 26/02/2007):

A idéia que eu achei para musicar este poema é um pouco a do recitativo. Dá para ver que é uma coisa de fala. E eu achei que um estilo de recitativo contemporâneo, seria a voz de locução de futebol, ou a de rodeio. É essa a voz que ela faz nessa canção. *Vai falando, vai falando, falando, pega, pegooooouuuu* [o compositor fala este trecho com voz de locução]. Este é o princípio. Uma vez eu ouvi o Hermeto Pascoal harmonizando um locutor de futebol e percebi o quanto aquela locução corriqueira era música. E a maneira que eu tinha de ler internamente o poema era com estes pontos de liberação: *Dagadagadagaaaaa*. Por isso que tem essa coisa cromática e esses saltos.

Deste modo, a partir da entrevista se torna claro que os movimentos cromáticos de notas curtas com muitas notas repetidas¹⁷ que conduzem a notas longas, em geral pontos culminantes melódicos, têm certa similaridade com, e se originam de uma dicção de locução esportiva (futebol/ rodeio). Os exemplos mais claros disso ocorrem do compasso 13 ao 15; do compasso 20 ao 22; do compasso 35 ao 37. É possível perceber, em quase todos os momentos desta canção, movimentos ascendentes ou descendentes formados por fragmentos da escala cromática (ou de quartos de tom, como ocorre dos compassos 23 a 26), em que notas mais curtas conduzem a uma nota mais longa, que é o ponto de chegada (o compositor fala em “ponto de liberação”) do movimento cromático precedente. E este tipo de movimento cromático, nos diversos andamentos e velocidades, em movimentos ascendentes ou descendentes, em linhas melódicas simples ou compostas¹⁸, como a que aparece nos compassos 30 e 31, funciona mesmo como um elemento unificador desta peça.

Assim se confirma, esta é uma peça que toma uma dicção (a dicção de locução) como ponto de partida, mesmo nos trechos em que isto não é perceptível à primeira vista, e mesmo que isto não seja tão evidente para quem ouvir a peça sem saber deste fato. Aqui se torna interessante relatar uma experiência realizada pelo autor desta pesquisa em uma aula que deu durante o seu estágio de docência, em disciplina ministrada pelo compositor Edson Zampronha, para alunos de Graduação do curso de Composição do Instituto de Artes da UNESP. A intenção desta

¹⁷ Em boa parte da música as notas não são exatamente repetidas, já que há a indicação na partitura de que a cantora utilize alturas intermediárias entre os semi-tons, o que é até mais similar a uma dicção de locução de futebol/ rodeio.

¹⁸ Aqui se aplica o conceito de “linha composta” (“compound line”) que é abordado por Stein & Spillman (1996, p. 149, tradução nossa):

Um outro importante elemento do desenho melódico ocorre quando uma linha melódica aparenta ter ao menos duas partes, uma em um registro mais agudo e outra no registro mais grave da linha melódica única. Esta divisão de uma linha melódica em várias linhas, cada uma em um diferente plano musical ou registro é chamada **linha composta** (compound line), e o desenho melódico resultante é ao mesmo tempo complexo e extremamente expressivo.

experiência era verificar se a dicção de locução esportiva, a que Mannis se refere na entrevista (26/02/2007), seria percebida espontaneamente por um grupo de pessoas que ouvisse a gravação desta música no CD *Poesia Paulista*. Ao se realizar esta experiência, o grupo de pessoas consultadas, no caso os alunos de graduação, não tiveram acesso à partitura, onde a menção à “voz de locução de futebol/rodeio” aparece. Quando, após a audição desta canção, os ouvintes foram perguntados quanto ao tipo de dicção falada que era similar à linha vocal desta canção, nenhum deles mencionou a dicção de locução de futebol/rodeio.

É interessante observar que os já mencionados pontos de liberação ocorrem em geral na sílaba tônica da última palavra de cada período do poema, o que ajuda a mostrar que a linha vocal desta canção tem um elo forte com a linguagem verbal. É necessário fazer a ressalva de que em *A Inalterável Presença*, a voz permanece em boa parte do tempo em uma tessitura muito mais aguda do que a tessitura da voz falada, e que portanto não há aqui a preocupação de que a voz soe com a naturalidade da voz falada. Isto sem dúvida faz com que esta canção contraste com o repertório de canção popular que Tatit (2002) analisa em seu livro *O cancionista*. Apesar disso, algumas idéias desse livro parecem ser aplicáveis aqui:

Passei a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passei a me interessar pela fala camuflada em tensões melódicas.

Algumas razões vieram de encontro a esta linha de pensamento:

A) Não há modelo único de fala. Há falas que expressam sentimentos íntimos, outras expressam enumerações quase ritualísticas, outras elaboram uma espécie de argumentação e outras, ainda, refletem automatismos decorrentes do hábito. Todas essas variáveis podem interferir na canção; (Tatit, 2002, p. 12)

Convém ainda notar, o poema *A Inalterável Presença* é também bastante diferente das letras de canção popular estudadas por Tatit, que buscam uma proximidade maior com a fala coloquial.

Por outro lado, o interesse pela musicalidade da fala é algo que atravessa o século XX, e a própria locução esportiva é por vezes considerada como uma espécie particularmente musical de dicção. Entre os compositores que manifestam este interesse é possível mencionar Berio, conforme citado por Heloísa Valente:

‘Considero a voz falada um instrumento dentre outros. A partir do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, a voz falada não é mais exterior à música’ Fala, que de acordo com Berio, torna-se mais musical à medida que ganha o caráter de virtuosidade: ‘Tudo que chega ao nível da virtuosidade me interessa muito. Há virtuosos absolutamente destacáveis – como os speakers do rádio ou da televisão, por exemplo, que narram o jogo de futebol; eles falam muito rápido, não acompanhamos muito bem e, ao mesmo tempo, todo mundo entende. A colocação da voz, as articulações rápidas, todos os aspectos mecânicos são muito interessantes. Pois eu acredito muito na virtuosidade: ela permite a

mudança de nível, o deslocamento das coisas do nível de emissão banal ao da percepção transfigurada. Sobretudo quando a voz está ligada a um controle de velocidade bastante excepcional’. (Berio apud Stoianova apud Valente:1999, pg. 160)

Gilberto Mendes também se mostra interessado pela musicalidade da dicção de locução e diz, a respeito da origem de sua obra *Santos Football Music*:

Em outra vez, eu vinha de São Paulo para Santos e o rádio do carro – era um domingo – irradiava um jogo de futebol, e, de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor, narrando a partida. Era como que um canto falado em “rectus tónus”, em boa parte do tempo, ascendendo e descendendo segundo a emoção provocada no locutor pelos lances que ele descrevia. (Mendes, 1994, ps. 126,127)

No caso da canção *A Inalterável Presença*, é interessante observar que, além do fato de a voz em geral utilizar uma tessitura mais aguda do que aquela de uma locução esportiva, o assunto do poema em nada se relaciona aos contextos em que normalmente se utiliza a voz de locução. Há nesta peça momentos mais e menos agitados, e, nos momentos mais lentos, a voz se torna mais distante de uma voz de locução propriamente dita. Apesar disso, aí também aparecem elementos derivados da voz de locução, como as notas longas perto do término das frases e o uso de fragmentos de escala cromática ascendente e descendente.

Por outro lado, o tipo de dicção empregado nesta canção é talvez mais apropriado para musicar o poema de Afrânio Zuccolotto do que os outros poemas musicados por Mannis neste CD. Diz Alfredo Bosi que “a frase resulta de um processo de significação cuja essência é a predicação e cujo suporte é a corrente de sons. Uma corrente cujo modo de ser no tempo se perfaz entre dois limites igualmente evitados: a atomização e a infinitude” (BOSI, 1977, p. 67). E o modo de ser no tempo da corrente de sons, representada pelo fraseado de cada poema, de alguma maneira influencia a versão musical daquele texto. Assim, ao se comparar os diversos poemas musicados por Mannis neste CD, é possível perceber que *A Inalterável Presença*, de Afrânio Zuccolotto, é aquele cujo fraseado é feito de unidades maiores, de versos e períodos longos. O fraseado deste poema contrasta por exemplo com a linguagem enxuta de *Relógio*, de Oswald de Andrade, e mais ainda com o discurso sintético, feito de apenas três substantivos que se alternam, do poema *Hambre*, de Décio Pignatari. Deste modo, a dicção de locução, feita de muitas notas curtas que desembocam em uma nota longa, é mais apropriada para cantar um poema feito de versos, frases e períodos longos, em que os maiores cortes da corrente de sons, representada pelo

fraseado do poema, ocorrem em intervalos mais longos de tempo, sendo entremeados por muitas sílabas.

E esta associação entre o fraseado do poema e a dicção empregada para musicá-lo, de certa maneira se relaciona com a interação formal entre música e texto que aqui se verifica. Assim, quanto à estrutura do poema, não se observa neste texto uma divisão formal em estrofes. Entretanto, há uma segmentação em períodos, sendo o término de cada período marcado por ponto final, e o início de cada período indicado pelo uso de letra maiúscula. É perceptível que a música respeita esta estruturação do poema. Deste modo, com exceção do penúltimo período do poema (“Mas minha voz se perderia de mim,/ só seria conhecida dos outros.”), todos os períodos do texto terminam na música com alguma cesura: um término de seção ou subseção formal, ou, ao menos, um fim de frase claro. E um dos elementos que propiciam esta associação entre a estrutura do poema e da música está ligado à dicção desta canção: o fato de os pontos de chegada da dicção de locução, as notas longas que ocorrem depois de muitas notas curtas, em geral corresponderem à sílaba tônica da última palavra de cada período do poema.

Agora serão abordados outros aspectos da análise. De todos os poemas musicados por Mannis para o CD *Poesia Paulista* (1998), este é o único em que há uma persona poética que fala na primeira pessoa do singular e se dirige a um destinatário¹⁹ na segunda pessoa do singular (um “eu” que fala para um “tu”). E esse “eu” lírico faz menção direta a estados emotivos como “Temo e choro”, e faz mesmo uma afirmação dramática, ao dizer que em determinada situação o seu “canto seria eterno como a morte”. No modo de ver do autor desta pesquisa, estes aspectos emotivos mencionados acima se relacionam à forte expressividade desta música e de sua linha vocal.

Dentro do que é possível explicar de maneira racional e técnica, esta forte expressividade pode ser atribuída a alguns fatores. Um destes fatores é a forte direcionalidade característica desta melodia, derivada da voz de locução. Isto ocorre por que nesta melodia há a soma da direcionalidade rítmica, gerada pelas muitas notas curtas que conduzem a uma nota longa, com a direcionalidade melódica, causada pelo fato de estas muitas notas curtas realizarem desenhos cromáticos que sobem ou descem até atingir um ponto extremo nas notas longas referidas acima. Outro fator é a existência de um ponto culminante muito claro na linha vocal, que corresponde à

¹⁹ Aqui estão sendo aplicados conceitos de Stein & Spillman (1996), definidos na introdução: persona poética e modo de endereçamento (para o qual está se usando aqui o termo destinatário).

palavra “morte” do poema. Este último fator é reforçado pela maneira que este ponto culminante é atingido, aspecto este que será abordado mais adiante. Outro fator é a oposição dramática entre os trechos agitados e rápidos, densos ritmicamente, com dinâmica *f* ou *ff*, e os trechos mais lentos, menos densos ritmicamente, e com dinâmica *pp* e *ppp*. Um exemplo bastante interessante ocorre do compasso 17 ao 26. O trecho que representa o momento rápido desta oposição ocorre entre os compassos 17 e 22. Neste local, o andamento é marcado como semínima = 80-88, e a voz utiliza as suas semicolcheias contínuas que conduzem à nota longa no ponto mais agudo da frase (compasso 22). O efeito de agitação gerado pelas semicolcheias da voz é amplificado pelas fusas contínuas do violino e, na intensificação que conduz ao início do compasso 22, pelo acelerando marcado na partitura, e pelo trêmolo do violoncelo. Contrastando de maneira dramática com o trecho referido acima, na seção que ocorre entre os compassos 23 e o compasso 26, o andamento pedido é aproximadamente a metade do precedente, e as notas contínuas da voz agora são colcheias. Com isso, as notas mais curtas e contínuas do trecho entre os compassos 23 e 26 duram aproximadamente quatro vezes mais do que as notas curtas e contínuas da seção precedente. A esse aspecto se soma o fato de aqui o violino e o violoncelo tocarem cada um apenas uma nota longa em harmônico, que dura a seção inteira. A dinâmica *pp* também contribui para o contraste entre esta seção e a seção precedente. É interessante observar que o compositor aqui escreveu uma dinâmica extremamente suave em uma nota extremamente aguda da tessitura de soprano, o que dá a este trecho um timbre vocal bastante característico.

Agora será abordado o caminho para o ponto culminante da obra, e a importância estrutural deste ponto culminante. Antes é necessário dizer: a soma da direcionalidade rítmica com a direcionalidade melódica, que ocorre na linha vocal desta canção, dá aos pontos de chegada dos movimentos cromáticos um peso muito grande, uma grande importância estrutural. Por outro lado, as notas iniciais dos movimentos cromáticos, que resultam nos pontos de chegada referidos acima, têm também uma grande importância estrutural, embora menor do que aquela dos pontos de chegada.

Um dos primeiros destes pontos de chegada, e o primeiro que já representa uma grande intensificação em relação ao início da peça, ocorre no mi bemol da passagem do compasso 14 para o compasso 15. O próximo ponto de chegada ocorre no compasso 22, na nota fá, uma segunda maior acima do ponto de chegada precedente. Esse segundo ponto de chegada representa uma intensificação em relação ao primeiro. Além de ser uma nota mais aguda, ela é atingida

através de um percurso em que as notas rápidas (semicolcheias) são mais rápidas do que no trecho precedente e, fora isso, o trecho em que tais notas curtas aparecem de maneira contínua é mais longo, já se iniciando cinco compassos antes do ponto de chegada. Curiosamente, a nota que inicia os movimentos cromáticos dos dois trechos que estamos abordando é o mesmo²⁰ sol sustenido 3, mostrando também que o segundo percurso varre uma tessitura maior, já que o ponto de partida melódico é o mesmo, e o ponto de chegada não.

Depois desta primeira intensificação, o caminho que leva ao ponto culminante da obra segue o percurso oposto. Assim, há um recuo da linha vocal para o grave, e este recuo torna o ponto culminante que vem em seguida mais agudamente contrastante. Do ponto de vista estritamente melódico, há uma enorme linha descendente que se inicia com o si bemol agudo (si bemol 4) do compasso 23, vai até o dó natural (dó 4) do compasso 31, e, de certa maneira, até o dó natural do compasso 34, que é a nota mais grave (dó 3) da tessitura vocal desta canção. Apesar dos contrastes que ocorrem dentro deste trecho nos outros aspectos, é possível se pensar na existência desta enorme linha melódica descendente pelas próprias conexões sonoras estabelecidas entre as frases vocais deste trecho. A primeira frase deste trecho mencionado acima termina a sua queda melódica, realizada através de movimentos graduais na escala de quartos de tom, no sol sustenido 4 do compasso 26. Esta mesma nota inicia a queda cromática da frase seguinte (compassos 27 a 29), que termina no fá 4. Em seguida, há uma melodia composta, sendo que a linha superior desta melodia continua a queda cromática da frase precedente, se iniciando meio tom abaixo da última nota daquela frase. As duas linhas, que formam a melodia vocal composta deste trecho, conduzem ao dó 4 do compasso 31, o que contribui para a importância estrutural deste dó. E este dó, por ser a mesma nota, ainda que em outra oitava, se conecta com o dó 3 do compasso 34, a nota mais grave da tessitura vocal desta canção. E, o fato de se atingir a nota vocal mais grave da canção logo antes da frase que conduz ao ponto culminante, permite que este último seja sentido como um violento contraste. E este contraste é reforçado pelo intervalo de quase duas oitavas que há entre os pontos extremos da tessitura vocal desta obra.

Há outros aspectos que contribuem para tornar este contraste ainda mais notável. O trecho que vai do compasso 32 ao 34, portanto imediatamente anterior à frase do ponto culminante, é o

²⁰ Na seção dos compassos 17 a 22 a linha melódica é composta, sendo formada por duas subdivisões desta linha, uma no registro superior da melodia, e a outra no registro inferior. É o movimento cromático iniciado pela camada inferior da melodia no compasso 18 que resulta no ponto de chegada do compasso 22.

momento de menor densidade rítmica desta peça até agora. É pedido andamento *lento*. As subfrases da voz tem no máximo três notas, e estão ilhadas entre pausas com pequenas fermatas, além de as notas vocais terem uma duração razoável, sendo colcheias ou semínimas. Há pausa inclusive entre dois termos sintaticamente muito relacionados: “noutra” e “presença”, já que noutra se refere à presença e, isoladamente, “noutra”, não faz sentido. Nos compassos 32 e 33, as cordas ficam em silêncio total, e, no compasso 34, tocam apenas um sopro de som, que o compositor diz ser uma representação de “presença”. A dinâmica pedida é de início *pp*, e, no compasso 34, quando a voz canta a sua nota mais grave nesta música, é pedida a dinâmica mais suave da peça, *ppp*. Assim, se busca o momento de maior suavidade e menor densidade rítmica da obra, para com isto se obter um contraste violento com o que vem a seguir.

O que vem a seguir é a seção (compassos 35 a 38) onde ocorre o ponto culminante da obra, o si agudo que fala de “morte”. Este ponto culminante é valorizado também por ser atingido através de um fluxo contínuo de semicolcheias da voz, ao mesmo tempo em que o violino e o violoncelo juntos tocam fusas, o que antes disso só ocorre em pontos isolados, nos compassos 14 e 21. O violino sempre, e o violoncelo às vezes, aqui tocam cordas duplas realizando oitavas, o que gera uma sonoridade mais intensa, que ainda não ocorreu nesta peça. Depois de a voz silenciar ao cantar “morte”, os instrumentos continuam a realizar os seus movimentos cromáticos com a indicação *ainda mais*, até a interrupção brusca no fim do compasso 38. No poema, o período cantado nesta seção representa o momento em que a persona poética imagina o que ocorreria, caso ela buscasse a poesia quando o seu destinatário não existia: o seu coração seria antigo como o oceano e o seu canto eterno como a morte. O peso e o significado da palavra morte devem ter induzido o compositor a aqui colocar o ponto culminante da música.

Afora a sua evidente importância dentro da própria linha melódica vocal, é possível também perceber a importância estrutural do ponto culminante, e da seção em que ele ocorre (compassos 35 a 38), também do ponto de vista das cordas. Esta seção acaba com a interrupção brusca da parte das cordas no fim do compasso 38. Em seguida, há um compasso inteiro de pausa para a voz e os instrumentos, o que pode ser uma representação de “morte”. Depois disto, as cordas não voltarão a tocar nesta música, de maneira que apenas a voz ainda será ouvida.

O fato de as cordas não mais tocarem a partir do compasso 39 contribui para que a última seção da música (compassos 40 a 48 – ps. 28-29) seja claramente um desenlace final. Aqui volta a se pedir o andamento inicial desta peça, menos rápido do que aquele pedido na seção precedente.

Esta sensação de desaceleração é intensificada pelo emprego de figuras de valor crescente (semi-colcheia, depois colcheia, depois semínima, e por fim mínima). A dinâmica pedida aqui também realiza decrescendo de *mf* até *pp*, e a própria atitude vocal pedida é modificada, com a indicação *passar da voz de locução para a voz mais sentida do início da peça*. Afora tudo isso, a sensação de finalização é corroborada pelo fato de a última nota (mi bemol) ser aqui sentida como uma espécie de conclusão cadencial. Isto ocorre pelo fato de a voz realizar dois movimentos cromáticos que levam ao mi bemol, sendo que cada um deles leva a um mi bemol em uma oitava diferente. Há um movimento de escala cromática descendente que começa no si bemol do compasso 40 e termina no mi bemol 3, nos dois últimos compassos da música. Há também uma condução melódica que leva do ré que aparece no compasso 43 ao mi bemol 4 que aparece nos compassos 44 e 46. Este mi bemol 4 ajuda a polarizar a nota mi bemol, favorecendo a sensação de repouso quando a música termina com o mi bemol 3 sendo cantado. Embora esta peça não seja tonal, é curioso que estes dois movimentos cromáticos finais observados se assemelhem a dois elementos típicos de uma resolução tonal. Na camada superior da linha vocal o movimento ré – mi bemol lembra uma condução melódica do tipo sensível-tônica. Já na camada inferior da melodia, a nota que inicia a descida cromática é o si bemol, que na tonalidade seria o V grau de mi bemol, nota final desta canção.

2.3 *Noigandres 4*

O nome do poema de Décio Pignatari que serviu de base para esta canção não é *Noigandres 4*, mas sim *Hambre*. *Noigandres 4* é a revista-livro na qual este poema foi publicado pela primeira vez, em 1958. Esta revista foi um produto do grupo *Noigandres* de poesia, inicialmente formado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. “Extraída de *The Cantos* de Ezra Pound, a palavra *Noigandres* faz parte de um poema-canção do trovador-provençal do século XII Arnaut Daniel. Mas seu significado exato se perdeu, desafiando gerações de filólogos.” (Bandeira; Barros, 2002: pg. 14). Abaixo é reproduzido o poema *Hambre*, de Décio Pignatari, no qual esta canção foi baseada:

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

Ao se analisar a canção *Noigandres 4* (Anexo A, páginas 30 a 34), de José Augusto Mannis, os seguintes aspectos serão destacados:

- a divisão desta canção em dois movimentos: as relações de contraste e similaridade entre eles; as razões de Mannis ter musicado este poema com esta divisão. Dentro deste e do próximo tópico será mostrada a maneira como Mannis pensa a criação de uma canção a partir de um poema concreto, traçando breve paralelo entre esta peça e obras vocais de outros compositores que se baseiam em poemas concretos, conforme analisadas por Rizzo (2002).
- As características peculiares de *Noigandres 4 I* e de *Noigandres 4 II*: como alguns elementos próprios de cada movimento se relacionam com o texto; como alguns destes elementos evoluem durante o percurso temporal da obra, constituindo a forma de cada movimento.

Durante o estudo de *Noigandres 4*, um dos aspectos mais marcantes observados nesta peça foi o contraste entre os seus dois movimentos. Este contraste se apóia em grande medida na diferença de estilo vocal entre as duas partes desta canção, e na relação do estilo vocal empregado em cada movimento com a inteligibilidade do texto. Assim, em *Noigandres 4 I*, a voz é utilizada em uma espécie de declamação rítmica, fala com indicação do ritmo das sílabas. Deste modo, a inteligibilidade do texto é total no primeiro movimento da canção. Já em *Noigandres 4 II*, a voz realiza, junto com o clarinete, uma expansão dos traços fonéticos do poema, de maneira que a inteligibilidade do texto se perde.

Na entrevista realizada com o compositor (MANNIS, 26/02/2007), este explicou o porquê desta divisão da canção em duas partes. Ao se propor a musicar um poema concreto, Mannis se preocupou com um dos aspectos essenciais desta poesia: “o suporte da poesia não é só suporte, ele faz parte da poética.” Entre os suportes da poesia estão a sonoridade e a representação do poema no papel. No caso da representação gráfica do poema, Mannis menciona a possibilidade de se ler o texto de cima para baixo e de um lado para o outro. Este aspecto faz parte da própria proposta dos poetas concretos, que falam em: “Estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 156). Entretanto, Mannis diz que

na música “é impossível fazer as variantes simultâneas”. Por esta razão, o compositor fez a música em duas partes. O primeiro movimento realiza a “leitura vertical, clássica”, e é feito pela voz e pelo piano. Já o segundo movimento representa a leitura horizontal, feita pela voz somada ao clarinete, com intervenções esporádicas do piano como delimitador formal. Por outro lado, considerando que a sonoridade é um dos suportes da poesia, e é também um dos aspectos essenciais deste poema, na segunda parte o compositor trabalha o texto como material sonoro. Assim, há a expansão dos traços fonéticos do poema. O “m”, que aparece em todas as palavras do poema, se transforma nas notas longas realizadas em *boca chiusa*. O “br”, também presente em todas as palavras do texto, é realizado de maneira transfigurada nos frullatos do clarinete, e nos batimentos que se formam entre a voz e o clarinete, pelo fato de eles sempre executarem notas muito próximas entre si.

É interessante reparar que em composições musicais realizadas a partir de poemas concretos, é comum que os aspectos mencionados acima, a representação visual e a sonoridade fonética do textos, sejam considerados pelos compositores. Assim, ambos aspectos aparecem em obras de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira baseadas em poemas concretos, como se pode concluir a partir da leitura de Rizzo (2002) e Mendes (1994), e da audição das obras analisadas por Rizzo. Por exemplo, na obra *Um Movimento*, Willy Corrêa de Oliveira se inspira na forma visual do respectivo poema de Décio Pignatari para compor a sua peça. Neste poema, várias palavras que utilizam a letra “m” são dispostas de maneira que se forme um grande eixo vertical, formado apenas por letras “m”, uma coluna que vai do princípio ao fim do poema. As outras palavras e letras do texto são dispostas em torno deste eixo, ora à esquerda, ora à direita dele. Ao compor sua peça para coro, Willy utiliza o dó central como uma espécie de eixo da música, de maneira que esta nota sempre volta, e em torno dela se dispõem as outras notas. Assim, a obra é composta de maneira a tentar realizar um similar musical daquilo que se observa na disposição gráfica do poema. A exploração do texto como material sonoro, a partir da decomposição das palavras em seus fonemas constitutivos, que também se verifica nesta obra de Willy, aparece de forma ainda mais intensa no caso de *Nascemorre* de Gilberto Mendes, obra baseada em poema de Haroldo de Campos. Nessa composição, há uma seção inteira em que os cantores aleatoriamente devem falar fonemas isolados. Na própria leitura inicial, cada cantor lê uma sílaba do poema, contribuindo para que cada sílaba seja percebida de maneira autônoma.

Voltando agora à análise propriamente dita de *Noigandres 4* de José Augusto Mannis, apesar do já comentado marcante contraste entre as duas partes desta canção, existem alguns elementos unificadores entre elas. Em primeiro lugar, os dois movimentos da obra terminam com o mesmo acorde (ver páginas 30 e 34 do Anexo A), tocado exatamente no mesmo registro. Este elemento comum se deve justamente ao fato de as duas partes representarem as duas leituras do poema, a vertical e a horizontal, chegando por fim ao mesmo ponto. Como disse o compositor na entrevista (MANNIS, 26/02/2007), “os movimentos terminam com o mesmo acorde por que o poema chega no mesmo lugar, mas por outro percurso”.

Há também relação entre o acorde final de *Noigandres 4 I*, tocado no piano, e o arpejo inicial de *Noigandres 4 II*, executado pelo clarinete. Se o arpejo inicial do clarinete em *Noigandres II* fosse transposto um tom acima ou um tom abaixo, todas as suas notas (aqui pensadas independentemente do registro) estariam contidas no acorde final de *Noigandres 4 I*. Então, isto gera uma certa semelhança de cor harmônica entre estes dois eventos. Por outro lado, este arpejo, que é o elemento inicial de *Noigandres 4 II*, é uma pequena expansão simétrica do acorde final de *Noigandres 4 I*, já que se inicia um tom abaixo da nota mais grave, e termina um tom acima da nota mais aguda daquele acorde. Portanto, há uma certa semelhança quanto ao registro em que os dois eventos ocorrem. Assim, embora haja um contraste de timbre entre piano e clarinete, e na maneira de apresentar o acorde (como bloco vertical e como arpejo), se percebe uma semelhança harmônica e de registro entre o elemento sonoro final do primeiro movimento da obra, e o evento sonoro que inicia o segundo movimento de *Noigandres 4*. De uma maneira não ortodoxa, é possível ainda pensar que o arpejo é um acorde esticado no tempo, já que as notas deixam de ser atacadas simultaneamente e passam a ser tocadas sucessivamente. Isto se relaciona com o fato de que a decomposição fonética verificada em *Noigandres 4 II* também apresenta as palavras de certa forma esticadas no tempo, já que os fonemas, curtos quando aparecem na fala cotidiana, aí passam a ser longos. Por outro lado, podemos pensar que tanto o acorde que se transforma em arpejo, como a sílaba que se decompõe em uma sucessão de fonemas separados, são processos da transformação de algo mais vertical em algo mais horizontal, e correspondem justamente à leitura horizontal do poema que ocorre em *Noigandres 4 II*.

Além das similaridades já mencionadas entre os movimentos, a segunda menor (si bemol-lá) do compasso 3 de *Noigandres I*, que através do dobramento do si bemol também forma um

intervalo de nona menor, pode ser considerada como um elemento precursor das numerosas segundas menores que se formam entre clarinete e voz no segundo movimento da obra, e também das nonas menores que aparecem nas intervenções do piano em *Noigandres 4 II*. É bom lembrar que esta segunda menor do compasso 3 ocorre depois de pausa considerável no piano, e dura o suficiente para não passar despercebida.

Por outro lado, embora não se saiba até que ponto é válido utilizar ferramentas tonais para analisar uma peça não tonal, é interessante verificar que as únicas notas tocadas na clave de fá do piano em *Noigandres 4 I*, portanto na região médio-grave e grave, são fá sustenido e ré. Caso se pense de maneira tonal, estas notas são respectivamente o V grau e a sensível de sol. E sol é a primeira nota claramente polarizada em *Noigandres 4 II* (ver compassos 1 a 5 deste movimento).

Agora serão abordados alguns elementos característicos de cada um dos movimentos de *Noigandres 4*. Como já foi visto, a primeira parte, *Noigandres 4 I*, é falada com o acompanhamento do piano. A fala tem indicação de ritmo, mas não de altura. O acompanhamento do piano é feito sobretudo de díades e de notas isoladas. O momento em que há um aglomerado vertical de mais sons, no compasso 6, corresponde à dinâmica mais intensa da peça, se constituindo no clímax deste movimento, e isto se relaciona com a maneira que Mannis interpreta este texto. Para ele (MANNIS, 26/02/2007), há um crescendo do primeiro ao último trigrama que se obtém na leitura vertical do poema. Assim, o primeiro trigrama (hombr hmbra) representa “a fome (hmbre), entre o homem (hombr) e a mulher (hmbra)”. O segundo (hombr hmbre hmbra) representa “a fome (hmbre) junto à mulher (hmbra)”. Já no último trigrama (hombr hmbra hmbre), “homem se junta a mulher e sobra apenas a palavra ‘hmbre’, fome. Para mim isto é dramático”. Desta maneira, o fato de o compositor colocar no último trigrama, logo antes da palavra “hmbre”, o momento mais intenso da sua peça musical se relaciona diretamente com a leitura que ele faz da progressão poética do texto, e, portanto, do significado do texto. É interessante reparar que “hmbre” (fome) é o título do poema, e segundo Colon²¹ (2003, tradução nossa), neste poema

as características básicas de gênero [homem – “hombr”, mulher – “hmbra”] estão relacionadas a uma necessidade básica (fome) e enquanto tal são evocativas de uma condição indesejável: querer. Seja no sentido literal ou figurado – a fome de comida, a fome da paixão, ou a fome por igualdade – a relação fundamental que substitui a função ativa do verbo neste poema é

²¹ Um extrato deste texto foi dado pelo compositor por ocasião da entrevista pessoal (MANNIS, 26/02/2007), em um folheto que falava da canção *Noigandres 4*. Esta citação foi retirada deste extrato.

corporificada por ‘fome’ [‘hambre’]. E no Brasil dos anos 50 – assim como no resto da América Latina - fome [...] era uma lembrança malévola das desigualdades [do mundo capitalista] [...]

Como foi visto acima, o acorde que ocorre no compasso 6 representa, ao mesmo tempo, o momento mais intenso de *Noigandres 4 I*, e um importante elemento unificador dos dois movimentos desta canção. É interessante apontar que este acorde é feito pela sobreposição das três primeiras díades tocadas pelo piano nesta canção. Em verdade, caso se pense em termos de classes de alturas, as notas independentemente do registro, todas as notas deste primeiro movimento a partir do compasso 3 estão contidas no conjunto de classes de alturas representado por este acorde (fá sustenido, ré, mi bemol, si bemol, lá, fá natural). Em toda esta primeira parte, apenas o sol e o lá bemol, que aparecem no agudo do piano nos compassos 1 e 2, estão fora deste conjunto de notas. Este conjunto de notas é então um elemento extremamente importante, já que estabelece um elemento comum entre os dois movimentos da peça, unifica internamente o primeiro movimento da obra e aparece no clímax deste primeiro movimento.

A seguir se aborda *Noigandres 4 II*: os elementos característicos deste movimento, sua relação com o texto, sua evolução no percurso temporal da obra.

Como já foi comentado, se no primeiro movimento desta canção o texto é lido verticalmente, o segundo movimento representa a leitura horizontal do poema. Entretanto, o segundo movimento representa uma abordagem diferente do texto não apenas quanto à direção da leitura (vertical, horizontal), mas também quanto ao próprio foco da leitura. Assim, se no primeiro movimento havia uma preocupação absoluta com a inteligibilidade do texto, aqui ocorre o oposto. Na primeira parte foi possível perceber uma estreita relação entre o significado do poema, na maneira que o compositor o interpreta, e a versão musical deste texto. Desta maneira, o compositor colocou o momento mais intenso da música justamente naquele local do texto que para ele é “dramático” (MANNIS, 26/02/2007). Esta estreita relação entre o significado do poema e sua versão musical se associa à preocupação com a inteligibilidade do texto: ambas características mostram que em *Noigandres 4 I* Mannis está preocupado em transmitir e representar de maneira clara o significado do texto. Já no segundo movimento desta canção, o foco é outro: o compositor trabalha o texto como material sonoro.

Assim sendo, em *Noigandres 4 II* as palavras aparecem estilhaçadas em seus elementos fonéticos²². Este estilhaçar das palavras já é evidente desde o início deste movimento da canção, e logo se torna mais intenso ainda. Por exemplo, a palavra “hambre” que é iniciada no final da seção A (no compasso 13) só é completada foneticamente (com o fonema “e”) no compasso 20, portanto em outra seção da música²³, e com várias pausas longas entre o início da palavra e a sua conclusão fonética.

Alguns dos elementos característicos de *Noigandres 4 II* são na verdade uma maneira de trabalhar com a sonoridade peculiar do poema, expandindo seus fonemas no tempo. O emprego de *boca chiusa*, presente em vários momentos desta canção, é uma expansão do “m” do poema, que aparece em todas as suas palavras. O uso dos sons em frullato no clarinete “é uma metáfora da letra ‘r’ no poema” (MANNIS, 26/02/2007), e uma expansão temporal deste fonema, presente na sílaba final de todas as palavras do poema. O uso dos batimentos, formados entre as notas executadas pelo clarinete e pela voz, é também uma maneira de trabalhar o erre do poema, já que para Mannis (26/02/2007) o batimento “pode ser considerado um tipo de *frullato*. Quer dizer, é similar, é uma irregularidade sistemática”.

Os batimentos se formam por causa de uma feição característica deste movimento: a relação entre as partes da voz e do clarinete. É comum que em *Noigandres 4 II* a voz e o clarinete realizem notas longas em uníssonos, que através de glissando de uma das partes se transformam em segundas menores (gerando batimentos evidentes) e, às vezes, em segundas maiores e terças menores. Este uso próximo da voz e do clarinete contribui para que eles misturem os seus timbres, algo favorecido pela semelhança sonora entre eles. Outra consequência deste uso do clarinete e da voz realizando notas próximas é o aparecimento de sons diferenciais. Quando os dois instrumentos tocam dois sons próximos aparece um terceiro som, que corresponde à diferença de frequência entre eles. Na verdade trata-se de um fenômeno psicoacústico, uma espécie dos sons resultantes de Tartini, como fala Zampronha (2002: ps. 272-273) se baseando em John Backus e Adrian Cho. O terceiro som não ocorre realmente, mas é assim percebido pelo nosso ouvido devido às características próprias do nosso sistema auditivo. Como relata Mannis

²² Aqui se aplica o conceito de “condição do texto” que é colocado por Stacey (1989, p. 21) e se refere ao fato de a música manter o texto que lhe serve de base em sua condição original, ou fragmentá-lo em algum nível estrutural. No II movimento de *Noigandres 4* ocorre a fragmentação do texto em seu nível fonético, que se refere à “análise [decomposição] das palavras em seus componentes fonéticos” (STACEY, 1989, p. 21).

²³ A divisão formal deste movimento será abordada em breve.

(26/02/2007) na entrevista, as mudanças de intervalo entre o clarinete e a voz servem para modular o som diferencial: “quanto mais a nota executada pela voz se aproxima do som tocado pelo clarinete, mais grave se torna o som diferencial. E quanto mais a nota executada pela voz se distancia do som tocado pelo clarinete, mais o som diferencial se torna agudo”. Esta idéia, dos dois sons próximos que formam um terceiro, serve para representar os três personagens do poema de Décio Pignatari: homem, mulher, fome. O compositor conta que quando o poeta ouviu esta canção pela primeira vez ele disse: “eu só vi clarinete e voz na sua canção, e na minha peça tem três personagens: homem, fome e mulher. Eu falei: por que ele só pôs clarinete e voz?”. O compositor continua o relato dizendo que “depois, quando o Décio Pignatari ouviu o ensaio, ele falou: ‘quando a voz canta junto do clarinete aparece um terceiro som’ e eu falei ‘é isso mesmo!’”. O compositor inclusive recomenda “que a voz, quando vai executar esta peça, fique colada ao clarinete. Por que se as duas fontes sonoras estiverem juntas, toda a audiência vai ouvir o som diferencial, o terceiro, que surge sozinho.”

A parte do clarinete tem também elementos característicos em *Noigandres 4 II*. Deste modo, o clarinete inicia este movimento da peça com o já comentado arpejo ascendente que resulta em nota longa, sendo que já se mencionou aqui a relação entre este elemento e o acorde final de *Noigandres 4 I*. Embora este arpejo nunca mais volte a ocorrer tal e qual, este gesto, de várias notas rápidas que conduzem a uma nota mais aguda e mais longa, aparece várias vezes, quase como um motivo. Assim, do compasso 4 para o 5, este arpejo aparece sem a sua nota inicial. Esta outra versão é ainda variada, com a modificação da ordem das notas rápidas, do compasso 8 para o compasso 9. Há também versões mais distantes deste elemento inicial, que, no entanto, ainda guardam algum parentesco com ele, pelo gesto anacrúsico e ascendente. Por exemplo, do compasso 6 para o compasso 7 o arpejo é reduzido a apenas duas notas, sendo a última delas, que é realizada em frullato, bem menos longa (apenas colcheia) do que a última nota do arpejo inicial deste movimento. Do compasso 10 para o 11, o término em frullato novamente aparece, e o arpejo passa a ter mais notas rápidas (quatro), além de modificar as notas e os intervalos utilizados.

Um outro elemento peculiar deste movimento da canção é a maneira como ele evolui no tempo, a sua forma. Neste sentido, é possível perceber que nesta música o piano funciona como delimitador formal, iniciando as suas intervenções ao final das seções da voz e do clarinete, e em seguida soando sozinho. Deste modo, podemos pensar a divisão formal de *Noigandres 4 II*

como A (compassos 1 a 13) i¹ (compassos 13 a 15) B (compassos 17 a 30) i² (compassos 30 e 31) C (compassos 32 a 35) i³ (compassos 35 a 38) D (compassos 39 a 45) i⁴ (do compasso 46 até o fim). Neste esquema, cada letra maiúscula corresponde a uma das seções realizadas pelo clarinete e pela voz, e cada i corresponde a uma intervenção do piano. Convém advertir ao leitor que todas as seções realizadas pela voz e pelo clarinete utilizam o mesmo material de base, mas de maneira diferente. Apesar de cada uma destas seções ser aqui representada com uma letra diferente, não há a introdução de material veementemente novo em nenhum destes trechos, após a seção inicial. Também é possível se pensar no piano como delimitador formal, dentro deste movimento, por que depois de cada intervenção do piano a parte do clarinete subtrai algum de seus elementos característicos. Assim, depois da primeira intervenção do piano (compassos 13 a 15), não ocorrem mais na parte do clarinete as figuras anacrúsicas ascendentes com várias notas, como o arpejo inicial deste movimento. Depois disso, ocorre apenas a derivação destas figuras, em que somente há uma nota anacrúsica (compassos 29/30 e 34/35). Depois da segunda intervenção do piano (compassos 30 e 31) não ocorrem mais os sons em frullato do clarinete, e, depois da terceira intervenção do piano (compassos 35 a 38), a parte do clarinete é reduzida a apenas uma nota sustentada, que dura a seção D inteira. Em suma, uma característica fundamental da evolução desta peça no tempo é a subtração de elementos, verificada sobretudo na parte do clarinete.

Outro aspecto interessante da evolução formal deste movimento, é o local em que ocorre o ponto culminante da voz e do clarinete, e o percurso que estes instrumentos fazem no campo de tessitura a partir deste ponto. O ponto culminante da voz ocorre do compasso 20 ao 22, logo antes da metade da duração total do movimento. O ponto culminante do clarinete²⁴ ocorre nos compassos 24 e 25, por volta da metade da duração total de *Noigandres 4 II*. Assim, estes pontos culminantes acontecem antes, dentro da proporção global da obra, do que aquilo que ocorre em *Nua* e em *A Inalterável Presença*, e na maior parte das canções em que há um ponto culminante importante, onde este costuma ocorrer depois da metade da canção.

Depois destes pontos culminantes, a voz e o clarinete realizam uma queda contínua no campo de tessitura, e a voz termina sua participação executando a sua nota mais grave nesta canção.

²⁴ No caso de *Noigandres 4 II* o ponto culminante do clarinete é pelo menos tão importante de ser mencionado quanto o ponto culminante vocal, tal a mistura de timbres que ocorre entre a voz e o instrumento. Além disso, a dinâmica mais intensa ocorre no momento em que o clarinete atinge o seu ponto culminante.

Então, em boa parte deste movimento, a subtração de elementos verificada na parte do clarinete se associa a uma diminuição da tensão de emissão na parte da voz e do clarinete, que a cada momento executam notas mais graves.

A conclusão desta análise é que os dois movimentos desta canção representam duas leituras do poema não apenas no sentido visual (vertical e horizontal), mas também na própria concepção de cada leitura. Assim, a primeira leitura se baseia no e enfatiza a clareza do significado das palavras e do poema, e no segundo movimento o texto é trabalhado como material sonoro, realizando a expansão dos traços fonéticos do poema. É possível que neste último movimento também se estabeleça alguma relação entre a música composta e o significado do poema, inclusive pelo próprio fato de o ouvinte já ter antes escutado o poema de maneira inteligível. Entretanto, tal relação se dá certamente de maneira menos evidente e objetiva do que no caso do primeiro movimento, em que o texto é absolutamente inteligível.

2.4 Nua –

A canção *Nua* é baseada em poema de Arnaldo Antunes, reproduzido na figura 10 conforme ele aparece no encarte do álbum *Poesia Paulista* (ÁLVARES; MANNIS; PICCHI, 1998)²⁵.

Ao se realizar a análise de *Nua*, alguns aspectos merecem destaque:

- a organização harmônica da peça, que se caracteriza por uma relação hierárquica entre as notas, aqui denominada de sistema dos eixos de notas.
- a maneira como a voz é empregada e a grande forma da obra, aspectos que se relacionam entre si e também com a apresentação gráfica do poema.
- a instrumentação peculiar desta peça, onde cada instrumento é tratado de maneira individualizada.

²⁵ Esta representação é diferente daquela que aparece na 3ª edição corrigida do livro *Psia* (ANTUNES, 1991), onde o poema se apresenta de maneira similar, mas distribuído em várias páginas.

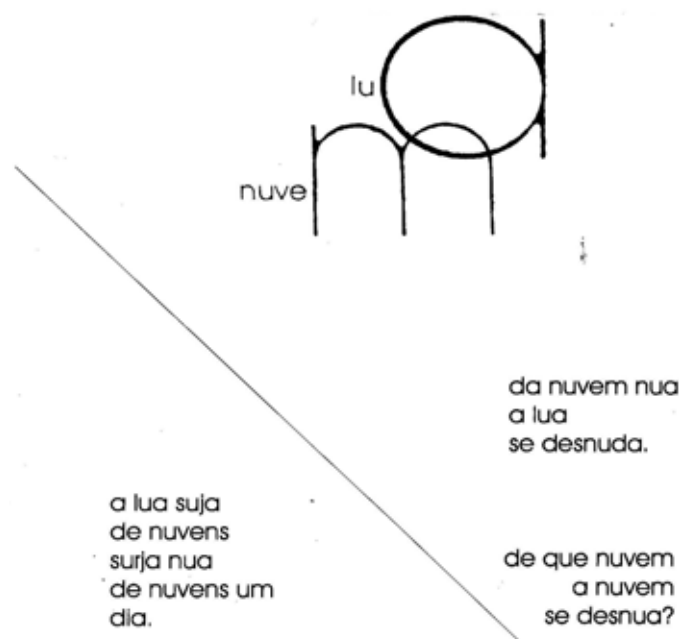


Fig. 10 - Poema "Nua" de Arnaldo Antunes, tal como aparece no encarte do CD *Poesia Paulista*.

Convém iniciar a análise pela questão da organização harmônica. Na entrevista, Mannis (26/02/2007) disse que “*Nua* é Free Jazz”, e esta peça “foi composta quase em uma escrita improvisada”. Em outro trecho do mesmo depoimento, também se referindo²⁶ à canção *Nua*, ele diz que esta peça não teve um planejamento harmônico:

Teve apenas a minha audição interna. Eu não fiz um planejamento estrutural. Mas eu delimito a cor que eu queria, pois esta cor já fazia parte da minha idéia. E eu tinha na cabeça as intervenções das cordas em cima da nuvem. Eu não formulei uma família de acordes para isto, mas eu sabia o que pretendia. Então, durante a composição da obra, quando surgia algo que estava fora da minha idéia, eu imediatamente detectava.

Questionado sobre o fato de em todas as suas canções compostas para este álbum haver algumas notas que são mais importantes do que as outras, o que se dá através de algum tipo de ênfase, polarização, hierarquia, Mannis disse: “é que a gente está trabalhando com o som, não é?”.

Os relatos do compositor reproduzidos acima indicam que o processo de criação desta peça foi bastante intuitivo. Apesar disso, ao analisar esta canção, se observou a existência de uma

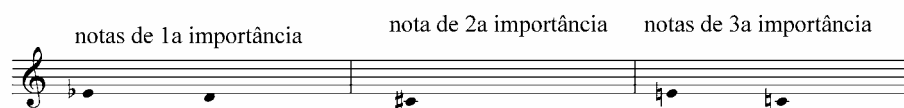
²⁶ O trecho a seguir ocorreu depois de uma pergunta sobre *A Inalterável Presença*, mas a continuação da resposta permite concluir que aí o compositor se referiu à canção *Nua*.

organização hierárquica na utilização das notas (em termos de classes de alturas, aqui o registro não está sendo considerado). Assim, foi percebida a existência de dois eixos de notas. Este nome de eixos de notas foi dado por duas razões. Em primeiro lugar, há uma ambigüidade quanto à nota mais importante de cada eixo. Em segundo lugar, em cada eixo a importância relativa de cada nota está associada à sua distância na escala cromática ao centro do eixo.

O eixo primário tem como notas de primeira importância o mi bemol e o ré natural, como nota de segunda importância o ré bemol/ dó sustenido (notas enarmônicas estão aqui classificadas dentro da mesma entidade), como notas de terceira importância o dó natural e o mi natural, e ainda há a aparição esporádica de notas mais distantes se incorporando a este eixo. O eixo secundário tem como notas de primeira importância o sol sustenido e o lá natural, como notas de segunda importância o sol natural e o si bemol, e há a aparição esporádica de outras notas, como o si natural. Este último talvez se inclua na categoria de notas de terceira importância. Na figura 11 há uma representação esquemática dos eixos de notas.

Nua (José Augusto Mannis) - **Esquema harmônico dos eixos de notas**

Eixo Primário de notas



Eixo Secundário de notas

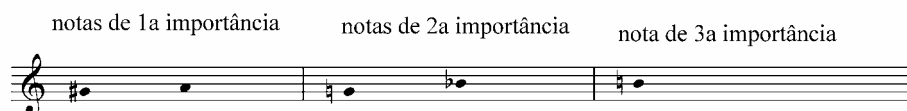


Fig. 11- eixos de notas na canção *Nua* de José Augusto Mannis.

O eixo primário se afirma como mais importante do que o eixo secundário de várias maneiras. A peça começa e termina utilizando notas do eixo primário, sendo que nos doze primeiros compassos há apenas notas pertencentes a este eixo, como se vê na figura 12. Todos os instrumentos e a voz fazem uso do eixo primário de notas, mas o piano não utiliza o eixo

Nua José Augusto Mannis (compassos 1 - 12)
sobre poema de Arnaldo Antunes em *Psia*

Durante os doze compassos iniciais as únicas notas executadas são dó sustenido, ré natural, mi bemol e mi natural, todas pertencentes ao eixo primário de notas.

Fig. 12 - Nua (compassos 1-12) com observações analíticas.

Cada um dos instrumentos inicia a sua parte tocando notas de primeira importância do eixo primário.

Aparições da nota ré bemol/dó sustenido: nota de segunda importância do eixo primário

O mi bemol, nota de primeira importância do eixo primário, perdura ininterrupto por nove compassos, sendo executado pela voz e pelo clarinete no som de maior duração da seção A e da música inteira.

Fig. 12 - Nua (compassos 1-12) com observações analíticas.

secundário em nenhum momento da obra, e o piano tem participação bastante ativa nesta peça, com poucos trechos de pausa prolongada. Durante a primeira grande seção da obra (A), que vai

até o compasso 42, a voz também só utiliza notas do eixo primário. Dentro da seção A da obra, as notas mais longas, que duram mais de quatro compassos cada uma, são as duas notas de primeira importância do eixo primário. Estas notas são: o mi bemol que ocorre no clarinete e na voz do compasso 4 ao 12 (ver figura 12), e o ré que aparece na voz e no clarinete do compasso 32 ao 37 (ver figura 13). Na figura 12 também se demonstra que todos os instrumentos iniciam as suas partes tocando notas de primeira importância do eixo primário.

A figura 13 mostra a parte da voz e do clarinete do compasso 13 ao fim da seção A, no compasso 42. Nesta figura, ainda é possível mostrar mais um exemplo que demonstra a força das notas de primeira importância do eixo primário dentro da seção A da obra: o único trecho desta seção em que a voz realiza uma melodia feita de várias alturas, do compasso 21 ao 23, começa com o mi bemol e termina com o ré natural, as duas notas de primeira importância do eixo primário. E a alternância entre estas notas de certa forma é continuada pelo desenho que se segue no clarinete, já que nos compassos 23 e 24 o ré natural e o mi bemol aparecem como as notas mais longas e acentuadas na parte deste instrumento.

É possível perceber a hierarquia entre as notas dentro de cada eixo por causa de vários fatores. A própria duração ajuda a estabelecer a maior importância estrutural de determinadas notas. Já se mencionou aqui que as duas notas de maior duração da seção A correspondem a um mi bemol e a um ré natural, as duas notas de primeira importância do eixo primário. Por outro lado, as notas de maior duração que aparecem, fora aquelas já citadas, são as duas notas de primeira importância do eixo secundário: o lá bemol e o lá natural que aparecem no clarinete do compasso 13 ao 16 (ver figura 13) e são as primeiras notas do eixo secundário que aparecem na peça, e também o sol sustenido que aparece no clarinete nos compassos 39 e 40 (ver figura 13). Além disso, a primeira e a última nota que cada um dos instrumentos e a voz executam na música inteira são notas de primeira importância. E é mais comum que notas de importância maior ocorram em finais de frase. Dentro desta organização, as notas de segunda importância aparecem bem mais do que aquelas de terceira importância. Basta olhar a figura 12 para ver na parte do piano o tanto que o ré bemol/ dó sustenido aparece, apesar de ter menos peso estrutural do que as notas de primeira importância.

Nua José Augusto Mannis

Parte da voz e do clarinete: compassos 13- 42 (final da seção A)

Primeiras notas do eixo secundário que aparecem na peça estão entre as mais longas da seção A e são as duas notas de primeira importância do eixo secundário: lá bemol e lá natural.

Voz

Clarinete

mf *mp* *p* *pp* *mf* *f* *pp*

Único trecho da seção A em que a voz realiza uma melodia feita de várias alturas se inicia com o mi bemol e termina com o ré, que são as notas de primeira importância do eixo primário.

O clarinete responde à voz continuando a alternância entre o mi bemol e o ré.

Voz

Cla

f *sfz* *mp* *mf* *f*

Lu - a Nu - vem

falado

mf Nu-ven

p *sfz* *mp* *pp* *p* *p* *sfz* *p* *mf* *p* *pp*

Ré, nota de primeira importância do eixo primário, se estende em longa duração.

Voz

Cla

mf *ppp* *ppp*

Lu - a

Notas ré natural e sol sustenido, de primeira importância em seus respectivos eixos, recebem longa duração.

Voz

Cla

mf *f* *sfz* *f* *ff* *f* *mf* *p* *mf*

sustentar

f *a* *mf* *a*

falado

Fig. 13 Parte da voz e do clarinete em *Nua* (compassos 13-42)

Corroborando a hierarquia de notas já mencionada, há dois momentos especialmente importantes do ponto de vista estrutural, em que notas de primeira importância dos dois eixos têm

Nua (compassos 38 -43) José Augusto Mannis

As cordas realizam uma ampla frase ascendente, e o ponto de chegada desta frase coincide com o ataque das notas longas do clarinete e da voz. Este ponto de chegada é a nota ré, de primeira importância no eixo primário. Estas notas longas do clarinete e da voz constituem o único momento da seção A em que duas notas diferentes se prolongam por mais de um compasso e correspondem a duas notas de primeira importância do sistema de eixos: ré natural (eixo primário) e sol sustenido (eixo secundário).

38 39 40 *sostenuto*

Vz

Notas longas do clarinete e da voz

Cla

sfz f

sempre pizz.

Vln

f

Início da frase das cordas

Ponto de chegada da frase

Vlc

f

sempre pizz.

Pno

mf

Um pouco depois do momento importante assinalado acima ocorre a grande pausa do compasso 43, que separa a seção A da seção B desta canção.

41 42 43 *falado*

Vz

mf

Cla

ff f mf p

Vln

p

Vlc

p

Pno

Fig. 14 - *Nua* (compassos 38-43)

um papel preponderante. Na seção A (compassos 1 a 42) um momento de grande importância estrutural, talvez o momento culminante desta parte da música, antecedendo um pouco a conclusão desta seção no compasso 42 e a grande pausa do compasso 43, ocorre no fim do

compasso 39 e no compasso 40, e é mostrado pela figura 14. É o único momento da seção A em que duas notas diferentes se prolongam simultaneamente (antes foram executadas notas mais longas, mas nestas havia o uníssono da voz com o clarinete). É também na seção A o único momento em que a voz e mais três instrumentos (clarinete, violino e violoncelo) atacam suas notas simultaneamente (na última semínima do compasso 39), e isto ocorre de uma maneira bastante evidente para a percepção do ouvinte. Deste modo, a última semínima do compasso 39 é para o violino e o violoncelo o ponto de chegada de uma frase ascendente de ampla tessitura que se inicia no compasso anterior (compasso 38), e para a voz e o clarinete o mesmo momento é o início de uma nota longa, sustentada e forte. E, justamente neste ponto, a nota que soa nas cordas e na voz é o ré natural (nota de primeira importância do eixo primário) e a nota tocada pelo clarinete é o sol sustenido (nota de primeira importância do eixo secundário).

O outro trecho a ser abordado é de importância estrutural ainda maior, e ocorre entre os compassos 79 e 85 (ver figura 15). Neste trecho, o ré e o lá, notas de primeira importância respectivamente do eixo primário e secundário, têm papel preponderante. No final deste trecho (compassos 83 a 85) a voz canta o ré 5, que é, de maneira bastante evidente, o ponto culminante vocal da obra, caracterizando este momento como o clímax da seção B. Além disso, este momento representa também o início da seção C (compassos 84 a 94), por que a partir deste ponto a escrita instrumental se modifica de maneira sensível, aspecto este que é explicado mais adiante. O ponto culminante vocal mencionado acima é de certa forma preparado pela nota lá 4, cantada no compasso 79 e prolongada pelo clarinete até o compasso 82. Este lá, cantado no compasso 79, é uma nota importante e uma preparação para o ré culminante, cantado um pouco depois, por alguns motivos. De um lado, se trata da nota mais aguda da frase vocal que antecede aquela do ponto culminante²⁷. De outro lado, este lá, tocado pelo clarinete, é a única nota longa deste instrumento em toda a seção B, e é a nota mais longa executada em qualquer instrumento durante a seção B. Com isto se coloca grande evidência em uma frequência aguda (o lá 4) logo antes de se atingir o ré culminante. É curioso o fato de o ré culminante ser precedido pelo lá, gerando um intervalo de quarta justa ascendente, tradicionalmente um intervalo de resolução tonal (dominante – tônica). Apesar de esta peça não ser tonal, este fato é digno de ser apontado, pela própria força que o sistema tonal tem na escuta de qualquer ocidental.

²⁷ Este lá se encaixa em um movimento de ascensão dos pontos culminantes das frases, que desemboca no ré culminante. Este aspecto é explicado mais adiante.

Nua - J. A. Mannis - compassos 77-85 - momento decisivo da canção em que o lá e o ré, notas de primeira importância em seus eixos, têm um papel preponderante.

lá 4: preparação para o ponto culminante vocal que há nos compassos 83-85: é a nota mais aguda da frase anterior àquela do ponto culminante. Esta nota é prolongada pelo clarinete, se tornando assim a nota mais longa executada durante a seção B da obra.

Até o compasso 83 o violino emprega ritmo igual e desenhos similares aos executados pelo violoncelo.

ré 5: ponto culminante vocal, executado em uma nota longa. A partir deste local a escrita instrumental se torna mais densa e ganha novas características como se vê pelas observações colocadas no quadro inferior. Por estas razões, este ponto é ao mesmo tempo o clímax da seção B e o início da seção C.

O violoncelo inicia o compasso 84 tocando 3 notas de baixa importância no sistema dos eixos

A partir do compasso 84 aparecem elementos típicos da seção C: o violino e o violoncelo passam a empregar ritmos e desenhos independentes entre si, o piano realiza uma sequência contínua de notas curtas.

Fig. 15 - *Nua* (compassos 77-85)

Durante a obra, há uma evolução no emprego dos eixos de notas, algo que de certa maneira faz lembrar um pensamento tonal de grande escala. Assim, na seção A desta peça, que termina

Nua - J. A. Mannis (compassos 46-55)

Na linha vocal esta estrofe se inicia com notas de 1ª importância

As notas fá natural e fá sustenido, de baixa importância, aparecem de maneira marcante dentro da linha vocal.

Notas de 1ª importância dos dois eixos (mi bemol, ré natural, sol sustenido e lá natural) mantêm a sua soberania nas partes instrumentais

Na parte do piano o ré bemol, de 2ª importância, aparece de maneira marcante.

As notas fá natural e fá sustenido aparecem de maneira marcante na linha vocal

A linha vocal encerra esta estrofe com o mi bemol, de 1ª importância.

Notas de primeira importância do eixo primário (mi bemol, ré natural) aparecem em grande evidência nas partes instrumentais.

O ré bemol aparece de maneira marcante na parte do piano.

The musical score is presented in five staves: Vocal (Vz), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (pno). The vocal line includes lyrics: 'A lu - a su - ja de nu - vens' and 'sur - ja nu - a de nu - vens um di - a'. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. Various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *p* are used throughout the score. Arrows and boxes connect specific notes to descriptive text blocks, emphasizing the tonal structure and the importance of certain notes (e.g., 1st and 2nd importance notes) across the different instruments and the vocal line.

Fig.16 - *Nua* (compassos 46-55)

no compasso 42, há uma afirmação da organização por eixos, evidenciando bem a importância das notas principais e usando muito pouco aquelas de baixa importância. Na seção B (compassos 44 a 83-84), e mais ainda na seção C (do compasso 84 até o fim da obra), há um uso mais livre das alturas, de forma que, embora as notas principais não percam a sua soberania, as notas mais distantes e menos importantes dos dois eixos aparecem mais, e com maior peso estrutural. Nos últimos compassos (ver figura 20) a preponderância das notas mais importantes é colocada novamente de maneira enfática, e todos os instrumentos encerram a sua participação tocando notas de primeira importância.

É possível demonstrar as afirmações acima com alguns exemplos. Desta maneira, quanto à afirmação da organização por eixos durante a seção A da peça, há na figura 12 uma evidência da preponderância inicial do eixo primário e da instauração da hierarquia entre as notas deste eixo. Há na figura 13 e na figura 14 uma demonstração do peso estrutural das notas de primeira importância dos dois eixos durante a seção A.

Para se verificar como ocorre um emprego mais livre das alturas na seção B é útil examinar como a linha vocal canta a primeira estrofe em versos (“a lua suja/ de nuvens/ surja nua/ de nuvens um/ dia”), entre os compassos 46 e 54 (ver figura 16). Embora a linha vocal comece e termine este trecho utilizando notas de primeira importância (lá, lá bemol e ré são as notas iniciais no compasso 46 e mi bemol é a nota final no compasso 54), o fá e o fá sustenido, notas bem distantes do núcleo dos dois eixos, aparecem de maneira bastante evidente nos compassos 48, 51, 52 e 54. É necessário dizer que durante a seção A o fá e o fá sustenido apareceram apenas uma única vez, de maneira passageira e sem chamar muito a atenção do ouvinte, na parte do piano no compasso 18 (ver figura 26). Diferentemente, nos locais assinalados na figura 16 estas notas aparecem na linha vocal de maneira marcante, por sua localização nas frases e nos contornos da melodia vocal. Entretanto, a soberania das notas de primeira importância e também do ré bemol, nota de segunda importância, se mantém devido às partes instrumentais, que continuam a enfatizar as notas principais do sistema de eixos.

Um exemplo de nota de segunda importância tendo seu momento de soberania, dentro da seção B, aparece nos compassos 74 e 75 (ver figura 17), em que os três instrumentos que aí participam, a voz, o clarinete e o piano, terminam as suas frases com um ré bemol, que neste momento ganha grande importância.

Nua José Augusto Mannis

(compassos 73-76)

Todos os instrumentos que atuam neste trecho terminam suas frases com o ré bemol, constituindo uma polarização localizada desta nota, que é de segunda importância dentro do eixo primário. A interação entre os instrumentos é marcante e contribui para a ênfase no ré bemol: o clarinete toca esta nota simultaneamente ao ré bemol executado pelo piano, interrompendo o desenho do piano, de maneira que se segue uma pausa em todos os instrumentos. Esta interrupção brusca e acentuada no desenho do piano funciona como uma pontuação para o texto cantado pela voz: "de que nuvem"?

Elemento típico da parte do clarinete nesta canção: apenas uma nota isolada em staccato é cercada por pausas de mais de um compasso.

Fig. 17 - *Nua* (compassos 73- 76)

Quanto ao emprego das notas de baixa importância do sistema de eixos durante a seção C, há alguns exemplos que podem ser observados entre os compassos 84 e 89. Como se vê na figura 15, as três primeiras notas do violoncelo no compasso 84 são notas de importância muito baixa (si, fá e fá sustenido). Outro exemplo é o fato de no extremo inferior da tessitura, o dó 1 do violoncelo, nota de terceira importância, aparecer quatro vezes (compassos 85, 86, 87 e 89 ver figuras 18 e 19). Além de ser notável para a percepção pelo fato de estar em um dos extremos da tessitura, este dó grave é reforçado em suas três primeiras aparições por notas dó tocadas pelo violino, um pouco antes, um pouco depois, ou ao mesmo tempo em que as notas dó do violoncelo.

Nua - José Augusto Mannis (compassos 85-88)

Vz.

Cl.

Vln.

Vc.

pno

No extremo inferior da tessitura, o violoncelo toca várias vezes o d_1 e, ao mesmo tempo, um pouco antes ou depois, o violino executa o d_3 , polarizando um pouco o d_0 natural, nota de 3ª importância do eixo primário

O clarinete realiza um desenho que enfatiza o mi natural, nota de 3ª importância do eixo primário.

O violoncelo executa o d_1 e o violino executa o d_3 , enfatizando o d_0 natural.

A seqüência de notas curtas do piano se torna cada vez mais rápida: no fim do sistema anterior havia tercinas, e neste sistema há de início semicolcheias, depois sextinas e, por fim, fusas.

Figura 18 - *Nua* (compassos 85-88)

Nua - José Augusto Mannis (compassos 89-90)

A parte do clarinete atinge seu momento mais denso, em uma sucessão de sextinas e fusas.

Vz.

Cl.

Vln.

Vc.

pno

O violoncelo executa o dó1.

A sequência de notas rápidas do piano se desacelera: as fusas transformam-se em sextinas e depois em semi-colcheias e três-quíaltas. Esta desaceleração é uma preparação para a dissolução final da sequência contínua que pode ser observada na figura 20.

Figura 19- *Nua* (compassos 89-90)

Outro exemplo do uso de notas de baixa importância na seção C ocorre no início do compasso 88: o clarinete realiza figura que coloca em grande evidência a nota mi natural, que é de terceira importância (ver figura 18). Entretanto, mesmo na seção C, as notas de primeira importância continuam sempre presentes. Assim, mesmo nos compassos em que notas de baixa importância recebem uma ênfase maior é possível constatar a existência das notas mais importantes dos eixos. Um breve exame da parte de qualquer um dos instrumentos nas figuras 18 e 19 mostra a existência de notas de primeira importância do sistema de eixos (ré natural, mi bemol, sol sustenido, lá natural) nestes trechos. A hierarquia entre as notas dentro do sistema de eixos é restabelecida de maneira plena nos últimos compassos, quando todos os instrumentos

encerram as suas partes executando notas de primeira importância dentro do sistema de eixos (ver figura 20).

Nua José Augusto Mannis
(compassos finais)

O clarinete encerra sua parte executando as notas de primeira importância do eixo secundário: lá natural e sol sustenido.

A partir deste ponto o violino volta a tocar sempre com ritmo igual ao do violoncelo.

O piano e as cordas encerram as suas partes tocando as notas de primeira importância do eixo primário: ré natural e mi bemol.

Exemplos de falsas-relações simultâneas e quasesimultâneas entre as duas vozes da parte do piano.

A sequência contínua de notas rápidas do piano chega a sua dissolução final: no compasso 91 não há mais a sucessão contínua de notas curtas de mesmo valor, que havia até o compasso precedente (ver figuras 18 e 19). No compasso 92 o piano encerra sua participação tocando notas cercadas de pausas.

Fig. 20 - Nua (compassos 91-94)

Ao comparar este sistema de organização por eixos com a tonalidade tradicional se observam algumas semelhanças e diferenças. A semelhança maior está no fato de neste sistema por eixos também haver uma hierarquia entre as notas. Dentro desta hierarquia, o fato de a peça iniciar e terminar utilizando notas de primeira importância, e de a seção inicial ser um momento

de afirmação desta hierarquia, são características que se encontram também em muitas peças tonais. A diferença principal está na ambigüidade quanto à nota mais importante de cada eixo, e mais ainda no fato de esta ambigüidade ocorrer entre notas que têm distância de um semitom entre si, o que não é comum em peças tonais. Além disso, a sonoridade da peça não é tonal. Não há a utilização de acordes triádicos tonais, a própria textura da peça não é tonal, e há bastante utilização das falsas relações, cromatismo entre notas colocadas em oitavas diferentes. Isto é bastante evidente na parte do piano, formada por duas camadas de sons, com uma distância aproximada de uma oitava entre elas. Em cada uma destas camadas ocorrem oscilações cromáticas em torno das notas principais do eixo primário, e isto propicia o constante aparecimento de falsas relações entre estas duas camadas, o que se pode ver na figura 20. E, para Zampronha (2006), o uso sistemático das falsas relações é um dos procedimentos técnicos específicos que geram uma escuta atonal, fazendo que “a escuta deixe de compreender quais notas representam quais graus, o que tem como consequência a eliminação da funcionalidade tonal” (ZAMPRONHA, 2006, p. 111).

A seguir se explica a organização formal da peça e o tratamento dado à voz, dois elementos que se relacionam entre si e também com a apresentação gráfica do poema.

No poema que serve de base a esta canção (ver figura 10, pg. 72), as palavras são empregadas de duas maneiras bem diferentes entre si. No início do poema, aparecem apenas as palavras “Lua” e “nuvem”, em uma disposição gráfica peculiar, que amplia a última letra de cada uma destas palavras, e faz que parte do “m” de “nuvem” se coloque na frente do “a” de “Lua”. No resto do poema, o tratamento dado às palavras é mais próximo àquele de um poema tradicional, com estrofes formadas por versos livres, embora a disposição gráfica e a localização destas estrofes na página continuem a ter relevância.

Esta organização formal do poema influenciou decisivamente o tratamento vocal, e, conseqüentemente, a forma desta canção. A seção A da música (compassos 1 a 42) corresponde ao desenho gráfico formado pelas duas palavras (“Lua” e “nuvem”) com a última letra de cada palavra ampliada. Já a seção B desta peça (compassos 43 a 83-84), corresponde às estrofes do poema feitas de versos livres. Na seção A, cada palavra é pronunciada diversas vezes, e a cada vez com um tratamento vocal distinto, incluindo a expansão de elementos fonéticos (compassos 5 a 12), o canto silábico (uma nota por sílaba) mais convencional (compassos 21 e 22), a fala com ritmo determinado (compasso 25), e a fragmentação silábica da palavra “Lua” (compassos 32 a

42).

Nua José Augusto Mannis

Parte da Voz (compassos 1-52)

Na seção A da canção as palavras "nuvem" e "lua" são submetidas a diversos tratamentos vocais, apontados pelos quadros abaixo.

De início há uma expansão de elementos fonéticos das palavras utilizadas: o "m" da palavra nuvem se expande sonoramente em *boca chiusa* ...

$\text{♩} = 100$

1 3 6 7 8

h.f. *h.f.* *h.f.* *h.f.*

p *mf*

m em vem u - vem m nu -

... o hiato "ua" da palavra "Lua" se expande em varreduras de harmônicos.

9 10 11 12

varredura de harmônicos de "u" a "a" varredura de harmônicos de "u" a "a"

fazer os harmônicos se desnudarem da voz a lu a fazer os harmônicos se desnudarem da voz

Canto silábico.

Voz falada com ritmo determinado

13 21 22 23 24 25 26 32 33 34 35 36 37

Lu a Nu - vem Nu - vem Lu

mf

Fragmentação silábica da palavra Lua

Fim da seção A/
início da seção B

38 39 40 41 42 43 46 47 48 49 51 52

f *mf* *mp*

a su - ja de nu - vens sur - ja nu - a

Na seção B o tratamento vocal se modifica: cada palavra é pronunciada apenas uma única vez, há a predominância do canto silábico, e muitas vezes se emprega um estilo vocal mais *legato* e *cantabile*.

Fig. 21 - *Nua* (parte da voz, compassos 1-52)

Diferentemente, na seção B cada palavra é cantada apenas uma vez, se emprega apenas a voz cantada, com absoluta predominância do canto silábico, e por vezes com a utilização de um estilo vocal mais *legato* e *cantabile*. A figura 21 mostra os diferentes estilos vocais empregados na seção A e no início da seção B.

Uma possível causa para o fato de as palavras serem pronunciadas várias vezes na seção A, e com tratamentos vocais distintos, está justamente no tratamento visual diferenciado que ocorre no desenho gráfico inicial do poema, já que a seção A é uma recriação musical deste desenho. Há várias interpretações possíveis para este desenho. A simples leitura das palavras é uma destas possibilidades. Outra possibilidade é considerar a ampliação das letras finais de cada palavra, com a letra “m” cobrindo um pouco a letra “a”, como uma representação gráfica da nuvem que cobre a Lua. Por outro lado, ao enfatizar as letras finais de cada palavra através da sua ampliação, o poeta pode estar também evidenciando o contraste fonético entre o término de cada palavra. Deste modo, a palavra Lua acaba com uma vogal aberta, que, surgindo depois de uma vogal fechada, gera uma abertura da boca de quem fala. Já a palavra nuvem termina com a consoante “m”, que vindo depois de uma vogal, gera um fechamento na boca do falante. E este aspecto fonético das palavras se relaciona com o seu significado, já que há uma analogia entre o fechamento da boca de quem pronuncia o “m”, barrando o som vocálico, e a nuvem, que barra a luz da Lua. Esta leitura de ver a ampliação das letras finais como representação de um contraste fonético é explorada pelo compositor nos compassos de 5 a 12. Neste trecho, a voz utiliza bastante *boca chiusa* como uma ampliação sonora do “m” de “nuvem, e também varreduras de harmônicos de “u” a “a”, expandindo no tempo a característica fonética do hiato “ua”, do final da palavra “Lua”.

O estilo vocal empregado na seção B (compassos 44 a 84) difere dos estilos utilizados na seção A. Além dos contrastes já mencionados, um dos aspectos marcantes da escrita vocal na seção B é a expansão do campo de tessitura para o agudo, conduzindo a um ponto culminante muito claro no término desta seção. Este aspecto da escrita vocal se torna evidente ao se examinar onde ocorrem as notas que são, até o momento em que aparecem, as mais agudas da tessitura vocal. Na seção A, a nota mais aguda da tessitura vocal é justamente a primeira nota cantada, o mi bemol 4. Como se pode ver na figura 22, na seção B este limite é expandido pelo lá bemol 4 do compasso 46, pelo lá 4 do compasso 63, pelo si 4 do compasso 67, e pelo ré 5 dos compassos

83 a 85, sendo que este último se constitui em um ponto culminante evidente e de grande importância estrutural.

Nua - J.A. Mannis - Parte da voz: compassos 46-94 (seções B e C)

As setas indicam as notas que são, até o ponto em que ocorrem, as mais agudas da tessitura vocal desta peça.

46 A — lu - a — su - ja — *mf* de nu-vens *mp* sur-ja nu - a

53 de nu-vens 54 um di - a 55 8 63 *f* da nu-vem nu-a 64 2 66 a lu -

67 *cada vez mais quase falado* a se des - nu-da 68 *tentativa vã de sair...* 74 6 de que nu-vem 75 4 *f* a nu-vem 79 3 80

83 *ff* se des-nu - a — 84 85 86 7 93 *direção longa, articulada e sensual falado* nu - a 94 *comparar com a partitura*

“cada vez mais com ar no final”

Fig. 22 - *Nua* - Linha vocal (compassos 46-94)

É interessante ainda observar que este caminho para o agudo na grande estrutura, que se observa durante toda a seção B, ocorre também na média estrutura, no trecho em que a última estrofe do poema (“de que nuvem/ a nuvem/ se desnua?”) é cantada (compassos 74-85), como se pode ver nas figuras 23. e 24 .

Nua José Augusto Mannis
Parte da Voz (compassos 74-85)



Fig. 23 – *Nua* - Linha vocal (compassos 74-85)

Assim, como se vê na figura 23, cada verso da última estrofe do poema é realizado em uma frase vocal, sendo que cada uma destas frases tem um ponto culminante mais agudo do que a frase precedente. Tais pontos culminantes são o sol 4 do compasso 74, o lá 4 do compasso 79 e por fim o já mencionado ré 5 dos compassos 83 a 85. Vale notar que o lá 4 do compasso 79 é prolongado pelo clarinete, assim servindo de maneira mais eficiente como preparação para o grande ponto culminante da peça como mostra a figura 15 da pg. 79. O esquema abaixo mostra de maneira sintética os dois caminhos para o ponto culminante.

Esquema das notas culminantes da linha vocal de ***Nua*** de J.A. Mannis

I - Notas mais agudas da linha vocal até o ponto onde ocorrem.



II - Pontos culminantes das frases em que a última estrofe do poema é musicada.

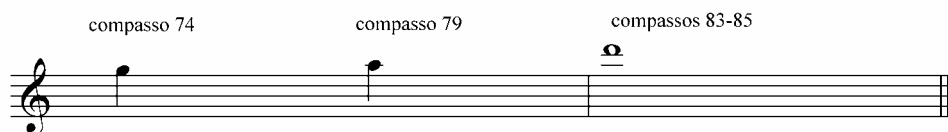


Fig. 24 – Esquema das notas culminantes da linha vocal de *Nua*

Outro aspecto marcante da escrita vocal na seção B de *Nua* é o uso de saltos, sobretudo de sétima maior e nona menor. Mannis diz que no caso da linha vocal desta canção houve uma influência de Pierre Boulez. Deste modo, depois de tentar várias vezes abordar o poema de Arnaldo Antunes para criar esta canção, Mannis achou que

o que ela está falando neste poema não tem nada a ver com o Boulez, com a sintaxe própria do Boulez, mas para mim há uma sonoridade que é própria, com todos aqueles saltos que ele escreve em *Le Soleil des eaux*, no *Le Marteau sans Maître*, *Improvisations sur Mallarmé*. Tudo isso tem uma cor e uma imagem na minha cabeça, e eu representei um pouco disso. Só que à minha maneira. Porém, eu não faria um *Le Marteau sans Maître* aqui, ou algo com uma cor de uma escola. Eu não poderia fazer este poema classificado assim. Eu precisava criar uma forma nova para ele. Então surgiu a idéia de pegar esta voz bouleziana e tratá-la quase como um objeto sonoro do Schaeffer, que eu gravei e agora eu vou ver o que eu faço com ela.

É interessante observar que, apesar dos grandes saltos, e de certa forma também por causa deles, é possível por vezes observar na linha melódica de *Nua* a formação de uma linha melódica composta de pelo menos outras duas linhas, sendo estas constituídas principalmente por movimentos graduais e cromáticos. O termo melodia composta já foi definido anteriormente na introdução desta dissertação, na página 16 e se refere a uma “linha melódica que aparenta ter ao menos duas partes, uma em um registro mais agudo e outra no registro mais grave da linha melódica única” (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 149). No caso da canção *Nua* o exemplo mais consistente se verifica no início da seção B, entre os compassos 46 e 54, no trecho em que se canta a primeira estrofe propriamente dita do poema (“a lua suja/ de nuvens/ surja nua/ de nuvens um/ dia”). A parte da voz neste trecho é reproduzido na figura 25, que também mostra uma representação esquemática das linhas que se formam nos registros extremos da melodia vocal. Ao conectar entre si as notas utilizadas no registro mais agudo da melodia, e ao fazer o mesmo com as notas que ocorrem no registro mais grave, se observa a formação de duas linhas melódicas constituídas principalmente por intervalos de meio-tom. O cromatismo característico destas linhas que compõem a melodia vocal neste trecho propicia a utilização marcante de notas de baixa importância dentro do sistema de eixos, o que foi ilustrado na figura 16 (página 80). Outro exemplo, já comentado, de uma linha que se forma a partir dos registros extremos da melodia é a linha constituída pelas notas mais agudas das frases da última estrofe do poema, e que conduz ao ponto culminante da obra, que pode ser observada nas figuras 23 e 24, sendo que naquele caso a linha formada é sol –lá –ré.

Nua - J. A. Mannis - Linha vocal (compassos 46-54)

Notas que formam uma linha melódica na camada superior da melodia vocal.

Notas que formam uma linha melódica na camada inferior da melodia vocal.

Notas que formam uma linha melódica na camada superior da melodia vocal.

Notas que formam uma linha melódica na camada inferior da melodia vocal.

Representação esquemática das linhas melódicas que se formam nos registros extremos da melodia vocal no trecho transcrito acima:
(os números acima das notas indicam os compassos da música em que estas notas ocorrem)

Fig. 25: *Nua* - linha vocal nos compassos 46-54 com esquema

Como já se mencionou anteriormente, o ponto culminante vocal desta obra tem importância estrutural não apenas em si mesmo, mas por representar ao mesmo tempo o clímax da seção B, e o início da seção C. O trecho que se inicia no compasso 84 é considerado como uma nova seção em função de uma modificação sensível da escrita instrumental, que se torna mais densa, como se pode ver nas figuras 15, 18 e 19, que ilustram as afirmações abaixo. O piano passa a realizar um fluxo contínuo de notas rápidas. O violino e o violoncelo, que até este ponto sempre tocavam com o mesmo ritmo um do outro, agora passam a tocar partes autônomas entre si, rítmica e melodicamente. A parte do clarinete, que na seção B teve muitas notas esparsas e algumas frases curtas, também se torna mais densa, culminando nos compassos 89/ 90, onde dois tempos inteiros

ocupados por sextinas são seguidos por um tempo inteiro ocupado por fusas. Nos últimos compassos, como mostra a figura 20, há entretanto uma característica redução da densidade e velocidade da escrita instrumental, redução esta que tem função cadencial. Assim, o fluxo contínuo de notas rápidas do piano termina, e o violino volta a tocar com ritmo igual ao do violoncelo. Esta diminuição da densidade e velocidade da escrita instrumental se associa, enquanto elemento de função cadencial, ao já mencionado retorno da preponderância absoluta das notas de primeira importância dos dois eixos harmônicos.

A única participação vocal depois do início da seção C ocorre no penúltimo compasso da música. Aqui se usa a voz falada em uma “dicção longa, articulada e sensual”, e se coloca em relevo a palavra “nua”, que é o título da canção, e a mistura sonora das duas outras palavras mais importantes do poema, “Lua” e “nuvem”. Além disso, esta palavra é bastante importante dentro do texto e da canção por que em todas as estrofes do poema a palavra aparece, seja diretamente, seja através do verbo “desnudar”, derivado de “nu”.

Agora será abordada a questão da instrumentação, o terceiro aspecto mencionado no início desta análise. Aqui se observa relação entre um pensamento descritivo expresso pelo compositor em seu depoimento (26/02/2007) e o tratamento original e rico da instrumentação desta peça.

É possível perceber pela entrevista que Mannis associa cada instrumento a uma espécie de personagem, termo empregado pelo próprio compositor. Deste modo, em determinado momento da entrevista, Mannis disse “Lógico que a cantora é a Lua.” Em outro momento ele afirmou

O clarinete e as cordas estão pontuando e se pulverizando em torno da nuvem. São os personagens que às vezes estão dentro da nuvem, às vezes estão fora. Tem esta coisa, que pode ser um pássaro, pode ser um raio de luz, pode ser um raio do luar. Alguma coisa sempre está na nuvem, passa pela nuvem.

Antes disso, o compositor mencionou que nesta música a parte da voz foi de certa maneira um ponto de partida, e abordou a criação da parte do piano:

Eu imaginei assim, como é que esta voz vai viver? Então eu criei um tapete para a voz. Este tapete, eu fiz no piano, com três dedos de cada mão. E o tempo todo este piano tem um movimento em que uma mão tem a ver com a outra e é sempre assim, a gente sempre considera o elemento como o mesmo, mas ele nunca é igual. Como as nuvens: todas as nuvens, quando você olha, você chama de nuvem, mas não tem uma nuvem que seja igual à outra. E a própria maneira deste tarara re tro [cantarola imitando a parte do piano nesta música]. Eu pensei: isto é a minha nuvem.

A consequência musical desta maneira de pensar, em que os instrumentos seriam como “personagens”, é que cada instrumento tem dentro desta música um papel específico, e uma

escrita própria, individualizada, embora o violino e o violoncelo atuem frequentemente em conjunto, como se eles formassem um único instrumento tocado por dois executantes.

Nua - J. A. Mannis (compassos 15-19)

No compasso 18, o clarinete realiza oscilações cromáticas em torno das notas mais importantes do eixo secundário em duas faixas de tessitura, de maneira similar ao que o piano faz com as notas do eixo primário durante a música inteira.

A parte do piano é constituída de oscilações cromáticas em torno de ré natural, mi bemol (1a importância - eixo primário) e ré bemol (2a importância- eixo primário), realizadas em duas faixas de tessitura.

Única aparição das notas fá natural e sol bemol, de baixíssima importância no sistema de eixos, durante a seção A da canção.

Faixa superior de tessitura: notas com hastes para cima.

Faixa inferior de tessitura: notas com hastes para baixo.

Figura 26 - *Nua* (compassos 15-19)

A escrita do piano é bastante peculiar nesta canção. Este instrumento é o único que durante a música inteira oscila sempre em torno do eixo primário, aquele que tem mi bemol e ré como notas de primeira importância, e dó sustenido como nota de segunda importância. Além disso, sendo o piano, de todos os instrumentos empregados nesta música, aquele que tem uma maior tessitura à disposição do compositor, é caracteristicamente nesta canção o instrumento que utiliza uma tessitura menor. A parte do piano é realizada inteiramente em duas faixas estreitas de tessitura

(ver figura 26), que correspondem às duas mãos do pianista, e se situam respectivamente entre o dó 4 e o mi 4 e o dó 5 e o mi 5, chegando até o sol bemol 5 em um único ponto (compasso 18). Nestas faixas, sempre se verifica uma oscilação cromática em torno das notas de primeira (mi bemol e ré) e segunda (ré bemol) importância do eixo primário. O emprego exclusivo destas faixas de tessitura e destas oscilações cromáticas se verifica em todos os exemplos musicais retirados da canção *Nua* em que a parte do piano não foi omitida, e mesmo em toda a partitura da canção, que se encontra no Anexo A. Apesar disto, não se observa um trecho em que este instrumento realiza uma recorrência literal de um trecho precedente, de maneira que “a gente sempre considera o elemento como o mesmo, mas ele nunca é igual” (MANNIS, 26/02/2007).

Ao comparar as partes do clarinete e do piano, é possível perceber que muitos desenhos do clarinete têm uma certa derivação do elemento do piano, no sentido de utilizarem também uma oscilação cromática em torno de notas muito próximas, e ao mesmo tempo uma alternância cerrada entre faixas de tessitura. Um exemplo bem claro disso ocorre no compasso 18, e pode ser visto na figura 26. Esta característica melódica talvez se deva ao pensamento por eixos de notas, já comentado anteriormente. Apesar desta derivação, há também elementos do clarinete que o piano jamais utiliza. Deste modo, o clarinete emprega uma tessitura extremamente ampla, que contrasta violentamente com a tessitura restrita da parte do piano. Além disso, o piano nunca utiliza o eixo secundário, e o clarinete usa bastante este eixo, sendo o primeiro instrumento que toca notas do eixo secundário e o único instrumento que termina a sua parte tocando notas deste eixo. Afora isso, o clarinete por vezes toca notas muito longas, coisa que o piano nem conseguiria fazer de forma efetiva em seu registro agudo que é empregado nesta música. Além de tudo isso, o clarinete por várias vezes toca uma e apenas uma nota em staccato cercada por pausas de mais de um compasso, como se observa no compasso 51 (ver figuras 27 e 30), no compasso 62 (ver figura 27), e nos compassos 73 e 75 (ver figura 17, página 82). E isto seria possível e fácil para o piano, mas ele nunca o faz.

Apesar de em vários momentos o clarinete tocar notas longas em uníssono com a voz, gerando uma fusão de timbre entre os dois instrumentos (como se observa nas figuras 12, 13, 15), a parte da voz e do clarinete também têm características contrastantes entre si. Assim, na seção B, a partir do compasso 46, a voz realiza frases em estilo mais *cantabile*, *legato*, que se opõe ao toque pontilhista do clarinete neste trecho, com muitas notas curtas cercadas por pausas e grandes saltos realizados em notas rapidíssimas (ver figura 27).

Nua - J. A. Mannis - Parte da voz e do clarinete (compassos 46-63)

Neste trecho da seção B a diferença entre as partes da voz e do clarinete é marcante. A escrita vocal inclui muitas frases em *legato*, marcadas pelas ligaduras de fraseado. A parte do clarinete é mais pontilhista, com muitas notas curtas cercadas de pausas, e por vezes grandes saltos em notas rapidíssimas.

Exemplos de frase em *legato*.

Voz

46 47 48 49 50 51

A lu-a su-ja de nuvens sur-ja nu-

Cla

mf *mp*

Elemento pontilhista: saltos enormes em notas rapidíssimas.

Elemento típico da parte do clarinete nesta canção: uma nota em *staccato* é cercada por pausas de mais de um compasso

Voz

52 53 54 55 56 57

a de nu-vens um di-a

Cla

p

Notas curtas cercadas por pausas.

Exemplo de frase em *legato*.

Voz

58 59 60 61 62 63

da nu-vem nu-a

Cla

mf *mp* *f*

Uma nota em *staccato* é cercada por pausas maiores do que um compasso.

Fig. 27 - Nua - Parte da voz e do clarinete: compassos 46-63.

As cordas também têm elementos próprios, não utilizados pela voz e pelos outros instrumentos. Um destes elementos consiste em um tipo geral de frase ascendente formada por notas de duração média, como colcheias ou quiálteras. Neste tipo de frase, dentro de um grande movimento ascendente da melodia, aparecem alguns intervalos descendentes. Este tipo de frase,

Nua - J. A. Mannis - Parte das cordas (compassos 22 a 67)

Foram acrescentadas ligaduras pontilhadas que não fazem parte da partitura original para facilitar a visualização das frases típicas das cordas nesta canção, caracterizadas por um movimento global ascendente com alguns intervalos descendentes e em geral com a utilização de notas de duração médio-curta (colcheias e quíaltas).

The musical score is divided into three systems, each with Violino (Vln) and Cello/Violoncello (Vlc) staves. Measures are numbered in boxes above the staves.

- System 1 (Measures 22-27):**
 - Measures 22-23: *somente as cordas: tocar um pouco mais lento esta passagem* (pizz.) *f*. Dotted lines connect notes across measures.
 - Measures 24-25: *estacatissimo* *mp*.
 - Measures 26-27: *pontuando* *mf*. Measure 27 has a *2* below the staff.
- System 2 (Measures 29-40):**
 - Measures 29-30: *f*. Dotted lines connect notes across measures.
 - Measures 31-38: *f*. Measure 38 has a *7* below the staff.
 - Measures 39-40: *f*. Measure 40 has a *2* below the staff.
- System 3 (Measures 42-60):**
 - Measures 42-43: *p*. Measure 43 has a *6* below the staff.
 - Measures 44-45: *f*. Measure 45 has a *6* below the staff.
 - Measures 46-47: *f*. Measure 47 has an *8* below the staff.
 - Measures 48-49: *f*. Measure 49 has an *8* below the staff.
 - Measures 50-51: *f*. Measure 51 has an *8* below the staff.
 - Measures 52-53: *f*. Measure 53 has an *8* below the staff.
 - Measures 54-55: *f*. Measure 55 has an *8* below the staff.
 - Measures 56-57: *f*. Measure 57 has an *8* below the staff.
 - Measures 58-59: *f*. Measure 59 has an *8* below the staff.
 - Measure 60: *f*. Measure 60 has an *8* below the staff.
- System 4 (Measures 61-67):**
 - Measures 61-62: *ffz*. Measure 62 has a *2* below the staff.
 - Measures 63-64: *ffz*. Measure 64 has a *2* below the staff.
 - Measures 65-66: *ffz*. Measure 65 has a *2* below the staff.
 - Measures 67-68: *ffz*. Measure 67 has a *2* below the staff.
 - Measures 69-70: *ffz*. Measure 69 has a *2* below the staff.
 - Measures 71-72: *ffz*. Measure 71 has a *2* below the staff.
 - Measures 73-74: *ffz*. Measure 73 has a *2* below the staff.
 - Measures 75-76: *ffz*. Measure 75 has a *2* below the staff.
 - Measures 77-78: *ffz*. Measure 77 has a *2* below the staff.
 - Measures 79-80: *ffz*. Measure 79 has a *2* below the staff.
 - Measures 81-82: *ffz*. Measure 81 has a *2* below the staff.
 - Measures 83-84: *ffz*. Measure 83 has a *2* below the staff.
 - Measures 85-86: *ffz*. Measure 85 has a *2* below the staff.
 - Measures 87-88: *ffz*. Measure 87 has a *2* below the staff.
 - Measures 89-90: *ffz*. Measure 89 has a *2* below the staff.
 - Measures 91-92: *ffz*. Measure 91 has a *2* below the staff.
 - Measures 93-94: *ffz*. Measure 93 has a *2* below the staff.
 - Measures 95-96: *ffz*. Measure 95 has a *2* below the staff.
 - Measures 97-98: *ffz*. Measure 97 has a *2* below the staff.
 - Measures 99-100: *ffz*. Measure 99 has a *2* below the staff.

Annotations include *estacatissimo*, *pontuando*, *accel. & rit. somente para cordas*, *accel.*, *rit.*, and dynamic markings *f*, *mp*, *mf*, *p*, *ffz*.

Fig. 28 - Nua - Parte das cordas (compassos 22-67)

com todas as características mencionadas acima, nunca se ouve em outros instrumentos, e é muito empregado pelas cordas: nos compassos 22 e 23, nos compassos 29 e 30, nos compassos 38 e 39, nos compassos 58 e 59, nos compassos 66 e 67, como mostra a figura 28.

Nua - J.A. Mannis (compassos 66-68)

Voz

66 67 68

cada vez mais quase falado tentativa vã de sair...

a lu - a se des - nu - da

Cla

Vln

Vlc

Pno

accel & rit somente para cordas accel. rit.

p f ff

p mf f mf

A voz encerra a sua frase com um intervalo de nona menor descendente e pouco depois o clarinete responde executando o mesmo intervalo.

As cordas realizam uma de suas frases típicas, mas a sua ascensão para o agudo ocorre ao mesmo tempo em que a linha vocal também caminha para o agudo. Além disso, as notas utilizadas pelas voz também aparecem nas cordas, conforme apontam as setas acima e abaixo.

Fig. 29 - Nua (compassos 66-68)

O fato de as partes de cada instrumento terem suas características próprias não impede que haja muita interação entre elas, assim como os personagens de uma peça teatral. Alguns exemplos já foram mostrados anteriormente, como o fim do compasso 39 (ver figura 14, página 77) em que o ponto de chegada de uma frase ascendente de ampla tessitura das cordas coincide com o início de notas longas, fortes e sustentadas da voz e do clarinete. O trecho de maior densidade da escrita instrumental ocorre simultaneamente para os quatro instrumentos propriamente ditos, e é iniciado,

e como que detonado, pelo ponto culminante da voz no compasso 84 (ver figuras 15,18 e 19). Convém destacar ainda dois outros exemplos interessantes da interação entre os instrumentos. Nos compassos 66 e 67 a voz vai para o agudo, ao mesmo tempo em que as cordas realizam a sua frase ascendente, e, depois de atingir o ponto culminante desta frase, a voz realiza um intervalo de nona menor descendente, imediatamente respondido por um intervalo similar do clarinete. Além do fato de as cordas realizarem um movimento ascendente simultaneamente à voz, elas empregam nesta frase todas as notas utilizadas pela voz, conforme mostra a figura 29. O outro exemplo pode ser visto na figura 17 (página 82): no compasso 75 o clarinete toca um ré bemol, ao mesmo tempo em que o piano toca outro ré bemol oitava acima, e esta nota acentuada e curta do clarinete é tocada “*sfz* para interromper o piano”. No compasso anterior, a frase vocal também termina com um ré bemol, e a nota acentuada e curta do clarinete e do piano faz uma espécie de pontuação para a pergunta cantada pelo texto: “de que nuvem?”.

Nua - J.A. Mannis (compassos 50-55)

Textura instrumental de possível origem descritiva: quando se canta "surja nua" os instrumentos silenciam e a voz aparece nua. Depois o piano parece envolver a voz, como uma nuvem envolveria a Lua. Assim, os grupos de notas rápidas do piano se iniciam e terminam logo antes ou logo depois do início e término das frases vocais.

Elemento típico da parte do clarinete nesta canção: uma nota em *staccato* isolada: cercada por pausas maiores do que um compasso

Fig. 30 - *Nua* (compassos 50-55)

Há também exemplos em que a interação entre voz e piano ocorre de maneira mais descritiva, com a voz representando a Lua e o piano representando a nuvem. Do compasso 32 ao 37 a voz executa uma nota longa e sustentada, o ré, e o piano toca principalmente o ré e seus vizinhos imediatos, o ré bemol e o mi bemol, como que envolvendo o ré da voz da maneira que uma nuvem envolve a Lua. Outro exemplo desta interação descritiva entre voz e piano pode se ver na figura 30: nos compassos de 53 a 55, onde o piano inicia os seus grupos de notas rápidas um pouco depois ou um pouco antes do começo das frases vocais, e quando o piano encerra os seus grupos de notas rápidas um pouco depois de a voz terminar as suas frases. Assim, é, de outra maneira, como se o piano novamente envolvesse a voz, representando a nuvem que envolve a Lua. A característica descritiva deste trecho já se inicia anteriormente, quando se canta “surja nua”, enquanto os instrumentos silenciam, como que representando a nudez de que o texto fala.

2.5 Considerações Finais do Capítulo

Ao comparar todas as canções de José Augusto Mannis compostas para o CD *Poesia Paulista*, alguns aspectos podem ser destacados. A voz falada é um elemento presente em todas estas canções, já que a única delas em que não há nenhuma utilização da fala explícita, *A Inalterável Presença*, se baseia em uma dicção, a dicção de locução esportiva. Em três destas quatro canções há um uso direcional da tessitura vocal. No caso de *Nua* e *A Inalterável Presença* há um ponto culminante vocal claro que ocorre depois de $\frac{3}{4}$ da duração total da canção, e que corresponde ao momento em que a escrita instrumental é mais densa e intensa dentro da peça. No caso de *Noigandres 4-II*, a nota mais aguda da voz ocorre bem antes dentro da proporção global da obra, mas depois de tal momento se percebe uma direcionalidade no uso da tessitura vocal que caminha sempre para o grave. É interessante reparar que tal processo de queda na tessitura vocal se associa a uma subtração de elementos na escrita instrumental, mais especificamente dentro da parte do clarinete. Não há direcionalidade da tessitura vocal justamente na peça *Relógio*, em que o poema se refere à passagem constante do tempo e utiliza vários ritmos pendulares, aspecto este que é aproveitado na versão musical. Justamente nesta peça também não se percebe um grande percurso direcional na escrita instrumental, não havendo um grande caminho no sentido de se aumentar ou diminuir a densidade e a intensidade da instrumentação. Na canção *Relógio*, há momentos localizados de maior densidade da escrita instrumental, mas não se detectou um caminho global para atingi-los.

Quanto à construção das canções, é possível perceber em cada uma delas algum tipo de processo que é utilizado globalmente, contribuindo para a unidade da peça. No caso de *Relógio*, há o uso da escrita pendular, em que há vários elementos recorrentes, alguns se repetindo em intervalos regulares de tempo e outros não. Entretanto, nenhum destes pêndulos utiliza período igual ao dos outros. Com isso se forma o que o compositor disse (MANNIS, 26/02/2007) sobre a peça

Ela não tem melodia, ela tem um processo , que é como se eu estivesse olhando um móbile de Calder. É assim, eu estou olhando e cada um mexe de um lado. Os ritmos são sempre diferentes, nunca batem. É igual a um caleidoscópio, que não para de virar. Essa é a idéia: um relógio, com muitos pêndulos, um em cima do outro, e o pêndulo manco representado pelo piano, como um metrônomo quebrado.

No caso de *A Inalterável Presença*, há em cada seção que o uso de caminhos que utilizam fragmentos da escala cromática ou de quartos de tons. Em cada um destes caminhos, há uma direcionalidade rítmica gerada pelo impulso de várias notas curtas que se resolve em um apoio representado por uma nota longa. Em geral, esta nota longa é a nota mais aguda ou grave de um caminho escalar cromático, o que faz que haja a soma da direcionalidade melódica com a direcionalidade rítmica. Este processo é derivado da dicção de locução que o compositor diz ter sido um elemento importante para compor esta obra.

No caso de *Noigandres 4*, o primeiro movimento funciona como uma espécie de introdução para o segundo, havendo algumas semelhanças harmônicas que estabelecem uma unidade entre os dois movimentos. Dentro de *Noigandres 4 II*, há vários elementos e processos que se verificam durante o movimento inteiro. Este é o caso da relação entre a voz e o clarinete, que freqüentemente tocam notas formando intervalos muito próximos (em geral segundas menores) e uníssonos. Muitas vezes, ocorre uma passagem dos uníssonos para os intervalos próximos e vice-versa, através de glissandos. Este emprego de intervalos próximos e uníssonos entre voz e clarinete tem vários efeitos. Um deles é o fato de haver a mistura dos timbres do clarinete e da voz, o que só é possível pela afinidade sonora deste instrumento com a voz feminina. Os outros efeitos, favorecidos por este primeiro, são a formação de batimentos e do som diferencial, cuja freqüência corresponde à diferença entre a freqüência dos dois sons realmente executados. O compositor disse que pensa os batimentos, assim como os sons em frullato que aparecem na parte do clarinete, como um elemento similar ao “br” das palavras do poema, pelo fato de também serem uma “irregularidade sistemática”. Quanto ao som diferencial, uma terceira nota que aparece

junto de duas outras que realmente soam, para Mannis ele representa, junto com os dois sons reais, um dos três personagens do poema: “hombr”, “hembra” e “hambre”. Por outro lado, nesta peça, o piano sempre funciona como delimitador formal, iniciando as suas intervenções ao final das seções da voz e do clarinete, e em seguida soando sozinho. Além do fato de se situarem entre as seções realizadas pelos outros instrumentos, as intervenções do piano são delimitadores formais também por que depois de cada intervenção pianística a parte do clarinete subtrai algum de seus elementos típicos. Deste modo, depois da primeira intervenção do piano, as figuras anacrúsicas ascendentes não ocorrem mais com várias notas, passando a acontecer com apenas uma nota anacrúsica. Depois da segunda intervenção pianística, não ocorrem mais os sons em *frullato* no clarinete, e, depois da terceira intervenção do piano, a parte do clarinete é reduzida a apenas uma nota sustentada que dura a seção D inteira.

No caso de *Nua*, um processo que marca globalmente a construção desta canção é a organização harmônica, aqui denominada de sistema dos eixos de notas, organização esta que é caracterizada por uma hierarquia entre as diversas classes de alturas. Na primeira grande seção desta obra, há um uso bastante enfático das notas principais de cada eixo, estabelecendo a hierarquia entre as notas na memória do ouvinte. Nas duas outras grandes seções, o uso das notas distantes e menos importantes dos eixos se torna mais liberado, e, curiosamente, no final volta a haver uma preponderância absoluta das notas principais de cada eixo. Isto lembra um pouco o uso da tonalidade clássica, mas há algumas diferenças importantes. Em primeiro lugar, em cada eixo há uma indefinição quanto à nota mais importante, e esta ambigüidade nos dois eixos se dá entre duas notas que distam uma segunda menor entre si, o que seria improvável em uma obra tonal. Além disso, a própria maneira como os eixos são dispostos entre as camadas melódicas, sobretudo na parte do piano, favorece o aparecimento das falsas-relações. E, segundo Zamprónha (2006), o emprego de falsas relações constitui um dos mecanismos que geram uma sensação atonal, por dificultar a escuta por graus, fundamental para a tonalidade clássica.

Outro aspecto muito importante no caso de *Nua*, é o fato de cada instrumento ter um papel e uma escrita própria, individualizada. Assim, embora a parte do clarinete seja derivada do elemento do piano, apenas o clarinete faz notas completamente isoladas, e este instrumento utiliza uma ampla tessitura, enquanto o piano permanece a música inteira utilizando duas faixas estreitas de tessitura. Esta maneira de pensar a instrumentação se associa de algum modo ao pensamento descritivo, expresso pelo compositor em seu depoimento (26/02/2007), de que os instrumentos

seriam como “personagens”, cada um tendo a sua identidade própria. Assim, na entrevista o compositor diz “isso é a minha nuvem”, se referindo ao elemento do piano, “lógico que a cantora é a Lua”, e o clarinete e as cordas são os “personagens, [...] que às vezes estão dentro, às vezes estão fora da nuvem”. Dentro desta escrita específica de cada instrumento, é interessante ressaltar que o piano utiliza apenas um dos eixos de alturas durante a música inteira. Além disso, sendo o piano, de todos os instrumentos envolvidos, o possuidor de uma tessitura mais ampla, é ele, dentro desta música, o instrumento que utiliza uma tessitura mais restrita, demonstrando uma instrumentação específica e original.

Ao falar sobre *Noigandres 4 II*, Mannis também utilizou o termo personagens para se referir à voz e ao clarinete, e é possível perceber que a atuação destes instrumentos nesta peça é claramente diferente da atuação do piano.

É interessante reparar que tanto *Noigandres 4*, quanto *Nua*, são canções baseadas em poemas nos quais o elemento gráfico é parte integrante e importante da poética, e em ambos os casos isto se reflete na construção musical de cada obra. Em *Noigandres 4*, a possibilidade de ler o poema em sentidos diferentes (vertical ou horizontal) influenciou o compositor a pensar a obra em dois movimentos, o primeiro realizando a leitura vertical, e o segundo representando a leitura horizontal. No caso de *Nua*, a primeira grande seção é baseada na imagem formada pelas palavras “lua” e “nuvem”, em que as letras finais estão ampliadas. Ao musicar esta imagem, o compositor utiliza a voz de maneira diferente do que ocorrerá na segunda parte, em que o poema está escrito em estrofes de versos livres. Assim, na primeira parte, cada palavra é dita várias vezes, e de maneiras diferentes, talvez representando as várias interpretações possíveis para o desenho gráfico que inicia o poema. Deste modo, na seção inicial desta canção, a linha vocal primeiro explora foneticamente o texto, depois emprega o canto silábico, e, por fim, fala uma das palavras e fragmenta a outra, ao cantar as suas duas sílabas separadas e afastadas. Em oposição, a voz, na segunda grande seção, é empregada de maneira mais próxima ao canto tradicional, com melodias silábicas (uma nota por sílaba), embora utilizando grandes saltos.

Ao assinalar os processos e características principais das quatro canções, é possível perceber que vários deles são derivados ou dialogam fortemente com os textos que servem de base para estas obras.

Assim, em *Relógio*, os ritmos pendulares que percorrem a canção inteira foram inspirados pela característica rítmica do poema de Oswald de Andrade.

Em *A Inalterável Presença*, o texto mais evidentemente lírico dos poemas aqui abordados se associa à expressividade musical gerada pela forte direcionalidade rítmico-melódica das diversas frases da linha vocal, e ao grande clímax que ocorre quando se fala em “morte”. Além disso, há relações entre a música e a estrutura do poema, o que se percebe pelo fato de os pontos de chegada das frases vocais, aqueles que Mannis (26/02/2007) se refere como “pontos de liberação”, corresponderem quase sempre à sílaba tônica da última palavra de cada período do poema. Por outro lado, o emprego da dicção de locução esportiva como um elemento gerador desta peça se relaciona com o fraseado do poema de Afrânio Zuccolotto. Assim, esta dicção, feita de muitas notas curtas que conduzem a uma nota longa, é propícia para cantar um texto feito de versos, frases e períodos longos.

Em *Noigandres 4*, a forma em dois movimentos é derivada da possibilidade de duas leituras visuais que o poema tem. Além disso, no primeiro movimento, o momento mais intenso da música foi escolhido pelo significado do poema. E vários elementos característicos do segundo movimento desta canção correspondem a uma expansão dos traços fonéticos do poema: os sons em frullato que representam o erre, as passagens em boca chiusa como uma expansão do “m”, que assim como o erre, aparece em todas as palavras do poema. Em verdade, as duas leituras do poema, que correspondem aos dois movimentos desta peça, não são apenas diferentes quanto à sua direção visual, vertical ou horizontal. Mais do que isso, os dois movimentos desta obra constituem abordagens do poema que focalizam aspectos diferentes deste texto: em *Noigandres 4 I*, se enfatiza o significado do poema, e, no segundo movimento, o texto é utilizado sobretudo como material sonoro.

Em *Nua*, a divisão formal da música também é de certo modo derivada do texto, com a seção A da música representando a imagem gráfica do início do poema e as suas várias leituras possíveis. Dentro destas leituras se destaca a exploração do contraste fonético entre o “m” e o “a”, letras que aparecem ampliadas no desenho gráfico do início do texto. Já a seção B, corresponde às estrofes que aparecem no resto do poema.

Capítulo 3 - As Canções *Rito, Com Som Sem Som, e Mosca (uma abordagem crítica)* de Eduardo Guimarães Álvares

Ao ser questionado sobre como se prepara para musicar um poema, Eduardo Guimarães Álvares (22/02/2008) disse:

A primeira coisa que eu faço é ler o poema algumas vezes. Primeiro, eu analiso um pouco a estrutura do poema, as imagens que o poema me sugere, e a partir disso eu já vou meio que planejando como vai ser o desenvolvimento do trabalho musical, em cima mais ou menos da estrutura do poema. Não uma estrutura rítmica definida, ou de estrofes, não é nada disso. Mas, assim, as imagens fortes do poema e o caminho que eu tenho que fazer para passar de uma imagem à outra. Depois, o meu canto é todo silábico, uma nota para cada sílaba, eu penso muito na questão da fala, de manter um certo parentesco com a fala. Então, a partir da estrutura do poema eu vou criando algumas frases, mas muitas vezes eu crio o acompanhamento antes de vir a linha vocal. Criar uma canção para mim às vezes é um discurso paralelo.

Segundo Álvares (13/12/2007):

Na verdade, o texto, nas minhas canções, não estrutura muito a forma musical, a melodia. Eu acho que acontecem discursos paralelos. Existe uma idéia geradora musical e um texto em cima. Eventualmente, tem horas que esta idéia, que gerou um ritmo, um motivo, alguma coisa assim, eu trabalho de uma forma mais tradicional, eu faço um plano geral e o texto cai em cima de pára-quebras, tem horas em que existe um intercâmbio maior com o texto, como por exemplo, eu disse que em *Cocktail* tem um *frullato* de clarinete que ilustra a parte onde o poema fala “a cadeira guincha”, ou então o cânon na mosca que dentro da minha imaginação sugere um zumbido de um inseto. [...] Existem algumas relações assim, mas eu acho que, em geral, a música tem um discurso paralelo ao texto, pelo menos na sua geração. Depois, você associa. Como o texto é muito mais forte, você está escutando uma textura musical, e alguém canta “vento”, você acha que aquela textura é o próprio vento. [...] O texto tem esse poder atrativo de uma palavra jogada fechar o sentido daquela textura sonora, daquele monte de sons que a sua cabeça não está entendendo.

Percebe-se que de um lado o compositor pensa sua composição musical a partir das imagens do texto, e de outro, música e texto para ele são discursos paralelos, não há necessidade de uma correspondência exata entre eles em todos os momentos. E há mesmo a idéia de que algumas das relações que se estabelecem entre texto e música não são frutos de uma intenção do compositor, mas decorrem da própria natureza diferente das linguagens do texto e da música, de modo que o texto tende a “fechar o sentido da música”. Esta maneira dupla de pensar, quando ele diz planejar o desenvolvimento musical de uma canção em função das principais imagens contidas no poema, e ao mesmo tempo compor a música criando um discurso paralelo ao texto, aparece em outras

respostas, por exemplo em alguns momentos em que o Eduardo Álvares (22/02/2008) compositor explica as suas influências:

Uma obra que me chama a atenção é a primeira canção que Ravel escreveu dos *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* para quarteto de cordas, piano, duas flautas e dois clarinetes [além da voz]. Ele começa a canção com uma espécie de murmúrio que as cordas fazem através de arpejos, glissandos de harmônicos. E no final desta seção, a cantora fecha o sentido daquele murmúrio quando ela fala “jet d’eau”, quer dizer, chafariz, uma coisa assim. Essa é uma canção que eu gosto muito, por que eu acho uma coisa extremamente refinada. [...] A minha fascinação por Debussy e Ravel, [...] está justamente nisso, [...] o acompanhamento musical nem sempre está muito ligado ao texto, mas parece que é uma espécie de discurso paralelo de criar uma imagem e sugerir ou evocar uma imagem que às vezes aparece um minutinho no texto.

Ao falar sobre Debussy e Mussorgsky, Eduardo Álvares (13/12/2007) diz que “as canções, para vários compositores, eram um universo de experimentação. São formas pequenas, textos pequenos, e o texto garante que você tenha bastante imaginação ao criar essas texturas, esses encadeamentos às vezes insólitos. E tanto Debussy como Mussorgsky usaram a canção como um laboratório” (grifo nosso).

Por outro lado, ao responder sobre o porquê de seu interesse pela composição de canções, Eduardo volta a mencionar o fato de as imagens poéticas sugerirem a criação de texturas musicais:

Às vezes, como eu tenho necessidade de trabalhar com imagens muito concretas, eu tenho dificuldade de partir de elementos abstratos para começar uma composição, as poesias me sugerem imagens, me sugerem ambientes. Mesmo que eu não faça uma coisa descritiva, o texto, o ritmo do texto, alguma imagem, me sugerem alguma textura musical. E também por que eu gosto muito de literatura brasileira. Eu não sou um grande conhecedor. Mas eu fico muito interessado com aquilo que eu pego para ler, me debruço sobre a obra de um autor por meses, leio durante muito tempo. Por exemplo, agora a minha paixão é João Cabral de Melo Neto. Então, eu compro tudo o que tem daquele autor, eu fico um ano estudando.

O interesse de Eduardo Guimarães Álvares pela Canção deve-se também ao fato de ele ter estudado canto e atuado como cantor, chegando a interpretar um ciclo de canções de Mahler sob a regência de Eleazar de Carvalho. Eduardo menciona que sua relação forte com a canção não foi influência de seus professores de composição, ocorreu mais por conta própria, e com professores de canto. Eduardo diz que neste sentido, “a Martha Herr foi uma pessoa importante para mim, mais do que os meus professores de composição”. Eduardo também estudou com Leila Farah e fez alguns recitais nos quais ele cantou

Mahler, Manuel de Falla, Villa-Lobos, um monte de canções brasileiras, Ravel, Debussy. [...] Era uma coisa fantástica, quer dizer, mesmo que eu não fosse um cantor profissional, eu vi quais eram os problemas, por exemplo, de como você resolve o problema do nasal em português, o problema de tessitura, o problema de cobertura. Todos os problemas, eu aprendi fazendo. [...] E a gente que veio de uma geração de serialismo, de grandes intervalos, dodecafonismo, sabe que tem gente que não sabe o tanto que é difícil de resolver estas questões. [...] [O compositor conta que interpretou a primeira canção dodecafônica que o Alban Berg escreveu e diz que] é muito difícil de você cantar, exige um trabalho profissional mesmo. Não é uma questão de solfejo ou de ritmo, é uma questão técnica mesmo: você igualar aqueles intervalos, você atinge um intervalo e demora um terço de segundo para ajustar a nota. Enfim, esses problemas todos eu aprendi na prática, foi a grande escola.

Um aspecto detectado nas análises que se relaciona com a experiência do compositor como cantor é a questão do emprego da tessitura vocal, quando um texto está sendo cantado. Nas quatro canções de Eduardo Guimarães Álvares do CD *Poesia Paulista*, a nota vocal mais aguda é um ré 5 executado em vocalize, mas a nota mais aguda cantada com texto fica uma quarta abaixo, sendo portanto um lá 4. Sobre isto, o compositor diz que

A gente, quando já teve alguma experiência como cantor, sabe que a tessitura é muito importante para o texto. E o português mantém a sua sonoridade em uma tessitura relativamente limitada. Quer dizer, não aquele português que você ouve em ópera, onde a voz tem que soar tão forte para poder competir com quatro trombones e uma orquestra inteira, onde o cantor utiliza um sotaque quase italiano, por que a dicção tem que ser exagerada, fica tão forte, que o português às vezes perde as suas características acústicas. O r é tão exagerado, o nasal já é meio encoberto, você não vai falar avião e jogar direto para o nariz, você vai falar aviao, você tem que dar uma contornada nessa questão porque o português tem uma estrutura sonora nasal que funciona como o francês, eu acho também. Na época que eu estudei canto, uma das minhas paixões foi a ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy, onde ele retoma esta questão na língua francesa e toma muito cuidado com a tessitura, e evita usar os extremos justamente por que ele achava que a língua francesa é uma língua de *petites bruits* (pequenos barulhos) característicos. Eu estudei muito o Debussy nesta questão, e vi que ele usava uma espécie de recitativo e o arioso. E o português também tem esta característica. E o mais interessante do português é o seguinte: como todos escutam muita música popular, que é gravada com o microfone perto da boca, muitos cantores quase falam o texto, por exemplo cantores de MPB, João Gilberto, e para mim são referenciais, quando você vai ouvir uma cantora lírica interpretando uma canção de Villa-Lobos “o amorrrrr”, você estranha um pouco às vezes. Um excesso de voz... É uma coisa complicada para se resolver, por que quando você escreve uma canção orquestral em português, é claro que você tem que pedir para o cantor exagerar na dicção. Como um ator: uma câmara que focaliza um olhar num ator de cinema, ela pega o detalhe muito de perto, mas, no palco de um teatro grande, o ator vai fazer um gesto enorme, exagerado, para que a platéia perceba. E eu acho que acontece a mesma coisa com a dicção. [...] No caso das minhas canções, eu gosto que o texto fique perto da fala. Eu gosto de melodia, mas em geral eu tenho trabalhado assim: eu deixo o recitativo na

voz, e faço a melodia no instrumento. E, eventualmente, a voz também faz a melodia. [...] Você pode ver que as minhas canções estão mais perto do recitativo e do arioso do que da melodia, da ária. (grifo nosso)

O trecho sublinhado nos mostra um outro aspecto interessante, o fato de a escuta de música popular, cantada com o microfone, influenciar o compositor no sentido de ele por vezes escrever para voz de uma maneira mais próxima da fala. Este aspecto será abordado novamente quando se fizer a análise de *Mosca (uma Abordagem Crítica)*.

3.1 Rito

A canção *Rito* de Eduardo Guimarães Álvares é baseada em poema homônimo de Geraldo Vidigal, reproduzido a seguir.

Entre os teus pais e os teus filhos

Que liberdade te resta?
Chora, se o brilho é de morte.
Canta, se o rito é de festa.

Não te exponhas.. Não te exaltes.
Cultiva essas vaidades,
Essas mesmas deficiências
Que teu neto há de ostentar

- De hora em hora, Deus melhora...

Beija a criança que adoras
E que é preciso afogar

Segundo o relato de Eduardo Guimarães Álvares (13/12/2007), esta foi a primeira canção composta por ele para o CD *Poesia Paulista*. O compositor também afirma que o poeta Augusto de Campos viu nesta canção uma reminiscência de Erik Satie. Esta opinião tem um certo sentido, ao se pensar por exemplo nas *Gymnopédies* do compositor francês, com seu ritmo estático e sua harmonia econômica, com muita repetição de acordes, sendo estes entretanto formados por várias notas, em uma sonoridade bastante rica. A harmonia econômica também é característica da canção *Rito* de Eduardo Guimarães Álvares: há uma pequena variedade de agregados harmônicos, e estes em geral aparecem associados em ostinatos constituídos por dois ou mesmo por apenas um acorde. O emprego dos recursos harmônicos se insere dentro de uma estratégia global de utilização dos elementos musicais desta canção. Desta maneira, é possível observar que

o trecho de maior movimento harmônico da peça corresponde à frase vocal mais aguda desta canção, e este momento é seguido pela maior pausa da música inteira. E esta frase vocal ocorre justamente em um verso particularmente expressivo do poema. Estes aspectos são examinados melhor no decorrer deste capítulo.

É possível pensar a forma da música como sendo Introdução (compassos 1 a 5) – A (compassos 6 a 24 ou 25)²⁸ – B (compassos 25 ou 26 a 40) – A1 (compassos 42 a 45).

A introdução é inteiramente construída sobre um acorde de sol menor com sétima e nona. A seção A é construída pela alternância em ostinato de dois acordes com a distância de trítono entre si (sol e dó sustenido). Estes acordes são acordes menores com sétima, nona, décima primeira e décima terceira, o que resulta que cada um destes acordes contém todas as notas da respectiva escala menor natural, e que com a soma dos dois acordes se obtém o total cromático com a utilização de duas notas (lá e mi bemol) comuns aos dois acordes. Assim, a simplicidade que resulta de um ostinato formado por dois acordes é compensada pela complexidade destes agregados harmônicos que juntos contém o total cromático, permitindo uma melodia bastante flexível, e também pela alternância pendular entre acordes com distância de trítono entre suas fundamentais, que não é usual na música tonal. Dentro desta seção A, uma informação nova ocorre quando o violino e o clarinete interrompem os seus ostinatos e passam a realizar frases melódicas (compasso 17), de maneira que o clarinete passa a realizar frases feitas de arpejos e o violino realiza frase descendente feita de notas longas tocadas no extremo agudo.

A seção B se inicia (compasso 25) com o impacto que resulta na introdução de um acorde novo (fá sustenido com sétima maior) depois de vários compassos em que a música oscilava entre dois acordes. Em seguida, se observa na música um momento especialmente contido do ponto de vista da harmonia e da textura instrumental, que ao mesmo tempo ilustra o verso “Não te exponhas.. Não te exaltes.” e serve de ponto de partida para o crescendo que resultará no momento culminante da canção, no compasso 40. Do ponto de vista harmônico, este momento de contenção é caracterizado pelo fato de a música permanecer oito compassos apenas sobre um acorde (fá sustenido maior com sétima maior). Do ponto de vista da textura instrumental, este momento também é especificamente pouco denso, com uma cor característica: um pizzicato no

²⁸ É interessante reparar que a mudança harmônica que caracteriza a passagem da seção A para a seção B ocorre no meio da frase dos instrumentos e é um meio de frase que é o resultado de um crescendo, o que ao mesmo ponto torna dúbio o momento em que ocorre a mudança formal e dá um particular impacto à mudança harmônica.

grave do violoncelo e uma nota repetida no registro grave do clarinete constituem o único acompanhamento para a voz nos compassos de 28 a 31. Depois deste momento de máxima contenção, há um novo ostinato harmônico formado entre dois acordes com a distância de trítono um do outro: fá sustenido e dó, ambos acordes maiores com sétima maior e décima primeira justa. Quando este ostinato é interrompido, isto corresponde ao momento de maior movimento harmônico da peça, que se associa à frase vocal mais aguda da peça (inteiramente realizada da nota ré 4 para cima) e também ao momento em que o piano toca a sua nota mais grave nesta canção (ré -1). A importância estrutural deste momento culminante (“-De hora em hora, Deus melhora...”) é confirmada pela enorme cesura que ocorre a seguir, um compasso inteiro de pausa, depois do qual ocorre a seção A’. O maior movimento harmônico desta frase pode ser observado pelo fato de esta ser a única frase vocal que ocorre sobre três acordes (e, ao se considerar a frase do clarinete, pode se pensar em quatro acordes em uma frase) e não um ou dois. Além disso, dois destes acordes são únicos dentro desta música, pois ainda não haviam sido tocados e não voltarão mais a ocorrer. Então é possível observar que na seção B há uma passagem do momento em que há o mínimo movimento harmônico para um momento em que há novamente um ostinato de dois acordes (que agora são diferentes daqueles da seção A), e por fim o momento em que há o maior movimento harmônico da peça, e que corresponde à frase vocal mais aguda. Quanto ao local do ponto culminante no texto, o compositor disse que “- De hora em hora, Deus melhora...” “é o máximo desta poesia, parece um dito popular. [...] Então eu achei que aquilo valeria como um ponto culminante, e uma vírgula enorme, que é um compasso inteiro de silêncio, [...], mas, não planejei isto a priori.” (13/12/20007).

Este verso, escolhido pelo compositor para realizar o ponto culminante desta canção, é particularmente expressivo. Em um poema em que há a idéia recorrente da sucessão das gerações da família (“Entre teus pais e teus filhos// Que liberdade te resta?”) e da permanência, quase que predestinação de certos aspectos (“essas mesmas deficiências que teu neto há de ostentar”) durante o transcorrer das gerações, a idéia aparentemente otimista de “- De hora em hora, Deus melhora ...” soa irônica. Neste verso que fala de progresso, a idéia da permanência ocorre também no som, pela rima interna (ora). Este verso também se diferencia dos outros versos do poema por ser o único verso que vem depois de um travessão, como a sugerir que teria sido dito por outra pessoa. Também é, fora o verso inicial, o único verso que vem isolado em sua estrofe, sugerindo pausas grandes antes e depois de sua leitura. É também o único verso que termina com

reticências, o que talvez reforce o seu sentido irônico.

Depois da grande pausa do compasso 41, o que se segue é uma re-exposição abreviada da seção A, com os seus mesmos acordes característicos. É interessante reparar que a música termina sobre o acorde de dó sustenido menor e não sobre o acorde de sol menor, mostrando que ela poderia terminar sobre qualquer um destes dois acordes, já que antes o sol menor tinha ligeira preponderância, pelo fato de a introdução desta música ocorrer inteiramente sobre este acorde. Um aspecto bastante característico desta seção A' é o fato de a voz realizar um grande percurso descendente que termina na última nota vocal da canção, que é também a nota mais grave cantada nesta peça. Este ponto culminante descendente talvez valorize os versos finais “Beija a criança que adoras/ E que é preciso afogar”, sendo que o compositor considera este final como sendo justamente um dos aspectos interessantes deste poema, tendo para ele “um pouco de humor negro”.

Abaixo segue um resumo dos acontecimentos musicais desta canção, em relação ao ponto do texto em que ocorrem.

música	texto
Seção A – ostinato: sol menor/ dó sustenido menor	Entre os teus pais e teus filhos
cla. e vln. cessam ostinatos, fazem frases melódicas	Que liberdade te resta? Chora, se o brilho é de morte. Canta, se o rito é de festa.
Seção B - Contenção – só um acorde, textura rarefeita	Não te exponhas.. Não te exaltes.
novo ostinato: Fá sustenido maior – Dó maior	Cultiva essas vaidades Essas mesmas deficiências Que teu neto há de ostentar
Ponto culminante vocal – maior movimento harmônico	- De hora em hora, Deus melhora...
Grande pausa	
Seção A'	Beija a criança que adoras
Ponto culminante grave	E que é preciso afogar

.

3.2 A Mosca (uma abordagem crítica)

A canção *A Mosca (uma abordagem crítica)* é baseada no poema *Uma Abordagem Crítica* de Nelson Ascher, reproduzido abaixo. As letras colocadas à esquerda do poema representam as seções musicais em relação ao local do texto em que ocorrem, e entre parênteses há a indicação dos compassos correspondentes a estas seções. Este esquema de como o texto cantado se divide nas seções musicais da peça é útil para facilitar a visualização da relação entre texto e música, que será comentada mais à frente.

A (c.1-13)	Como se sabe, a mosca não se presta a nenhuma figura, mesmo tosca, nem secreta do bojo, como barata, a estrita metáfora do nojo, também não mostra manhas de texto num exemplo preciso: traça, aranha;
Ba (c. 14-24)	fragmento de delito divino (inócuo, pois minúsculo), detrito
Bb (c. 24-28)	com asas por acaso, quase inexistente e, ao que parece, a curto prazo; mesmo seu vôo, por muito retórico, tampouco serve a qualquer intuito
C (c. 29-34)	lirista e, se se enrosca na lira, ainda assim persiste em ser de mosca.

Nesta análise da canção *A Mosca (uma abordagem crítica)* de Eduardo Guimarães Álvares, dois aspectos receberam ênfase especial. O primeiro destes aspectos é o forte contraste que ocorre entre a seção A e a seção B da peça, que não é derivado de algum contraste igualmente marcante no poema, mostrando uma certa autonomia da música em relação ao texto. Esta autonomia corresponde ao pensamento expresso pelo compositor colocado no início deste capítulo, quando

ele fala que às vezes nas suas canções a música cria um “discurso paralelo” ao texto. O segundo aspecto aqui destacado é o uso da voz nesta canção. Durante a maior parte da canção o estilo vocal é relativamente próximo da voz falada, pelo uso de muitas notas repetidas e de notas curtas. Entretanto, perto do final da canção o estilo vocal é modificado, com prolongamentos vocálicos característicos de um *cantabile*. E a mudança de característica vocal se associa ao texto, que no trecho final fala de lirismo, de se enroscar na lira.

Para abordar estes aspectos é importante falar um pouco sobre a forma desta canção. A forma desta canção pode ser esquematizada como uma espécie de ABC, em que a seção C associa algumas características da seção B com outras da seção A, e possui também alguns elementos próprios. A seção A vai do compasso 1 ao 13. A seção B vai do compasso 14 ao 28, mas é fortemente marcada por um contraste interno que a subdivide em duas subseções: Ba (compasso 14 ao 24), e Bb (fim do compasso 24 ao compasso 28). A seção C vai do compasso 29 ao fim da canção, no compasso 34.

Dentro da construção formal desta canção, um aspecto marcante é o contraste que se estabelece entre a seção A (compassos 1 a 13) e a seção B (compassos 14 a 28), que envolve a questão da sonoridade e da textura instrumental, e também a questão harmônica. Além disto, o andamento indicado na partitura também se modifica na seção B (*meno mosso*). É interessante mostrar as diferenças entre estas seções, para em seguida comentar a relação de autonomia deste contraste musical em relação ao texto.

Do ponto de vista da textura instrumental, os principais elementos característicos da seção A são os quase-cânones (o primeiro vai do compasso 1 ao 6 e o segundo do compasso 8 ao 11) e os acordes feitos de notas paradas que se repetem, que aparecem no compasso 5, do compasso 6 ao 8 e no compasso 13. Estes dois elementos importantes da textura instrumental se associam pelo aspecto harmônico, já que ambos estão baseados em acordes diminutos. Até o compasso 6, estes dois elementos se apóiam no acorde de si diminuto (si, ré, fá, sol sustenido), e, do final do compasso 6 até o compasso 11, estes elementos se baseiam no acorde de ré bemol diminuto (ré bemol, mi natural, sol natural, si bemol). A maneira como os quase-cânones se baseiam nos acordes diminutos será esclarecida mais à frente.

Antes é relevante dizer que estes dois acordes diminutos, fator de união entre os dois elementos característicos da seção A, contribuem para o contraste entre esta seção e as outras que lhe sucedem. As notas destes acordes diminutos se afirmam como as mais importantes

harmonicamente nos trechos em que ocorrem, como será visto em breve. E, ao se considerar o conjunto formado pela soma das notas dos acordes de si diminuto e ré bemol diminuto, é possível verificar que este conjunto engloba oito classes de alturas²⁹. Portanto, este conjunto omite quatro notas (classes de alturas) do total cromático, e, entre estas quatro notas, se incluem a nota lá e a nota dó, que são as principais notas polarizadoras nas seções B e C. Então, o fato de as notas que são os mais importantes centros polarizadores das seções B e C não serem enfatizadas na seção A contribui para o contraste entre a seção A e as seções B e C. A oposição entre a seção A e a seção B envolve também outros elementos mais evidentes, que são abordados estudados mais adiante.

É necessário ainda abordar os quase-cânones. O compositor disse estes quase-cânones, para ele criam “uma imagem, ligada ao poema, que seria um barulho de mosquito ou de mosca”. Provavelmente esta associação entre estes quase-cânones e o barulho de uma mosca se deva às oscilações de semitons realizadas pela parte de cada instrumento envolvido. Estas oscilações de semitons são sempre em torno das notas de um acorde diminuto: em torno do acorde de si diminuto do compasso 1 ao 6 e em torno do acorde de ré bemol diminuto do compasso 8 ao 11. Cada instrumento oscila em torno de determinada nota do respectivo acorde diminuto para em seguida oscilar em torno da próxima nota deste acorde, indo do grave para o agudo. Estas oscilações cromáticas enfatizam as notas dos acordes diminutos mencionados acima. De um lado pelo fato de ocorrerem em torno destes acordes. De outro lado, por que sendo as linhas melódicas dos quase-cânones formadas por muitas notas curtas e algumas um pouco mais longas, estas últimas geralmente correspondem às notas dos acordes diminutos em questão.

Outro aspecto da seção A, que ajuda a mostrar os contrastes entre esta e as outras seções, se refere aos tipos de sonoridade instrumental empregados. Ao contrário do que ocorre na seção B, que será abordada em seguida, na seção A as cordas sempre tocam com o arco, e freqüentemente sobre o ponticello, sobretudo nos quase-cânones. É possível que a sonoridade das notas tocadas em ponticello e em *pp* também contribua para o fato de estes quase-cânones realizarem uma espécie de imitação imaginária do ruído de um inseto. Outro elemento que talvez realize uma espécie de mimese imaginária do ruído de um inseto é o uso dos sons em frullato no clarinete que aparece principalmente no momento que os instrumentos realizam acordes feitos de notas

²⁹ O termo classes de alturas é retirado da técnica de análise da Teoria dos Conjuntos (*Set-theoretical analysis*) de Allen Forte. Por uma classe de altura se entende determinada nota entendida independentemente do seu registro ou oitava. Ou seja, a nota dó será sempre a mesma classe de altura, em qualquer oitava que apareça, não importa se é um dó1 ou um dó5. Não se realizou aqui entretanto uma aplicação global desta técnica, aqui estudada apenas a partir de Cook (1992, ps.124-151)

repetidas.

Se na seção A (compassos 1-13) as cordas sempre utilizam o arco, durante toda a seção B (compassos 14-28) as cordas apenas tocam em pizzicato, e isto gera um notável contraste sonoro entre as duas seções. Outros aspectos contribuem para que haja um contraste marcante entre a seção A e a seção B. Por exemplo, a escrita pontilhista do piano (ver compassos de 15 a 20), com acordes e notas separados entre si pelo tempo e pelos espaços do campo de tessitura, de maneira que dificilmente formam uma linha melódica evidente, é um elemento sonoro diferente de tudo o que ocorreu na seção A. Depois de terminada a seção A, não aparecem mais nas partes instrumentais linhas melódicas que tenham características similares àquelas dos quase-cânones, feitas de oscilações cromáticas através das quais se delineava um gradual caminho ascendente em torno dos acordes diminutos mencionados. Dentro da seção A o único desenho ostinato verificado aparece no piano e não chega a durar dois compassos inteiros, se iniciando no compasso 7 e terminando no compasso 8. Já na seção B os ostinatos se estabelecem por longos períodos, de maneira que os ostinatos do violino e do violoncelo na seção Ba (compassos 14-24) são tocados sem nenhuma alteração por nada menos do que dez compassos inteiros. Estes ostinatos do violino e do violoncelo além de tudo geram um contraste métrico, já que cada um deles tem um metro próprio (6/16 e 7/16).

Antes de examinar detalhadamente os ostinatos mencionados acima, convém fazer um comentário. Nos parágrafos anteriores foram mostrados vários elementos que ilustram o marcante contraste entre as seções A e B. Ao se examinar o poema e os locais deste poema onde as diversas seções musicais acontecem, não se percebe no poema uma oposição tão marcante entre o texto cantado na seção A e aquele cantado na seção B. O texto de Nelson Ascher é bastante unificado em torno da figura da mosca e é caracteristicamente contínuo, no sentido de que há apenas um ponto final, em seu término, e apenas uma letra maiúscula, em seu início. Então é quase como se o poema fosse um enorme período, embora um período formado por várias orações e partes internas. Portanto, nesta canção aparece a idéia de música e texto fazendo “discursos paralelos”, algo que o compositor mencionou na entrevista e que foi visto no início deste capítulo. Por discursos paralelos talvez se possa entender que nem tudo o que o texto diz precisa ser representado pela música, e nem todos os elementos musicais contidos em uma canção precisam ser de alguma maneira derivados do texto. Isto não significa que a música aqui se proponha a expressar o oposto do que o texto diz, o que caracterizaria uma relação que Stacey

(1989, p. 22) chama de “Relação Anti-contextual, [...] forma de relação que envolve um contraste deliberado entre música e texto”. Apesar de bastante diferentes entre si ao tratar de um texto que não apresenta um contraste equivalente, as seções A e B desta canção não parecem expressar algo que seja o oposto daquilo que o texto diz. Pelo contrário, em ambas as seções é possível encontrar elementos de uma relação entre texto e música que Stacey (1989, p. 22) chama de “Mimese Direta:” que ocorre “quando a música imita aspectos do texto de maneira audível”, perceptível. Assim, tanto os quase-cânones que aparecem na seção A, como os sons em ponticello nas cordas e em frullato no clarinete que ocorrem na seção A e na seção C, como ainda os trinados que aparecem na seção B no clarinete e no piano (compassos 21 a 24) podem ser percebidos como uma espécie de imitação imaginária dos sons do vôo de um inseto, a mosca de que fala o poema. Isto também mostra que a imitação imaginária de um mesmo elemento do texto pode ser realizada de diversas maneiras pela música.

Voltando aos ostinatos da seção Ba (compassos 14-24), realizados pelo violino e pelo violoncelo, é importante destacar algumas de suas características. Os dois ostinatos estabelecem uma certa polarização na nota lá, já que esta é a primeira nota de cada um dos ostinatos, é a nota mais acentuada e mais aguda de cada um dos dois ostinatos, além de ser uma das duas únicas notas que aparecem tanto no ostinato do violino como no ostinato do violoncelo. Como já foi dito anteriormente, a polarização em torno da nota lá é um elemento que ajuda a contrastar a seção B com a seção A, onde a nota lá não pertencia ao grupo de notas mais polarizadas. Outro aspecto interessante destes ostinatos se refere às suas características rítmico-métricas. Os dois ostinatos são feitos de semicolcheias contínuas, e são acentuados na sua nota inicial. Como cada ostinato é formado por uma quantidade diferente de notas, isto gera uma espécie de polimetria entre eles: no ostinato do violino a repetição isócrona da nota acentuada a cada seis semicolcheias cria um metro de 6/16, e no violoncelo se cria um metro de 7/16 pelas mesmas razões. Para explicar esta criação de uma polimetria convém citar Nattiez (1985, p. 309):

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

Eduardo Guimarães Álvares disse que nesta seção ele utiliza a

relação entre ritmos defasados, [...] que está no livro do Messiaen [*Technique de mon langage musical*], [...] que eu aproveitei do estudo da *Missa* de Guillaume

de Machaut, da diferença que existe entre a Tálea e o Color, quer dizer, uma melodia que tem cinco notas, e uma Tálea que tem oito. Você tem que multiplicar cinco vezes oito, para saber quando as duas notas iniciais vão se encontrar novamente [...] Nessas canções eu trabalhei muito com textura instrumental usando isso que o Messiaen chama de Pedal Rítmico [...], que eu fiz intuitivamente e depois eu vi que o Messiaen trabalhava em cima disso.

No Capítulo VI (Polirritmia e Pedais Rítmicos) de *Technique de mon Langage Musical* (MESSIAEN, 1944, ps. 14-19) realmente aparecem vários exemplos que utilizam procedimentos semelhantes àqueles que Eduardo Guimarães Álvares emprega na seção B de *Mosca (uma abordagem crítica)*. Assim o item 1 deste capítulo trata da “Sobreposição de ritmos de extensão desigual”, se referindo justamente à “relação entre ritmos defasados” mencionada por Eduardo Guimarães Álvares na entrevista. Este tipo de sobreposição aparece em vários exemplos retirados de suas obras que Messiaen mostra neste capítulo, inclusive quando ele aborda o Pedal Rítmico. Segundo Messiaen, Pedal Rítmico é um “ritmo que se repete incansavelmente, em ostinato, independentemente dos ritmos que lhe cercam” (p. 18). Ao abordar exemplo retirado do seu *Quarteto para o Fim dos Tempos*, Messiaen diz: “Da mesma maneira que um pedal rítmico repete um ritmo independente dos ritmos que lhe cercam, os pedais melódicos e harmônicos repetem melodia e sucessão de acordes independentes das melodias e acordes que lhe cercam” (p. 18).

No caso de *Mosca (uma abordagem crítica)*, há desde momentos em que a polarização da nota lá, realizada pelos ostinatos do violino e do violoncelo, é enfatizada pelos outros instrumentos e pela voz, até trechos em que os outros instrumentos e a voz polarizam outras notas mais ou menos distantes da nota lá. Como exemplo de momento em que os outros instrumentos enfatizam a polarização da nota lá há o compasso 20, onde o clarinete e a voz executam apenas a nota lá e o piano toca um acorde de lá maior incompleto, sem a quinta. Exemplo curioso de polarização em outra nota é a valorização do mi bemol que ocorre no início do compasso 17. Ao ser tocada no clarinete esta nota aparece cercada de sua sensível superior e de sua sensível inferior, e fica com um brilho tímbrico especial por causa do uníssono com o piano que também toca esta nota.

A subseção Bb (compassos 24-28) também é marcada por ostinatos. Nesta subseção apenas a parte da voz não é feita de repetições contínuas e sucessivas, pois cada um dos outros instrumentos realiza um ostinato próprio. O violino e o violoncelo realizam ostinatos derivados por subtração de seus ostinatos da seção Ba, tocando apenas a nota inicial e uma outra nota do

ostinato, mas mantendo o mesmo período de recorrência de cada ostinato. O período de recorrência dos ostinatos do clarinete e do piano é igual ao período de recorrência do violino, de seis semicolcheias ou uma semínima pontuada, de maneira que o metro de 3/8 se torna preponderante dentro da textura instrumental deste trecho. A nota lá continua tendo uma certa preponderância dentro das polarizações deste trecho, sendo a única nota que aparece nos ostinatos de todos os instrumentos nesta subseção. O ostinato do clarinete, que utiliza o Modo-de-Liszt³⁰, inclusive contém dentro de si um arpejo do acorde de lá maior. O ostinato do clarinete mantém o fluxo de semicolcheias que era realizado na subseção Ba pelos ostinatos do violino e do violoncelo.

Quanto ao ostinato do piano, ele é feito de uma cadeia de acordes menores com sétima menor que se sucedem em intervalos de terça menor ascendente. O resultado desta cadeia é que, a cada quatro acordes, o acorde inicial aparece novamente, uma oitava acima. É interessante mencionar que este ostinato do piano de certa forma contribui para reforçar as duas polarizações principais que aparecem nas seções B e C: lá e dó. Isto por que entre os quatro acordes utilizados por este ostinato do piano se incluem os acordes de lá menor com sétima menor e dó menor com sétima menor. Já se mencionou aqui a polarização da nota lá. A nota dó também tinha uma certa importância na seção Ba por ser a nota mais grave dos elementos em ostinato daquela subseção, e continua sendo tocada pelo ostinato do violoncelo na seção Bb. E a nota dó terá importante papel como nota mais grave do acorde fixo tocado pelo clarinete e pelas cordas na seção C.

Por outro lado, o ostinato do piano, formado de acordes que duram uma semínima pontuada representa uma preparação para a seção C do ponto de vista sonoro, já que apresenta uma sonoridade mais cheia do que os ostinatos das cordas nas subseções Ba e Bb e o ostinato do clarinete na subseção Bb. Isto por que os ostinatos das cordas nas duas subseções da seção B são feitos apenas de notas em pizzicato, e o ostinato do clarinete na subseção Bb é feito apenas de notas em staccato. Portanto, todos os ostinatos da seção B fora o ostinato do piano são feitos de notas curtas, quase que só formadas por seus ataques. Como na seção C as sonoridades mais cheias, feitas de notas mais longas, se estabelecerão nas cordas, no clarinete e na voz, este ostinato do piano na subseção Bb já é um elemento precursor desta característica da próxima seção da peça. A harmonia da subseção Bb é densa e politonal ou polimodal, resultando principalmente da sobreposição do Modo-de Liszt tocado pelo clarinete com os acordes menores

³⁰ Para uma discussão sobre as propriedades deste modo, ver Menezes (2002, ps. 87-92).

tocados pelo piano em uma cadeia de terças menores. Dentro deste contexto, a linha vocal se relaciona sobretudo com a harmonia tocada pelo piano, por várias vezes executando também a nota fundamental do acorde tocado pelo piano naquele momento. Há inclusive um movimento paralelo explícito entre a voz e os acordes do piano, em que a voz e o baixo do piano vão da nota dó ao mi bemol, no final do compasso 27.

A seção C vai do compasso 29 ao 34, mas do ponto de vista da escrita vocal já se inicia no meio do compasso 28. Esta seção apresenta algumas características da seção B, associadas a algumas características da seção A, e a algumas feições próprias.

Dentro destas feições próprias, uma merece destaque, é o uso da voz, a configuração da linha vocal³¹, e a maneira como esta configuração se relaciona com o texto. Para mostrar esta feição da seção C é necessário mostrar como a configuração vocal ocorre durante a canção inteira, e a relação do estilo vocal empregado com o texto. O poema de Nelson Ascher musicado nesta canção tem como assunto a mosca, em “uma abordagem crítica”. Não é, portanto, um poema de temática evidentemente lírico-subjetiva. O poema trata de um ser pequeno, insignificante, que “não se presta a nenhuma figura, mesmo tosca”. A linha vocal é adequada a esta característica do texto, por utilizar uma configuração vocal mais próxima da fala do que de uma melodia lírica: muitas notas curtas, mesmo nos finais de frase, e incluindo algumas notas em *staccato*, muita repetição de notas, uso econômico e escasso de notas longas que representem expansões das vogais³². Na seção C, esta característica é modificada, de maneira que em geral cada frase vocal se caracteriza por ter uma penúltima nota que é bastante longa e é a nota mais aguda daquela frase, gerando um prolongamento das vogais no agudo que contribui para que haja um estilo vocal mais ligado, mais cantabile, menos falado. Este estilo vocal mais lírico se relaciona com o texto, que neste momento se refere a “intuito lirista”, a “se enrosca na lira”. Por

³¹ Configuração vocal é, segundo Gil Nuno Vaz (2001, p. 186), “conjunto das relações que se estabelecem entre as notas, valores e demais componentes musicais, em sua relação com o ato de cantar”.

³² Aqui estamos também considerando alguns conceitos e idéias, retirados da bibliografia que embasa este trabalho. A oposição entre estilos vocais em que se usam notas prolongadas com a valorização da curva melódica em relação a estilos vocais em que as notas são mais curtas, mais próximas da fala, valorizando mais a segmentação representada pelas consoantes do que a continuidade representada pelas vogais, aparece tanto em Tatit (2001) como em Stein; Spilmann (1996). No caso de Tatit esta oposição é bastante explicada na primeira parte do seu livro *O Cancionista* (Tatit, 2001, ps. 9-27). Tatit inclusive associa o uso de notas longas e agudas ao processo de passionalização em que o emprego de notas agudas prolongadas se presta a expressar conteúdos subjetivos e passionais. No caso de Stein; Spilmann, quando estes falam de texturas vocais, há a menção ao contraste entre o estilo *legato* e o *parlando*. Nesta canção há o predomínio deste último estilo, e é evidente que o *parlando* é um estilo mais próximo da fala, e que o *legato* em geral se presta mais a expansões líricas do contorno melódico.

outro lado, dentro desta visão, é possível talvez pensar que o fato de até mesmo estas frases mais líricas da voz acabarem em staccato se relaciona também com o poema, quando este diz: por mais que o vôo da mosca se enrosque na lira, ele ”persiste em ser de mosca”. E o próprio fato de o ponto culminante da canção ser atingido em *pp*, em sua penúltima nota, é compatível com uma canção que se refere a um ser pequeno, evitando a grandiosidade que um final em *ff* geraria.

É possível que esta consciência no uso da voz quanto à sua similaridade ou afastamento da voz falada também seja consequência da escuta de música popular. Isto por que o compositor mencionou na entrevista que um dos fatores que o levam por vezes a buscar uma voz mais próxima da fala se deve também ao fato de em português, no Brasil, se escutar “muita música popular, que é gravada com o microfone perto da boca, muitos cantores quase falam o texto, como por exemplo cantores de MPB, João Gilberto, e para mim são referenciais”.

Por um outro ponto de vista, as frases iniciais da seção C são uma preparação para a frase final, em que a voz leva esta característica mais cantabile e lírica ao máximo, atingindo o ponto culminante da canção em uma nota longa e com fermata. O aspecto intervalar das frases da seção C também demonstra isto, já que em geral a penúltima nota de cada frase vocal, a mais aguda e a mais longa daquela frase, é precedida por um intervalo de terça menor ou segunda aumentada. É interessante comentar que esta característica vocal da seção C antes foi prefigurada em alguns pontos isolados, como quando se canta “divino” nos compassos 18 e 19, ou de maneira menos intensa, quando se canta “com asas” no compasso 22.

Se, de um lado, a modificação do estilo vocal na seção C se relaciona com o texto, de outro, há também uma alteração da sonoridade instrumental na seção C, e esta por sua vez, se relaciona com a mudança de estilo vocal abordada acima. Já se comentou aqui que antes da seção C o estilo vocal desta canção é mais próximo da voz falada, com a linha vocal sendo feita predominantemente de notas curtas, algumas mesmo em staccato. Na seção B, a sonoridade instrumental combina com esta característica da voz, já que os ostinatos do violino e do violoncelo, e na subseção Bb também do clarinete, são feitos apenas de notas curtas, em pizzicato nas cordas e em staccato no clarinete. Já na seção C, em que o estilo vocal se modifica e se torna mais *cantabile*, com a ocorrência de notas prolongadas na região aguda, a sonoridade instrumental também se altera no sentido de incluir mais sons longos e contínuos, e praticamente não utilizando mais os sons curtos feitos quase só de ataque que caracterizam a sonoridade instrumental da seção B. Deste modo, do compasso 30 ao compasso 34 as cordas e o clarinete

realizam um acorde único cuja sonoridade jamais é interrompida, ainda que suas notas sejam repetidas várias vezes. Esta característica da seção C já é de certa maneira prenunciada na subseção Bb pelo ostinato do piano, que se inicia no compasso 24 e que, sendo feito de semínimas pontuadas, já representa uma sonoridade mais contínua do que as notas em pizzicato do violino e do violoncelo e as notas em staccato do clarinete.

Este ostinato do piano é justamente o elemento de ligação e similaridade entre as seções B e C. Assim, este ostinato permanece na seção C, e neste sentido representa a continuidade de um elemento da seção B dentro da seção C. Mesmo assim, tal ostinato sofre uma alteração quando ocorre a mudança de seções. Na seção B todas as vozes deste ostinato caminham em paralelo para o agudo. Já na seção C, as vozes que estavam na mão direita do piano passam a caminhar em direção ao grave, e isto gera um cruzamento de vozes, fazendo que as vozes anteriormente tocadas pela mão direita passem a ser executadas pela mão esquerda. Isto interfere na estrutura dos acordes, que, devido à inversão das vozes, deixam de ter a configuração de acordes menores com sétima na posição fundamental.

Já se comentou que a seção C tem alguns elementos em comum com a seção A, outros elementos em comum com a seção B, e ainda outros elementos que lhe são peculiares. Assim, como já foi mencionado, o ostinato do piano representa um elemento de similaridade e continuidade entre a seção B e a seção C, e a escrita vocal mais cantabile representa um elemento peculiar da seção C. Se a escrita instrumental da seção C de um lado reforça e se associa ao estilo vocal peculiar da seção C, de outro lado esta mesma escrita instrumental representa também uma espécie de memória ou volta à sonoridade instrumental da seção A. Deste modo, durante a seção B as cordas tocam apenas em pizzicato, e na seção C elas voltam a usar o arco, tal como ocorre na seção A. E, ao usar o arco elas realizam um tipo de sonoridade que foi bastante empregado na seção A, com o arco tocando sobre o ponticello e em *pp*. E na seção C o clarinete aparece utilizando o frullato ao tocar notas repetidas, elemento sonoro que também aparece na seção A e não aparece nenhuma vez na seção B. Por outro lado, o uso de um acorde fixo feito de notas que se repetem e que ocorre nas cordas e no clarinete durante a maior parte da seção C (do compasso 30 ao 34) é uma referência aos acordes que tinham esta mesma característica e ocorreram na seção A (no compasso 5, do compasso 6 ao 8, e no compasso 11). O último destes acordes da seção A, que aparece do compasso 6 ao 8 e no compasso 11, inclusive tem uma certa similaridade sonora como acorde da seção C, já que eles ocorrem exatamente na mesma região do campo de

tessitura, com a omissão de uma nota e diferença de meio-tom no local em que ocorrem as notas extremas.

Se a sonoridade deste acorde aproxima mais a seção C da seção A, por outro lado, quanto à questão das polarizações, este acorde e a linha vocal aproximam mais a seção C da seção B, já que o dó natural, baixo do acorde fixo da seção C, e o lá, nota mais longa da voz na seção C e ponto culminante vocal da canção, são notas que foram polarizadas na seção B, mas não apareceram como notas principais na seção A.

A música, inclusive soaria tão conclusiva no seu final se a última nota da voz e do piano fosse transposta meio-tom abaixo para terminar no lá. A sensação cadencial neste momento deve-se em grande parte à sucessão da sonoridade harmônica mais complexa representada pelo acorde do piano, que resolve em uma sonoridade simples, feita de apenas uma nota tocada em várias oitavas. A longa nota culminante vocal cantada logo antes do final, que se resolve em uma nota curta e mais grave também contribui para a sensação cadencial. Além disto há ainda um terceiro fator, a saber, o fato de a última vez que o clarinete e as cordas tocam o seu acorde é a única vez nesta seção, em que, além de os três instrumentos atacarem as suas notas simultaneamente, estes ataques são marcados com acento. É interessante observar, que com estas características mencionadas acima, mesmo que a nota final da voz e do piano fosse transposta para uma outra nota, que não o si bemol ou o lá, já mencionado acima, a sensação cadencial ainda se manteria forte. Esta última observação é fruto de um experimento prático: ao se tocar de maneira reduzida a parte dos instrumentos no piano, e cantar a linha vocal nesta última frase da música transpondo apenas a nota final várias vezes, sempre se obteve uma sensação cadencial relativamente convincente. A utilização de um experimento prático como ferramenta de análise musical foi inspirada em Cook (1992, ps. 343-354).

3.3 *Com Som Sem Som*

A canção *Com Som Sem Som* foi baseada no poema *Tensão* de Augusto de Campos, escrito em 1956 e publicado na revista *Noigandres* 3 (Barros; Bandeira, 2002, ps. 18-20). Na figura 31 este poema é reproduzido.

Segundo Eduardo Guimarães Álvares (31/05/2008)

O poema e sua forma visual sugeriram a composição da canção em blocos que se sucedem. Cada bloco seria uma possibilidade de leitura que fiz do poema. [...]

A forma em bloco do poema, dois quadrados unidos por um ponto em comum [na palavra “tensão”], foi uma forma geométrica que sugeriu muito da música que escrevi.

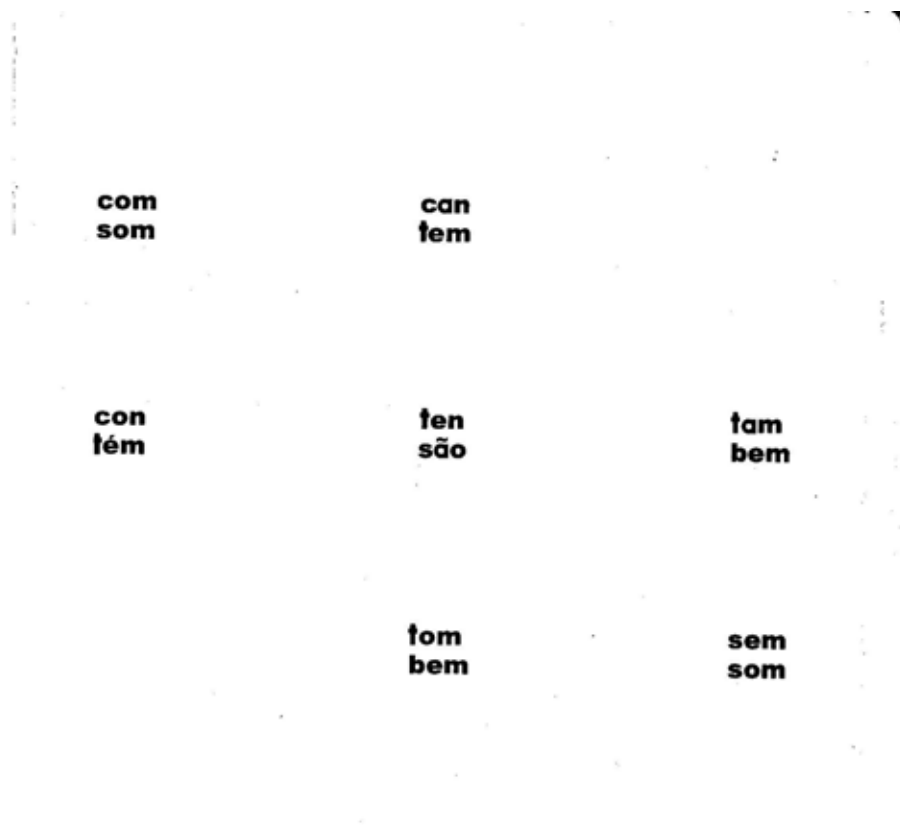


Fig. 31 - Poema *Tensão* de Augusto de Campos

Deste modo, é possível perceber que uma das feições mais características desta canção, a escrita por blocos contrastantes que se sucedem, foi inspirada pela forma visual do poema. Este aspecto será abordado mais à frente. Por outro lado, Álvares (31/05/2008) diz que

O poema foi lido em todas as direções, além de também formar palavras non-sense que indicariam uma fragmentação do sentido gramatical tradicional na formação de palavras reconhecíveis. Como puro valor sonoro. Assim como também tentei criar uma forma sonora instrumental, como as ressonâncias no piano, que recriasse o vocal nasal das sílabas. Tem-tam-tom são sílabas que também me sugeriram o ressoar de algo metálico, como sinos, pela sua relação com as onomatopéias do português cotidiano. (grifo nosso)

Os aspectos grifados acima mostram que a maneira de Eduardo Guimarães Álvares abordar o poema *Tensão* tem pontos de contato com a abordagem de Gilberto Mendes, que foi seu professor na ECA-USP, e também musicou este poema de Augusto de Campos. Assim, Gilberto

Mendes também mostra interesse pelo aspecto fonético do texto, a sua sonoridade nasal, e também associa esta sonoridade ao badalar metálico dos sinos. Isto se percebe pelo depoimento de Gilberto Mendes sobre a sua obra *Com Som Sem Som*

Nesta minha obra coral, depurei toda a minha experiência anterior com os textos da poesia concreta, desde *Nascemorre*, tentando elevar a um nível de abstração essa experiência com o objeto musical fonético – a música concreta na acepção de Pierre Schaeffer – para a construção de uma trama polifônica como que renascentista, clássica, helena. Mas sempre num lance de ponta, um salto à frente ‘poundiano’, tornando nova a cadência Landini, *ars nova*, que se desfaz num cromatismo jazzístico, ao final da peça, tudo imperceptivelmente, outra coisa, depois de um badalar contínuo de sílabas ‘com som can tem com têm ten são ...’ (MENDES, 1994, p. 181, grifo nosso)

Um outro elemento interessante do poema *Tensão* de Augusto de Campos (ver figura 31) é a oposição que aparece na principal linha transversal do poema: “com som / ten são/ sem som”. Assim, a tensão entre pólos opostos é um traço essencial deste poema. É possível que a construção da canção *Com Som Sem Som* de Eduardo Guimarães Álvares, feita de blocos violentamente contrastantes entre si, também seja uma representação desta oposição que marca o poema de Augusto de Campos. Esta linha é aqui considerada como a linha transversal mais importante do poema por unir três blocos que se destacam na leitura visual do poema. Os blocos “com som” e “sem som” são, respectivamente, o primeiro e o último blocos que aparecem tanto em uma leitura horizontal, como em uma leitura vertical do poema. Já o bloco “ten são” é o centro do poema, seja em uma leitura vertical, horizontal, ou transversal. E como o próprio compositor Eduardo Álvares mencionou, é o ponto de união entre os dois quadrados que marcam a geometria do poema. E, curiosamente, *Tensão* é o nome do poema de Augusto de Campos, e tanto a peça de Gilberto Mendes como a de Eduardo Guimarães Álvares sobre este poema levam o título de *Com Som Sem Som*, confirmando a importância destes três blocos de sílabas para o poema.

Voltando à canção de Eduardo Guimarães Álvares, este considera que a possibilidade de várias leituras que este poema tem, faz dele algo “lúdico, [pois] são sílabas soltas que você pode montar como um móbile” (Álvares, 13/12/2007). Por essa razão, ele se sentiu livre para “decompor e recompor” o poema, suas sílabas e palavras.

Um aspecto que chama a atenção nesta canção é a participação vocal dos instrumentistas, algo que para Álvares (31/05/2008) tem uma intenção “teatral, ao usar a voz falada e sussurrada em contraposição à cantora, que em princípio seria a única a usar a voz, se fosse uma canção tradicional”. A participação vocal dos instrumentistas também tem origem em uma experiência

profissional e pessoal que Eduardo Álvares (13/12/2007) teve algum tempo antes de compor esta canção: ele já tinha trabalhado este poema

em Belo Horizonte, com um grupo de improvisação vocal, com o qual realizei um trabalho muito importante pesquisando possibilidades expressivas da voz. Eu peguei os meus alunos mais interessados na questão ‘música & teatro’, que estavam começando a estudar música, e formei um grupo, que se chamava Oficina de Improvisação Vocal. E a base desta oficina era a voz. Os membros do grupo não eram cantores, ninguém tinha uma voz excepcional, não era um coral. E a gente trabalhou em cima de propostas principalmente da Poesia Concreta, estudamos um pouco o movimento Dadaísta e Futurista com relação à Poesia Visual. E a gente começou a fazer um trabalho de criação, a escola tinha uma área que chamava Criação Musical, onde trabalhávamos com pessoas leigas, era um trabalho de pré-composição.

Deste modo, o compositor afirma que o fato de os instrumentistas também participarem vocalmente nesta canção é algo próximo

do trabalho que eu fazia com aquele grupo em Belo Horizonte, de algo lúdico, da brincadeira. A gente trabalhou em cima de uma técnica de montagem e desmontagem do Eisenstein, originada do Meyerhold. O Eisenstein trabalhou com teatro, além de ser cineasta.[...] E ele trabalhava no teatro com uma técnica que se chama *Montagem de Atrações*. Ele dizia que uma peça longa, por exemplo como *Romeu e Julieta*, você não precisava encenar a peça toda, você precisava achar os nós dramáticos, as ‘atrações’. Por que esses nós dramáticos é que criavam o impacto da peça. E dentro da proposta dele, [...] ele não queria os longos monólogos, que é o mais bonito em Shakespeare, [...] ele só queria pegar os nós dramáticos da peça: tem Romeu, tem Julieta, eles se gostam, mas tem um empecilho: as famílias. E ele dramatizava estes nós dentro de uma linguagem mais popular, circense. Isto me chamou a atenção. Eu pensei, eu posso fazer uma música só com estas atrações, só com fortes impactos. Você vê que ela é toda em blocos. ‘Então, o que vem agora?’ Essa é uma estrutura que mantém o interesse do ouvinte: qual será a próxima surpresa? Como na ópera *O Castelo do Barba-Azul* de Bartók, em que há sete portas. A tensão é mantida com a expectativa do que está por trás da próxima porta que será aberta. A tensão aumenta cada vez mais, até que na última porta aparecem realmente as três esposas de Barba-Azul, que você não sabe se estão mortas, se são fantasmas, ou se estão vivas. Mas, então, como você pode criar este tipo de expectativa? Isto é uma coisa que eu aprendi trabalhando com o teatro, e o Eisenstein foi muito importante neste sentido. Ele tem um texto importante que se chama *Montagens de Atrações*. Ele queria fazer um teatro dirigido ao público em geral e ele criava impactos, ele usava filmes. Por exemplo, tinha um personagem que fugia em uma situação e entrava em um avião, e tinha mil peripécias e depois ele caía do avião, e caía dentro de um carro na porta do teatro onde estava se representando aquela peça. Naquele momento, acendia-se a luz e o ator que representava aquela personagem entrava pela platéia. [...] Então, estas montagens de atrações me atraíram bastante. [...] [Elas] criam um impacto fantástico, e é uma linguagem que aproxima as pessoas. O leigo pode não entender nada de *Com Som Sem Som*, mas a montagem de como as coisas são feitas o estimula, ou pelo absurdo, ou pelo grotesco, ou pelo riso. E você estabelece um contato com a platéia que não é intelectual, mas que é pelo jogo e pela brincadeira em si.

O texto *Montagem de Atrações*, de Eisenstein (1975) fala realmente na questão dos impactos e na busca de uma comunicação imediata com o público

A atração (em nosso diagnóstico do teatro) é todo momento agressivo no teatro, isto é, todo momento do teatro que traz à luz no espectador aqueles sentidos ou aquela psicologia que influencia a sua experiência – todo elemento que pode ser verificado e matematicamente calculado para produzir certos choques emocionais em uma ordem apropriada dentro da totalidade da obra. (EISENSTEIN, 1975, ps. 229-230, grifo nosso)

Em outro momento do mesmo texto Eisenstein diz “Formação para o montador pode ser achada no cinema, e principalmente no *music-hall* e no circo, que sempre apresentam um bom espetáculo - do ponto de vista do espectador”. (IDEM, p. 232, grifo nosso)

Esta idéia de trabalhar com fortes impactos, que aparece no texto de Eisenstein e no depoimento de Eduardo Guimarães Álvares, é algo determinante nesta canção, se refletindo em toda a construção da peça. Os blocos fortemente contrastantes entre si, que se sucedem por justaposição, percorrem a obra do seu início até um pouco antes do seu fim, quando a *cadência* do clarinetista dilui a tensão remanescente. Se de um lado a canção é fragmentada pelo contraste constante entre os pequenos blocos sucessivos, de outro lado há uma forte unidade nesta peça que vem de sua construção motivica, que é abordada a seguir. Depois se mostrará a organização destes motivos em blocos e unidades maiores.

Quase todos os acontecimentos da peça são de alguma maneira derivados do seu motivo inicial, incluindo aí a maior parte dos motivos empregados. Mesmo a quantidade de motivos não é muito grande, reforçando o sentido de unidade que caracteriza a obra.

O motivo principal da canção aparece no clarinete, já no primeiro compasso, e é aqui chamado de motivo **a**. Como se vê na figura 32 é possível pensar este motivo enquanto um conjunto de notas ou classes de alturas³³: [si,ré,mi,fá], enquanto uma ordenação melódica, o: [fá,ré,mi,si], e enquanto um motivo rítmico: [semínima, semínima, colcheia, semínima] em um compasso de 7/8. Em todos estes aspectos o motivo **a** têm grande importância dentro da construção desta canção.

³³ Classes de Alturas é um termo retirado da Teoria dos Conjuntos (*Set-Theoretical Analysis*) de Allen Forte, segundo Cook (1992, ps. 124-151), que se refere ao fato de aqui o registro das notas não ser considerado: um ré tanto pode ser um ré 5 como um ré 3. O procedimento de separar as notas que ocorrem em determinado trecho e considerá-las enquanto classes de alturas também é retirado da mesma técnica de análise e nesta canção se revelou útil para mostrar a importância do conjunto de notas do motivo inicial, já que nos oito compassos iniciais apenas as notas deste conjunto são executadas.

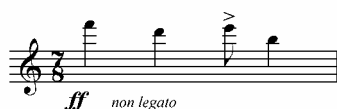
Com Som Sem Som

Eduardo Guimarães Álvares

Motivo Inicial (motivo a):

Motivo **a**, que aparece no compasso 1 na parte do clarinete:

Presto Ritmico (♪)



Conjunto de notas que forma o motivo **a**:



Ordenação melódica do motivo **a**:



Motivo **a** enquanto motivo rítmico:



Fig. 32 - *Com Som Sem Som* - Motivo **a.**

Do ponto de vista harmônico, a harmonia da peça quase inteira tem alguma relação com o conjunto de notas do motivo **a**: [si,ré,mi,fá], seja em sua versão original ou em alguma transposição que mantém a mesma característica intervalar: [0,3,5,6]. Nesta notação, também derivada da teoria de Allen Forte segundo Cook (1992, ps. 124-151), os números indicam a distância em semitons entre cada classe de altura do conjunto e a classe de altura mais grave do conjunto. Um exemplo da importância do conjunto de notas do motivo **a** dentro da canção pode ser visto no início da canção. Assim, como se demonstra na figura 33, nos oito primeiros compassos de *Com Som Sem Som* todas as notas executadas pertencem ao conjunto inicial [si,ré,mi,fá]. Quando finalmente o piano executa no compasso 9 (ver figura 34) um acorde que contém notas estranhas ao conjunto inicial, as notas deste acorde do piano constituem uma transposição do conjunto inicial de notas, no caso: [sol sustenido, si, dó sustenido, ré]. E esta

mesma transposição do conjunto inicial é utilizada pelo clarinete nos compassos 13-16, quando ele executa uma variação do motivo inicial.

***Com Som Sem Som* - Eduardo Guimarães Álvares (compassos 1-8)**

Até o compasso 8 todas as notas executadas pertencem ao conjunto de notas do motivo **a**: [si,ré,mi,fá].

Presto Ritmico (♩)

motivo a

Variantes rítmicas do motivo **a**: a colcheia muda de posição dentro do compasso.

motivo **b**. O acorde do piano assinalado abaixo também se inclui neste motivo, já que em suas outras aparições o motivo **b** também conduz a um forte impacto sonoro.

Voz

Clarinete

Violino

Cello

Piano

elementos precursores do motivo **c**

motivo **c**: um forte ataque sonoro é seguido por um som suave de longa duração.

Fig. 33 *Com Som Sem Som* (compassos 1-8)

Do ponto de vista melódico, a ordenação inicial do motivo **a** [fá,ré,mi,si], (ou em termos de relações intervalares ([6,3,5,0] semitons de distância em relação à nota mais grave do motivo), tem também papel preponderante em toda a peça. Ao se somar as utilizações desta ordenação melódica no motivo **a** com as utilizações da mesma ordenação melódica no motivo **e**, que é abordado mais adiante, se percebe que em todas as seções desta música há numerosas aparições desta ordenação melódica.

Do ponto de vista rítmico, cada um dos quatro primeiros compassos da parte do clarinete corresponde a uma variante rítmica do motivo inicial (ver figura 33). O desenho rítmico do clarinete em todos estes compassos é formado por três semínimas e uma colcheia. A única modificação que ocorre é o local do compasso em que aparece a colcheia, como terceira nota,

como quarta nota, como segunda nota e como primeira nota do compasso. A utilização rítmica do motivo inicial e de suas variantes aparece freqüentemente em quase toda a canção, chegando mesmo a ser reduzida à apenas fala rítmica, o que ocorre na parte do pianista e do violinista do compasso 68 ao compasso 71.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares (compassos 8-16)

motivo **c**: um forte ataque sonoro é seguido e continuado por um som suave de longa duração. Reparar na utilização do conjunto de notas do motivo **a**: [si,ré,mi,fá].

Do compasso 13 ao 16 o clarinete realiza uma variação do motivo **a** que utiliza uma transposição do conjunto de notas daquele motivo. Esta transposição é a mesma empregada no acorde executado pelo piano no compasso 9: [sol sustenido, si, dó sustenido, ré].

Primeiro acorde da peça que contém notas estranhas ao conjunto de notas do motivo **a**: [si,ré,mi,fá]. Este acorde utiliza um conjunto de notas que é uma transposição exata do conjunto referido acima: [sol sustenido, si, dó sustenido, ré].

motivo **d**: repetição de um mesmo som em períodos isócronos de 5 colcheias.

Fig. 34 - *Com Som Sem Som* (compassos 8-16)

Ao se examinar os outros motivos principais desta peça é possível verificar que quase todos eles têm algum elemento comum em relação ao motivo **a**. O motivo que aparece no clarinete entre os compassos 5 e 8 é aqui chamado de motivo **b**, e pode ser visto na figura 33. Este motivo é formado pelo mesmo conjunto de notas utilizado no motivo **a**, mas em outra ordenação, no caso

[si, ré mi, fá], ou em termos intervalares [0,3,5,6] semitons de distância à nota mais grave do motivo. Esta outra ordenação contribui para que este motivo tenha uma característica ascendente e anacrúsica: se o motivo **a** vinha do impacto, o motivo **b** leva ao impacto. Esta característica pode ser percebida em todas as aparições deste motivo. Sempre o instrumento ou a voz que executa este motivo utiliza uma pausa ampla antes deste motivo, e em geral os outros instrumentos ou estão em pausa ou estão tocando em *p* ou *pp*.

O terceiro motivo é aqui denominado de motivo **c** e aparece pela primeira vez como motivo preponderante entre os compassos 8 e 12, podendo ser visto nas figuras 33 e 34. Este motivo é constituído por um forte ataque seguido e continuado por um som suave de longa duração, som suave este que em geral é constituído pelas mesmas notas do forte ataque inicial deste motivo. Nesta primeira aparição do motivo **c** o ataque é realizado pelo piano e o som suave que o prolonga é executado pelas cordas. Na verdade este motivo já é de certa forma pré-realizado nos compassos de 1 a 4 e no compasso 7 pelo piano. Em todas estas vezes o motivo é realizado por acordes formados pelas notas do conjunto do motivo **a**, ou seja [si,ré,mi,fá], o que faz que haja uma associação harmônica entre o motivo **c** e o motivo **a**. Este motivo se associa claramente à sonoridade do texto que o compositor mencionou em seus depoimentos ao dizer que tentou “criar uma forma instrumental [...] que recriasse o nasal vocal das sílabas” (ÁLVARES, 31/05/2008) e ao dizer que o poema é “todo feito com sílabas que têm uma terminação nasal, e em português soa tudo igual, terminando com m, com n ou com til” (ÁLVARES, 13/12/2007). Isto se torna evidente em momentos em que este motivo aparece na voz, como nos compassos 36 a 38 “canção(m)” (ver figura 42), nos compassos 43-46 “som”, nos compassos 55 a 58 na voz dos instrumentistas “som”, e ainda no início da *cadenza* do clarinetista (depois do compasso 90), na nota executada pela cantora “som”. Nesta primeira aparição do motivo **c** há quase que uma retrogradação dele próprio, já que ele acaba com um crescendo das cordas que leva a um ataque seco do piano.

O quarto motivo principal detectado é o único que em sua aparição inicial não apresenta nenhuma relação direta com o motivo inicial. Este motivo, aqui chamado de motivo **d**, consiste da repetição de um mesmo som ou de um mesmo grupo de sons, realizada em períodos isócronos de cinco colcheias. Este motivo aparece primeira vez no violoncelo do compasso 13 ao 16. Como se explica na continuação desta análise, este motivo tem importância na constituição rítmico-métrica da canção, por gerar uma métrica diferente daquela indicada pela fórmula de compasso

de 7/8. Apesar de inicialmente este motivo não ter relação com o motivo **a**, em algumas de suas aparições ele utiliza acordes construídos a partir do conjunto de notas do motivo **a** [si,ré,mi,fá] e de suas derivações. Desta maneira também se estabelece uma relação harmônica entre o motivo **c** e o motivo **a**. Um exemplo disto se verifica do compasso 60 a 67.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares (motivo **d**)

Primeira aparição do motivo **d**, na parte do violoncelo (compassos 13-16). As linhas pontilhadas mostram o metro de 5/8 gerado pela repetição da nota dó em períodos regulares de 5 colcheias.

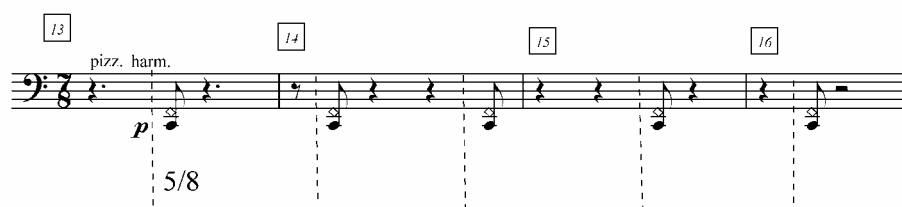


Fig. 35 - *Com Som Sem Som* (motivo **d)**

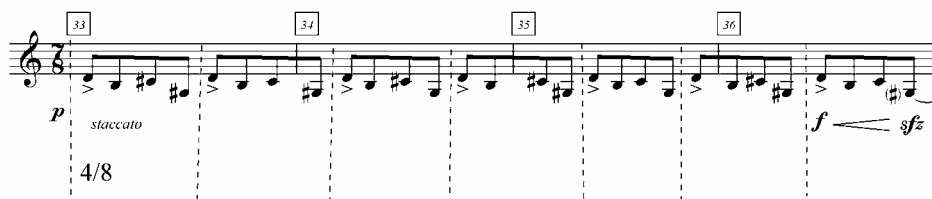
O quinto motivo principal da obra só aparece pela primeira vez do compasso 33 ao compasso 36 na parte do clarinete (ver figuras 36 e 42). Este motivo, aqui chamado de motivo **e**, é, de todos os motivos principais da obra, o mais diretamente derivado do motivo **a**. O motivo **e** sempre utiliza conjuntos de notas que são transposições exatas do conjunto do motivo **a**, mantendo a mesma relação intervalar: [0,3,5,6] semitons de distância em relação à nota mais grave do motivo. Além disso, o motivo **e** também emprega a mesma ordenação melódica do motivo **a**, que em termos intervalares pode ser expressa em [6,3,5,0] semitons de distância à nota mais grave do motivo. Uma comparação entre as figuras 36 e 32 permite observar que o conjunto de notas e a ordenação melódica do motivo **e** são transposições exatas do conjunto e da ordenação melódica do motivo **a**. A diferença entre os dois motivos é rítmica: o motivo **e** realiza em colcheias contínuas o conteúdo melódico que o motivo **a** liaza em variantes formadas por três semínimas e uma colcheia. Assim como o motivo **d**, o motivo **e** também gera uma métrica própria, diferente daquela indicada pelo compasso de 7/8, no caso do motivo **e**, a métrica de 4/8. Este aspecto é abordado mais adiante nesta análise.

Depois de realizado este exame dos motivos principais, é interessante examinar a construção global da peça. É possível se pensar esta peça em três grandes seções (A,B,C), por sua

vez subdivididas em seis seções médias (Aa, Ab, Ac; Ba, Bb; C). Nesta esquematização da forma

***Com Som Sem Som* - Eduardo Guimarães Álvares (motivo e)**

Primeira aparição do motivo **e**, na parte do clarinete, do compasso 33 ao compasso 36. As linhas pontilhadas indicam o metro de 4/8 gerado pela repetição da célula básica do motivo a cada quatro colcheias, sendo que a primeira nota desta célula é a mais acentuada, e por isso gera acentos em períodos regulares de quatro colcheias.



Conjunto de notas empregadas no motivo **e** (transposição do conjunto do motivo **a**):



Ordenação melódica do motivo **e** (a mesma do motivo **a**, com transposição):



Fig. 36 - *Com Som Sem Som* - motivo e

de *Com Som Sem Som*, as letras maiúsculas indicam as grandes seções, e as letras minúsculas indicam as seções médias que subdividem as grandes seções em um maior número de partes. É necessário dizer que ao se escrever por exemplo seção Ab, isto não significa que haja qualquer elo entre a seção Ab e a grande seção B, mas apenas que se trata da segunda seção média da grande seção A. Cada uma das seções médias por sua vez é normalmente dividida em quatro ou cinco blocos fortemente contrastantes entre si, que em geral sucedem-se por justaposição, não havendo transições que preparem as mudanças bruscas entre um bloco e outro.

A seguir se explica o funcionamento desta escrita por blocos contrastantes, muito importante para se entender o resultado musical da estratégia de trabalhar com grandes impactos. Isto é feito através do exame da seção Aa, que ocorre do compasso 1 ao 16 da canção. A divisão da grande estrutura em grandes seções e seções médias é explicada mais adiante. Dentro desta escrita por

blocos sucessivos a questão dos contrastes rítmico-métricos tem importância fundamental, e por isso é abordada por último e em separado.

A seção Aa é formada de quatro blocos contrastantes: que ocorrem respectivamente entre os compassos 1 e 4, 5 e 7, 8 e 12, e 13 e 16, conforme se vê na figura 37. Na seção Aa são apresentados quatro dos cinco motivos principais que constituem a peça. Cada um destes motivos é apresentado em um destes blocos, e assim sendo o contraste entre os blocos também se deve à natureza diferente de cada um dos motivos apresentados.

O bloco 1, que vai do compasso 1 ao 4, já se inicia com um impacto, o forte acorde grave do piano que é tocado simultaneamente ao fá 5, nota extrema da tessitura do clarinete (ver CASELLA; MORTARI, 1992, p. 37) . Este bloco, em que é apresentado o motivo **a**, é bastante rítmico e brilhante e o contraste entre o extremo grave do piano e o extremo agudo do clarinete dá a este bloco a sua cor instrumental característica.

Depois do bloco 1, marcadamente rítmico e todo em *ff*, o bloco 2 (compassos 5-7) se inicia com uma grande pausa. Apenas no fim é que o clarinete toca o motivo **b**. Se o primeiro bloco se inicia com um impacto e é sucedido por uma pausa, o segundo bloco vai da pausa ao impacto. Neste bloco se utiliza apenas o extremo agudo do campo de tessitura: quando o clarinete toca o fá 5 o piano toca o acorde si-ré-mi-fá em sua versão mais aguda possível (entre o si 5 e o fá 6).

Enquanto os dois primeiros blocos foram realizados em dinâmica *ff*, a dinâmica que predomina no bloco 3 (compassos 8-12) é o *pp*, com exceção dos ataques sonoros realizados pelo piano. Aqui é exposto o motivo **c**, caracterizado por um forte ataque sonoro, seguido por uma ressonância longa e suave. Em verdade, o contraste interno que há entre os ataques fortes do piano e a sonoridade suave das cordas e depois dos harmônicos do piano é um dos elementos característicos deste bloco. Além do contraste de dinâmica entre os blocos, a utilização do campo de tessitura também diferencia os blocos:

- no bloco 1 há o contraste entre o acorde muito grave do piano e a melodia super aguda do clarinete.
- no bloco 2 há a melodia super aguda do clarinete e o acorde ainda mais agudo do piano
- no bloco 3 os sons tocados pelas cordas, que perduram quase durante o bloco inteiro, ocorrem na região médio-aguda da tessitura. Todos os sons duradouros deste bloco ocorrem em uma região média do campo de tessitura, região que é acessível até para as vozes corais.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares (seção Aa)

Presto Ritmico (♩)

Bloco 1

Clarinete

ff *non legato*

Bloco 2

ff

A recorrência da nota inicial e mais aguda do motivo **a** em períodos regulares de 7 colcheias materializa o metro de 7/8 indicado pela fórmula de compasso.

O acento do compasso 7 confirma o metro de 7/8 apenas porque este já foi materializado no bloco 1, conforme mostra o quadro à esquerda.

Nos blocos 1 e 2 o clarinete permanece no extremo agudo de sua tessitura, mas o piano utiliza o extremo grave no bloco 1 e o extremo agudo no bloco 2

Bloco 3

Cla

pp *sempre*

Os sons longos do bloco 3 acontecem na região média do campo de tessitura.

Bloco 4

pp *sempre*

Bloco 4: sobreposição entre o metro de 7/8 materializado pela parte do clarinete que realiza uma variação do motivo **a** e o metro de 5/8 gerado pelo motivo **e** executado pelo violoncelo. Tessitura: os sons executados pelo clarinete e pelo violoncelo se situam em apenas um trítone do campo de tessitura, pois o harmônico do violoncelo resulta em um dó 3.

Vln

pp *sfz*

Vlc

pp *sfz* *pizz. harm* *p*

Pno.

mf *secco!* *mf* *sfz*

O único ataque sonoro depois do início do compasso 8 e antes do compasso 12 ocorre longe da cabeça do compasso, gerando uma indefinição métrica no bloco 3, preparada pela fermata que há no final do compasso 7.

Fig. 37 - *Com Som Sem Som* - seção Aa (os pentagramas em pausa foram omitidos)

O bloco 4 (compassos 13-16) se concentra ainda mais na região média do campo de tessitura. Com exceção dos harmônicos do piano que a esta altura já são uma sonoridade muito

suave, todos os sons ocorrem dentro de um trítone apenas, já que o pizzicato em harmônico do violoncelo soa como um dó 3 (ver CASELLA; MORTARI, 1992, p. 182). Este trítone é realmente na região média do campo de tessitura, englobando o dó central do piano (dó 3). O bloco 4 é derivado do bloco 1, já que o motivo **a** é aqui empregado na parte do clarinete, transposto de maneira que a nota mais grave seja o sol sustenido, e variado ritmicamente pela divisão das semínimas do motivo inicial em três quiálteras cada, como se vê na figura 38. Afora a introdução do motivo **d**, realizada pelo violoncelo e que é abordada mais adiante, o contraste entre este bloco 4 e o bloco inicial é estabelecido pela já mencionada questão do registro, da tessitura utilizada, e pela dinâmica, que neste caso é *pp* e *p* o tempo inteiro. Esta dinâmica *pp*, realizada pelo clarinete e pelos sons em pizzicato do violoncelo, fazem que o bloco 5 (compassos 16-20), em dinâmica *f* e com a participação de todos os músicos do conjunto, seja sentido como um forte impacto contrastante.

***Com Som Sem Som* -Eduardo Guimarães Álvares**

Comparação entre os compassos 1 e 13 na parte do clarinete: o motivo **a** e sua variação.

No compasso 13 o motivo **a** aparece transposto e com uma variação rítmica: as semínimas do motivo se subdividem em quiálteras.

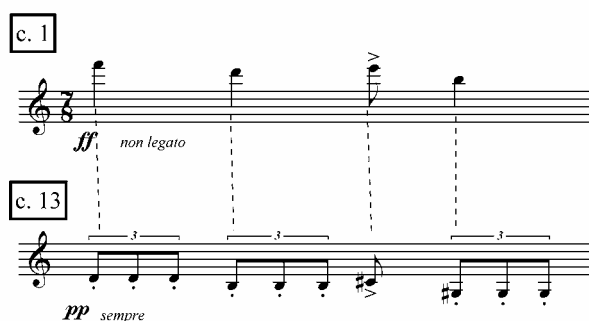


Fig. 38 - *Com Som Sem Som*: comparação entre o compasso 1 e o compasso 13 na parte do clarinete.

Acima já foram mencionados notáveis contrastes entre os blocos desta subseção Aa, blocos estes que duram em média apenas quatro compassos. Entretanto, ainda não se falou até aqui de dois fatores de contraste entre os blocos: o aspecto harmônico, e um elemento essencial dentro desta obra: o aspecto rítmico-métrico.

Quanto ao elemento harmônico, os contrastes já aparecem neste trecho, mas são ainda bastante intensificados no restante da obra. Dentro da seção Aa o maior contraste harmônico que aparece é entre o grupo de notas [si,ré,mi,fá] e a transposição exata deste mesmo grupo de notas

uma terça menor abaixo [sol sustenido, si, dó sustenido, ré], como se pode ver nas figuras 33 e 34. Até o início do compasso 9, no meio do bloco 3, apenas o grupo [si, ré, mi, fá] aparece. No compasso 9 há a sobreposição dos dois grupos de notas ([si, ré, mi, fá] e [sol sustenido, si, dó sustenido, ré]), realizados pelas cordas e pelo piano respectivamente. No bloco 4, do compasso 13 ao 16, o grupo [sol sustenido, si, dó sustenido, ré] se estabelece com apenas uma nota estranha, o dó natural tocado pelo violoncelo. A questão harmônica é abordada mais adiante, onde são analisados contrastes mais intensos percebidos neste aspecto em outros momentos da obra.

Como se explica a seguir o aspecto rítmico-métrico tem grande importância dentro da construção por blocos contrastantes desta canção. Este aspecto tem forte relação com a construção motivica da obra, já que cada um dos cinco motivos principais empregados tem características rítmico-métricas diferentes, o que se vê por exemplo nas figuras 35 e 36, que mostram os motivos **d** e **e**. Para explicar os contrastes rítmico-métricos que ocorrem nesta seção e na canção inteira é necessário fazer algumas explicações. Souris diz

Se se entende por ‘compasso’ uma sucessão de valores iguais regularmente acentuados, este constitui certamente uma figura rítmica. Diz-se que tal figura rítmica, chamada ‘figura métrica’, está subentendida. E para se subentender, é necessário que tenha sido suficientemente materializada, e seja suficientemente poderosa para imprimir à nossa percepção subsequente um ritmo subjacente, sobre o qual se sobrepõem e se enxertam os outros ritmos do discurso. (SOURIS, *apud* NATTIEZ, 1985, pg. 314).

Como se pode observar na figura 37, no bloco 1 (compassos 1-4) desta canção realmente é possível perceber a métrica característica do compasso 7/8. Isto porque ocorre, em um período regular de sete colcheias, o retorno da nota mais aguda da melodia do clarinete, e esta nota inicia cada uma das variantes do motivo **a**. Então, este bloco realiza de maneira explícita a métrica do compasso 7/8. Nesta música, sempre que o motivo **a** aparece, ele representa a materialização do metro do compasso 7/8. É preciso dizer que não estão sendo consideradas aqui as aparições do motivo **e**, embora ele seja fortemente derivado do motivo **a**.

A seguir se realiza um experimento musical³⁴, para melhor demonstrar as características rítmico-métricas dos blocos 2 e 3 e dos motivos apresentados nestes blocos. Neste experimento a parte do clarinete foi retirada do bloco 1 (compassos 1 a 4), e se verificou que desta maneira até o

³⁴ A utilização de um experimento prático como ferramenta de análise musical foi inspirada em proposta de Cook (1992, ps. 343-354)

final do compasso 12 não seria possível ao ouvinte perceber que esta música está escrita em compasso de 7/8.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares (seção Aa modificada)

Se a parte do clarinete do compasso 1 ao 4 fosse retirada da partitura, tal qual acontece nesta figura, a métrica do compasso 7/8 só seria percebida pelo ouvinte a partir do compasso 13, pois antes disso a única sucessão de tempos fortes acentuados por notas musicais ocorreria do compasso 7 ao 8, havendo entre estes tempos fortes a fermata assinalada abaixo.

Presto Ritmico (♩)

Bloco 1

Bloco 2

Clarinete

Piano

Bloco 3

Bloco 4

Primeira materialização do metro de 7/8 nesta versão modificada de *Com Som Sem Som*.

Cla

Vln

Vlc

Pno.

O único ataque sonoro depois do início do compasso 8 e antes do compasso 12 ocorre longe da cabeça do compasso, gerando uma indefinição métrica no bloco 3, preparada pela fermata que há no final do compasso 7.

Fig. 39 - *Com Som Sem Som*- Seção Aa em versão modificada.

Entre os compassos 5 e 12, a única sucessão de ataques que ocorre com intervalo de sete colcheias, e poderia ajudar a explicitar a métrica do compasso de 7/8 na versão modificada acima,

é no início dos compassos 7 e 8. Porém, mesmo neste local seria impossível sentir a métrica do compasso 7/8, já que há uma fermata no final do compasso 7, e portanto o intervalo de tempo entre o início do compasso 7 e o início do compasso 8 é maior do que o intervalo regular de sete colcheias habituais. Voltando a música que realmente ocorre e deixando de lado a sua versão modificada como recurso experimental, no bloco 2 (compassos 5 a 7) é realmente possível sentir o metro de 7/8, em função de este metro já ter sido suficientemente materializado pelo bloco anterior, e em função do acento que cai sobre a cabeça do compasso 7 (ver figura 37). Quanto ao motivo **b**, que caracteriza o bloco 2, se pode dizer que ele confirma a métrica do compasso de 7/8 quando é tocado logo depois de um trecho em que o metro de 7/8 é evidente, e quando a última nota do motivo **b**, que é acentuada, corresponde à cabeça do compasso. Quando estas duas circunstâncias não acontecem, o motivo **b** inclusive pode contribuir para gerar uma ambigüidade métrica, o que de fato se verifica no compasso 36, como se explica mais adiante e se vê na figura 42.

Já o caso do bloco 3 (compassos 8 a 12) é diferente. Este bloco é precedido por fermata, o que ajuda a neutralizar a sensação anterior do metro de 7/8. Além disso, o único ataque sonoro que acontece depois do compasso 8 e antes do compasso 12 se dá longe da cabeça do compasso. Deste modo, é possível dizer que no bloco 3 (compassos 8-12), a métrica do compasso 7/8 não pode ser percebida pelo ouvinte de maneira explícita. A utilização de notas ou pausas mais longas do que um compasso inteiro contribui para esta característica, e a não utilização de valores rítmicos que materializem a sensação métrica do compasso de 7/8 é fundamental para esta indefinição métrica. Em momentos como este, caso o ouvinte ainda sinta o compasso de 7/8, isto se deve à memória de trechos precedentes em que a métrica do compasso 7/8 era explícita.

Acima se observou que o bloco 3 se enquadra em uma categoria rítmico-métrica bastante diferente daquela do bloco 1. Como se vê na figura 37, o bloco 4 tem ainda uma outra característica rítmico-métrica. Embora o metro do compasso 7/8 esteja materializado explicitamente pela parte do clarinete, este metro é sobreposto a um outro metro (neste caso, o metro de 5/8) gerado pela repetição isócrona de algum elemento musical, no caso o dó em pizzicato do violoncelo. Para explicar e fundamentar esta observação é necessário citar Nattiez (1985, p. 309):

Todo o fenômeno recorrente pode dar nascer, não só a um *ritmo*, mas também a um *metro*, desde que a recorrência seja periódica e isócrona. [...] Consequência prática: se toda a periodicidade isócrona [que se repete em períodos de igual

duração] entre quaisquer fenômenos tende a criar o sentimento de um metro, o metro implicado pode entrar em conflito com aquele que o compositor indicou explicitamente na partitura.

Nesta seção Aa (compassos 1-16) são apresentados quatro dos cinco motivos principais que constituem a peça. Cada um destes motivos é apresentado pela primeira vez em um dos quatro blocos que constituem esta seção, e assim sendo, o contraste entre os blocos também se deve à natureza diferente de cada um dos motivos apresentados. Assim, por exemplo, o motivo **a** é importante para materializar o metro de 7/8, e o motivo **d** gera um metro de 5/8 pela repetição de notas ou acordes em períodos regulares de cinco colcheias.

Até aqui já se percebeu que apenas na primeira seção da peça (Aa), com duração de apenas 16 compassos, há quatro blocos fortemente contrastantes entre si, e apenas neste trecho curto ocorrem três categorias rítmico-métricas diferentes, que foram grifadas durante a análise destes blocos iniciais. Contrastes ainda maiores acontecem entre os blocos sucessivos no restante da música.

Assim, em termos rítmico-métricos ainda aparece uma quarta categoria. Quando, em determinados trechos, não há elementos musicais que materializem o metro de 7/8, mas um outro metro é gerado pela repetição isócrona de algum elemento musical, há a sensação deste outro metro que momentaneamente parece substituir o metro de 7/8. Isto pode ser observado claramente no trecho que ocorre entre os compassos 33 e 36 (ver figura 42), em que o metro de 4/8 se estabelece pela utilização repetida do motivo **e** na parte do clarinete, em que a cada quatro colcheias o motivo reaparece se iniciando em sua nota mais aguda.

Além do aparecimento de outra categoria rítmico-métrica, as categorias já existentes vão sendo trabalhadas de maneiras diferentes, com um adensamento das simultaneidades. Este e outros aspectos são tratados novamente ao se abordar a questão da grande forma desta canção.

Antes de passar para a análise da grande forma desta canção, cabe um comentário. Acima foi possível perceber a grande importância dada ao ritmo e à organização rítmico-métrica nesta obra. Esta característica da canção *Com Som Sem Som* dialoga com o poema *Tensão* de Augusto de Campos, que lhe serve de base e é reproduzido na figura 31. Neste poema é possível pensar no ritmo como um elemento muito importante. Para se entender esta relação é necessário fazer algumas citações. Nattiez (1985, pg. 299) diz que “o ‘grau zero’ do ritmo consiste em *intervalos de duração entre acontecimentos*. (Substitua-se duração por espaço e ter-se-á a chave de expressões metafóricas [...] tais como ‘ritmo pictórico’, ‘ritmo arquitetônico’, etc.)”. Caso se

considere o intervalo entre os pares de sílabas do poema *Tensão* como uma espécie de ritmo visual, um dos elementos característicos deste poema será justamente este “ritmo espacial”, esta pulsação que assim se forma. Esta idéia vai de encontro ao pensamento dos próprios poetas concretos que diziam que “a poesia concreta começa a tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear”. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 156). Décio Pignatari diz

Na poesia concreta – como o demonstram os poemas acima citados [entre os quais se inclui o poema *Tensão* de Augusto de Campos] – o movimento já não é mais uma mera ilustração de um movimento particular e real (*motion*) como o fizeram os futuristas – poetas, pintores e escultores – e o próprio Apollinaire. O problema, aqui, é o da própria estrutura dinâmica não-figurativa (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaço-temporal – que é o ritmo. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 66, grifo nosso)

Uma outra característica do poema *Tensão* também se relaciona com a forte importância que o aspecto rítmico-métrico tem na canção de Eduardo Guimarães Álvares. É o fato de o poema permitir várias leituras–visualizações simultâneas ou quase simultâneas em várias direções, por exemplo, uma leitura no sentido vertical, uma leitura no sentido horizontal e uma leitura no sentido transversal. A relação entre esta simultaneidade característica do poema e a canção de Eduardo Guimarães Álvares aparece de maneira mais explícita entre os compassos 68 e 71, em que todos os instrumentistas berram sílabas e palavras diferentes retiradas de diferentes leituras do poema. Todos os instrumentistas berram ao mesmo tempo, mas cada um com seu ritmo próprio, que corresponde de certa forma a cada leitura diferente do poema. Em um sentido menos estrito, é possível pensar vários blocos da canção em que ocorrem sobreposições entre diferentes variantes rítmicas do motivo **a**, e também entre estas variantes do motivo **a** e os motivos **d** e **e**, como uma representação desta simultaneidade característica do poema. Exemplos expressivos são os blocos que ocorrem entre os compassos 60 e 63 e entre os compassos 87 e 90. Esta simultaneidade característica deste poema também é um elemento contido na própria proposta dos poetas concretos que falam em “estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, p. 156).

A escrita por blocos contrastantes sucessivos é sem dúvida uma característica fundamental desta canção. Esta escrita é derivada de um lado da forma visual do poema, que é feito de vários blocos, cada um formado por um par de sílabas. De outro lado, ela é derivada da oposição que

aparece na principal linha transversal do poema (“com som/ ten são/ sem som”). Um terceiro elemento que influenciou nesta escrita por blocos contrastantes é a leitura e a vivência do compositor com a técnica da *Montagem de Atrações* de Eisenstein. Apesar de esta construção por blocos contrastantes percorrer a canção quase inteira, é possível agrupar os pequenos blocos que formam a canção em três grandes seções (A, B, C), que por sua vez se subdividem em seis seções médias (Aa, Ab, Ac, Ba, Bb, C). Por outro lado, mesmo ao se examinar a grande forma da canção, a questão dos impactos se faz presente, o que será mostrado ao se mencionar o ponto culminante da canção e a estratégia realizada para atingi-lo.

Ao se abordar as três grandes seções da peça, de início aqui são mostradas as características gerais de cada seção. Um estudo mais detalhado é feito ao se abordar as seis seções médias. As características gerais das três grandes seções são:

- Grande Seção A (do compasso 1 ao compasso 52): Aí são apresentados os principais motivos da obra. Durante esta seção apenas a cantora canta, em contraposição com a próxima seção onde os instrumentistas também terão participação vocal; e a cantora apenas canta, e de maneira que é possível entender o sentido do texto, em contraposição à próxima seção onde a cantora utiliza também outros recursos vocais.
- Grande Seção B (do compasso 53 ao 90): Este é o momento em que ocorrem os eventos teatrais imprevistos, como por exemplo a participação vocal dos instrumentistas, que também cantam e depois gritam e sussurram. A cantora também tem uma participação diferente daquela que seria habitual em uma canção tradicional: primeiro ela sussurra o texto, depois ela canta em vocalize, e quando ela finalmente canta sílabas, estas não formam palavras com sentido reconhecível, mas um acúmulo de sílabas non-sense. Esta grande seção é o momento da preparação imediata para o clímax, do clímax e do pós-clímax, que ainda mantém a tensão em níveis elevados.
- Grande Seção C: *Cadenza* do clarinetista sem indicação de fórmula de compasso, onde ocorre a dissolução da tensão remanescente. Com exceção de uma nota cantada pela soprano no início desta seção e o resto das ressonâncias do piano, também no início desta seção, apenas o clarinetista participa, tocando e falando o texto.

É interessante reparar que o contraste entre as seções não é apenas um contraste musical, mas envolve o aspecto teatral da atitude solicitada de cada músico.

Quanto às seções médias, a seção Aa já foi devidamente abordada no item anterior.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares - (compassos 17-23)

BLOCO 5

O bloco 5 se assemelha ao bloco 1 da seção Aa, pela utilização do motivo **a**, e, conseqüentemente, pelo emprego da métrica explícita de 7/8.

BLOCO 6

O bloco 6 se assemelha ao bloco 2 da seção Aa pela utilização do motivo **b** com os seus elementos característicos.

No bloco 5, o motivo **a** em seu grupo original de notas, [si,ré,mi,fá], é sobreposto à sua transposição terça menor abaixo, [sol sustenido,si,dó sustenido,ré].

Fig. 40 - *Com Som Sem Som* (compassos 17-23)

A seção Ab (compassos 17 – 32), ao mesmo tempo em que é a primeira seção cantada da peça, é também uma espécie de variação da seção Aa. Cada bloco da seção Ab se refere ao bloco equivalente da seção Aa, pelo emprego dos mesmos motivos e conseqüentemente também pela utilização das mesmas características rítmico-métricas. Isto pode se demonstrar através das figuras 40 e 41 e de sua comparação com a figura 37. Além da entrada da voz e conseqüentemente do texto, que a esta altura é cantado de maneira plenamente inteligível, o outro elemento novo é uma sonoridade mais cheia que acontece em alguns pontos. Assim, no bloco 5 (compassos 17-20), há a sobreposição do motivo **a** tocado no conjunto original com a sua transposição terça menor abaixo, além de a região média do campo de tessitura ser ocupada por trinados e trêmulos do clarinete e das cordas, em contraposição à textura de extremos isolados do bloco 1. No bloco 8 (compassos 29-32) há a sobreposição do motivo **a** com suas transposições, gerando uma harmonia mais densa, na qual

são empregadas dez classes de alturas do total cromático, em comparação com as 5 classes de alturas utilizadas no bloco 4. Tal harmonia soa como uma espécie de um ré menor dórico perturbado pelas segundas menores que se formam entre o violoncelo e o clarinete.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares (compassos 24-32)

BLOCO 7

O bloco 7 se assemelha ao bloco 3 da seção Aa: o motivo **c** novamente predomina e mais uma vez este motivo é empregado de maneira a permitir uma certa indefinição métrica: o acento que inicia este bloco ocorre longe da cabeça do compasso.

BLOCO 8

O bloco 8 se assemelha ao bloco 4 da seção Aa. Tanto no bloco 8 como no 4 há o emprego simultâneo dos motivos **a** e **d**. Consequentemente, há a sobreposição entre a métrica explícita de 7/8 (gerada pelo motivo **a**) e a métrica de 5/8 (gerada pelo motivo **d**).

A utilização de várias transposições do motivo **a** gera uma sonoridade harmônica densa: a cada compasso se ouvem dez notas do total cromático, as únicas notas ausentes são mi bemol e fá sustenido.

Na parte do piano aparece o motivo **d**, com a sua característica métrica de 5/8.

Fig. 41 - Com Som Sem Som (compassos 24-32)

Na seção Ac (compassos 33-52) a sucessão de blocos contrastantes continua, e as constantes mudanças de características rítmico-métricas se mantêm como um elemento essencial. O início da seção já traz novidade. Pela primeira vez aparece o motivo **e**, ainda que este motivo seja claramente derivado do motivo **a**. Este motivo **e**, que é repetido na parte do clarinete durante todo o bloco 9a (compassos 33-36), faz que este bloco tenha uma nova categoria métrica: um metro

diferente do 7/8 indicado pela fórmula de compasso, no caso de 4/8, se estabelece, momentaneamente substituindo o metro de 7/8, que não é materializado por nenhum elemento musical neste trecho. Isto se demonstra na figura 42.

Com Som Sem Som - Eduardo Guimarães Álvares (compassos 33-38)

BLOCO 9a

Durante o bloco 9a a introdução do motivo *e* gera um metro de 4/8 pela recorrência da nota acentuada a cada 4 colcheias. O metro de 4/8 momentaneamente substitui aquele indicado pela fórmula de compasso (7/8), já que não há aqui nenhum elemento que materialize a métrica do compasso de 7/8.

BLOCO 9b

Constituído pela nota longa da voz e do clarinete que se perpetua por mais de dois compassos, o bloco 9b se caracteriza por uma indefinição métrica. Esta indefinição é reforçada pelo fato de o bloco anterior (9a) ter estabelecido uma métrica diferente do 7/8 da fórmula de compasso. Além disso, o bloco anterior (9a) se encerra com o acento característico do motivo *b* ocorrendo em uma nota que não corresponde nem ao acento métrico do compasso de 7/8, nem ao acento característico do motivo *e*, que materializou um metro de 4/8 no bloco anterior (9a).

Fig. 42 – Com Som Sem Som (compassos 33-38)

Na figura 42 também se vê o bloco 9b (compassos 37-38), que se caracteriza pela ambigüidade métrica, aqui reforçada pelo fato de o bloco anterior ter estabelecido um metro

diferente de 7/8. Um outro elemento que propicia esta ambigüidade do bloco 9b é a maneira como o motivo **b** é colocado no final do bloco 9a, de modo que o acento que caracteriza a última nota do motivo **b** não ocorre nem sobre a cabeça do compasso de 7/8, nem sobre o acento do metro de 4/8 que foi gerado pelo motivo **e** (realizado pelo clarinete no bloco 9a). E esta seção Ac persiste de maneira que cada bloco tenha uma característica rítmico-métrica diferente daquela do bloco anterior. Assim, no bloco 10 (compassos 39 a 42) há a sobreposição do metro de 5/8 com o metro de 7/8, aqui realizado pelo motivo **a**, pela primeira vez em duas variantes rítmicas simultâneas. No bloco 11 (compassos 43 a 46) há o estabelecimento do metro de 5/8. No bloco 12 (compassos 47 a 52), de início há a sobreposição do metro de 7/8 (materializado em três variantes rítmicas do motivo **a**) com o metro de 4/8. No final do bloco 12 há um acorde agudo no piano que, durando um compasso e meio com fermata, se transforma em quase pausa e funciona como uma importante cesura, que conclui a grande seção A inteira. Como sempre, a alternância entre as características métricas nesta seção é fruto da utilização dos motivos. O motivo **a** estabelece o metro de 7/8. O motivo **b** aqui é utilizado no compasso 36 para reforçar a ambigüidade do motivo **c** que vem a seguir. O motivo **c** é indefinido metricamente, gerando ambigüidade se não há um outro motivo simultâneo que estabeleça um metro definido. O motivo **d** estabelece um metro de 5/8. O motivo **e** estabelece um metro de 4/8.

Na seção Ac, há outros contrastes expressivos, além dos rítmico-métricos. Há, por exemplo, um interessante contraste sonoro entre o bloco 9b (compassos 37-38) e o bloco 10 (compassos 39-42). Enquanto o bloco 9b é formado pelo ataque e pelo longo corpo sonoro de dois compassos das notas do clarinete e da voz, o bloco 10 é essencialmente formado por sons curtos, que quase só tem os seus ataques e quase nenhum corpo sonoro: os sons em pizzicato nas cordas e em staccato no piano. O uso da tessitura vocal envolve um importante contraste do bloco 11 (compassos 43-46) em relação à participação vocal realizada até este momento da peça, já que aqui a voz canta um ré 3 longo, que fica uma sexta abaixo da nota mais grave cantada anteriormente nesta peça. Por isto, neste ponto, a voz soa em um registro novo, quase como se fosse um novo timbre vocal. Esta questão é comentada novamente quando se falar da próxima seção da obra. Outro contraste se refere à harmonia e de certa forma à textura instrumental. Há momentos nesta seção em que ocorrem passagens em que apenas três e mesmo duas notas são tocadas, no bloco 9b (compassos 37-38) e no bloco 11 (compassos 43-46). Estas passagens contrastam com momentos de sonoridade e de harmonia mais densa, como o início do bloco 12,

quando no compasso 47 o total cromático é tocado. Contrastam também com passagens densas da seção anterior e da seção seguinte como o bloco 8 (compassos 29- 32) e o bloco 14 (compassos 60-63), em que a cada compasso se ouvem dez notas (classes de altura) do total cromático.

A seção Ba (compassos 53-74) representa a preparação para o grande clímax e o grande clímax da peça. Ao se estudar esta seção, é importante verificar as estratégias utilizadas pelo compositor para atingir o ápice da tensão, em uma peça que tem contrastes marcantes a cada meia dúzia de compassos. Estas estratégias englobam a evolução interna da própria seção Ba, mas também a relação daquilo que ocorre na seção Ba com tudo o que ocorreu antes. Em ambos os casos, percebe-se a busca por fortes impactos, característica essencial desta canção.

O contraste violento entre o bloco 13 (compassos 53-59) e o bloco 14 (compassos 60-63) é um dos elementos estratégicos que preparam o clímax. Este contraste envolve simultaneamente vários aspectos interligados: a dinâmica e a sonoridade, utilização do campo de tessitura, a harmonia, a característica rítmico-métrica. Durante o bloco 13 inteiro as dinâmicas suaves predominam, e a partir do compasso 55 há de um lado o sussurro *pp* da cantora, e de outro, as vozes dos instrumentistas em *p* e *boca chiusa*. Todas as notas utilizadas no bloco 13 podem ser cantadas confortavelmente por vozes de cantores não profissionais, o que realmente ocorre a partir do compasso 55. Portanto neste bloco só se emprega a região média do campo de tessitura. Em comparação, no bloco 14 as dinâmicas empregadas são *ff* e *sfz*, há uma grande densidade de notas nos registros extremos do campo de tessitura, incluindo a melodia do clarinete que utiliza o registro extremo agudo deste instrumento de um lado, e de outro incluindo amontoados compactos de sons na região grave do piano. Além disto há uma passagem dos sons exclusivamente vocais do bloco 13b (c. 55-59) para os sons exclusivamente instrumentais do compasso 60. Do ponto de vista da harmonia a utilização de apenas três classes de altura (ré, fá, si) no bloco 13 contrasta com a sonoridade mais densa das 9 classes de alturas tocadas no bloco 14, das quais 8 classes de alturas já se ouvem na primeira colcheia do novo bloco. Do ponto de vista rítmico-métrico, o bloco 14 (compassos 60-63) é diferente não apenas do bloco 13, onde não havia sobreposição de metros diferentes, mas de todo o resto da canção. O bloco 14 é o momento de maior densidade de sobreposições métricas da canção. É o único momento em que se sobrepõem simultaneamente o motivo **a**, o motivo **d** e o motivo **e**, gerando a sobreposição de três metros diferentes: o 7/8 que se materializa na parte do violino e do clarinete, o 4/8 que se forma no violoncelo, e o 5/8 realizado pelos acordes do piano.

A tensão máxima da peça de certa forma começa a ser atingida no compasso 60, se intensifica a partir do compasso 64, chega ao ápice máximo entre os compassos 68 e 74, e ainda se mantém elevada na seção Bb (compassos 75 – 90).

A próxima estratégia a ser abordada envolve a utilização do campo de tessitura vocal e a maneira como o ponto culminante vocal é atingido, que mais uma vez reflete a construção por impactos que caracteriza a peça. O ponto culminante vocal é a nota ré 5, no registro extremo agudo da voz de soprano, e é atingido pela primeira vez no compasso 64, sendo cantado várias vezes até o compasso 73. A nota mais aguda cantada antes do ponto culminante é simplesmente a primeira nota vocal desta canção, fá 4, portanto uma sexta abaixo do ré 5 culminante. Deste modo, quando a soprano atinge o ré 5 pela primeira vez, o ouvinte tem quase a sensação de uma voz nova, muito diferente de todas as aparições vocais até este ponto. Mantendo este princípio de atingir de maneira brusca os registros extremos da voz, na última vez que o ré culminante é cantado, ele é seguido por um enorme salto de duas oitavas que leva até o ré 3, a nota mais grave cantada nesta peça. Esta nota entretanto já havia sido cantada, e o mesmo tipo de estratégia havia sido utilizado. O ré 3 é cantado pela primeira vez no compasso 43. Com exceção da curta apojatura que lhe precede, a nota mais grave cantada anteriormente fica uma sexta acima deste ré, é o si 3. Então é possível perceber que tanto ao atingir o extremo agudo da voz como ao atingir o registro grave o compositor procura causar o máximo de impacto, evitando preparar a chegada aos registros vocais extremos.

A outra estratégia para atingir o ápice da tensão na seção B e, neste caso, também para manter a tensão em níveis elevados durante toda a grande seção B, se refere à utilização de procedimentos que se afastam daquilo que se espera de uma canção tradicional. Há de um lado a participação vocal dos instrumentistas, e de outro a diferente utilização da voz da cantora, incluindo recursos tais como o sussurro, o vocalize, e a montagem de sílabas retiradas do poema formando palavras sem sentido. Esta estratégia de composição envolve o fato de durante toda a grande seção A (compassos 1 ao 52), que representa uma grande proporção da duração total da canção, os instrumentistas apenas tocarem e a voz apenas cantar, e de maneira que sempre é possível entender o texto vocal. Então, quando na grande seção B os instrumentistas participam cantando, gritando, falando, e a voz, primeiro sussurra, depois canta sem texto (vocalize), e depois canta sílabas desconexas, estes recursos todos representam um elemento que consegue ter

o impacto da novidade inesperada, depois de todos os contrastes que já ocorreram durante a grande seção A.

A seção Ba se encerra com o gigantesco salto vocal de duas oitavas sendo seguido pela importante cesura do compasso 74: o único momento de toda a canção em que todos os músicos do conjunto executam notas longas e com fermata simultaneamente. Esta cesura mantém a expectativa ao interromper o fluxo sonoro logo depois do auge da tensão.

Apesar desta importante cesura, a seção Bb (compassos 75-90) tem um certo parentesco com a seção Ba, e mantém a tensão da canção em níveis elevados.

O parentesco é devido a algumas semelhanças entre momentos específicos de cada bloco. Assim, no bloco 18 (compassos 75-78) os instrumentistas sussurram as mesmas palavras e os mesmos ritmos que haviam gritado no bloco 16 (compassos 68-72). A relação que ocorre entre o piano e a voz dos instrumentistas do compasso 82 ao compasso 85 é similar àquela que ocorre do compasso 52 ao 59: o piano toca um arpejo ascendente cujas notas serão cantadas depois pelos instrumentistas. O trinado de segunda maior que a soprano executa no compasso 86 soa como uma lembrança do trinado de segunda maior que ocorreu entre os compassos 67 e 71. Entretanto, o trinado do compasso 86 é mais suave e menos agudo do que o anterior, correspondendo a uma lembrança do auge, e não mais ao auge da tensão. Um parentesco mais geral que engloba estas duas sessões em uma sessão maior é a já comentada participação vocal dos instrumentistas, e a utilização de outros recursos vocais por parte da cantora, que não o canto tradicional com sílabas formando um texto inteligível.

No bloco 18 (compassos 75-78), a soprano canta empregando um texto, mas este não mais tem coerência semântica gramatical: isto se deve a um recorte das sílabas do poema que são justapostas de maneira a não formar palavras reconhecíveis. O compositor diz que este tipo de procedimento visa usar as sílabas do poema “como puro valor sonoro”. Nossa interpretação para este fato é diferente. Se desde o início da canção o texto cantado fosse apenas formado por sílabas desconexas é possível que a determinado momento elas comessem a ser percebidas como puro valor sonoro. No caso desta canção, em que durante boa parte da canção um texto com coerência semântica era cantado de maneira inteligível, nos parece que o fato de neste ponto ser cantado um texto feito de sílabas desconexas soa como algo de certa forma inesperado, contribuindo para manter a tensão em níveis elevados. E nos parece que este elemento inesperado funciona como uma continuação daquilo que o compositor chamou de “caos/ carnaval” se

referindo ao bloco 16 (compassos 68-72), momento em que cada instrumentista berra algumas palavras diferentes do texto com um ritmo próprio, diferente do ritmo dos outros instrumentistas. Neste sentido nos parece que é algo que tem a ver com o que o compositor disse na entrevista:

O leigo pode não entender nada de *Com Som Sem Sem Som*, mas a montagem de como as coisas são feitas o estimula, ou pelo absurdo, ou pelo grotesco, ou pelo riso. Então você estabelece um contato com a platéia que não é intelectual, mas que é pelo jogo e pela brincadeira em si.

Além do canto de palavras non-sense, outros fatores contribuem para que a tensão se mantenha intensa durante a seção Bb. Há o contraste de dinâmica entre o início *pp* da seção Bb e a re-utilização do motivo **b**, que ocorre do compasso 80 para o 81 em dinâmica *f* que leva ao *sfz*. Este motivo não era utilizado desde o compasso 36, e a sua forte característica ascendente se associa ao fato de ele levar ao impacto depois de um trecho em *p*, *pp* ou em pausa, em todas as vezes que ele aparece. Este motivo **b** representa o fim do bloco 19 e outro aspecto que contribui para manter a tensão elevada é a elisão que aí ocorre: o fim do bloco 19, na cabeça do compasso 81, se sobrepõe ao início do bloco 20.

O outro aspecto que mantém a tensão durante esta seção é o aspecto harmônico. Há nesta canção inteira, um grupo de notas que sempre volta: [si,ré,mi,fá], e é percebido como o principal conjunto sonoro desta canção. A música já começa com este grupo sendo tocado e ele realmente tem um papel preponderante sobre os outros grupos de notas utilizados, que inclusive têm algum tipo de derivação deste grupo inicial. É possível que a permanência de um outro grupo sonoro durante os compassos 81-85 represente uma tensão harmônica que se junta às outras tensões observadas na seção Bb. Vale notar que o conjunto de notas utilizado durante os compassos 81-85 é o conjunto [mi,sol,lá bemol,si bemol], e este conjunto tem apenas uma nota em comum com o conjunto principal de sons da canção, no caso a nota mi. E durante a seção Bb (compassos 75-90) este é o trecho entre os compassos 81 e 85 é o único momento em que o principal conjunto notas [si,ré,mi,fá] da canção se ausenta.

Outro aspecto que contribui para a permanência da tensão durante a seção Bb é o diálogo entre a voz da cantora e as vozes dos instrumentistas, que se mostra principalmente entre os compassos 81-85 e lembra o diálogo entre solo e tutti de um concerto. Primeiro a soprano canta uma oitava acima o arpejo do piano, que contém as notas que os instrumentistas vão cantar em seguida. Os instrumentistas então cantam o seu acorde com vibrato³⁵. Depois a cantora responde

³⁵ Este vibrato é produzido pelos dedos dos instrumentistas segurando a pele do pescoço ao cantar.

cantando um trinado, que é um elemento sonoro similar ao vibrato, é uma espécie de vibrato ampliado. E a nota mais aguda do trinado da cantora está uma oitava acima da nota mais aguda cantada pelos instrumentistas, no caso pela violoncelista.

O dinamismo da seção Bb é mantido até o seu último bloco (compassos 87-90) Neste bloco aparece novamente e pela última vez a utilização de sobreposições rítmico-métricas. No caso há a sobreposição entre o metro de 4/8 que vem da utilização do motivo **e** pelo piano, e três ritmos diferentes que materializam o metro de 7/8. Estes três ritmos diferentes, que aparecem no clarinete e nas cordas, constituem três variantes rítmicas do motivo **a**.

Se na seção Bb o dinamismo e a tensão da peça se mantiveram em níveis elevados, a seção C realmente representa a distensão final da canção. A seção C é a *cadenza* do clarinetista, que ocorre depois do compasso 90 e não tem indicação de fórmula e barra de compasso. Com exceção da nota inicial cantada pela soprano, apenas o clarinetista participa na seção C. Com isto, há o fim da tensão resultante das sobreposições rítmicas e métricas. A seção C é baseada no motivo **e**, e na alternância entre os trechos em que o clarinetista toca e aqueles em que ele fala o texto. Além do fim das sobreposições rítmico-métricas, outros fatores contribuem para a sensação de uma distensão conclusiva. Há um decrescendo da dinâmica tanto na parte tocada como na parte falada. Há um caminho para o grave quanto às notas tocadas: primeiro o motivo **e** ([6,3,5,0]) é utilizado tendo o si como nota mais grave, depois ele é transposto, com a mesma relação intervalar, de maneira que o sol sustenido seja a nota mais grave e por fim de maneira que o mi seja a nota mais grave. É interessante reparar que os três conjuntos de notas representados por cada uma destas transposições do motivo **e** foram bastante utilizados durante toda a canção.

Se esta seção C for considerada como a coda da canção, há um local que pode ser considerado como o início da codeta, da dissolução final. É a fermata que ocorre sobre uma pausa de colcheia, no último sistema da música. Depois desta fermata, os trechos falados pelo clarinetista passam a ter apenas uma sílaba, dissolvendo o significado das palavras. Por outro lado, os trechos tocados passam a empregar cada vez menos notas, até que no fim há apenas e notas e sílabas isoladas, e a canção morre no silêncio.

Ao se analisar a canção *Com Som Sem Som* de Eduardo Guimarães Álvares os principais aspectos percebidos foram:

- A construção por impactos, algo que se reflete por um lado na pequena ou média estrutura através da justaposição sucessiva de blocos (pequenos trechos, com duração oscilando livremente

em torno dos quatro compassos) extremamente contrastantes entre si. Por outro lado, esta construção por impactos também se reflete também em algumas estratégias que envolvem a forma global da canção, como a maneira que o ponto culminante vocal é atingido, como uma nota muito mais aguda do que todas as outras cantadas anteriormente. Outra estratégia global utilizada se refere à participação vocal dos instrumentistas e à utilização de outros recursos vocais por parte da cantora que se diferenciam das maneiras mais tradicionais de uma canção, como o sussurro, o canto em vocalize, o canto utilizando sílabas desconexas do poema. Estes elementos todos são realizados já perto do clímax, depois de aproximadamente metade da canção já ter sido executada, e com isso geram uma certa surpresa que contribui para manter o interesse e a tensão dos espectadores em um concerto.

A construção por blocos e a busca por impactos são consequência de vários fatores. De um lado há a própria forma visual do poema que também é feita em blocos. De outro há talvez uma possível representação da principal linha transversal que se forma na leitura do poema, “com som/ ten são/ sem som”. Esta linha transversal se forma com a utilização dos blocos do poema que formam o início e o fim de uma leitura horizontal e de uma leitura transversal do poema, unidos pelo bloco central “tensão”, que é o ponto de união entre os dois quadrados visuais do poema e o ponto central das visualizações mais imediatas do poema: a leitura em sentido horizontal, vertical e transversal. Assim, dentro desta principal linha transversal do poema há uma idéia de uma tensão gerada por dois pólos opostos, o “com som” e o “sem som”, que de certa forma se reflete nos constantes contrastes de dinâmicas e registros extremos que aparecem na canção. Há ainda a leitura e a vivência que o compositor teve com a técnica da montagem de atrações de Eisenstein em que uma das idéias centrais é manter o interesse da platéia através da utilização apropriada de choques emocionais, de grandes impactos.

- Outro aspecto muito importante a ser mencionado é a construção motívica da peça. Há um motivo principal que garante a unidade da peça, já que a maior parte dos elementos da peça tem alguma relação com este motivo inicial, seja do ponto de vista do conteúdo melódico, harmônico ou rítmico. Outra característica da construção motívica da peça é o fato de cada motivo ter a sua característica métrica própria, e, assim, a partir da alternância e da sobreposição dos diversos motivos o compositor obtém importantes contrastes métricos que contribuem para a construção da peça em blocos de forte impacto. Entre estes contrastes métricos não há apenas a alternância entre metros diversos, mas também a sobreposição de metros diversos.

- Quanto às relações que se estabelecem entre o poema e a música, é possível comentar que embora na música não se faça jamais a leitura mais imediata que se tem do poema, a leitura horizontal do princípio ao fim, esta música tece bastante relações com o poema, que podemos enumerar abaixo:

- a construção em blocos da música foi inspirada pela forma visual do poema e a própria oposição que há na linha transversal da tensão entre o “com.som” e o “sem som” inspira os fortes contrastes característicos da música.

- a importância que o ritmo tem no poema (ritmo espacial) e a importância que o ritmo tem nesta música, em que os contrastes rítmico-métricos são um aspecto essencial. Dentro disto pode se mencionar o fato de o poema ser formado por sete pares de sílabas e o compasso da música ser um 7/8.

- a possibilidade que o poema tem de várias leituras simultâneas ou quase simultâneas, que se reflete na simultaneidade que se observa nas várias sobreposições que ocorrem de diferentes versões do mesmo motivo, e principalmente de motivos diferentes, as primeiras gerando sobreposições rítmicas e as últimas gerando as sobreposições métricas que contribuem para os já mencionados contrastes rítmico-métricos da canção.

- a busca de representar a sonoridade nasal do poema através de fortes ataques seguidos de corpos sonoros longos e suaves. Esta busca se torna perceptível quando a voz faz estes fortes ataques e depois termina em *boca chiusa* ao cantar “som”, por exemplo.

- o aspecto lúdico do poema, das sílabas que podem ser montadas de diversas maneiras, que se reflete no texto que a cantora realmente canta, e de um modo geral na atitude lúdica empregada pelo compositor ao criar esta canção..

Outro comentário interessante se refere ao uso de ostinatos, que é algo que ocorre em todas as canções do compositor Eduardo Guimarães Álvares feitas para o CD *Poesia Paulista*. Na canção *Com Som Sem Som* a função dos ostinatos é dar a cada bloco as suas características inconfundíveis, de maneira a tornar o contraste entre os blocos mais marcante e imediatamente perceptível. Dentro desta função geral um aspecto muito importante é o aspecto rítmico-métrico: os ostinato ajudam a materializar o metro de 7/8 quando se referem ao motivo **a** e ajudam a gerar outros metros quando associados aos motivos **d** e **e**. Deste modo, os ostinatos contribuem para a riqueza rítmico-métrica da peça, que envolve não apenas a alternância e justaposição, mas também a sobreposição de metros diferentes.

3.4 Considerações Finais do Capítulo

Depois de realizada a análise de cada uma das canções de Eduardo Guimarães Álvares aqui abordadas, é possível tecer alguns comentários gerais.

Quanto à sua construção e à relação da música com o texto, cada canção apresenta soluções diversas. Há, entretanto, pelo menos um aspecto comum quanto à construção das três canções: a utilização de ostinatos, aspecto este que é comentado mais adiante

Em *Rito*, é possível perceber que o momento de maior complexidade harmônica dentro da canção corresponde à frase mais aguda da voz, sendo uma espécie de clímax da canção, que é sucedido por uma grande pausa. No texto, este momento corresponde a um verso particularmente expressivo, com um certo sentido irônico (“De hora em hora, Deus melhora ...”). Dentro da forma desta canção, este momento corresponde ao final da seção B de um ABA’, e é possível perceber que há uma estratégia para atingir este clímax. Dentro da linguagem econômica da canção, há um caminho que leva do momento de maior simplicidade harmônica e de textura instrumental a um trecho de complexidade média destes dois fatores e por fim, ao clímax, onde particularmente o aspecto harmônico é levado à sua máxima complexidade dentro desta canção. Os versos finais (“Beija a criança que adoras/ E que é preciso afogar”) também são considerados pelo compositor como um elemento interessante do poema musicado, contendo uma espécie de “humor negro”. Estes versos também foram valorizados dentro da canção por uma característica melódica específica: um grande percurso descendente que deságua na mais grave e última nota cantada desta peça.

No caso de *A Mosca (uma abordagem crítica)* a forma é uma espécie de ABC, em que a seção C junta algumas características de A com algumas características de B e algumas características próprias. Se em *Rito* foi demonstrado como elementos importantes da forma musical estavam ligados à valorização expressiva de alguns versos do texto, no caso de *Mosca (uma abordagem crítica)* se percebeu uma certa independência de um aspecto bastante característico da música em relação ao texto. Assim, é possível dizer que o marcante contraste musical entre a seção A e a seção B é autônomo em relação ao texto, já que representa um grande contraste musical que não se inspira em uma oposição equivalente dentro do texto. Aqui então aparece a idéia de música e texto fazendo “discursos paralelos”, pensamento expresso pelo compositor nas entrevistas (13/12/2007; 22/02/2008). Por discursos paralelos talvez se possa

entender que nem tudo o que o texto diz precisa ser representado pela música, e nem todos os elementos musicais contidos em uma canção precisam ser de alguma maneira derivados do texto. Isto não significa que a música aqui se proponha a expressar o oposto do que o texto diz. Apesar de bastante diferentes entre si ao tratar de um texto que não apresenta um contraste equivalente, as seções A e B desta canção não parecem expressar o oposto do que o texto. Pelo contrário, em ambas as seções, e também na seção C, é possível encontrar elementos de uma associação imitativa, em certo sentido descritiva da música em relação ao texto. O fato de elementos diversos da música poderem ser percebidos como uma espécie de recriação musical do zumbido do vôo de um inseto inclusive mostra que a imitação imaginária de um mesmo elemento do texto pode ser realizada de diversas maneiras pela música.

Por outro lado, há um outro aspecto de *Mosca (uma abordagem crítica)* que se associa ao texto, e este se refere aos estilos vocais empregados. O poema musicado nesta canção tem como assunto a mosca, em “uma abordagem crítica”. Não é, portanto, um poema de temática evidentemente lírico-subjetiva. O poema trata de um ser pequeno, insignificante, que “não se presta a nenhuma figura, mesmo tosca”. A linha vocal é adequada a esta característica do texto, por utilizar uma configuração vocal mais próxima da fala do que de uma melodia lírica, com muitas notas curtas, muita repetição de notas, uso econômico de notas longas que representem expansões das vogais. Na seção C, esta característica é modificada, e a voz utilizada é mais *cantabile*, se afastando um pouco da fala através do emprego de notas longas e agudas, levando no fim ao ponto culminante, nota mais aguda da canção e mais longa desta seção. Este estilo vocal mais lírico se relaciona com o texto, que neste momento se refere a “intuito lirista”, a “se enrosca na lira”. Por outro lado, dentro desta visão, é possível talvez pensar que o fato de estas frases mais líricas da voz acabarem em staccato se relaciona também com o texto, quando este diz: por mais que o vôo da mosca se enrosque na lira, ele “persiste em ser de mosca”. E o próprio fato de o ponto culminante da canção ser atingido em *pp*, em sua penúltima nota, é compatível com uma canção que se refere a um ser pequeno, evitando a grandiosidade que um final em *ff* geraria. É possível que esta consciência no uso da voz quanto à sua similaridade ou afastamento da voz falada também seja consequência da escuta de música popular. Isto por que Eduardo Álvares (13/12/2007) mencionou este como um dos fatores que o levam por vezes a buscar uma voz mais próxima da fala. Assim, ele disse que no Brasil “todos escutam muita música popular, que é gravada com o microfone perto da boca, e muitos cantores quase falam o texto, por

exemplo cantores de MPB, João Gilberto, e para mim são referenciais”.

É interessante comentar que à mudança da característica vocal na seção C de *Mosca (uma abordagem crítica)* também corresponde uma mudança na instrumentação. Assim, na seção anterior B, a textura instrumental era feita em grande parte por notas curtas: sons em pizzicato nas cordas e em staccato no clarinete. Na seção C as cordas voltam a usar o arco em acorde sustentado por elas e pelo clarinete, obtendo assim um som mais cheio do que na seção precedente, e correspondendo à sonoridade mais cheia da voz, que passa a ter mais notas longas e agudas.

No caso da canção *Com Som Sem Som* a forma é constituída de pequenos blocos contrastantes. É possível agrupar estes blocos em seções maiores (5 seções ou 3 grandes seções), mas a importância da sucessão e do contraste entre os blocos pequenos é decisiva no resultado musical da peça. Há a idéia de trabalhar com grandes impactos e estes blocos pequenos geram também uma eterna expectativa quanto ao que virá no próximo bloco. Esta construção feita de pequenos trechos contrastantes que se sucedem pode ter três origens. De um lado ela é derivada da própria forma do poema feito de blocos de sílabas dispostos em uma “geometria angulosa”, conforme fala o compositor. De outro, estes constantes contrastes podem ser uma espécie de representação do texto da principal linha transversal do poema, que é uma tensão entre pólos opostos (“com som/ ten são/ sem som”). Um terceiro fator que influenciou nesta escrita por blocos contrastantes é a leitura e a vivência do compositor com a técnica da *Montagem de Atrações* de Eisenstein, em que há a idéia de atrair o interesse do espectador e levar ele às conclusões desejadas sobre determinada peça através do emprego de impactos emocionais.

É interessante mencionar que, se de um lado esta peça é a mais fragmentária, é talvez também a mais fortemente unitária de todas as três peças de Eduardo Guimarães Álvares aqui analisadas. O motivo inicial da peça permeia quase todos os acontecimentos e momentos da peça, seja do ponto de vista harmônico, melódico, rítmico, ou de vários destes elementos combinados.

Como já se mencionou, a sucessão de impactos e oposições constitui um elemento muito importante na construção desta peça. O emprego da tessitura vocal também reflete esta característica da peça. Assim, os pontos extremos da tessitura vocal são atingidos sem preparação. No caso do ponto culminante agudo, um ré 5, antes de se cantar esta nota, a nota mais aguda que havia sido executada pela voz nesta peça estava uma sexta abaixo. Assim sendo, ao se deparar com uma voz tão aguda no momento do ponto culminante vocal, o ouvinte tem

quase a sensação de estar diante de um novo timbre vocal. A última vez que a nota culminante é cantada nesta peça, ela é imediatamente sucedida pela nota mais grave utilizada pela voz nesta peça em um salto de duas oitavas, resultando em novo impacto. Além disso, a primeira vez que a nota mais grave é atingida ela também está sexta abaixo da nota mais grave cantada até o compasso anterior, caracterizando já uma grande novidade na utilização do registro vocal.

Quanto à relação entre texto e música nesta canção, é ainda interessante fazer um comentário. Se de um lado em nenhum momento se canta ou se fala nesta peça a leitura mais simples e linear, horizontal do texto, aquela que provavelmente é a primeira leitura da maioria das pessoas ao ver este poema, isto não significa que não haja uma forte relação entre o poema e a música para ele composta. Assim, além da já mencionada relação entre a escrita por blocos contrastantes da canção e a forma visual do poema e o significado da principal linha transversal do texto, outros elementos da música tecem também relações importantes com o texto, a saber:

- Tanto no poema como na peça musical o ritmo tem um papel preponderante, ainda que na canção se trate de um ritmo propriamente musical e no poema se trate de um ritmo espacial, uma espécie de metáfora de um ritmo musical. Dentro disto se pode até mencionar o fato de o poema ser formado por sete sílabas e o compasso da música ser um 7/8.
- A possibilidade que o poema tem de várias leituras simultâneas ou quase simultâneas, que dentro da canção se reflete nas sobreposições rítmicas e métricas geradas pelo uso simultâneo de motivos diferentes e de variantes diferentes do mesmo motivo.
- A busca de representar a sonoridade nasal do poema através de fortes ataques seguidos de corpos sonoros longos e suaves. Esta busca se torna perceptível quando a voz faz estes fortes ataques, e depois termina em *boca chiusa* ao cantar “som”, por exemplo.
- o aspecto lúdico do poema, das sílabas que podem ser montadas de diversas maneiras, que se reflete no texto que a cantora realmente canta e na atitude lúdica empregada pelo compositor.

É importante ainda fazer um comentário geral. Em todas as três canções há a presença de ostinatos, elemento que o compositor considera realmente como próprio de seu estilo e que revela um desejo de comunicação, pelo fato de o ostinato ser “uma forma muito forte e reconhecível de estrutura musical para qualquer pessoa”. Entretanto, a maneira como os ostinatos aparecem é diferente em cada canção.

No caso de Rito os elementos em ostinato estão ligados à própria estratégia harmônica da peça, que se valendo de poucos elementos faz com que cada informação nova tenha seu papel

expressivo. Dentro desta estratégia há um percurso para o momento de maior complexidade que corresponde a um verso particularmente expressivo do poema, como já foi mencionado. .

No caso de *Com Som Sem Som* estes ostinatos ajudam a dar a cada pequeno trecho da canção uma característica marcante e contribuem não só para a materialização evidente do compasso de 7/8 em alguns momentos, como também para gerar outros metros em função de repetições isócronas que não obedecem a uma periodicidade de 7 colcheias, com isto gerando não apenas novos metros, mas também a sobreposição de metros diversos, em uma espécie de polimetria.

Em *Mosca (uma abordagem crítica)*, também há este emprego dos ostinatos para propiciar o aparecimento de uma polimetria no caso da seção B (ostinatos do violino e do violoncelo). Os ostinatos nesta canção têm também uma função harmônica, gerando notas pedais ou outras recorrências de notas mais enfatizadas que influenciam bastante no conteúdo harmônico da peça. Além disso, os ostinatos do violino e do violoncelo na seção B representam um elemento da textura instrumental que contribui para o já comentado marcante contraste entre a seção A e a seção B desta peça.

Capítulo 4 - As Canções *Paisagem N.1* e *Anamorfose* de Achille Picchi

Ao ser questionado a respeito de como se prepara para musicar um poema, Achille disse

Eu sou um compositor que escreve muito para voz, tenho uma obra extensa para voz. E eu tenho já definido de algum tempo três linhas específicas, eu não diria de composição, mas de ideário de escrita musical para voz. Um é o absolutamente tonal que recupera tradições e gostos musicais brasileiros, como por exemplo a modinha, o lundu, ou canções tradicionais sobre textos folclóricos, coisas deste tipo.[...] Tem outra linha, que é a música absolutamente contemporânea para voz, que é experimental. E tem a intermediária, que inclui o maior número de composições, que é um trabalho não especificamente experimental, embora envolva alguma experimentação vocal, e não totalmente não tonal. Eu não abro mão das três coisas, e a escolha da linha de composição para cada canção vai ao sabor do texto a ser musicado. Eu não faço nenhum projeto anterior à composição musical durante a leitura do texto. Eu leio muita poesia, até escrevo muita poesia. Como eu fiz cursos vários sobre isso, então eu também conheço bem a maneira como se escreve um poema. Eu gosto da idéia da literatura. Eu vou primeiro pelo gosto pessoal, tenho poetas de gosto pessoal, depois eu vou pela leitura. [...] Há poesias que têm música escrita, quando eu leio o texto numa poesia, [...] eu sinto que existe música ali dentro. Há poetas que eu dificilmente consigo ouvir a música da poesia. Jorge de Lima é um deles, muito difícil. Fernando Pessoa é muito difícil, às vezes não tem. [...] Outros são absolutamente musicais: Mário Quintana, Manuel Bandeira, Cecília Meireles. Você lê o texto e a música já está escorrendo lá. Então, eu tenho um caminho interessante. A primeira coisa é ler o poema muitas vezes, muitas vezes. Eventualmente, se é um texto simples, eu já componho a partir de uma primeira leitura. Eu acho que dá para musicar e eu começo a fazer a experimentação na linha que provavelmente aquele texto vai se dar melhor, o texto é que me diz. Em outros casos, não: eu leio, faço a escansão daquele poema, procuro ver como é possível o texto se fundamentar. Então não há uma especificidade.

Como se vê, Achille é um compositor de sólida formação literária, sendo bacharel em letras e tendo já escrito seis livros de poesia. Perguntado sobre a influência que esta formação e esta atividade influencia em sua abordagem de textos poéticos como compositor, Achille disse:

O gosto que eu tenho tanto pelo estudo da poesia, como pela escrita da poesia, naturalmente influencia a minha leitura da poesia. E isto, pelo fato de eu ser um compositor, faz toda a diferença. Como eu falei, eu busco a música interna da poesia na leitura. Poemas parnasianos, poemas mais antigos, eu falo alto, eu declamo.. Eu busco a oratória, não busco só a declamação normal.

Quanto às suas canções do CD *Poesia Paulista* Achille menciona que

Só a peça sobre poema do Mário de Andrade eu pensei como polifonia, usei inclusive fugato. As outras peças não, elas são homofônicas. Eu pensei em *Anamorfose*, sobre poema do Haroldo de Campos, mais experimental do que as outras peças, em função do texto do Haroldo, da atitude que o texto do Haroldo tem. Então você vê que a atitude composicional vai de acordo com o texto, como eu falei antes. A canção sobre texto do Haroldo é muito mais experimental, e

muito menos regular, sistemática, do que a canção sobre texto de Mário de Andrade, que é um fugato. E aliás essa é a ironia do texto do Mário, por que aquele é um texto muito irônico e, ao fazer um fugato com aquele texto, eu sutilmente pretendi passar essa idéia.

O compositor então afirma que *Paisagem N.1* e *Anamorfose* tiveram atitudes composicionais diferentes, em função da diferença de atitude do texto musicado em cada canção. Quais então serão os aspectos comuns e diferentes entre estas canções, frutos de atitudes diferentes, mas do mesmo compositor e do mesmo momento de sua atividade criativa?

Procurar-se-á responder a esta questão no final deste capítulo, mas antes cada canção será abordada separadamente.

Antes ainda é importante comentar que a forte ligação de Achille com a Canção, não vem apenas de seu gosto pela poesia e sua sólida formação literária. Tão ou mais importante do que este fator é a ampla atividade do compositor enquanto pianista camerista e acompanhador de cantores e como regente de coro e de ópera, e estas atividades contribuem para que ele tenha um conhecimento profundo da escrita para voz humana. Achille diz

Eu penso diferentemente de simplesmente escrever para voz, eu escrevo para uma voz. [...] Eu trabalho com especificidades vocais dentro da voz. Quando você escreve para voz de câmara, não é simplesmente uma linha que vai ser cantada por uma voz aguda, média ou grave. Há aqueles problemas internos no rendimento de certas regiões, os problemas de certas passagens onde o rendimento melhora ou piora, e há também algumas coisas de brilho, de interesse tímbrico.

No caso das canções compostas para o CD *Poesia Paulista* por Achille Picchi, entretanto houve uma mudança nos planos originais. A cantora que ia gravar este CD na proposta original era a Cláudia Ricciteli, e foi imaginando que o CD seria cantado por ela que Achille compôs as suas canções. Achille diz que a Cláudia Ricciteli e a Katia Guedes, que efetivamente gravou o CD, são sopranos de características diferentes, e por isso, a Kátia teve muito trabalho para cantar estas peças, obtendo entretanto um excelente resultado.

4.1 Paisagem nº 1

A canção *Paisagem N.1* foi composta a partir do poema de mesmo nome de Mário de Andrade, reproduzido abaixo, com a forma musical da canção esquematizada do lado esquerdo do poema:

Seção A – (compassos 1- 31)
c. 14

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio . . .
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas . . .
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal! . . .
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

c.25
Seção Ba (c.32-39)

Seção Bb (c. 40- 44)

Seção Bc (c. 45- 46)

c. 47 (grande pausa com fermata)
Seção A1a

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralálá. . . A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste. . .
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento. . .

“civilização” – c.59 seção A1b

“vento” início da seção Ca (c. 65-68)

Seção Cb (c. 69-72)
Em “-zi-” Seção Ca’ (c. 73-76)
Seção Cb’ (c. 77-80)
Seção Cc (c. 81-84)
Seção A2 (c. 85-97)

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
dá uma vontade de sorrir!

E sigo! E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernã,
como um gosto de lágrimas na boca. . .

...

Este poema faz parte do livro *Paulicéia Desvairada*. Algumas das idéias expostas por Mário de Andrade no *Prefácio Interessantíssimo* da *Paulicéia Desvairada* se refletem nos poemas deste livro, incluindo *Paisagem N. 1*. Assim, a justaposição de imagens diferentes (“a ironia da perna das costureirinhas”/ “O vento é como uma navalha”, “Há duas horas queimou Sol” , “Passa um São Bobo”) sem formar um sentido lógico imediatamente evidente, parece ter relação com as idéias contidas no prefácio do livro. Neste prefácio Mário de Andrade diz:

Quem leciona História no Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha. (ANDRADE, 1966, p. 37)

A idéia da justaposição de imagens diferentes é exposta na teoria do verso harmônico e da polifonia poética. Mário diz que o verso tradicional é melódico e em seguida expõe a sua teoria:

Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: ‘Arroubos . . . Lutas . . . Setas . . . Cantigas . . . Povoar! . . .’ Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio ‘Arroubos’, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera de uma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM*. ‘Lutas’ não dá conclusão alguma a ‘Arroubos’; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico. Mas, si, em vez de usar palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas), mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. (ANDRADE, 1966, ps. 22-23)

Dentro do poema *Paisagem N.1* esta idéia de polifonia poética se reflete na justaposição de imagens que se seguem sem um elo lógico imediatamente evidente. Esta característica do poema tem certa relação com a música composta para ele por Achille Picchi, por vezes à rápida passagem de uma imagem poética para outra correspondem mudanças de textura musical na canção, o que será abordado em breve.

Por outro lado, é interessante comentar que a relação de Achille Picchi com a obra de Mário de Andrade é anterior à composição desta canção. A dissertação de Mestrado de Achille Picchi é sobre o autor: *Mário Metaprofessor de Andrade : (o Ensaio sobre a Música Brasileira)* (PICCHI, 1996). É possível que ao musicar um texto de Mário de Andrade, de alguma maneira Achille Picchi coloque aí um pouco da sua visão sobre o autor que aparece em sua dissertação sobre Mário, ainda que o texto de Mário que Achille analisa em sua dissertação seja de gênero e características completamente diferentes do poema musicado em *Paisagem N.1*. Neste sentido, a utilização de técnicas sistemáticas de polifonia imitativa, como fugatos, pode ser uma referência indireta à característica metódica, sistemática, professoral de Mário de Andrade: “É o professor, o organizador do conhecimento, aquele que professa por excelência para que se possa ver com clareza e ensina as maneiras de o fazer” diz Picchi (1996, p. 44) em um trecho de sua dissertação e em outro momento ele fala: “é notável aqui o aspecto professoral indicativo, normatizador, do metaprofessor Mário de Andrade” (PICCHI, 1996, P. 27).

Um dos aspectos que chama a atenção na canção *Paisagem N. 1* de Achille Picchi é a importância da textura instrumental nesta canção, algo que se torna evidente por exemplo na

comparação entre a seção inicial e a seção final desta canção. Ainda que a melodia vocal seja similar, quase a mesma, é em grande parte a mudança da textura instrumental que causa um expressivo contraste entre a seção A e a seção A2.

Além disso, é também interessante mencionar que o pensamento motivico tem importante papel construtivo nesta canção. Por ser este um aspecto importante também da canção *Anamorfose*, o estudo da maneira como a construção motivica ocorre em cada canção permite iluminar melhor as semelhanças e diferenças entre as duas canções.

Estes dois aspectos agora serão aprofundados ao se abordar a canção a partir de sua divisão formal.

Consideramos que esta canção tem a seguinte divisão formal: A (compassos 1- 31), grupo de seções B (compassos 32- 47), A1 (compassos 48- 64), C (compassos 65-84), A2 (compassos 85 – 97). Antes mesmo de proceder ao exame da peça seção por seção é importante dizer que as seções A e A1 apresentam significativas diferenças entre si, e a seção A2 é ainda mais contrastante em relação às duas outras seções A desta peça.

- Seção A (compassos 1 – 31) –

Esta seção é o maior trecho da peça em que se percebe uma textura contínua, já que em todas as outras seções há importantes mudanças de textura instrumental que as dividem em subseções internas. Esta seção é um fugato, com cada entrada do tema do fugato ocorrendo em uma classe de altura³⁶ meio-tom acima da entrada precedente. Neste fugato a imitação é empregada de maneira rigorosa, sobretudo nas partes instrumentais. Assim, o clarinete realiza a estrita imitação de todos os intervalos tocados pelo violoncelo por quase dez compassos, e realiza exatamente os mesmos ritmos e aproximadamente o mesmo desenho melódico que o violoncelo tocou durante os treze primeiros compassos da canção. O violino imita exatamente todos os intervalos e os ritmos tocados pela parte do violoncelo durante onze compassos. A parte vocal realiza a imitação de modo um pouco mais livre, porém ainda plenamente reconhecível enquanto imitação.

É importante observar as feições deste fugato para poder depois mostrar como a seção A se relaciona com as seções subseqüentes. A característica rigorosa e sistemática deste fugato

³⁶ Utilizamos o termo classe de altura, retirado da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte para aqui dizer que estamos nos referindo às notas independentemente do registro, da oitava em que aparecem.

envolve também a própria estrutura interna de seu tema³⁷. É possível pensar o tema do fugato, a melodia que aparece no violoncelo e é imitada pelos outros instrumentos, como sendo formado de vários segmentos: **a**- compassos 1 e 2. **b1** –compassos 3 e 4. **b2**- transposição de **b1** um tom abaixo – compassos 5 e 6, **c** – compassos 7 e 8. **d** – compassos 9 e 10. **e** – compassos 11, 12, 13. Como de início há a distância de 4 compassos entre a entrada do tema em cada parte instrumental, e os quatro primeiros segmentos do tema tem a mesma duração de 2 compassos, então os segmentos do tema se sobrepõem conforme o esquema abaixo:

voz						a	[...]
cla		a	b1	b2	c	d	e [...]
vln				a	b1	b2	c [...]
vlc	a	b1	b2	c	d	e	[...]

Assim, a relação que há entre a parte do violoncelo e a parte do clarinete é a mesma que se estabelece entre o clarinete e o violino, o que ajuda a dar a idéia de algo sistemático, regular, que caminha em passos medidos. Isto ajuda a diferenciar esta seção das próximas seções. Esta classificação em segmentos motivicos é útil para mostrar como este tema é trabalhado nas outras seções em que aparece.

O segmento **a** do tema do fugato constitui um motivo de grande importância dentro desta canção. Tal motivo será empregado mesmo nas seções contrastantes desta peça, o que será abordado no exame destas outras seções.

É possível perceber que o tema do fugato da seção A tem uma certa unidade, devida aos aspectos comuns entre os seus vários segmentos. Deste modo, há uma grande linha cromática descendente que percorre todos os segmentos do tema do fugato, sendo muito importante para a característica geral harmônica da seção A. Esta linha escalar cromática descendente começa no compasso 2 do violoncelo e a partir daí envolve as notas da camada inferior da melodia do violoncelo. No compasso 8 esta linha passa para a oitava superior, mas vai até o fim do tema do fugato, englobando todas as notas do total cromático. Como o tema passa de um instrumento para outro, então a cada momento deste fugato inicial estão ocorrendo várias linhas cromáticas descendentes simultâneas, gerando uma sensação de um permanente cromatismo escorregadio,

³⁷ Aqui está se chamando de tema todo o trecho inicial da parte do violoncelo que em seguida é imitado pelos outros instrumentos e pela voz, indo aproximadamente até o compasso 13.

sem definição de tonalidade. Este é um aspecto marcante da harmonia na seção A, fazendo que os trechos desta canção em que há algum tipo de ênfase e ou polarização em torno de alguma nota sejam percebidos como contraste em relação a esta característica inicial da peça. Esta linha cromática é também colocada em evidência pela semelhança rítmica que há entre os segmentos **a**, **b1** e **b2** do tema: o segundo compasso de cada um destes segmentos é formado por duas semínimas e, se ligarmos estes compassos veremos a formação da linha cromática que estamos abordando.

De outro lado há a predominância dos intervalos de segunda menor e de terças e também da quarta justa. Isto certamente influencia na cor harmônica do trecho, assim como o fato de nos segmentos **b1**, **b2** e **c** do tema do fugato aparecerem momentaneamente acordes arpejados de terças. A característica intervalar do tema deste primeiro fugato será mencionada novamente quando ele for comparado com o fugato da seção Ba.

O trecho a partir do compasso 25 e principalmente do compasso 27 da seção A tem características próprias. A cabeça do compasso 25 recebe um apoio maior do que todos os outros compassos precedentes, já que aqui ocorrem notas longas na voz, no violino e principalmente no violoncelo, que aí executa a nota mais longa da canção até este momento. Além disso, os próprios desenhos rítmicos da voz, do violino e do violoncelo no compasso precedente são sentidos como um impulso para o apoio do compasso 25, como por exemplo o ritmo acéfalo do violoncelo e o ritmo sincopado da voz. E o acorde que ocorre no compasso 25 e recebe este apoio rítmico tem a mesma estrutura intervalar do acorde que finalizará a seção A no compasso 31, $[0,4,6]^{38}$, ou seja acorde com terça maior e quinta diminuta. É possível que devido a esta semelhança intervalar este acorde já seja sentido como uma preparação para o acorde final da seção. Em uma seção tão marcada por um cromatismo escorregadio, o fato de esta nota do violoncelo se perpetuar por mais de dois compassos talvez represente uma primeira polarização que se afasta da igualdade entre as notas que até aí ocorre. Por outro lado, a partir do compasso 27 cada instrumento realiza um movimento seqüencial conduzindo ao acorde final desta seção no compasso 31. Além disso, o acorde formado por terça maior e quinta diminuta aparece também no segundo tempo do compasso 30, e ainda depois a mesma disposição intervalar ocorre entre violino e clarinete, preparando a sonoridade do acorde final da seção A. No violoncelo a nota do acorde final é

³⁸ Cada um destes números entre colchetes expressa a distância em semitons à nota mais grave do acorde.

atingida através de um movimento de quarta justa ascendente, que lembra uma resolução do tipo dominante – tônica.

Grupo de seções B (compassos 32- 47) -

Ao se abordar o trecho que ocorre entre os compassos 32 e 47 há mais sentido em se falar de um grupo de seções B do que propriamente em uma seção B, tais os contrastes que aparecem dentro deste trecho. O que unifica as três seções deste trecho em um grupo é principalmente o fato de serem seções diferentes da seção A e estarem entre a seção A e a seção A1. Além disso, todas as seções que formam este grupo têm duração individual muito menor do que a seção A, o que facilita que elas sejam consideradas como um grupo de seções. Então, neste trecho há um discurso musical de certa forma fragmentado, com seções contrastantes que se sucedem em um curto espaço de tempo, o que se deve em grande parte a rápidas e drásticas mudanças na textura musical.

As mudanças rápidas e drásticas de textura musical acontecidas neste trecho se relacionam com o texto musicado. Isto porque aqui o poema coloca seguidamente várias imagens diferentes sem estabelecer uma conexão lógica imediata entre elas: as “costureirinhas parecidas com bailarinas”, “o vento como uma navalha”, “queimou Sol”. A passagem de uma seção para outra seção deste grupo inclusive acontece quando no poema há uma passagem de uma imagem para a seguinte. Isto de certa forma confirma esta associação entre o texto fragmentado em várias imagens e a música fragmentada em várias pequenas seções. Quanto a esta característica do texto de justapor várias imagens diferentes, sem uma conexão lógica imediatamente evidente, este dado se relaciona com as teorias expostas por Mário de Andrade no *Prefácio Interessantíssimo* do livro *Paulicéia Desvairada*, teorias que foram tratadas no início desta análise.

O grupo de seções B pode assim ser dividido: seção Ba (compassos 32-39), seção Bb (compassos 40-44), seção Bc (compassos 45-47).

A seção Ba (compassos 32-39) se inicia com um fugato. Cabe então uma comparação entre o fugato que inicia a seção Ba e aquele que inicia a canção, na seção A. Os dois fugatos têm características intervalares distintas. Os intervalos que mais aparecem no tema do fugato da seção A são as segundas menores, terças maiores, quartas justas, terças menores e também sextas menores. Particularmente ausente na seção A é o intervalo de trítono entre notas consecutivas. Tal intervalo na seção A só aparece na parte do clarinete e, mesmo assim, apenas a partir do compasso 27, quando as imitações entre as vozes que caracterizam a seção A já se encerraram. Já

na seção Ba o tema do respectivo fugato envolve uma quantidade maior de intervalos pela própria característica do tema deste fugato de ser formado por uma linha composta³⁹ em que as duas camadas da melodia realizam movimentos cromáticos em sentido oposto, fazendo que os saltos aumentem de intervalo a intervalo. Os trítonos passam a ocorrer entre notas consecutivas e há vários trítonos no violoncelo (linha de baixo), que acompanha as imitações do tema do fugato da seção Ba com um desenho que inclui o trítono como intervalo inicial (ver compassos 34 a 36). Isto certamente influencia na sensação harmônica do trecho.

A característica intervalar de cada fugato não é o único fator de contraste entre estes fugatos, e talvez nem seja o fator mais importante. O tempo parece fluir mais rápido na seção Ba do que na seção A, talvez já preparando a alternância rápida de texturas que ocorrerá em seguida. Isto se deve a três razões: a distância entre as várias entradas do tema de cada fugato, a duração do tema de cada fugato, e a extensão temporal em que a textura de polifonia imitativa se mantém.

Na seção A cada entrada do tema do fugato acontece a cada quatro e depois cinco compassos. Já na seção Ba o intervalo de tempo que ocorre entre cada entrada do tema é de dois compassos e depois de apenas um compasso. A própria extensão do tema de cada fugato é diferente, caso se considere como tema a melodia que, sendo tocada em um instrumento, é imitada pelos outros instrumentos. Neste sentido, o tema do fugato da seção A engloba por volta de doze compassos e é formado por vários segmentos de dois compassos. Já o tema da seção Ba dura pouco mais do que um compasso. A diferença entre as seções é ainda maior sob o ponto de vista da extensão temporal em que a textura imitativa se mantém. A polifonia imitativa se mantém durante os primeiros vinte e seis compassos da seção A. Na seção Ba este tipo de textura se mantém intacto apenas durante quatro compassos.

Apesar destas diferenças entre os dois fugatos, é possível perceber que o tema do fugato da seção Ba tem uma certa derivação do tema do fugato da seção A. Isto porque no tema dos dois fugatos aparecem linhas cromáticas nas camadas extremas da melodia. No fugato da seção A se destacava uma linha cromática descendente, e, no tema do fugato da seção Ba ocorre uma expansão – o extremo inferior da melodia cai cromaticamente e o extremo superior ascende cromaticamente.

³⁹ O conceito de linha melódica composta já foi explicado anteriormente e ocorre “quando uma linha melódica aparenta ter ao menos duas partes, uma em um registro mais agudo e a outra no registro mais grave da linha melódica única” (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 149).

Acima se afirmou que o tempo parece fluir mais rápido na seção Ba do que na seção A. Esta característica se mantém durante todo o grupo de seções B, devido às rápidas mudanças de textura que acontecem, que serão abordadas a seguir.

A seção Ba (compassos 32-39) se inicia com um fugato, ou seja, com uma espécie de polifonia imitativa. Portanto, com a simultaneidade de linhas melódicas em que um mesmo desenho melódico passa de uma voz para outra. Então se trata da simultaneidade entre elementos que têm em comum pelo menos o fato de serem linhas melódicas e de utilizarem em algum momento o mesmo desenho melódico, e deste modo se trata de uma simultaneidade entre elementos que têm uma certa similaridade entre si. A seção Bb (compassos 40-44) tem características muito diferentes. Aqui a simultaneidade ocorre elementos bastante diversos entre si, e nem todos eles podem ser considerados propriamente como linhas melódicas. Ao contrário de um fugato, aqui a escrita de cada instrumento e da voz tem características bastante próprias e não se assemelha ao que ocorre em nenhum dos outros instrumentos. O próprio ritmo é diferente em cada uma das partes e isto dá uma sensação de densidade rítmica: o violoncelo subdivide as pulsações de semínima em quatro (semicolcheias), o violino subdivide as pulsações de semínima em dois, o clarinete subdivide o as pulsações de semínima tempo em três, e a voz por vezes canta notas longas que englobam mais de três pulsações de semínima. Portanto, chegam a ocorrer quatro tipos de durações diferentes ao mesmo tempo.

Assim, percebemos que a seção Ba e a seção Bb são densas em simultaneidades, mas em simultaneidades de naturezas opostas entre si. E a seção Bc se opõe às duas seções precedentes por ter uma textura bastante rarefeita: Afora a voz falada, há apenas o mi harmônico pedal do violino e do violoncelo, que perdura pela seção inteira, e a linha do clarinete feita de notas em staccato e espaçadas por grandes distâncias no campo de tessitura.

Outro contraste entre as seções deste grupo se refere à harmonia. O tema do fugato da seção Ba emprega o total cromático ou quase (apenas na imitação do clarinete uma nota é omitida). Por isso e pela própria constituição deste tema, formado por linhas cromáticas que se afastam, no início da seção Ba ainda há um pouco da sensação de um cromatismo escorregadio, de pouca definição tonal. Já na seção Bb, há uma clara polarização de certas notas, que ocorre em grande parte pelas notas pedais que aparecem no baixo (na camada mais grave dos desenhos do violoncelo): primeiro o ré que perdura como pedal por três compassos e depois o sol que perdura por um compasso como nota pedal do baixo. Enquanto ocorre o pedal da nota ré a oscilação entre

esta nota e sua nona menor ou sensível superior aparece como um elemento importante na melodia vocal. No caso da seção Bc, também há uma nota pedal, o mi, e esta perdura por toda a seção. A baixa densidade da textura da seção Bc contribui para a sua baixa densidade harmônica: há apenas cinco classes de alturas sendo tocadas, e no máximo duas classes de alturas simultâneas, já que o violino e o violoncelo tocam a mesma classe de altura.

Há ainda um outro aspecto que diferencia as três seções deste grupo, que se refere à escrita vocal: a seção Bb é a única na qual a linha vocal tem indicações precisas das notas a serem cantadas, ainda que em canto falado (*Sprechgesang*). Nas seções Ba e Bc a voz tem apenas a indicação do ritmo e uma vaga indicação dos locais que devem ser mais agudos ou graves. Ainda que em todas as seções B a voz atue em estágios intermediários entre fala e canto, a seção Bb certamente é destas três seções aquela que se encontra em um estágio mais próximo do canto e mais distante da fala propriamente dita.

É interessante examinar ainda a parte do clarinete na seção Bc (compassos 45-47). No compasso 45, que é repetido no compasso seguinte, o clarinete toca exatamente a mesma melodia que a voz cantou em seus primeiros compassos dentro desta música, os compassos 14 e 15. As únicas mudanças são que o intervalo entre cada nota foi aumentado em uma oitava, e o fato de as notas aparecerem em *staccato*, embora as distâncias rítmicas entre os ataques de cada nota sejam as mesmas do que na versão vocal dos compassos 14 e 15. Como nos compassos 14 e 15 a voz estava cantando o segmento *a* do tema do fugato, que constitui o motivo inicial da peça, então se percebe que a melodia tocada pelo clarinete nos compassos 45 e 46 é uma variação do motivo inicial desta canção. No caso da seção Bc, esta variação do motivo inicial, ao mesmo tempo em que mostra um forte parentesco motivico entre trechos aparentemente bastante diferentes, funciona também como uma preparação para o início da seção A1, que ocorrerá logo a seguir no compasso 48. Esta preparação envolve dois aspectos. Um deles é o próprio aspecto motivico: o motivo inicial da canção iniciará logo em seguida a seção A1 em uma outra versão variada, e então já está sendo trazido à memória do ouvinte na seção Bc. O outro aspecto envolve um outro tipo de similaridade sonora, a saber, o fato de as notas que iniciam a seção A1 (fá, fã sustenido, lá, lá bemol) serem as mesmas notas tocadas pelo clarinete na seção Bc. Aqui estamos pensando as notas como classes de alturas, ou seja, independentemente do registro ou da oitava em que aparecem. De qualquer modo, o efeito preparatório da melodia do clarinete na seção Bc é

reforçado pelo fato de ela ser seguida por uma grande pausa com fermata em todos os instrumentos: o compasso 47 funciona como uma cesura que prepara a entrada da seção A1.

Seção A1 (compassos 48-64) –

A seção A1 pode ser subdividida em duas, e mais uma vez esta divisão é gerada pela modificação da textura instrumental. A subseção A1a é um fugato e vai do compasso 48 ao 58. Na subseção A1b (compassos 59 a 64) os instrumentos utilizam em geral uma textura de paralelismos principalmente de acordes de quartas, e de maneira que os instrumentos tocam sempre em bloco, com o mesmo ritmo um do outro. A voz entretanto não se inclui nestes paralelismos, com melodia autônoma e ritmo próprio também. É possível que aqui também haja relação entre a mudança de textura musical e as imagens veiculadas pelo texto, que um pouco depois do início da seção A1b deixa de falar do “São Bobo”, da “guarda cívica”, para voltar-se mais para o sentimento da persona poética: “Meu coração sente-se muito triste”.

Quanto ao fugato da seção A1a ele é de certa forma uma variação do fugato da seção A. Há algumas modificações rítmicas e, pela própria duração curta deste fugato, apenas na voz o tema completo aparece, com todos os segmentos. Afora a extensão temporal mais curta em que a textura imitativa de fugato se mantém, um outro fator contribui para que a sensação do fluxo temporal seja aqui mais rápida do que na seção A: as entradas do tema agora aparecem mais próximas entre si, e cada vez mais próximas. Na seção A cada entrada do tema do fugato ocorria quatro ou cinco compassos depois da entrada precedente. Já na seção A1, a segunda entrada do tema acontece três compassos depois da primeira, a terceira entrada do tema ocorre dois compassos depois da segunda, e a quarta entrada do tema se dá apenas um compasso depois da terceira. Em função desta aproximação das entradas, perto do compasso 55 a polifonia se torna bem densa.

Na subseção A1b, a escrita em blocos dos instrumentos faz que a sensação de fluxo contínuo e horizontal do fugato seja substituída pelo ritmo marcado e vertical dos blocos. Nesta seção A1b os instrumentos realizam uma espécie de redução ou liquidação do tema do fugato inicial. Assim, nos compassos 59 e 60 os instrumentos tocam os segmentos **a** e **b1** do tema. Depois disso, apenas o segmento **a**, ou seja, o motivo inicial do tema, é utilizado, e de maneira a no compasso 64 se tornar quase um ostinato que gera a agitação que termina a seção A1, desembocando na seção C. Quanto a esta agitação, o fluxo de semicolcheias que ocorre no clarinete e nas notas repetidas das cordas a partir do compasso 63 é uma preparação para a seção C, onde o fluxo de semicolcheias

percorre toda a seção. Por outro lado, a maneira como o motivo inicial do tema é trabalhado na subseção A1b determina uma harmonia diferente do cromatismo escorregadio que caracteriza a seção A e mesmo a subseção A1a. Na seção A, a linha cromática descendente que acontece na camada inferior da melodia do tema gera um cromatismo escorregadio, sem definição tonal. Já na subseção A1b, sempre que o violoncelo toca o motivo inicial da peça ele inicia este motivo com as notas mi bemol e mi natural. Como o motivo inicial é tocado nesta subseção seguidamente, várias vezes, isto faz que sobretudo o mi bemol seja sentido como uma nota mais apoiada harmonicamente, e por isso o ouvinte não tem a sensação de uma livre flutuação cromática, como ocorria na seção A.

Seção C (compassos 65-84) -

Um aspecto marcante da seção C é a existência de um fluxo contínuo de semicolcheias, que só é interrompido na grande pausa que termina o último compasso da seção. A sensação de movimento contínuo e rápido gerada por este fluxo de semicolcheias é reforçada por outros movimentos rítmicos que se repetem em cada subseção, como o movimento dos pizzicatos do violoncelo em colcheias contínuas na subseção Ca (compassos 65-68), e o movimento contínuo de quiálteras de três no clarinete na subseção Cb (compassos 69-72). A subdivisão da seção C em várias subseções será examinada em breve. Por ora, é importante dizer que esta sensação de um movimento rápido e contínuo gerada pelo fluxo de semicolcheias e outros movimentos rítmicos é muito importante dentro da forma desta canção. Isto porque este movimento contínuo e rápido faz que a seção A2, com suas notas longas tocadas em uníssonos e oitavas, seja sentida como um expressivo contraste em relação à seção anterior.

Outro aspecto interessante da seção C é o aproveitamento do motivo inicial desta canção em um contexto bastante diferente do fugato que inicia esta canção. No primeiro tempo do compasso 65 é possível perceber que o violino toca as mesmas notas executadas pelo violoncelo no início da canção, e que são as notas do primeiro motivo desta canção. No entanto, na seção C estas notas são tocadas em semicolcheias, e, o mesmo motivo que serviu para iniciar um fugato que caminhava de maneira comedida em *moderato*, agora serve para gerar um rápido movimento perpétuo de semicolcheias.

Assim como a seção A1, esta seção também pode ser subdividida em várias subseções, e, no caso da seção C, curiosamente todas as subseções têm quatro compassos de extensão: as subseções Ca (compassos 65- 68), Cb (compassos 69-72), Ca1 (compassos 73-76), Cb1

(compassos 77-80), Cc (compassos 81-84). A atuação de cada instrumento se modifica de acordo com esta divisão em subseções. Isto gera contrastes internos não apenas de sonoridade e textura instrumental, como também de harmonia.

Deste modo, por exemplo, na parte do violoncelo, nas subseções Ca (compassos 65-68) e Ca1 (compassos 73-76), é possível perceber uma certa polarização das notas que são ao mesmo tempo as mais graves dos respectivos desenhos e ocorrem na cabeça do compasso, recebendo portanto o acento métrico. Como cada desenho é repetido uma vez, então se afirma a polarização momentânea destas notas. A partir daí se forma um ciclo de quartas na seções Ca (ré – sol) e Ca1 (dó – fá). Esta harmonia mais definida e direcionada das subseções Ca e Ca1 contrasta com a sensação harmônica da subseção Cb (compassos 69-72), que tende a um cromatismo flutuante e atonal. Assim, na subseção Cb a parte do clarinete tende a dar a idéia de uma queda cromática constante. Isto por que em cada compasso a parte do clarinete tem o mesmo desenho melódico do compasso anterior, só que meio tom abaixo. Esta sensação de uma harmonia sem um centro definido é corroborada pela atuação das cordas nesta mesma subseção (compassos 69-72). Deste modo, neste trecho, o violino e o violoncelo, juntos, tocam a cada compasso todas as notas de uma escala de tons inteiros, e no compasso seguinte todas as notas da outra escala de tons inteiros. Como só existem duas escalas de tons inteiros, pelo menos em termos de classes de alturas utilizadas, então a cada dois compassos as cordas tocam o total cromático. Além disto, não há recorrência de notas na linha de baixo, formada pelas notas mais graves da parte do violoncelo, reforçando ainda mais a sensação de indefinição tonal. Ainda em termos de harmonia, as quintas paralelas do violoncelo que realizam queda cromática na seção Cb1 (compassos 77-80) são sentidas como um caminho que leva ao início do compasso 81, no início da seção Cc, onde se afirma uma certa polarização da nota sol por causa da duração e recorrência da quinta sol-ré durante esta seção. Na seção Cc (compassos 81-84) a única nota que alterna com o sol na linha de baixo é o lá bemol, que funciona como uma espécie de sensível superior ou napolitana de sol. O fato de a última nota tocada na linha de baixo nesta seção ser um lá bemol e não um sol, contribui para que a pausa final desta seção seja plena de expectativa, preparando o início da seção A2.

O emprego da voz nesta seção é uma espécie de canto falado. Embora não apareçam indicações das notas para serem canto-faladas, tal como ocorre com o *Sprechgesang* do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, o trecho se afasta de uma simples fala rítmica não apenas pela indicação

aproximada de locais onde a fala deve ser mais aguda ou mais grave, como também pelo fato de haver notas mais longas do que aquelas que ocorrem na fala cotidiana, o que gera uma espécie de fala cantada, que se torna particularmente evidente no glissando que aparece no compasso 74.

Seção A2 (compassos 85-97) –

A seção A2 é o clímax da canção *Paisagem N.1* e, neste sentido, é extremamente reveladora de algumas das características essenciais desta canção.

Uma comparação entre esta seção e as seções A e A1 é frutífera. A curva melódica da linha vocal no campo de tessitura é praticamente igual nestas três seções, havendo no máximo, como diferença, em A1 e A2 uma ênfase maior na nota mais aguda, repetida várias vezes. Apesar disto, a sensação do ouvinte é muito diferente em cada uma destas seções, sobretudo na seção A2. Isto demonstra que não é o emprego da tessitura vocal que faz da seção A2 o clímax da canção.

Do compasso 85 ao compasso 94 as figuras rítmicas do tema principal da canção aparecem com valores dobrados daqueles que ocorreram na seção A e A1. Isto é particularmente expressivo pelo fato de a seção imediatamente anterior ser caracterizada por um fluxo ininterrupto de notas rápidas (semicolcheias) que vai do compasso 63 ao 84.

Outro aspecto muito importante para que a seção A2 seja percebida como o clímax da canção se refere à textura instrumental. O início da seção A2, do compasso 85 ao 90, é o único momento ‘da canção inteira em que todos os instrumentos e a voz tocam em uníssono ou oitava gerando um contraste violento, principalmente em relação à densa polifonia dos fugatos das seções A e A1.

Por outro lado, é possível observar durante a seção A uma textura contínua de polifonia imitativa que percorre praticamente a seção inteira, com uma pequena modificação apenas no compasso 27. Na seção A1, em contrapartida, há uma importante mudança de textura por volta da metade da seção, em que a textura polifônica do fugato é substituída por uma textura em blocos de acordes paralelos de quartas, o que certamente dá uma sensação mais vertical e menos fluida do que a polifonia do fugato. Já na seção A2, é possível se falar em quatro texturas instrumentais diferentes que ocorrem em apenas uma seção, e que é inclusive menor do que as seções A e A1. A textura de uníssono oitavado do início da seção A2 é substituída no compasso 91 pelo paralelismo de segunda maior entre voz e clarinete, entrecortado pelos acordes densos das cordas, em que cada instrumento toca quatro notas. No compasso 95 a mudança de textura é maior e este compasso realiza um corte violento com o que ocorrera anteriormente nesta seção. As texturas de

tutti que ocorreram do início desta seção até o compasso 94 são substituídas por uma textura bastante diferente: apenas uma nota longa do violoncelo apóia a melodia vocal. No compasso 96 há uma última mudança: ao apoio grave das notas do violoncelo se acrescentam um glissando de harmônicos no violino e um trinado no clarinete.

Deste modo, o mesmo material melódico que era trabalhado em uma textura contínua de fugato na seção A, é agora realizado com uma dramática descontinuidade de texturas, sendo realizado com quatro texturas diferentes em uma extensão temporal até menor do que o fugato do início da canção.

Estas mudanças rápidas e bruscas de textura dão grande expressividade ao final da canção e talvez valorizem o contraste que há no texto entre a “inquieta alacridade⁴⁰ da invernia” e o “gosto de lágrimas na boca” da persona poética.

Comentários mais gerais sobre esta canção são realizados no final deste capítulo, quando ela é comparada com *Anamorfose*.

4.2 Anamorfose –

A canção *Anamorfose* de Achille Picchi se baseia em poema de Haroldo de Campos, que está reproduzido na próxima página.

Um dos aspectos que chama a atenção neste poema é a economia do vocabulário empregado: apenas sete palavras (sombra, dúvida, sem, na, hora, fora, de), entre as quais não se inclui nenhum adjetivo e mesmo nenhum verbo, confirmando a afirmação de Augusto de Campos: “Em muitos poemas concretos o próprio verbo pareceu dispensável” (Campos; Pignatari; Campos, 1975, p. 121) O poema trabalha o tempo inteiro com várias -possibilidades de montagem das poucas palavras utilizadas, de maneira a gerar significados diversos. As palavras sombra e dúvida aparecem em todas as linhas horizontais do poema, sempre se alternando uma e outra, a não ser na última linha horizontal de cada ‘estrofe’, onde as duas palavras aparecem na mesma linha. Ao montar estas duas palavras com as outras palavras “na”, “sem”, e com as expressões “hora de”, e “fora de”, se percebe que o poema trabalha com a oposição e a ambigüidade entre as construções que reforçam a idéia de algo sombrio ou

⁴⁰ Alacridade é “qualidade de áacre (alegre, jovial, animado, entusiasmado); vivacidade, jovialidade, entusiasmo” (FERREIRA, 1994, p.26) .

duvidoso, e aquelas que transmitem a idéia oposta. Assim, a palavra “na” e a expressão “hora de” reforçam a idéia de sombra e dúvida: “hora de sombra”. “hora de dúvida”, “na sombra”, “na dúvida”. Já a palavra “sem” e a expressão “fora de”, quando associadas às palavras “sombra” e “dúvida”, transmitem a idéia de algo certo ou claro, evidente: “sem dúvida”, “sem sombra”, “fora de dúvida”, “fora de sombra”. Abaixo segue a reprodução do poema *Anamorfose* de Haroldo de Campos.

dúvida			
	sombra		
sem dúvida			
	na sombra		
na dúvida			
	sem sombra		
fora de dúvida			
	hora de sombra		
hora de dúvida			
	fora de sombra		
sem sombra de dúvida			
	sombra		
		dúvida	
	sem sombra		
		na dúvida	
	na sombra		
		sem dúvida	
	hora de sombra		
		fora de dúvida	
	fora de sombra		
		hora de dúvida	
	sem dúvida de sombra		
		sem dúvida	
			sombra
		na sombra	
			dúvida
		na dúvida	
			sem sombra
		hora de dúvida	
			fora de sombra
		fora de dúvida	
			hora de sombra
		de sombra sem dúvida	

Na canção de Achille Picchi baseada neste poema, um dos aspectos que mais chama a atenção é a associação que o compositor realizou entre as palavras do poema e os motivos, intervalos, e mesmo notas da linha vocal. Assim, na seção A (página 1 inteira e primeiro sistema da página 2) desta canção a palavra “dúvida” sempre é cantada através das notas fá-sol-fá, a palavra “sombra” sempre é cantada através das notas dó sustenido e sol, e assim por diante: cada palavra do texto é sempre cantada pelas mesmas notas. Deste modo, aqui se verifica a aplicação de um tipo de técnica de associar texto e música que Stacey (1989, p. 22) chama de associação arbitrária:

Nesta forma de relação música e texto podem estar associados não por uma característica de imitação, mas por força de estarem consistentemente unidos dentro de uma obra. Uma comparação pode ser feita entre este tipo de relação de música e texto e a relação dos sons das palavras com os seus referentes onde, na maioria dos casos, não há semelhança entre a imagem sonora e o objeto a que ela se refere, mas uma associação se estabeleceu pelo uso contínuo.

Em verdade, neste caso, como em outro já analisado aqui ao se tratar sobre o segundo dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado, talvez não haja uma associação arbitrária absolutamente pura. Isto porque o compositor procura escolher elementos musicais que realizem algum tipo de sugestão ou imitação dos elementos do texto a que estão associados. Em todo caso, se trata sem dúvida de uma recorrência vinculada, já que a recorrência de determinado elemento musical está vinculada à recorrência do elemento do texto a ele associado.

Uma das conseqüências do uso desta associação arbitrária no caso de *Anamorfose* é que a linha vocal realiza um jogo de motivos, intervalos e notas que é similar ao jogo de palavras que ocorre no poema. Deste modo, os motivos, intervalos e notas da linha vocal são montados da mesma maneira que as palavras são montadas no poema, e assim há sentido em se falar que ocorre um isomorfismo. Levando também em conta o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Hollanda (FERREIRA, 1975, p. 793), Gil Nuno Vaz define

Isomorfismo é o fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias que tenham composição química e estrutura análogas cristalizam em formas semelhantes e podem dar cristais de mistura em várias proporções. O termo, aplicado aos propósitos analíticos deste estudo e na acepção genérica de fenômeno pelo qual duas linguagens cristalizam obras de formas semelhantes (FERREIRA, 1975, P.793), presta-se para designar os casos em que a interação ocorre ao nível das estruturas de construção do texto e da música. O isomorfismo, caracterizado assim como uma correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos que preserva as operações de ambos, ocorre exclusivamente no âmbito sintático, no plano dos sintagmas, das formas, das estruturas. (VAZ, 2001, P. 176)

Por outro lado, ao comentar o uso destas associações em sua canção *Anamorfose*, Achille Picchi diz

aqui eu usei a técnica dos elementos motivicos. A idéia da construção motivica de uma segunda superior e uma segunda inferior é construtiva da peça. [...] Ao mesmo tempo em que eu usei intervalos que são formadores, eu pensei também em sensações. Quando você tem certeza é estável, quando você tem incerteza é um intervalo instável, ou seja, quarta aumentada, quinta diminuta. São sugestões.

É possível examinar então estas associações. Este exame será iniciado pela abordagem da seção A (primeira página e primeiro sistema da segunda página). Na seção A, a palavra dúvida é

sempre cantada com as notas fá – sol – fá. A palavra sombra é sempre cantada com as notas dó sustenido – sol. Destas duas associações já é possível comentar que a sílaba tônica das duas palavras sempre corresponde à nota mais grave do respectivo motivo. Isto tem dois efeitos, e estes dois efeitos estão associados ao significado destas palavras, as mais importantes deste poema. De um lado o acento da palavra coloca mais peso nas notas mais graves, valorizando a escuridão da sombra-dúvida. De outro lado, isto pode gerar uma certa ambigüidade na prosódia, algo também próprio para representar os contornos pouco definidos da sombra-dúvida. Esta ambigüidade ocorre sobretudo quando a nota da sílaba tônica é mais curta do que a nota da sílaba átona, contribuindo para que a nota mais acentuada musicalmente não corresponda ao acento da prosódia verbal. Um momento em que esta ambigüidade ganha força é na primeira aparição da palavra “sombra”, no primeiro sistema da música. Aqui não só a sílaba tônica tem nota mais curta do que a sílaba átona, como também há um crescendo indicado para os instrumentos, e este reforça a ambigüidade da prosódia se for realizado também pela voz. É possível que o emprego deste artifício sutil, a ambigüidade de prosódia contribuindo para a indefinição métrica da seção A, seja também um fruto da grande intimidade de Achille com a escrita vocal.

Ao trabalhar com as palavras sombra e dúvida, o poema tanto coloca momentos em que há a expressão da incerteza plena, como também momentos onde, a partir da montagem de como as palavras são colocadas, se expressa também o oposto da dúvida: “sem dúvida/ sombra”, “fora de dúvida/ sombra”, “sem sombra de dúvida”. Ao realizar as outras associações arbitrárias dos motivos e das notas da linha vocal com as palavras do poema, o compositor também levou em consideração o significado das palavras. Deste modo, as palavras que reforçam a idéia da sombra e da dúvida foram colocadas em notas mais graves do que as notas associadas à sombra e à dúvida, e as palavras que geram uma idéia de certeza ou claridade pelo fato de negarem o significado de sombra e dúvida foram colocadas com notas mais agudas do que aquelas associadas à sombra e à dúvida. Assim, a preposição “sem”, que “indica falta, privação, exclusão, ausência, condição exceção” (FERREIRA, 1995, p. 592), e portanto contribui para negar a idéia de sombra/ dúvida é cantada com a nota si 3, mais aguda do que as notas da sombra e da dúvida. Já a locução prepositiva *na* (BECHARA, 1987, p. 158) é “equivalente [à soma d]a preposição *em* e do artigo definido *a*” (FERREIRA, 1995, p.449), sendo que, entre outros significados, a preposição *em* “denota lugar onde, situação, em sentido próprio ou figurado” (BECHARA, 1987, p. 291). Então a expressão *na* contribui para reforçar a idéia de sombra e de dúvida: *na* sombra,

na dúvida, e a palavra “na” é sempre cantada pela nota si 2, portanto mais grave do que as palavras sombra e dúvida.

As expressões “fora de” e “hora de” também estão vinculadas a notas específicas: lá sustenido 3, dó 4, si 3 no caso de “fora de”, e dó sustenido 3, si 2 e dó 3 no caso de “hora de”. Quanto às expressões “fora de” e “hora de” há entre elas ao mesmo tempo uma semelhança fonética e uma diferença semântica, e estas se refletem nos motivos e notas escolhidos pelo compositor dentro da associação arbitrária que ele trabalha. Do ponto de vista fonético, a única diferença entre estas expressões é a consoante [f] da expressão “fora de”. Do ponto de vista do significado, enquanto a utilização da expressão “hora de” aqui transmite a idéia de hora duvidosa, hora sombria, a expressão “fora de” contribui para negar as palavras que vem a seguir, no sentido de que algo “fora de dúvida”, é coisa sobre a qual se tem certeza, e “fora de sombra” é um local onde deve haver luz, claridade. Ao trabalhar esta semelhança fonética que vem junto de uma diferença semântica, o compositor também coloca musicalmente diferenças e semelhanças. De um lado, a expressão “fora de”, por negar a sombra e a dúvida está associada a uma célula motívica que aparece em notas mais agudas do que as palavras sombra e dúvida, e a expressão “hora de” sempre aparece em notas mais graves do que as palavras dúvida e sombra⁴¹. De outro lado, o ritmo empregado para cantar as duas expressões é igual, e a seqüência de intervalos das células motívicas associadas a cada uma destas expressões é a mesma. Aqui, entretanto, novamente há contraste: a direção dos intervalos é oposta, de forma que os intervalo descendentes se transformam em ascendentes e vice-versa.

Já se observou nesta análise como a melodia da linha vocal é em grande parte gerada por uma espécie de associação arbitrária ou recorrência vinculada com as palavras do poema. E esta recorrência vinculada faz que a linha vocal realize uma montagem de motivos, intervalos e notas, similar à montagem de palavras que estrutura o poema. Já se observou também algumas das conseqüências da maneira como ocorrem estas recorrências vinculadas, gerando ou uma valorização das notas graves da voz, ou uma certa ambigüidade prosódica, apropriada para representar os contornos indefinidos da sombra ou da dúvida. Há ainda outra conseqüência do emprego das recorrências vinculadas, tal como ele é observado nesta canção. Ao escolher as notas e intervalos associados às palavras do poema, provavelmente o compositor já tinha em mente também alguma idéia sobre o conteúdo harmônico da peça. Ao comentar estas associações

⁴¹ Em verdade, a nota mais aguda associada à “hora de” é a nota mais grave associada à sombra.

entre texto e música, o compositor diz que pensou também em “sensações”, “sugestões”. E estas sensações englobam o aspecto harmônico, como a instabilidade do intervalo de quinta diminuta, o que se percebe no depoimento a seguir. “Ao mesmo tempo em que eu usei intervalos que são formadores, eu pensei também em sensações. Quando você tem certeza é estável, quando você tem incerteza é um intervalo instável, ou seja, quarta aumentada, quinta diminuta. São sugestões”.

Dentro da seção A, é limitado o número de notas envolvidas em associações arbitrárias. Como todas as notas cantadas nesta seção estão envolvidas em alguma associação arbitrária com alguma palavra do poema, então é igualmente limitado o número de notas ou classes de alturas cantadas nesta seção⁴². Na seção A, as principais notas envolvidas em associações arbitrárias com palavras do poema são: o dó sustenido, o fá, o sol e o si, e além disto também aparecem o lá sustenido/ si bemol e o dó natural. Na seção A inteira, que engloba a primeira página da canção e o primeiro sistema da página seguinte, a voz apenas executa estas seis classes de alturas. É possível perceber que há na melodia vocal esta hierarquia que coloca o dó sustenido, o fá, o sol e o si como notas principais, já que o dó sustenido, o fá e o sol são as únicas notas associadas às principais palavras do poema, sombra e dúvida, e a nota si ocorre em todos os desenhos melódicos associados às outras palavras do poema. Devido ao fato de se associarem, ou a elementos do texto que aparecem mais, ou a mais elementos do texto, estas quatro notas aparecem em quantidade bem maior do que as outras notas, que só aparecem na linha vocal a partir do último sistema da primeira página. Além disso, as outras notas, lá sustenido e dó natural, por vezes podem ser entendidas como ornamentos da nota si, e no caso do dó natural, também como nota de passagem entre o si e o dó sustenido.

Uma vez determinado qual o conjunto de notas executadas pela voz na seção A, e qual o subconjunto das notas mais importantes dentro deste conjunto, é interessante comentar as relações que se formam dentro deste último subconjunto. Assim, é interessante observar que, ao se tocar simultaneamente todas as notas cantadas na seção A aqui analisadas como sendo as mais importantes (dó sustenido, fá, sol, si), o acorde formado terá dois intervalos de trítono. Portanto, este acorde terá várias possibilidades de resolução dentro do sistema tonal. Afora isso, estas notas principais podem ser combinadas de maneira a formar dois acordes de dominante com sétima e

⁴² A única nota cantada que não obedece à regra de recorrências vinculadas entre palavras do poema e notas musicais é o dó do último “sem” desta seção. Mesmo assim, esta nota também pertence ao conjunto de notas cantadas anteriormente nesta seção.

décima primeira aumentada, com distância de um trítono entre as suas fundamentais, sol e dó sustenido. Então, este grupo de notas é propício para a realização de duas ambigüidades harmônicas. De um lado há a indefinição que resulta das várias resoluções tonais possíveis para os dois trítonos deste grupo de notas. De outro, há a ambigüidade quanto à fundamental do acorde formado por este grupo de notas: sol ou dó sustenido. É interessante observar que este acorde hipotético, formado pelas notas mais importantes cantadas na seção A, realmente ocorre na seção A e depois na coda. Na seção A este acorde pode ser observado no segundo sistema [da primeira página], logo depois de onde está indicado o número 5 na partitura. Neste local, o clarinete toca o dó sustenido, o violoncelo toca o sol, o violino toca a nota si e a cantora executa a nota fá. Antes de se continuar este exame das ambigüidades harmônicas que ocorrem na seção A desta canção, é necessário lembrar que a indefinição harmônica aqui de certa maneira representa as indefinições sugeridas pelo texto. Assim, há não apenas a indefinição que se verifica na sombra e na dúvida, como também a própria ambigüidade que aparece no poema em função da maneira como as palavras são colocadas, de modo a sempre deixar dúvida se a situação expressa é de sombra e de dúvida, ou está fora de sombra e fora de dúvida.

No parágrafo anterior se verificou que o grupo das notas cantadas que mais se destacam na seção A (dó sustenido, fá, sol, si) é propício para a realização de ambigüidades harmônicas. Entretanto, a harmonia deste trecho da peça resulta da combinação da melodia vocal, que tem este potencial de ambigüidade harmônica, com as partes instrumentais. No caso da seção A desta canção, a harmonia do conjunto realmente explora algumas ambigüidades potenciais da linha vocal. Deste modo, a ambigüidade que existe em um acorde formado pelas principais notas da linha vocal quanto à sua fundamental é explorada pelo resultado harmônico do trecho. Estas duas fundamentais são as notas dó sustenido e sol, notas que tem papel preponderante dentro da harmonia da seção A, como será demonstrado a seguir. Ao se observar o primeiro sistema da peça é possível ver que as notas mais longas do violoncelo, que neste local representa a linha de baixo da harmonia, são justamente o sol, o dó sustenido, e novamente o sol. A outra nota tocada pelo violoncelo é justamente o ré, dominante de sol. Por outro lado, tanto o sol como o dó sustenido aqui são acompanhados por suas sétimas menores, presentes nas vozes superiores da harmonia, de maneira que as sonoridades harmônicas fiquem sempre mais próximas de acordes de dominante do que de acordes de tônica, reforçando a idéia de uma indefinição tonal. No segundo e no terceiro sistemas da peça, a oscilação entre o sol e o dó sustenido continua. Se no

primeiro sistema houve preponderância da nota sol, no segundo sistema, a preponderância é do dó sustenido. A primeira nota longa que é a mais grave da textura instrumental quando tocada é o dó sustenido do clarinete que inicia este sistema. Depois o violoncelo realiza desenho descendente e se estabelece novamente como portador da linha de baixo tocando o sol sustenido, dominante de dó sustenido. O clarinete inclusive toca pouco depois a sétima menor (fã sustenido) de sol sustenido, lembrando um pouco uma sonoridade de dominante.. Depois disso, a oscilação entre sol e dó sustenido ainda se verifica uma vez. No meio deste sistema, quando a voz canta “fora de” há uma breve sugestão de um acorde de sol menor, formado pelas notas do clarinete e do violino e pelas notas iniciais do arpejo apoiatura do violoncelo. Pouco depois disso, quando se canta “**hora de sombra**”, nas sílabas aqui escritas em negrito realmente aparece um acorde de dó sustenido com sétima de maneira clara.

Assim, na primeira página desta canção realmente se verifica dentro do resultado harmônico global a oscilação entre sol natural e dó sustenido como notas preponderantes, e estas notas são as possíveis fundamentais dos acordes hipotéticos formados por todas as notas mais importantes da melodia vocal na seção A. Por outro lado, jamais se insinua uma resolução destes acordes hipotéticos, que são dominantes dos centros tonais de fã sustenido e de dó natural, e com isso a ambigüidade harmônica realmente domina neste trecho. Vale notar que na grande maioria das vezes que nesta seção o sol e o dó sustenido se estabelecem como baixo e base da harmonia eles vêm acompanhados de suas sétimas menores, em uma sonoridade sempre mais próxima de acordes de dominante do que de tônica, a não ser por uma efêmera sugestão de um sol menor que ocorre no terceiro sistema.

Acima foi abordado o aspecto harmônico da oscilação entre sol natural e dó sustenido. Tal oscilação, da maneira como aparece no início da música na parte do violoncelo, também pode ser considerada como uma espécie de derivação do motivo da “sombra”, que aparecerá logo a seguir na voz. Esta não é o único exemplo de algum elemento da escrita instrumental que é derivado do aspecto motivico da linha vocal. Deste modo, os motivos associados às expressões “hora de” e “fora de” na linha vocal são formados por três notas vizinhas da escala cromática. E a utilização de três notas vizinhas da escala cromática aparece bastante nas partes instrumentais da seção A, principalmente a partir do local onde os motivos vocais mencionados acima aparecem pela primeira vez, na metade do terceiro sistema da peça. E o emprego de três notas vizinhas da escala cromática dentro do acompanhamento instrumental não se restringe ao uso horizontal melódico,

ocorrendo também de maneira simultânea vertical, como um agregado harmônico (mi, fá natural, fá sustenido) que aparece duas vezes no primeiro sistema da segunda página da canção.

Se a micro-estrutura da linha vocal desta canção é em grande parte determinada por uma espécie de relação com o texto, a macro-estrutura também dialoga com o texto, mas de uma outra maneira. No caso da micro-estrutura foi visto que o compositor realizou uma associação arbitrária entre as notas, intervalos e motivos da linha vocal com as palavras do poema, de maneira que a montagem dos motivos, intervalos e notas da linha vocal corresponde isomorficamente à maneira que a montagem das palavras no poema é construída. Já no caso da macro-estrutura, da grande forma da canção, o que se percebe é que há uma espécie de representação da oposição que há no poema entre algo dúbio e sombrio (“dúvida”, “sombra”, “na sombra”, “hora de dúvida”) e algo “sem dúvida”, “fora de sombra”, “sem sombra de dúvida”. Esta representação se percebe no contraste entre a seção A e a seção B desta peça.

Uma possível diagramação da forma desta música seria A (primeira página da canção e primeiro sistema da segunda página) – i (interlúdio instrumental - segundo e terceiro sistemas da segunda página) – B (terceira página da canção) – A1 (quarta página da canção e primeiro compasso da página 5, ou seja, trecho anterior à primeira barra dupla da página 5) – coda (*andante* da página 5). O aspecto mais marcante da forma desta canção é justamente o contraste que ocorre entre a seção A e a seção B, que como já foi mencionado, representa de certa forma a oposição que há no poema entre a “sombra”, a “dúvida”, e expressões que contradizem estas palavras: “sem sombra de dúvida”, fora de dúvida”.

Deste modo, há na seção A uma série de elementos que transmitem a sensação de indefinição e de ambigüidade, e na seção B muitas vezes são colocados elementos musicais que transmitem a sensação de algo extremamente definido e nítido. Vários dos elementos que transmitem a sensação de ambigüidade na seção A já foram comentados quando se falou da questão das recorrências vinculadas ou associações arbitrárias entre texto e música. A questão de como estas associações arbitrárias são trabalhadas na seção B será abordada em breve. Quanto ao emprego de elementos musicais pouco definidos que se verifica na seção A, além dos aspectos já comentados anteriormente, que envolvem a questão da harmonia e de uma certa ambigüidade prosódica, há ainda a questão da indefinição rítmico-métrica.

Assim, na seção A não há a indicação de fórmula e de barra de compasso (apenas no primeiro sistema há a sugestão de barras de compasso pontilhadas). Boa parte das notas dos

instrumentos não tem figuras rítmicas que indiquem a sua duração precisa, e a localização rítmica da parte de cada instrumento é dada principalmente pela posição das notas na partitura em relação à parte dos outros instrumentos e da voz. Isto contribui para que haja um ritmo solto, em que não há acentos métricos regulares e isócronos como em uma música marcada e determinada pelas barras de compasso. A já comentada ambigüidade prosódica verificada nesta seção, onde às vezes os acentos da prosódia verbal não coincidem com os acentos musicais da linha vocal, contribui para esta indefinição rítmico-métrica, relacionada aos significados da sombra e da dúvida.

Diferentemente, na seção B a acentuação métrica é colocada de maneira nítida, “sem sombra de dúvida”. Desta maneira, há um compasso de 2/4 que perdura por toda a seção e há uma acentuação das semicolcheias (3+3+2) que ocorre em todos os compassos desta seção, e a própria indicação do tempo desta seção inclui a palavra *marcato*. A questão da prosódia também é pensada em função desta métrica nítida: pelo menos até o início do compasso 25. Neste trecho, as sílabas tônicas do poema sempre ocorrem na cabeça de cada tempo, de maneira que há uma plena correspondência entre a acentuação das palavras (prosódia verbal) e os acentos métrico-musicais.

Do ponto de vista harmônico também se verifica esta oposição entre a indefinição da seção A e a definição nítida da seção B. Como já foi visto anteriormente, na seção A havia uma certa sensação de indefinição harmônica que derivava da própria linha vocal e suas recorrências vinculadas, realizadas de modo a ter como conjunto de notas principais um grupo de notas propício para a não definição harmônica. E a harmonia realizada pela voz e por todos os instrumentos realmente aproveitava este potencial de indefinição harmônica, explorando por exemplo a ambigüidade quanto à principal nota da seção, oscilando entre o sol e o dó sustenido como notas mais importantes. No caso da seção A, isto se reflete em uma ambigüidade quanto às notas que poderiam ser fundamentais do referido acorde, e que são as notas preponderantes do ponto de vista harmônico nesta seção: sol e dó sustenido. Por outro lado, se este acorde, conforme a sua fundamental, poderia resolver no centro tonal de dó natural ou de fá sustenido, em nenhum momento se insinua uma resolução em qualquer um destes centros tonais. Na seção B há alguns elementos harmônicos que realmente se opõe a esta indefinição da seção anterior, ainda que algum elemento de ambigüidade continue a ocorrer, como será visto posteriormente. Ao se observar simplesmente a linha de baixo da seção B, é possível perceber claramente que há um dó-fá – sol, ou seja I-IV-V, tônica – subdominante – dominante. E quando ocorre a repetição deste trecho, a sucessão básica da definição tonal é de certa forma confirmada, já que a tônica volta

depois da função de dominante. Aqui o elemento de ambigüidade aparece nas notas do violino, que tocam as sétimas menores de dó e de fá, fazendo com que o dó mantenha um pouco do sabor de dominante e não seja percebido como uma tônica plena e estável. Por outro lado, enquanto o dó permanece no baixo, a voz continua a realizar as recorrências vinculadas com as mesmas notas da seção A, e neste trecho canta apenas as notas aqui analisadas como mais importantes dentro da linha vocal da seção A: dó sustenido, fá natural, sol natural, si natural. E estas notas podem ser entendidas como um reforço da polarização em dó natural, já que o sol natural, o si natural e o fá natural juntos funcionam como a dominante com sétima de dó natural e o dó sustenido pode ser entendido como uma espécie de sensível superior de dó natural, reforçando a polarização em dó natural. De qualquer modo, a resolução em uma sonoridade triádica de dó maior ou menor não chega a ocorrer. A maneira como as recorrências vinculadas entre texto e música são trabalhadas na seção B será comentada em mais detalhe no próximo parágrafo. Entretanto, já é possível dizer que, da maneira que a melodia vocal ocorre nos compassos 23 e 24, ela coloca em grande destaque o trítono si bemol – mi natural. Este trítono tem como uma de suas principais resoluções possíveis o centro tonal de fá, que é a nota que ocorre na linha de baixo neste momento e cuja polarização localizada é enfatizada por este trítono executado pela voz. Quanto à relação da linha vocal com a linha de baixo e a harmonia na seção B, é ainda interessante comentar que nos compassos 27 e 28 a linha vocal realmente contribui para que o sol que ocorre no baixo seja entendido como dominante, o que na primeira vez em que a seção é executada contribui para que a volta do dó seja sentida como uma espécie de resolução e na segunda vez em que a seção B é tocada contribui para que a seção termine sem a sensação de uma resolução definida.

Quanto às associações arbitrárias ou recorrências vinculadas entre texto e música na seção B, é possível comentar que até o compasso 22, enquanto o dó permanece como baixo, as notas associadas às palavras do poema são mantidas da mesma maneira do que na seção A. Entretanto, os motivos melódico-intervalares que realizam estas associações arbitrárias são percebidos de maneira diferente pelos ouvintes, já que o ritmo empregado é diferente e também a textura instrumental é diferente, no caso da seção B valorizando os acentos de uma métrica definida e marcada. Assim como foi observado na canção *Paisagem N 1*, aqui também o mesmo ou os mesmos motivos podem ser aplicados em contextos extremamente diferentes entre si, principalmente pela questão do ritmo e da textura instrumental. O caráter rítmico da seção B faz

que inclusive as figuras rítmicas estejam envolvidas nas associações arbitrárias entre texto e música, pelo menos até o compasso 25. Assim, neste trecho, a sílaba “som” de sombra é sempre uma colcheia que ocorre no início de algum tempo, a palavra dúvida é sempre cantada com um ritmo pontuado, as sílabas “na” e “sem” ocorrem sempre como a última semicolcheia dos seus respectivos tempos. Todas estas associações entre os ritmos e as palavras que aí ocorrem atuam de maneira a compatibilizar a acentuação das palavras no poema (prosódia verbal) com a acentuação métrico-musical, evitando as ambigüidades prosódicas da seção A e enfatizando o caráter rítmico, métrico, marcado, “fora de dúvida”, desta seção B. É necessário comentar que a partir do compasso 23, embora as características intervalares da maior parte dos motivos envolvidos nas recorrências vinculadas sejam mantidas, tais motivos aparecem transpostos. Como já foi visto no parágrafo anterior, isto permite que nos compassos 23 e 24 a voz enfatize o trítone si bemol – mi, que reforça a polarização momentânea da nota fá, que nestes compassos está no baixo. O único motivo que é modificado também do ponto de vista intervalar é o motivo associado a “dúvida”.

Quanto ao interlúdio instrumental que ocorre no segundo e no terceiro sistemas da página 2, entre a seção A e a seção B, ele funciona como uma espécie de transição entre estas duas seções. Assim, na seção A não há indicação de compasso e muitas notas não têm uma indicação rítmica precisa, contribuindo para uma certa indefinição métrica, e na seção B há não só a indicação de compasso, como também um ritmo ostinato que coloca bastante em evidência a acentuação métrica do compasso, tudo isso em um *marcato*. Já o interlúdio instrumental está de certa forma em um estágio intermediário entre a seção A e a seção B. Neste interlúdio há a indicação de fórmula de compasso, mas há alterações na fórmula de compasso e não há um ostinato rígido de caráter marcado como aquele que aparecerá na seção B. Há também uma certa ambigüidade métrica no compasso 14 entre o 3/4 indicado e que realmente soa assim para a parte do violino, e o 6/8 que pode soar neste compasso nas partes do violino e do violoncelo. Por outro lado, neste interlúdio há algumas referências não muito evidentes a elementos da seção A. Assim, no compasso 16, o violoncelo toca o mesmo desenho rítmico que apareceu quando na seção anterior se cantou “sem **sombra de dúvida**”. Além disso, a nota sol e a nota dó sustenido, que são as notas de maior importância harmônica na seção precedente e que são as primeiras notas a aparecerem no baixo (realizado pelo violoncelo) da seção anterior, aqui aparecem como as últimas notas do baixo no interlúdio instrumental, nos compassos 16 e 17. Entretanto, aí aparece

também um elemento que já prenuncia a próxima seção, já que o sol, última nota da linha de baixo do interlúdio, é tocado simultaneamente a um ré quinta acima, portanto em um tipo de sonoridade (duas notas simultâneas tocando quinta justa na região grave) que não aparece nenhuma vez na seção precedente e que aparecerá do princípio ao fim da seção B. É talvez um tipo de sonoridade que tende a rimar mais com o caráter marcado e resoluto da seção B do que com o caráter fluido e ambíguo da seção precedente. Como um outro elemento precursor da próxima seção pode-se comentar que o dó, que será a primeira fundamental que aparece na seção B, e a mais importante nota polarizada que ocorre na seção B, no interlúdio aparece no baixo de maneira enfática nos compassos 14 e 15.

Quanto à seção A1, a parte dos instrumentos é basicamente igual à primeira página desta canção. A modificação que há entre uma seção e outra se deve à modificação da ordem das notas e motivos na linha vocal em função da mudança da ordem das palavras no poema, já que aí as recorrências vinculadas entre notas e palavras são mantidas rigorosamente. E a outra modificação em A1 é o corte do final da seção A para dar lugar à coda, comentada a seguir.

A coda, marcada com a indicação *andante* e correspondendo aos cinco últimos compassos da peça, utiliza o compasso de 2/4, empregado na seção B. Além disso, a melodia vocal aí também utiliza as mesmas notas empregadas na seção B, com alteração apenas da ordem das frases em função da alteração da ordem dos “versos” do poema, já que a recorrência vinculada entre texto e música aqui se verifica da mesma maneira que ocorreu na seção B. Entretanto, a mudança de andamento (*andante* em lugar do *molto allegro, marcato* da seção B) se soma à modificação da textura instrumental para gerar um caráter bastante diferente da coda em relação à seção B. O ritmo marcado em ostinato da seção B é aqui substituído nos instrumentos por grandes pausas entrecortadas pelo acorde acentuado que aparece na última colcheia dos dois primeiros compassos da coda. Este acorde inclusive pode gerar uma espécie de ambigüidade prosódica ao acentuar um tempo onde ocorrem as sílabas átonas das palavras do poema, gerando portanto uma divergência entre prosódia verbal e acentuação musical. Por outro lado, este acorde também é uma referência à seção A, já que é formado pelas notas mais importantes da linha vocal da seção A. Este é o acorde que aqui foi anteriormente estudado como acorde hipotético para mostrar o potencial de ambigüidade harmônica da linha vocal na seção A. A pausa do terceiro compasso da coda é uma pausa de expectativa: pausa de todos os instrumentos e da voz, pausa

precedida por salto vocal para nota aguda⁴³. A última frase da coda “sem sombra de dúvida” representa mais uma vez a ambigüidade que há no poema entre algo dúbio ou sombrio (“na dúvida”, em “hora de sombra”) e algo extremamente nítido e decidido (“fora de sombra”, “sem dúvida”, “sem sombra de dúvida”). Se de um lado, a polarização da nota fá se estabelece pela recorrência desta nota, verificada no último compasso da canção, de outro lado o contexto harmônico anterior desta coda não leva a se ouvir esta nota como uma conclusão decisiva. Assim, dentro do principal acorde que aparece nesta seção, dó sustenido com sétima menor e décima primeira aumentada, a nota fá é apenas a terça, não é a fundamental, e este acorde jamais serviria de resolução em um contexto tonal. Deste modo, caso a última nota da voz fosse modificada para dó sustenido/ ré bemol e todos os instrumentos transpusessem a sua finalização uma terça maior abaixo, para enfatizar o dó sustenido, a sensação conclusiva seria mais forte, pois pelo menos a música terminaria com a nota fundamental do principal acorde da coda. Uma sensação mais conclusiva seria igualmente obtida se as duas últimas notas da voz e todas as notas seguintes dos instrumentos fossem transpostas um tom acima, concluindo em fá sustenido, resolução tonal do acorde de dó sustenido com sétima menor quando este soa como dominante⁴⁴.

4.3 Considerações Finais do Capítulo:

Uma vez realizada a análise das canções *Paisagem N.1* e *Anamorfose* de Achille Picchi é possível tecer observações gerais sobre as duas canções. O compositor afirma que estas duas canções tiveram atitudes musicais diferentes, em função das diferenças entre os poemas que servem de base a elas. É interessante colocar as seguintes questões: o que há de comum e de diferente entre estas obras, que são frutos do mesmo compositor e do mesmo momento criativo deste compositor, e, entretanto, segundo o próprio Achille, refletem atitudes composicionais

⁴³ Esta última informação se liga ao que foi comentado sobre o recitativo do primeiro dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado e ao que será comentado sobre a canção *A Casa do Tempo Perdido*, em que o uso de uma terminação melódica marcadamente ascendente precedendo uma grande pausa pode se associar a significados de expectativa ou dúvida, em função da tensão fisiológica demandada do cantor, e em uma certa similaridade com certas curvas entoativas da linguagem oral em que a terminação fortemente ascendente se presta a expressar significado de dúvida ou expectativa. O leitor pode confrontar estes trechos desta pesquisa (páginas 24, 25, e também o item 5.2), nos quais nos baseamos em Tatit (2002, ps. 21-22) e também no comentário de Valente (1999, ps. 110-111) sobre Tatit e Imberty.

⁴⁴ Esta realização de um procedimento experimental, ou seja, verificar o que ocorreria se determinado elemento da música fosse modificado é inspirada em proposta de Cook (1992, ps. 343-354).

diversas? É possível perceber alguns elementos nos textos musicados que influenciem estas atitudes composicionais diversas?

Um elemento que as une e ao mesmo tempo as separa é o pensamento motivico. Nas duas peças, há motivos, sobretudo melódicos e intervalares, que são trabalhados no decorrer de cada composição, se constituindo em um importante elemento construtivo de cada canção.

No caso de *Paisagem N.1*, o motivo inicial desta peça, que aparece nos dois primeiros compassos da canção, é utilizado em diversos momentos da canção e de diversas maneiras. Dentro do próprio tema⁴⁵ do fugato inicial da seção A da peça, ao se observar a parte do violoncelo, é possível ver que a segunda menor que aparece no compasso 2 da canção é utilizada nos compassos 4 e 6, e se transforma em uma grande linha cromática descendente, que continua pelo resto do tema, englobando as notas da camada inferior da melodia do violoncelo até o início do compasso 15. Durante o restante da canção, o compositor trabalha o motivo inicial da peça tanto de maneiras mais diretas e imediatamente reconhecíveis, como também utiliza derivações deste mesmo motivo para gerar materiais musicais contrastantes. As maneiras mais diretas servem para demarcar as voltas do material musical da seção A (seções A1 e A2) e também aparecem citações esporádicas deste motivo em uma outra seção, como nos compassos 38 e 39. As derivações deste motivo inicial ocorrem em diversos contextos e servem a diversos propósitos. Assim, este motivo de quatro notas, em uma textura mais rarefeita, e com as suas notas afastadas pelas distâncias do campo de tessitura e pelas pausas que se formam pelo toque em staccato, aparece no clarinete nos compassos 45 e 46. Esta derivação do motivo inicial funciona como um elemento de transição, que começa a trazer este motivo à memória dos ouvintes, preparando a sua reaparição mais evidente no início da seção seguinte, nos compassos 48 e 49. O mesmo motivo, que na seção A serve de base para um fugato que caminha nos passos medidos de um moderato, e com entradas do tema a cada quatro compassos, serve também para o violino iniciar o rápido movimento perpétuo de semicolcheias que caracteriza toda a seção C da obra, dos compassos 65 a 84. Derivações ainda mais indiretas deste motivo aparecem por exemplo no tema do fugato da subseção Ba. Já se observou que dentro do fugato da seção A, a segunda menor descendente, característica do segundo compasso da canção e do motivo inicial, dá origem uma grande linha cromática descendente, que percorre todo o tema deste fugato. Por

⁴⁵ Aqui se está considerando como tema do fugato toda a extensão da melodia do violoncelo que é imitada em seguida pelos outros instrumentos, indo, no caso do violoncelo, do início da canção até aproximadamente o compasso 13.

sua vez, o tema do fugato da seção Ba é derivado desta idéia de uma grande linha cromática descendente, que no caso da seção Ba se transforma em duas linhas cromáticas, uma ascendente, na camada superior da melodia do tema, e outra descendente, na camada inferior da melodia do tema.

Em suma, o pensamento motivico é parte essencial da canção *Paisagem N.1*, servindo tanto para demarcar as recorrências do material musical da seção inicial, como também para gerar materiais musicais contrastantes. Na canção *Anamorfose N.1*, o pensamento motivico também é um elemento fundamental da construção da peça. A utilização de um mesmo motivo intervalar-melódico, que, devido ao uso do ritmo e da textura instrumental, é percebido de maneira bastante contrastante, também ocorre nesta canção. Em *Paisagem N.1*, um exemplo disto, entre vários outros, é a utilização do motivo inicial da canção, que de início serve de base para um fugato que caminha em passos medidos, para posteriormente iniciar um rápido moto perpétuo que ocorre na seção C da canção. No caso de *Anamorfose*, a utilização dos mesmos motivos em contexto bastante diferente pela utilização do ritmo e da textura instrumental aparece por exemplo na seção B, em que a linha vocal utiliza basicamente os mesmos motivos da seção inicial, mas em um contexto bastante diferente, por causa dos fatores já citados.

Se o tratamento motivico é um elemento comum entre estas duas canções de Achille Picchi, a maneira como este ocorre em *Anamorfose* inclui características próprias. Assim, na canção *Anamorfose* os motivos e notas estão associados às palavras do poema em associações arbitrárias ou recorrências vinculadas. Em função disto, ocorre também uma maneira diferente de trabalhar os elementos motivicos, com as notas e intervalos sendo montados e encaixados da mesma maneira que ocorre a montagem e o encaixe das palavras no poema. Assim, dentro da linha vocal o trabalho motivico acontece também pelo re-encaixe dos mesmos elementos, das mesmas notas e dos mesmos intervalos. E esta relação isomórfica entre a linha vocal da canção *Anamorfose* e o poema que está sendo cantado contribui para uma outra correspondência entre música e poesia. Deste modo, a linha vocal desta canção utiliza basicamente os mesmos intervalos durante a canção inteira, o que se relaciona com o vocabulário enxuto do poema, constituído de apenas seis palavras. Além disto, as palavras que mais aparecem no poema, “sombra” e “dúvida”, têm em seus motivos associados por recorrência vinculada os intervalos de segunda maior e trítone. E o si, que é a nota que mais se destaca nos motivos vinculados às outras palavras dentro da seção A, forma com a nota inicial dos motivos associados às palavras sombra e dúvida os mesmos

intervalos de segunda maior e trítono, e também o intervalo de sétima menor. Mesmo este último intervalo, não é um elemento completamente diverso dos outros dois, já que representa a inversão do intervalo de segunda maior. Na seção B as transposições realizadas não afetam a hegemonia destes intervalos.

Então, a ligação que foi verificada aqui entre o texto poético e a atitude composicional da obra *Anamorfose* se refere à economia dos elementos, o vocabulário enxuto do texto poético sendo musicado por um vocabulário intervalar igualmente enxuto na linha vocal. De outro lado, esta ligação se estabelece também através da utilização da associação arbitrária ou recorrência vinculada mais estrita entre texto e música verificada nesta pesquisa.

Já no caso de *Paisagem N.1*, um dos aspectos percebidos no poema que influenciou no resultado musical da peça é a variedade de imagens poéticas que se sucedem rapidamente, se refletindo nas súbitas mudanças de textura musical. Isto se verifica por exemplo no grupo de seções B (compassos 32 a 47). Assim, há o contraste entre a economia de um poema e a variedade de outro, e isto influenciou na atitude composicional de cada peça. Caracteristicamente, na seção inicial da canção *Anamorfose* a própria sensação de ambigüidade harmônica é gerada dentro de um grupo restrito de notas onde há uma não definição quanto à nota principal. Em oposição, o próprio tema do fugato da seção inicial da canção *Paisagem N.1* já contém dentro de si a utilização do total cromático, realizada de maneira a gerar uma harmonia não definida tonalmente. Então, o emprego de um mesmo elemento, no caso a não definição tonal harmônica dentro da seção inicial de cada canção, se verifica de uma maneira bastante diferente em cada canção. E esta maneira condiz com um aspecto dos poemas que servem de base a estas canções: a economia de *Anamorfose* contrastando com a variedade de *Paisagem N.1*. Por outro lado, é interessante comentar que o aspecto de não definição tonal destas seções é aproveitado em ambas as canções para gerar contraste harmônico quando aparecem trechos em que ocorre algum tipo de definição e ou ênfase harmônica.

Por outro lado, é interessante ainda um comentário a respeito da canção *Paisagem N.1*: a variedade de texturas instrumentais nesta peça contribui para que ela tenha um clímax nítido que não se deve ao emprego da tessitura vocal como fator preponderante, mas sim à utilização da textura instrumental e das durações rítmicas. E inclusive a utilização das texturas instrumentais é fundamental para que a seção A2, onde ocorre o clímax da canção, seja percebida como algo extremamente contrastante em relação à seção A, a despeito da similaridade melódica entre estas

duas seções. A melodia vocal é bastante semelhante nestas seções, se diferenciando pelo emprego das durações rítmicas. Assim, a curva da melodia vocal no campo de tessitura é basicamente a mesma nas duas seções. E, no entanto, a mesma curva melódica que era realizada em uma grande textura contínua de fugato na seção A, é percebida de maneira dramaticamente fragmentada na seção A2, devido ao emprego de quatro texturas instrumentais diferentes em uma curta extensão de tempo.

Capítulo 5 *A Casa do Tempo Perdido*: A interface entre a análise e a composição

A relação entre a análise e a composição é dupla, é um diálogo. Não apenas o compositor analista aproveita em suas composições as suas observações como analista, e o próprio convívio com o repertório que a análise possibilita, como também o analista compositor, ao abordar as obras de outros compositores, também se vale da sua experiência como compositor. A idéia deste capítulo é mostrar os dois processos, que ocorrem simultaneamente quando um compositor analisa peças de outros compositores para depois aproveitar em sua própria obra os procedimentos observados.

A obra *A Casa do Tempo Perdido* foi projetada e composta principalmente em 2007 (os primeiros esboços datam do ano anterior e a conclusão final só veio a ocorrer no início de 2008). Assim, quando esta obra foi planejada e composta já havia sido realizada apenas uma parte das análises que constituem esta pesquisa. Deste modo, é inevitável que todos elementos retirados das peças analisadas que influenciaram a composição desta obra se refiram a canções que já haviam sido estudadas até o momento da concepção e realização de *A Casa do Tempo Perdido*. Entretanto, neste capítulo também serão feitas comparações entre o emprego de procedimentos composicionais semelhantes em *A Casa do Tempo Perdido* e em outras canções aqui estudadas, mesmo no caso daquelas peças que foram analisadas depois da composição desta obra.

A canção *A Casa do Tempo Perdido* é baseada em poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade (1996, p. 15) reproduzido a seguir:

Bati no portão do tempo perdido, ninguém
[atendeu.
Bati segunda vez e outra mais e mais outra.
Resposta nenhuma.
A casa do tempo perdido está coberta de hera
pela metade; a outra metade são cinzas.

Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e
[chamando
pela dor de chamar e não ser escutado.
Simplesmente bater. O eco devolve
minha ânsia de entreabrir esses paços gelados.
A noite e o dia se confundem no esperar,
no bater e bater.

O tempo perdido certamente não existe.
É o casarão vazio e condenado.

Os títulos dos itens deste capítulo se referem às estratégias composicionais observadas nas análises que foram aplicadas na composição de *A Casa do Tempo Perdido* e vice-versa.

5.1 O ponto culminante vocal

A existência de um ponto culminante vocal que corresponda a um momento de grande importância estrutural e, muitas vezes, ao momento de máxima intensidade expressiva da peça, é comum em muitas canções, e é elemento muito comum em minhas próprias composições. Em geral, ao começar a compor uma canção, eu já defino em que local do texto ocorrerá o ponto culminante vocal. Por esta razão, ao analisar as canções de outros compositores, um dos primeiros elementos que eu observo é se há um ponto culminante vocal, onde que ele ocorre, e se é realmente um ponto de grande importância estrutural e expressiva dentro da obra.

Ao analisar a canção *Nua*, de José Augusto Mannis, foi possível verificar a existência de um ponto culminante vocal, em um momento de grande intensidade expressiva e grande importância estrutural dentro da obra. Quanto à estratégia realizada para atingir este ponto culminante, observa-se que durante toda a seção B desta peça (compassos 44 a 84) ocorre uma expansão da tessitura vocal para o agudo. Além disso, constatou-se que associado a este processo na grande estrutura da obra, também há um caminho em direção ao ponto culminante em um trecho menor, por assim dizer na média estrutura da peça. Deste modo, no segmento onde a última estrofe do poema é cantada (compassos 74 a 84), cada frase vocal tem um ponto culminante mais agudo do que aquele da frase precedente, desta maneira preparando a chegada ao grande ponto culminante da canção⁴⁶.

Na composição da obra *A Casa do Tempo Perdido*, procurou-se aplicar uma estratégia semelhante, talvez uma expansão deste procedimento. O momento do poema escolhido para o ponto culminante vocal da obra foi a última aparição do verbo “bater”, verbo este que ocorre nada menos do que seis vezes durante o poema inteiro. E, assim como foi observado na canção *Nua*, de José Augusto Mannis, aqui também há um caminho na grande estrutura e um caminho na

⁴⁶ Para um exame mais detalhado desta passagem, o leitor pode confrontar o capítulo 2 desta dissertação, páginas 88-90 e figuras 22-24.

média estrutura que levam ao ponto culminante da peça. Assim, ao se olhar por toda a peça as

A Casa do Tempo Perdido - Diogo Lefèvre Parte da voz - caminho para o ponto culminante

piu mosso (♩ = c. 196)

52 53 54 55 56 59 60

Sim - ples - men - te — ba - ter.

f

piu mosso (♩ = c. 196)

61 62 63 64 65 66

poco legato, quasi non legato

mp O e - co de - vol - ve mi - nha

67 68 69 70 71

legato

ân - sia de en - tre - a - brir es - ses pa - ços ge - la - dos.

82 83 84 85 86 87

ff A noi - te e/o di - a — se con - fun - dem —

meno mosso (♩ = c. 50)

90 91 92 93 94 95 96 97 98 99

a tempo quasi ritardando

no/es-pe - rar no ba - ter ba-ter — ba - ter —

ff *fff*

* - notas mais graves dos desenhos melódicos. @ - notas mais agudas dos desenhos melódicos

Fig. 43 - *A Casa do Tempo Perdido* (linha vocal) - Caminho para o ponto culminante a partir do compasso 52

notas mais agudas da voz até o momento em que ocorrem, verifica-se uma expansão para o agudo durante a obra inteira, na grande estrutura: no compasso cinco é atingido o si 3, no compasso 12 é atingido um ré 4, no compasso 33 é atingido um mi bemol 4, no compasso 91 é atingido o mi 4 e, por fim, no compasso 98 se atinge o fá 4, que é o ponto culminante vocal da obra.

Quanto ao caminho que acontece na média estrutura, que pode ser observado nas figuras 43 e 44, ele se inicia no compasso 52 e ocorre simultaneamente a uma expansão localizada da tessitura vocal também no sentido contrário, com a formação de uma espécie de linha composta de grande extensão, que se expande para o grave e para o agudo. Assim as notas mais agudas da melodia se expandem da seguinte maneira: no compasso 53 é atingido o si bemol 3, no compasso 66 é atingido o si natural 3, no compasso 69 é atingido o dó 4, no compasso 82 é atingido o ré 4, no compasso 91 é atingido o mi 4 e, por fim, no compasso 98 é atingido o fá 4. Quanto às notas da camada mais grave da melodia, no compasso 52 é atingido o fá sustenido 3, na anacruse do compasso 65 é atingido o fá natural 3 no compasso 69 é atingido o mi 3, na anacruse do compasso 91 é atingido o ré sustenido 3, e, por fim, no compasso 97 é atingido o ré natural 3.

A Casa do Tempo Perdido - Diogo Lefèvre
Representação esquemática do caminho para o ponto culminante

Voz superior = notas mais agudas do desenho melódico vocal.
Voz inferior = notas mais graves do desenho melódico vocal.
c. = compasso da música em que as notas ocorrem.

Fig. 44 - *A Casa do Tempo Perdido* – esquema do caminho ao ponto culminante a partir do compasso 52.

Uma consequência desta expansão da linha cromática nos dois sentidos, para o agudo e para o grave, é que os saltos que levam às notas mais agudas vão se tornando cada vez maiores. Deste modo, foi possível trabalhar de maneira diferente com o elemento motivico representado pelos saltos para o agudo, que no início da canção ocorriam sempre em sextas menores, e talvez representem uma espécie de recorrência vinculada entre este salto e o “bater” mencionado no poema, como se explicará melhor no item 5.6. Assim, este processo de ampliar os saltos não é apenas uma estratégia para atingir o ponto culminante. Além disso, este procedimento também serve para modificar um motivo musical que é utilizado em uma recorrência vinculada com o texto, de maneira a flexibilizá-lo e impedir que ele se torne redundante.

Ao comparar este procedimento com outros aplicados pelos compositores abordados, foi possível observar canções em que procedimentos diferentes foram empregados. Aqui serão mencionados dois exemplos: uma obra em que o ponto culminante foi atingido através de uma estratégia completamente diferente, e uma outra peça, em que a música chega ao seu clímax não através do ponto culminante, mas principalmente através da textura instrumental e do emprego das durações rítmicas.

Na canção *Com Som Sem Som*, de Eduardo Guimarães Álvares, há na linha vocal uma nota culminante evidente, o ré 5, cantado várias vezes entre os compassos 64 e 73. Nesta obra, há o oposto de um caminho gradativo para se atingir a nota culminante. Isto soa bastante apropriado para esta canção, já que ela trabalha principalmente com impactos, contrastes violentos que mantém viva a tensão. Assim sendo, a nota mais aguda cantada pela voz antes do ponto culminante é simplesmente a primeira nota vocal da obra, um fá 4, portanto uma sexta abaixo do ré 5 culminante. Deste modo, quando a soprano atinge o ré 5, no compasso 64, o ouvinte tem quase a sensação de uma voz nova, muito diferente de todas as aparições vocais até este ponto. Mantendo este princípio de trabalhar com grandes impactos, na última vez que a nota culminante é cantada, ela é seguida por um enorme salto de duas oitavas, conduzindo ao ré 3, nota mais grave da tessitura vocal desta peça.

Na canção *Paisagem n.1*, de Achille Picchi, há um clímax claro, que ocorre na seção A2, na última página da canção, a partir do compasso 85. Embora neste trecho a nota mais aguda da tessitura desta peça também apareça, apenas isto não caracterizaria este momento como o clímax da obra, já que esta nota, o mi 4, é cantada nas duas outras seções A, e várias vezes em cada uma destas seções. O que faz que a seção A2 (compassos 85-97) seja percebida como clímax da canção é a textura instrumental e a utilização das durações rítmicas. Nesta seção, o tema é feito de início em um uníssono oitavado que envolve a voz e todos os instrumentos. Depois, o tema é realizado pela voz e pelo clarinete em segundas maiores paralelas, enquanto as cordas tocam acordes densos, em geral com quatro notas em cada instrumento. Estas texturas contrastam com tudo o que ocorreu até aqui nesta canção, sobretudo com a polifonia imitativa dos fugatos das seções A e A1. A intensificação gerada por esta mudança na textura instrumental é associada ao uso das durações rítmicas. Contribuindo para a grandiosidade deste momento, o início da seção A2, aqui as figuras rítmicas do tema aparecem com o dobro da duração que tiveram na seção A e na seção A1. Além disso, no resto da seção A2 ainda ocorrem mais duas mudanças de textura

instrumental, contribuindo para que esta seção, no qual a curva melódica vocal é extremamente similar àquela da seção A, seja percebida de maneira dramaticamente fragmentada, com quatro texturas instrumentais diferentes.

5. 2 A entoação e a pausa interna

Houve um aspecto analisado dentro do primeiro dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado que influenciou a concepção e a composição de *A Casa do Tempo Perdido*. Assim, no caso do Canto I da obra de Almeida Prado, o aspecto que será agora novamente abordado foi verificado na seção B (compassos 16 a 21, confrontar ps. 24-25 desta dissertação). Nesta seção, é cantada a estrofe entre parênteses no poema “(Antes importa saber/ Se o que mais vale é sentir/ E sentindo não vos ver.)”, em que a persona poética se questiona se vale sentir o desejo pelo interlocutor, apesar de não vê-lo. A característica interrogativa desta estrofe se relaciona com a música composta para ela de várias maneiras. Além da cor harmônica mais dissonante, o compositor colocou pausas longas entre cada um dos versos desta estrofe, sendo que eles pertencem a um mesmo período, e nenhum destes versos faz sentido dito isoladamente. Afora isso, o verso “Se o que mais vale é sentir” recebe marcante terminação melódica ascendente e é seguido por um acorde *ff*, e com alta concentração de notas muito graves. É preciso lembrar mais uma vez que a associação entre terminação melódica ascendente e entoação interrogativa é mencionada sobretudo por Tatit (2002). Tatit chama as terminações melódicas entoativas de tonemas (se baseando no *Manual de Entonación Española* de Tomás, 1966) e diz que a manutenção da frequência aguda ou a ascensão melódica para o agudo no final das frases verbais, pela própria tensão do esforço fisiológico representado pelas notas mais agudas, sugere sempre uma certa expectativa: “outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prolongação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte”. (TATIT, 2002, ps. 21-22)

No capítulo 1 desta dissertação (ps. 24-25) é feita uma breve discussão quanto à questão dos tonemas e sua aplicação. Não se retomará agora esta discussão, mas vale dizer que dentro da obra citada de Tatit (2002) a questão dos tonemas e da entoação é aplicada de maneira pertinente e feliz na análise de canções da música popular brasileira de vários períodos.

Na primeira seção de *A Casa do Tempo Perdido* (compassos 1 a 15) houve a intenção de também se aplicar uma espécie de entoação suspensiva para valorizar as pausas internas do poema, que são extremamente expressivas. O texto desta primeira seção de *A Casa do Tempo Perdido* é: “Bati no portão do tempo perdido, ninguém atendeu./ Bati segunda vez e outra mais e mais outra./ Resposta nenhuma.” Assim como se verificou no trecho analisado da obra de Almeida Prado, a idéia aqui foi colocar notas agudas, atingidas por saltos, antes de longas pausas, para com isso valorizar as pausas internas do poema, e seu sentido de questões não resolvidas, pendentes. Entretanto, há diferenças entre a peça de Almeida Prado e o trecho de *A Casa do Tempo Perdido* referido neste parágrafo. Na canção de Almeida Prado, o grande salto ascendente que ocorre no final do verso “Se o que mais vale é sentir” se aproxima mais da curva entoativa da leitura poética em voz alta deste trecho. Já em *A Casa do Tempo Perdido*, as melodias ascendentes em que se cantam as frases “Bati no portão do tempo perdido,” e “Bati segunda vez e outra mais e mais outra.” se afastam um pouco mais da curva entoativa da declamação deste trecho, sobretudo por manter a nota aguda até o final de cada frase. Porém, mesmo assim tal curva melódica se relaciona com uma outra curva entoativa, e esta por sua vez se relaciona diretamente com a imagem expressa pelo poema neste trecho. Assim, a curva melódica destas frases tem alguma semelhança com a curva entoativa que seria realizada por alguém ao bater em desespero em uma casa na qual precisa entrar, mas ninguém responde, e chamasse repetidas vezes: “Há alguém aí? Há alguém aí?!?! Há alguém aííí?!?!?!?”. É bem possível que neste caso o falante terminasse as suas frases em notas agudas com crescendo, como as referidas frases da canção do autor desta pesquisa.

De qualquer modo, é possível perceber que tanto na passagem analisada do *Canto I* de Almeida Prado, quanto no trecho abordado de *A Casa do Tempo Perdido*, a nota aguda e forte seguida de abundante pausa propicia uma valorização expressiva das pausas internas de cada poema. Em ambos os casos, também, ocorre uma ênfase na pausa mais significativa do trecho, que é antecedida pela nota mais aguda cantada dentro dos segmentos aqui estudados. Na obra de Almeida Prado é a pausa da dúvida de “Se o que mais vale é sentir”. Em *A Casa do Tempo Perdido* é a pausa que vem depois de bater segunda vez e outra mais e mais outra.

Nesta última obra, é possível inclusive verificar tanto no poema, como na canção, uma certa progressão entre as pausas que aparecem neste trecho. Assim, dentro do primeiro verso do poema há uma pausa menor do que aquela realizada entre o segundo e o terceiro versos deste texto, e as

suspensões realizadas pela música nestes locais acentuam esta intensificação. No caso do poema, a primeira pausa referida ocorre dentro de um verso (o primeiro), e é representada apenas por uma vírgula, e demonstra a expectativa da persona poética depois de ela ter batido apenas uma vez no portão do tempo perdido: “Bati no portão do tempo perdido, ninguém atendeu”. Já a segunda pausa referida está colocada entre dois versos, é representada por um ponto final, e demonstra a expectativa da persona poética depois de ela ter batido nada menos do que quatro vezes no portão do tempo perdido: “Bati segunda vez e outra mais e mais outra.” No caso da música, esta mesma intensificação se verifica na comparação entre as pausas que representam aquelas do poema, a primeira e a segunda pausa do poema correspondendo respectivamente às suspensões que ocorrem nos compassos 5-6 e 13-14 da linha vocal da canção. Assim, a segunda destas pausas da música (compassos 13-14) é mais longa, e aparece depois de uma nota mais aguda e mais longa do que a primeira pausa. Além disso, ela acontece no final de uma grande frase, que é mais extensa tanto do ponto de vista temporal, como do ponto de vista da tessitura vocal do que a frase da outra pausa referida.

É interessante colocar que as pausas internas são um importante aspecto expressivo da leitura poética, como mostra Alfredo Bosi (1977, ps. 100-107). Dentro deste trecho da obra de Bosi são abordados vários exemplos que mostram a importância expressiva da pausa na leitura poética. Por exemplo, ao se referir a uma pausa em um poema de Cruz e Souza, Bosi (1977, p.101) diz: “A leitura em voz alta, prolongando, por um segundo que seja, a duração do silêncio, dará a este toda a sua força de antecipação”. A relação entre a expressividade da pausa e a curva entoativa do trecho que a precede também é mencionada por Bosi (1977, pg.106, grifo nosso):

A curva melódica também expira depois de se revezarem os tons altos e os tons baixos pelas sílabas do poema. No entanto, o silêncio que acompanha a expressão modulada não é um silêncio vazio. A pausa deixa ressoar a tonalidade afetiva do período: o que continua vivo na consciência do outro é o sentido mais fundo que a entoação despertou. A certeza, a dúvida, a negação, a pergunta, o desafio, a admiração, a ironia... – modos da relação do eu com o próximo – sobrevivem ao corpo musical de cada enunciado.

Vale dizer que na seção A da canção *A Casa do Tempo Perdido* (compassos 1-15) há também uma aplicação consciente de outro processo verificado na análise dos *Três Cantos de Hilda Hilst*. Ao analisar o Canto II desta obra de Almeida Prado, foi constatado que na seção A¹, como na seção A, o piano amplia os gestos vocais, preparando ou sucedendo as curvas melódicas

cantadas com curvas ampliadas na mesma direção, e se mantendo na região aguda quando a voz insiste em permanecer no seu registro agudo. Um rápido exame da partitura de *A Casa do Tempo Perdido*, do compasso 1 ao 13, mostra que neste trecho o mesmo procedimento foi empregado, intensificando a expressividade da linha vocal.

5.3 Aproveitamento de um tipo de dicção falada

Há um outro elemento, retirado de uma obra analisada nesta pesquisa, que foi aplicado na composição de *A Casa do Tempo Perdido*: é o aproveitamento de um tipo de dicção falada em um contexto diferente do habitual, colocando tal dicção na música pelas suas possibilidades expressivo-musicais. Isto foi observado na canção *A Inalterável Presença*, de José Augusto Mannis. Nesta obra, a linha vocal se baseia em uma dicção de locução esportiva. Por um lado, esta dicção é apropriada para musicar os versos e períodos longos do poema, pelo fato de ser formada por frases de muitas notas: várias notas curtas que desembocam em uma longa. De outro lado, esta dicção, da maneira como é empregada nesta canção, favorece a expressividade da linha vocal da obra, por gerar a soma de uma direcionalidade rítmica com uma direcionalidade melódica. A direcionalidade rítmica resulta das frases constituídas por um impulso, formado por várias notas curtas, que conduz a um ponto de chegada, representado por uma nota longa. Já a direcionalidade melódica se deve ao fato de estas várias notas curtas realizarem caminhos cromáticos, ascendentes e descendentes, cujos pontos extremos se atingem a cada frase em uma nota longa. E esta nota longa é a mesma que representa o ponto de chegada do impulso rítmico mencionado acima, gerando a soma das duas direcionalidades, a rítmica e a melódica.

Na canção *A Casa do Tempo Perdido* foi utilizada uma dicção de determinadas rezas ou falas de pastor, em um contexto diferente do habitual. Esta dicção é constituída de uma nota apenas que se repete, por vezes sendo prolongada, e aparece nos seguintes trechos: compassos 18-23 e compassos 101-110. Por ser formada por muitas repetições de uma nota só, esta dicção é aqui utilizada para representar a “casa do tempo perdido”: algo fixo, imutável, impassível.

5.4 Similaridades sonoras como ligação entre trechos contrastantes

É um recurso técnico que foi detectado algumas vezes nos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado. Quando, no primeiro dos três cantos de Almeida Prado, há a passagem contrastante da seção B para a seção Ca, nos compassos 21 e 22, a última nota cantada pela voz na seção B é um mi bemol, e a primeira nota tocada pelo piano na seção Ca é também um mi bemol. Assim se estabelece uma conexão sonora entre trechos extremamente contrastantes entre si, em que a descontinuidade do recitativo da seção B se opõe aos arpejos fluentes da seção Ca. O mesmo recurso aparece outras vezes na mesma obra, como por exemplo, no terceiro canto, nos compassos 45-46. Neste local, um outro recitativo, de textura violentamente contrastante em relação à seção anterior, se inicia no compasso 46 com um arpejo no piano, cuja parte inicial emprega notas que foram tocadas no compasso precedente.

Na composição *A Casa do Tempo Perdido* tal recurso foi utilizado para introduzir o trecho mais densamente polifônico da obra. Este se inicia no compasso 45 (*un poco piu mosso*) com a mão direita tocando as notas si e si bemol, sendo que tais notas foram tocadas três vezes pela mão direita nos três compassos precedentes, as duas últimas vezes inclusive no mesmo registro em que se inicia a nova seção.

Posteriormente, o mesmo procedimento foi detectado também na canção *Paisagem N.1*, de Achille Picchi, entre o final do grupo de seções B e o início da seção A1. No compasso 45, com repetição no compasso 46, o clarinete toca, em notas reais, os sons fá, fá sustenido, lá e lá bemol, e assim encerra o grupo de seções B. Nos compassos 48 e 49 a voz inicia a seção A1 cantando as mesmas notas, ainda que em oitavas diferentes. Na verdade, aqui há não apenas a similaridade sonora, que resulta da utilização das mesmas notas ou classes de alturas, mas também um elo motivico. Isto por que o clarinete, nos compassos 45 e 46, toca uma variação do motivo inicial desta peça, o mesmo que inicia a seção A1. Desta maneira, o clarinete, ao terminar o grupo de seções B tocando uma variação mais distante do motivo inicial, em que as notas são tocadas em staccato e distribuídas em várias oitavas, começa a trazer este motivo à memória dos ouvintes, preparando o início da seção A1, onde este motivo é tocado de maneira mais próxima da sua versão original.

5.5 Omissão de uma nota que receberá ênfase e/ou polarização na seção seguinte

Se o procedimento analisado acima favorecia a conexão entre seções contrastantes, o recurso analisado a seguir ajuda a valorizar a oposição entre as seções, e curiosamente aparece em um local também abordado no item anterior. Na análise do primeiro dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, de Almeida Prado, foi observado que a seção Ca (compassos 22 a 29) é fortemente contrastante em relação às seções que a precedem. E, afora a modificação da textura instrumental, e outras diferenças marcantes que a seção Ca estabelece com a seção precedente, há um elemento menos evidente que contribui para a sensação de novidade sonora. Este elemento, mais oculto, é o fato de que a nota ré, centro tonal em torno do qual a seção Ca gravita⁴⁷, esteve completamente ausente da música desde o compasso 6, portanto mais de quinze compassos antes do início da seção Ca.

Este procedimento de evitar determinada nota em uma seção, quando tal nota terá grande ênfase dentro da seção seguinte, foi aproveitado intencionalmente na composição de *A Casa do Tempo Perdido*. Nesta peça, a seção B, que vai do compasso 17 ao 24, polariza intensamente a nota lá, por força de ser a única nota cantada durante esta seção inteira. Antes desta seção, a nota lá era a única do total cromático que ainda não havia sido utilizada pela voz. Além disso, com exceção do compasso inicial, esta nota também não havia recebido ênfase especial na parte do piano antes da seção B. Isto por que, no trecho inicial da obra, a nota lá não aparece como nota longa nos registros extremos da parte pianística, algo que acontece por exemplo com o mi bemol e o si no compasso 5, e com o si bemol no compasso 9.

5.6 Aplicações da técnica das associações arbitrárias ou recorrências vinculadas

Esta técnica de relacionar texto e música não foi aplicada em *A Casa do Tempo Perdido* a partir de sua verificação em outras obras estudadas nesta pesquisa. Entretanto, aqui é realizada uma observação de como a técnica das associações arbitrárias, ou recorrências vinculadas entre texto e música, é aplicada diferentemente em três canções abordadas nesta dissertação, incluindo

⁴⁷ Como já foi visto anteriormente, na seção Ca se estabelece a tonalidade de ré maior, pela utilização dos arpejos da dominante com sétima e da tônica desta tonalidade, dentro do ostinato do piano.

A Casa do Tempo Perdido. A técnica da associação arbitrária entre texto e música é assim definida por Stacey (1989, p. 22):

Nesta forma de relação música e texto podem estar associados não por uma característica de imitação, mas por força de estarem consistentemente unidos dentro de uma obra. Uma comparação pode ser estabelecida entre este tipo de relação de música e texto e a relação dos sons das palavras com os seus referentes, onde, na maioria dos casos, não há semelhança entre a imagem sonora e o objeto a que ela se refere, mas uma associação se estabeleceu pelo uso contínuo.

Ao se falar aqui em associação arbitrária, está se pensando na associação específica de determinado elemento musical com algum elemento do texto. Não se descarta aqui a possibilidade de haver entre o elemento musical e o elemento do texto a ele associado alguma espécie de semelhança. Entretanto, considerou-se que houve uma associação arbitrária, quando a recorrência de determinado elemento musical, dentro de uma obra, estava vinculada à recorrência do elemento do texto a ele associado. Por isso, muitas vezes aqui também se emprega o termo *recorrência vinculada*⁴⁸.

No caso da canção *Anamorfose* de Achille Picchi ocorre o exemplo mais estrito de uma associação arbitrária entre música e texto detectada nesta pesquisa. Na seção A desta canção, cada palavra do poema é cantada todas as vezes com as mesmas notas. Por exemplo, a palavra *sombra* é sempre cantada com as notas dó sustenido e sol e a palavra *dúvida* é cantada todas as vezes pelas notas fá, sol e fá. Como o poema trabalha com poucas palavras, realizando uma espécie de jogo de palavras que conforme a sua combinação e sua ordem adquirem um significado diferente, esta associação arbitrária estabelecida por Achille gera uma associação entre os motivos e as notas empregados na linha vocal similar à associação que as palavras do poema realizam entre si. Aqui há sentido em se falar em isomorfismo⁴⁹: as notas e intervalos da

⁴⁸ Está além do escopo deste trabalho traçar um histórico do uso das recorrências vinculadas entre música e texto. Entretanto, considera-se que um importante exemplo de utilização da recorrência vinculada entre música e texto é o *Leitmotiv* de Wagner. E Almeida Prado (25/08/2006) afirmou espontaneamente que o *Leitmotiv* “às vezes existe naturalmente, como o caso da ‘Papoula’, que é um *Leitmotiv*”. E é o caso da “Papoula”, do segundo dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, que constitui uma das recorrências vinculadas que serão examinadas a seguir.

⁴⁹ Aqui se emprega a definição deste conceito realizada por Gil Nuno Vaz (2001, p. 176):

Isomorfismo é o fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias que tenham composição química e estrutura cristalina análogas cristalizam em formas semelhantes e podem dar cristais de mistura em várias proporções. O termo, aplicado aos propósitos analíticos deste estudo e na acepção genérica de fenômeno pelo qual duas linguagens cristalizam obras de formas semelhantes

linha vocal são montados entre si da mesma maneira que as palavras são montadas entre si no poema. Convém lembrar que o compositor disse que aqui ele também pensou em sensações e assim, a indefinição da sombra é associada à quinta diminuta e também ao fato de a sílaba tônica ser cantada por uma nota mais grave do que a sílaba tônica, por vezes gerando uma ambigüidade na prosódia que contribui para a ambigüidade métrica do trecho, conforme já foi visto no capítulo 4. Na seção B alguns elementos desta associação são mantidos pelo menos em suas características intervalares.

No caso do segundo dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado, há uma associação entre as palavras iniciais do poema “Grande papoula iluminando de amarelo e ouro” e o material musical da seção A. Assim, a reiteração deste material musical na seção A1 corresponde ao momento em que as palavras iniciais voltam a ocorrer. Neste caso não houve a proposta de realizar uma associação tão determinada e rigorosa como no caso da canção de Achille, já que aqui não havia a proposta de estruturar a canção do mesmo modo que o poema se estrutura, palavra por palavra. Deste modo, há na seção A2 ainda uma outra recorrência do material musical da seção A que não corresponde a uma volta da imagem inicial do poema (“grande papoula iluminando de amarelo e ouro”). Por outro lado, esta associação entre o material musical da seção A e sua primeira recorrência com a “grande papoula iluminando de amarelo e ouro” serve para realizar uma outra associação, representando musicalmente o contraste que se estabelece no poema entre a “grande papoula iluminando[...] esta morte de mim” e a “grande papoula iluminando [...] por que é vida, querer cantar [...]”. Desta maneira, quando o poema fala de morte, os desenhos musicais associados à papoula são seguidos de início por um desenho melódico descendente e depois por uma utilização dos registros mais graves da voz e do piano, e quando o poema fala de vida, a voz insiste em cantar na região aguda por várias frases e o piano a acompanha com brilhantes arpejos que sempre voltam para o registro agudo. Assim, percebe-se que a associação arbitrária entre a “grande papoula iluminando de amarelo e ouro” e o material musical da seção A serviu para realizar uma outra associação entre texto e música, que valoriza uma oposição de idéias que há no texto através de uma oposição de timbres e registros musicais.

(FERREIRA, 1975, p. 793), presta-se para designar os casos em que a interação ocorre ao nível das estruturas de construção do texto e da música. O isomorfismo, caracterizado assim como uma correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos que preserva as operações de ambos, ocorre exclusivamente no âmbito sintático, no plano dos sintagmas, das formas, das estruturas.

Na peça *A Casa do Tempo Perdido* havia já no projeto da música uma associação entre três elementos recorrentes contidos no poema e certos elementos motivicos musicais. Entretanto, tal associação teve de ser flexibilizada na realização da composição para permitir o adequado desenvolvimento musical e expressivo da peça. Os três elementos recorrentes detectados no poema foram: 1- o bater no tempo perdido, o desejo da persona poética de entrar na casa do tempo perdido, de voltar ao passado; 2- a resposta nenhuma, a frustração do desejo expresso pelo bater no tempo perdido; 3- a descrição da casa do tempo perdido, “coberta de hera e de cinzas, [...], lugar onde não mora ninguém, casarão vazio e condenado”. O elemento recorrente 1 do poema foi associado a desenhos vocais ascendentes, com a predominância do intervalo de sexta menor ascendente. O elemento recorrente 2 do poema, com a sua idéia de frustração do elemento 1, foi associado ao fato de as linhas ascendentes que caracterizam o elemento 1 serem interrompidas na sua nota mais aguda e seguidas de abundante pausa, que por sua vez é seguida por desenho vocal descendente. Já o elemento 3, a descrição da casa do tempo perdido foi associada ao canto em notas repetidas. O aspecto fixo destas notas que se repetem muitas vezes representa de certa forma o caráter impassível da casa do tempo perdido, associada a verbos que não exprimem movimento: A casa está coberta, casa onde não mora, cuja metade são cinzas, o tempo perdido não existe, é o casarão. Como estes elementos detectados no poema ocorrem várias vezes e não são elementos tão nucleares como as palavras do poema *Anamorfose*, se a música realizasse esta associação arbitrária de maneira muito estrita e rigorosa isto impediria o adequado desenvolvimento musical. Por isso, os desenhos ascendentes associados à idéia do bater no tempo perdido tiveram seus intervalos internos modificados no trecho que leva ao ponto culminante, desde o compasso 52. A já comentada estratégia de atingir o ponto culminante através de uma linha melódica composta ampliada em que a cada momento as notas inferiores se tornam mais graves e as notas superiores se tornam mais agudas serviu assim para flexibilizar e desenvolver este motivo, fazendo que os saltos que levam às notas mais agudas da melodia deixassem de estar fixamente associados ao intervalo de sexta menor, permitindo a realização de uma progressão que leva ao ponto culminante de maneira que não só as notas mais agudas se tornam cada vez mais agudas, como também os saltos que levam a elas a cada vez são ampliados.

Por outro lado, o elemento associado à descrição da casa do tempo perdido, as notas repetidas que aparecem na voz, pode se manter de maneira mais reconhecível, já que as descrições do tempo perdido que foram associadas a este elemento musical não são tantas.

Assim, quando no final do poema se diz “O tempo perdido certamente não existe./ É o casarão vazio e condenado.” foi possível compor uma seção que tem uma reconhecível similaridade com a seção B⁵⁰, também associada à descrição da casa do tempo perdido, sem que isto represente uma redundância excessiva.

5.7 Considerações Finais do Capítulo

Através deste capítulo foi possível dar um exemplo de interação entre análise e composição, mostrando que as duas atividades podem ser complementares e o estudo de uma pode servir à prática da outra.

Assim, a análise permite ao compositor, além de descobrir outros procedimentos composicionais, também confrontar os seus próprios procedimentos com aqueles de outros compositores, através disto inclusive adquirindo uma consciência maior de seus próprios recursos técnicos. E em todos estes casos é possível perceber a relação entre os procedimentos técnicos e o resultado expressivo- musical.

Por outro lado, a atividade da composição naturalmente influencia o analista a questionar se aqueles procedimentos que ele aplica como compositor aparecem nas obras analisadas, e, caso não apareçam, quais outros recursos são utilizados e o por que das escolhas técnicas e musicais realizadas nas obras analisadas.

⁵⁰ A seção B ocorre quando se canta o texto: “A casa do tempo perdido está coberta de hera/ pela metade; a outra metade são cinzas”.

Conclusão

Depois de todo o percurso analítico e também prático realizado, é possível fazer as considerações finais. Quais são os fatores comuns e diferentes entre as canções abordadas?

Segundo Gil Nuno Vaz (2001, p. 91), “o canto implica o uso da voz como fator delimitador, de modo que a realização da canção é condicionada pelos recursos vocais”. Assim sendo, a utilização estratégica destes recursos como ferramenta composicional se verificou em muitas obras aqui estudadas. Por exemplo, o emprego de um ponto culminante vocal como um momento de grande, por vezes de máxima intensidade expressiva e importância estrutural, aparece em várias canções abordadas. Entretanto, como foi mostrado no capítulo 5, e também nas outras análises realizadas, as estratégias empregadas para atingir o ponto culminante são bastante diversificadas. Há canções em que o ponto culminante se atinge gradualmente, através de uma longa preparação, de um longo caminho, como foi mostrado em *Nua* de José Augusto Mannis e na composição *A Casa do Tempo Perdido*, realizada durante esta pesquisa. Em outras obras, a estratégia utilizada é outra: o ponto culminante é nota muito mais aguda do que todas as outras notas já utilizadas, resultando em um forte impacto sobre os ouvintes, como acontece na canção *Com Som Sem Som* de Eduardo Guimarães Álvares. Em *A Inalterável Presença* de José Augusto Mannis também há uma sensação de impacto, devida ao fato de antes de se atingir o ponto culminante haver uma longa linha cromática descendente, fazendo que na frase que antecede o ponto culminante se atinja a nota mais grave, a dinâmica mais suave, a menor densidade rítmica da canção. Há canções em que o ponto culminante ocorre logo antes do término da peça, como em *A Mosca (uma abordagem crítica)*, tendo importância no desenlace cadencial da peça. No caso dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado, o ponto culminante da obra inteira ocorre na última nota, representando o momento em que o texto veicula uma imagem de grande luminosidade e de expressivo significado dentro do respectivo texto: “amanhece”.

Se o emprego de um ponto culminante vocal nítido é um importante recurso para a composição da Canção, seria um enorme empobrecimento acreditar que se trata de um recurso obrigatório. Na canção *Paisagem N. 1*, de Achille Picchi, há um clímax nítido que se atinge principalmente pela utilização da textura instrumental. O fato de este momento também utilizar a nota mais aguda da tessitura vocal dentro da peça não é o fator determinante, pois tal nota já havia sido atingida várias vezes, e em momentos de intensidade dinâmica bem menor.

Tampouco a presença de um clímax nítido é algo que se deva ter como algo obrigatório ou necessário. Em sua canção *Relógio*, José Augusto Mannis utiliza o não clímax, a não direcionalidade na dinâmica, para expressar a idéia da eterna passagem do tempo do relógio, das coisas que vão e vem, e a própria linguagem econômica e pendular do poema de Oswald de Andrade. Deste modo, em toda esta canção a voz canta apenas duas notas que se alternam em uma repetição pendular, o que se associa a escrita instrumental, também feita de vários elementos pendulares e sem uma direcionalidade de grande escala que construa um caminho em direção a algum clímax.

Uma outra utilização dos recursos vocais que foi observada em várias canções como um elemento importante se relaciona com o fato de a voz ser ela ao mesmo tempo instrumento da música e da fala⁵¹. Desta maneira, em várias canções abordadas se percebeu o aproveitamento de algum traço da voz falada dentro do contexto musical. Em muitos casos, há um uso direto, explícito da voz falada, como no caso de *Noigandres 4/I* e *Relógio* de José Augusto Mannis, em que há bastante uso da voz falada apenas com indicação de ritmo. No caso de *Paisagem N.1* de Achille Picchi, há o uso da voz falada com ritmo e do *Sprechgesang*. É interessante mencionar que às vezes nesta canção, mesmo em trechos em que não há uma indicação da nota que deveria ser o ponto de partida da entoação, como ocorre no *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, há uma espécie de canto falado ou talvez de fala cantada, já que há notas mais longas do que a duração usual das sílabas da voz falada, e dentro das indicações aproximadas da altura onde deveria ocorrer a fala, aparece um glissando, de uma maneira que seria inimaginável em uma fala cotidiana.

Há também relações menos evidentes entre fala e canto que merecem menção. Ainda que a fala explícita apareça apenas em um pequeno trecho da canção *A Mosca (Uma Abordagem Crítica)* de Eduardo Guimarães Álvares, na maior parte dessa obra a voz cantada soa bastante próxima de uma voz falada, já que suas notas são curtas, como curtas são as sílabas da fala cotidiana. Esta semelhança entre fala e canto soa apropriada para a temática do poema, pois esse poema trata de um ser prosaico que “não se presta a nenhuma figura, mesmo tosca”, a mosca. Quando a voz realiza notas mais longas e portanto se afasta mais da voz falada utilizando uma

⁵¹ As discussões sobre as relações entre canto e fala aparecem em vários autores, como Andrade (1965) e Tatit (2002).

sonoridade mais cantabile, isto se torna um recurso expressivo e inclusive se relaciona com o poema, já que é no momento em que o texto fala de lirismo, do voo “que se enrosca na lira”.

Uma outra relação entre fala e canto aparece na canção *A Inalterável Presença* de José Augusto Mannis. Aqui a linha vocal é baseada em uma dicção de locução esportiva, embora isto não seja tão evidente para todos os ouvintes. A idéia de aproveitar um tipo de voz falada em um contexto diferente aparece também na composição *A Casa do Tempo Perdido*, em que há o aproveitamento do que poderia ser uma fala de pastor ou uma reza, uma fala entoada que permanece sempre na mesma nota, para representar o caráter permanentemente impassível da casa do tempo perdido a que o poema se refere.

Ainda há uma outra questão que envolve a relação entre fala e canto que foi abordada em alguns momentos desta pesquisa, embora o assunto permita abordagens mais extensas. É a questão da influência ou do uso das entoações da voz falada dentro da melodia vocal. Dentro desta pesquisa este item foi abordado na análise do recitativo do primeiro dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado. Apesar de só se abordar esta questão em um pequeno trecho de uma das obras analisadas, este trecho analisado foi aproveitado dentro da composição de *A Casa do Tempo Perdido*, como se pode ler no capítulo 5. Em verdade, nos parece que a questão da influência das entoações dentro da canção dita erudita é algo que apenas pincelamos e que merece um estudo mais aprofundado. Dentro da obra de Tatit (2002) a questão da presença da entoação falada dentro da linha melódica da canção é analisada de maneira brilhante em várias canções populares, e Tatit associa a presença da entoação dentro da melódica cantada como um recurso que permite o efeito de naturalidade (ver TATIT, 2002, p. 20). Nem sempre a música erudita busca este mesmo efeito de naturalidade, mas o compositor Eduardo Guimaraes Álvares afirma na entrevista realizada nesta pesquisa que no Brasil “todos escutam muita música popular, que é gravada com o microfone perto da boca, e muitos cantores quase falam o texto, por exemplo cantores de MPB, João Gilberto, e para mim são referenciais” e que, em parte devido a esta e a outras influências, ele “gosta que [em suas canções] o texto fique perto da fala”. Por outro lado, a questão das entoações não é apenas muito importante para a canção popular. Bosi (1977, ps. 93-100) menciona a importância da entoação para a leitura poética, chegando a mostrar um caso extremo em que

A mudança, ainda que ligeira de altura na curva melódica pode modificar o sentido. A leitura poética atualiza também esse traço lábil da entoação. É o que se passa no verso que fecha o *Poema do Nadador* de Jorge de Lima. [...] [Neste

poema há um refrão que diz “Nada, nadador!”. Em todas as aparições deste refrão o “nada” se refere ao verbo nadar, com exceção da última: “Se não o que restará de ti?/ Nada, nadador.”] O significado da palavra *nada* (verbo nadar, ou pronome indefinido negativo) resulta da inflexão da voz que muda quando se lê o último verso. É um caso extremo em que é o modo de entoar que define a “objetividade” semântica da palavra. (BOSI, 1977, ps. 99-100)

Uma questão que fica pendente para a continuação desta pesquisa ou para a realização de outras é: se questão da curva entoativa da voz falada é tão importante para a canção popular, e tão importante para a leitura poética, até onde vai a importância desta questão para a canção “erudita”, que também é canção e que em geral se baseia em textos poéticos? Pode a questão das entoações ser utilizada como ferramenta de análise, e mesmo como técnica de composição? Nos parece que este pode ser mais um recurso de análise e composição da canção erudita, embora não creiamos que ele deva ser aplicado como norma, como se toda a canção devesse ser fiel à curva entoativa que o poema musicado teria quando declamado. Quanto à aplicação da questão das entoações na composição, nos parece que ela pode se dar tanto de maneira científica, através de um estudo mais aprofundado sobre a questão, como também de maneira consciente, porém intuitiva. Esta última possibilidade por exemplo ocorreria se o compositor aplicasse o sistema defendido por Mário de Andrade de composição de canções com especial atenção à curva entoativa do poema escolhido; “O sistema ideal de compor canções eruditas será portanto o compositor escolhido um texto, aprendê-lo de cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro” (ANDRADE, 1965, p. 48). Entretanto, mesmo neste caso, queremos enfatizar que isto é apenas um possível sistema de se compor canções, e não acreditamos que possa ser aplicado como norma de composição e muito menos de crítica musical.

Outro aspecto comum a todas as canções aqui estudadas é que elas foram criadas a partir de textos poéticos. E tais textos não foram tratados como meros pretextos. Sempre havia a intenção de dialogar, valorizar determinados aspectos, de certa maneira interpretar os poemas que eram pontos de partida para sua criação.

Um aspecto interessante de ser mencionado é a relação que se verificou entre o desejo de expressar ou representar musicalmente as imagens poéticas e a busca de elementos musicais específicos, sobretudo texturas. Segundo Bosi (1977, p. 88) “subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética a trama de *imagem, pensamento e som*”. E ao expressar, recriar, interpretar musicalmente os textos poéticos em canções, os compositores muitas vezes se

inspiraram em imagens dos poemas para buscar texturas sonoras, harmonias, timbres. Esta busca já se percebe mesmo nas entrevistas de Eduardo Guimarães Álvares e Almeida Prado. Assim, Eduardo Guimarães Álvares fala a respeito de compositores que lhe influenciaram:

E eu descobri também que as canções para vários compositores, principalmente Debussy, eram um universo de experimentação. Quer dizer, são formas pequenas, textos pequenos, e o texto garante que você tenha bastante imaginação ao criar essas texturas, esses encadeamentos às vezes insólitos. E tanto Debussy quanto Mussorgsky usaram a canção como um laboratório”. (grifo nosso)

A idéia da utilização das imagens de um texto poético como inspiração para a criação de texturas musicais aparece nitidamente na entrevista de Almeida Prado. Este diz que uma das etapas fundamentais no seu processo de composição de canções é

situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo. Então, se é um poema que fala de mar, de água, de oceano, eu tenho que ter clima de oceano, de mar. E se eu vou pensar em Santos que tem água do mar, ou se eu vou pensar em um mar europeu ou em um mar nórdico, do pólo Norte ou do pólo Sul, ou em um mar Marciano, se é que tem, eu tenho que ficar procurando que água eu vou colocar como textura na canção, [...] Eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico e eu procuro, nas canções sobretudo, o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto. (grifo nosso)

Assim sendo, em canções de todos os compositores analisados é possível perceber o emprego de determinados elementos musicais, sobretudo texturas, de certa maneira inspirados por alguma imagem do texto. No caso de Mannis um exemplo a lembrar é a canção *Nua*, escrita pianística original pensada em duas faixas estreitas do campo de tessitura que é pensado como uma espécie de representação da nuvem de que fala o poema, e também a maneira como esta linha do piano se relaciona com a linha vocal, por vezes envolvendo-a, ao representar a imagem da nuvem envolvendo a Lua. Este pensamento descritivo leva nesta canção à criação de uma textura polifônica em que cada instrumento tem um papel e uma escrita específica, diferente dos outros.

No caso de Achille Picchi, verificamos por exemplo o grupo de seções B da canção *Paisagem N 1*, em que a sobreposição de imagens do texto leva o compositor a realizar este trecho da música com rápidas mudanças de textura instrumental. Também é possível mencionar o caso de *Anamorfose* em que para representar a sombra e a dúvida a que o poema se refere, a primeira seção da peça é composta sem fórmula de compasso e muitas vezes reforçando esta ambigüidade métrica com uma espécie de ambigüidade prosódica, colocando muitas vezes as sílabas tônicas das palavras em notas mais graves e mais curtas do que as sílabas átonas. Os próprios motivos que se associam a cada uma das palavras do poema buscam representar as

imagens transmitidas pelo poema. O próprio contraste formal que a seção B, de ritmo marcado e métrico, estabelece em relação à seção A é uma representação de uma outra imagem do texto: “sem sombra de dúvida”.

No caso de Eduardo Guimarães Álvares, um exemplo de textura inspirada em imagem do texto é o cânon que abre a canção com as cordas com surdinas e tocando sul ponticello e por vezes o clarinete tocando em frullato para representar o som do vôo de um inseto.

No caso de Almeida Prado os exemplos são numerosos, mas podemos lembrar os grandes contrastes de textura, ritmo, cor harmônica, registro instrumental e vocal que aparecem entre as seções do segundo dos *Três Cantos de Hilda Hilst*. Podemos lembrar, no Canto III, a ambigüidade harmônica com que o compositor descreve “a memória de tatos, o sentir rarefeito”, em um trecho onde todas as seis notas utilizadas na linha de baixo pertencem a uma escala de tons inteiros, e todas as notas da linha de baixo aparecem quase em igual quantidade. Também é possível lembrar o “amanhecer” do final deste canto, onde o uso do ponto culminante vocal da obra inteira se associa a um acorde pleno de mi maior de uma maneira que não ocorria desde o término da primeira canção, e que é preparado pelo intenso uso das ressonâncias da nota mi.

Os poemas foram ponto de partida para a criação das canções analisadas. Acreditamos que um mesmo poema pode ser musicado de infinitas maneiras e que duas maneiras bastante diferentes de abordar um mesmo poema podem ser igualmente válidas. Entretanto, cada poema, antes mesmo de ser musicado, já coloca para o compositor desafios específicos.

O próprio projeto do CD *Poesia Paulista*, onde cada compositor teve de musicar poemas de estilos bastante diferentes entre si, colocou os compositores em contato com desafios diversos para cada poema.

Diz Alfredo Bosi (1977, pg. 67) que “a frase resulta de um processo de significação cuja essência é a predicação e cujo suporte é a corrente de sons. Uma corrente cujo modo de ser no tempo se perfaz entre dois limites igualmente evitados: a atomização e a infinitude”. E o modo de ser no tempo da corrente de sons, constituída pelo fraseado de cada poema, de alguma maneira influencia a versão musical daquele poema. Deste modo, no caso dos textos musicados por José Augusto Mannis, o fraseado do poema *A Inalterável Presença*, de Afrânio Zuccolotto, é aquele baseado em unidades maiores. Assim, este poema é formado por versos e períodos longos, que contrastam muito com a linguagem enxuta de poemas como *Relógio*, de Oswald de Andrade, e *Hambre*, de Décio Pignatari. Por esta razão, a dicção de locução empregada em *A Inalterável*

Presença, dicção esta que é feita de muitas notas rápidas que conduzem a uma nota longa, é talvez mais apropriada para musicar o poema de Afrânio Zuccolotto do que os outros poemas musicados por Mannis no CD *Poesia Paulista*. Esta associação entre o fraseado do poema e a dicção empregada em sua versão musical se verifica pelo fato de as notas longas, que ocorrem depois de várias notas curtas na linha vocal da canção, em muitos casos corresponderem à última sílaba tônica dos diversos períodos do poema.

Ao se comparar as canções *Paisagem N.1* e *Anamorfose* de Achille Picchi, é possível perceber como o compositor reagiu a poemas de características bastante diferentes entre si. Em ambos os casos, é possível perceber um pensamento motivico por parte do compositor. Entretanto, se em *Paisagem N.1* há alguns momentos em fugato, nos quais se verifica a sobreposição de longas linhas melódicas horizontais, no caso de *Anamorfose* os motivos, ou até melhor, as células motivicas, que servem de base para a construção da peça são curtos, feitos de três, duas, quase que de uma nota apenas. Este uso de motivos nucleares, curtos de certa forma reflete a linguagem do poema, construído a partir de pequenas unidades da linguagem, as palavras e sua montagem, ao invés das orações e períodos utilizados na linguagem discursiva tradicional.

Verificou-se uma grande variedade quanto à construção formal das canções abordadas.

No caso dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado se verificou um marcante contraste entre as seções de cada canto, que é contrabalançado pela recorrência da seção inicial de cada canto.

Nas canções de Mannis se verificou a existência de certos processos unificadores que se mantém durante toda a extensão de cada canção, mesmo quando há uma aparente fragmentação do discurso em muitas seções contrastantes. Este é o caso de *A Inalterável Presença* em que a linha melódica é sempre formada de linhas escalares cromáticas formadas por muitas notas curtas que se dirigem a uma nota mais longa e mais intensa, apesar da constante alternância entre os momentos rápidos, agitados, ascendentes e fortes, e os momentos suaves, lentos, descendentes e suaves.

No caso das canções de Eduardo Guimarães Álvares é interessante relembrar o caso de *Com Som Sem Som*, onde há a existência de um motivo unificador que utilizado melódica, rítmica e harmonicamente, percorre praticamente todos os inúmeros blocos violentamente contrastantes que se sucedem durante toda a canção. Ao compararmos *Rito* e *Mosca (Uma Abordagem Crítica)*

é possível perceber no caso de *Rito* que a forma da música enfatiza bastante o um verso extremamente expressivo do poema, e no caso de *Mosca* é possível perceber que o marcante contraste de textura que ocorre entre a primeira e a segunda seção da peça foi concebido de maneira autônoma em relação ao texto, não correspondendo a um contraste equivalente do texto, o mostra uma certa autonomia entre as linguagens envolvidas.

No caso das canções de Achille Picchi aqui abordadas é possível perceber o pensamento motivico como um elemento construtivo essencial. Entretanto, o tratamento e a escolha dos motivos constitutivos de cada peça decorre da especificidade de cada texto poético escolhido.

Gostaríamos, para concluir, dizer que a aplicação de estratégias observadas em obras de outros autores em uma composição própria se mostrou procedimento fértil, permitindo ao pesquisador se deparar em seu trabalho de compositor com problemas semelhantes aos observados nas análises do restante da pesquisa.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA PRADO, José Antônio de. **Cartas Celestes: uma uranografia geradora de novos processos composicionais**. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 1985.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. Sobre a Criação Musical. In: **Concerto: Guia Mensal de Música Erudita**. São Paulo, Junho de 2007, pg. 19.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.

_____. **Poesias Completas**. São Paulo: Martins, 1966.

ARCANJO, Samuel. **Lições Elementares de Teoria Musical**. São Paulo: Ricordi, 1941.

ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. 3ª ed. (corrigida). São Paulo: Iluminuras, 1991.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977

CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. **La Técnica de la Orquesta Contemporânea**. Buenos Aires: Ricordi, 1992.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; Campos, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA [coordenação de Projeto: Francisco Carlos Coelho]. **Música Contemporânea Brasileira: Almeida Prado**. São Paulo: 2006.

COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. **Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

COLON, David. “Now what the DEFFIL can that mean!”: The Latin American Roots, Rhetoric, and Reistance of Concrete Poetry. In: **Journal of Latino-Latin American Studies**, University of Nebraska at Omaha, v.1, n.1, 2003.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. London: J. M. Dent & Sons, 1992.

CRAFT, Robert; STRAVINSKY, Igor. **Conversas com Igor Stravinsky**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

EISENSTEIN, Serguei M. Montage of Attractions. In: **The Film Sense**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. ps. 229-232.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995, sob cessão de direitos da Editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro.

HASSAN, Mônica Farid. **A Relação texto-Música nas Canções Religiosas de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 1996.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de Teoria Elementar da Música**. São Paulo: Ricordi, 1961

MANNIS, José Augusto. **José Augusto Mannis**: Recueil d'Oeuvres. Folheto dado pelo compositor por ocasião da entrevista pessoal (26/02/2007). 2001?

MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical**: dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Edusp, 1994.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. 2ª ed. revista e ampliada. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon Langage Musical**. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/ Métrica. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol. 3. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. ps. 298-330.

HILST, Hilda. **Poesia (1959-1967)**. São Paulo: [s.n.] 1976.

PICCHI, Achille. **Mário Metaprofessor de Andrade**: (*O Ensaio sobre a Música Brasileira*). Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1996.

RIZZO, Luiz Celso. **A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2002.

SANTOS, Lenine Alves dos. **O Jardim Final**: Análise Interpretativa de uma Obra de José Antônio de Almeida Prado. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 2a. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Stil und Gedanke/ Aufsätze zur Musik**. Frankfurt am Main: Fischer, 1976

_____. **Style and Idea**. Berkeley: University of California Press, 1985.

STACEY, Peter. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. In: **Contemporary Music Review**, vol. 5. United Kingdom, 1989. ps. 9-27.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieders**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1996.

STRAVINSKY, Igor. **Poetics of Music in the Form of Six Lessons**. Harvard: University Press, 1970.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: Composição de Canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VAZ, Gil Nuno. **Câmara da Canção: Escanções Semióticas de um Campo Sistemico**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2001.

ZAMPRONHA, Edson S. Do Grau à Nota - o Caminho do Tonal ao Atonal através da Falsa-Relação e da Anti-Neutralização. In: Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha (Ed.): **Arte e Cultura IV: Estudos Interdisciplinares** São Paulo: Annablume, 2006. ps. 93-104.

_____. *Tartaria MCMLXX*, para violino e orquestra. In: Jorge Antunes (org.) **Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária**. Brasília: Sistrum, 2002. ps. 271-286.

Discografia

ALMEIDA PRADO, José Antônio de. **Sonata para Violoncelo/ Da Carta de Pero Vaz de Caminha/ Três Cantos de Hilda Hilst**. Intérpretes: Antônio Menezes, Sônia Rubinsky, Jacob Herzog, Mariana Sales, Maximiliano de Brito, Philip Doyle, Renato Mismetti. Campinas, SP: Clavicorde Records, 2005. 1 CD. Produzido sob encomenda do compositor por Marcelo Spínola (Tel./Fax:(19) 3255-4230 - marcelospinola@uol.com.br)

_____. **Victoria Kerbauy canta Almeida Prado**. Intérpretes: Almeida Prado, Victória Kerbauy. Campinas, SP: Clavicorde Records, 2000. 1 CD.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães; MANNIS, José Augusto; PICCHI, Achille. **Poesia Paulista: 12 Canções**. Intérpretes: Ana Maria Chamorro, Dante Pignatari, Katia Guedes, Laércio Sinhorelli, Nivaldo Orsi. Direção artística e coordenação: Dante Pignatari. São Paulo: LAMI/ ECA –USP, 1998. 1CD.

Entrevistas Realizadas, reproduzidas no Anexo B

ALMEIDA PRADO, José Antônio de. Entrevista a Diogo Lefèvre. São Paulo: residência do compositor, 25/08/2006. Gravação em fita cassete.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. Entrevista a Diogo Lefèvre. São Paulo: residência do compositor, 13/12/2007. Gravação em fita cassete.

_____. _____. São Paulo: residência do entrevistador, 22/02/2008. Gravação em fita cassete.

_____. Questionário respondido por e-mail a Diogo Lefèvre. São Paulo, 31/05/2008.

MANNIS, José Augusto. Entrevista a Diogo Lefèvre. São Paulo: residência do compositor, 26/02/2007. Gravação em CD.

PICCHI, Achille Guido. Entrevista a Diogo Lefèvre. São Paulo: Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, 11/02/2008. Gravação em fita cassete.

Diogo Lefèvre

Poesia e Composição na Canção:

Estudo analítico dos *Três Cantos de Hilda Hilst* (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum *Poesia Paulista* (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção *A Casa do Tempo Perdido* (2008) de Diogo Lefèvre.

VOLUME II

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

São Paulo – SP

2008

Sumário

VOLUME I

<u>Introdução</u>	pg. 11
<u>Capítulo 1 <i>Três Cantos de Hilda Hilst</i> de Almeida Prado: uma Análise</u>	pg. 20
1.1 Canto I: <i>Se Não vos Vejo</i>	pg. 22
1.2 Canto II: <i>Iniciação do Poeta</i>	pg. 29
1.3 Canto III: <i>Há Tanto a te Dizer Agora!</i>	pg. 38
1.4 Considerações Finais do Capítulo	pg. 45
<u>Capítulo 2 As Canções de José Augusto Mannis do CD <i>Poesia Paulista</i></u>	pg. 48
2.1 <i>Relógio</i>	pg. 48
2.2 <i>A Inalterável Presença</i>	pg. 54
2.3 <i>Noigandres 4</i>	pg. 62
2.4 <i>Nua</i>	pg. 71
2.5 Considerações Finais do Capítulo	pg. 100
<u>Capítulo 3 As Canções <i>Rito</i>, <i>Mosca (uma Abordagem Crítica)</i> e <i>Com Som Sem Som</i> de Eduardo Guimarães Álvares</u>	pg. 105
3.1 <i>Rito</i>	pg. 108
3.2 <i>Mosca (uma Abordagem Crítica)</i>	pg. 112
3.3 <i>Com Som Sem Som</i>	pg. 122
3.4 Considerações Finais do Capítulo	pg. 153
<u>Capítulo 4 As Canções <i>Paisagem N.1</i> e <i>Anamorfose</i> de Achille Picchi</u>	pg. 158
4.1 <i>Paisagem N. 1</i>	pg. 159
4.2 <i>Anamorfose</i>	pg. 173
4.3 Considerações Finais do Capítulo	pg. 186
<u>Capítulo 5 <i>A Casa do Tempo Perdido: A Interface entre a Análise e a Composição</i></u>	pg. 191
5.1 O ponto culminante vocal	pg. 192
5.2 A entoação e a pausa interna	pg. 196
5.3 Aproveitamento de um tipo de dicção falada	pg. 199
5.4 Similaridades sonoras como ligação entre trechos contrastantes	pg. 200

5.5 Omissão de uma nota que receberá ênfase e/ou polarização na seção seguinte	pg. 201
5.6 Aplicações da técnica das associações arbitrárias ou recorrências vinculadas	pg. 201
5.7 Considerações Finais do Capítulo	pg. 205
<u>Conclusão</u>	pg. 206
<u>Referências Bibliográficas</u>	pg. 214

VOLUME II

Anexo A – Partituras	pg. 222
Almeida Prado <i>Três Cantos de Hilda Hilst</i>	
Canto I <i>Se não vos vejo</i>	pg. 223
Canto II <i>Iniciação do Poeta</i>	pg. 226
Canto III <i>Há Tanto a te Dizer Agora</i>	pg. 234
José Augusto Mannis Canções do CD <i>Poesia Paulista</i>	
<i>Relógio</i>	pg. 243
<i>A Inalterável Presença</i>	pg. 251
<i>Noigandres 4</i>	
I	pg. 257
II	pg. 258
<i>Nua</i>	pg. 262
Eduardo Guimarães Álvares Canções do CD <i>Poesia Paulista</i>	
<i>Rito</i>	pg. 294
<i>A Mosca (uma abordagem crítica)</i>	pg. 297
<i>Com Som Sem Som</i>	pg. 301
Achille Picchi Canções do CD <i>Poesia Paulista</i>	
<i>Paisagem N.1</i>	pg. 310
<i>Anamorfose</i>	pg. 318
Diogo Lefèvre	
<i>A Casa do Tempo Perdido</i>	pg. 323
<u>Anexo B: Entrevistas Realizadas</u>	pg. 333
Entrevista realizada com o compositor Almeida Prado em 25/08/2006	pg. 334

Entrevista realizada com o compositor José Augusto Mannis em 26/02/2007	pg. 348
Entrevistas realizadas com o compositor Eduardo Guimarães Álvares:	
13/12/2007	pg. 360
22/02/2008	pg. 379
31/05/2008 (Questionário respondido por e-mail)	pg. 385
Entrevista realizada com o compositor Achille Picchi em 11/02/2008	pg. 388

Anexo A – Partituras

Observação: As partituras das canções de José Augusto Mannis, das canções *Rito* e *A Mosca* de Eduardo Guimarães Álvares foram digitalizadas pelos próprios compositores. As outras canções foram digitalizadas por Diogo Lefèvre: a partir de manuscritos fornecidos pelos compositores. As canções de Almeida Prado foram digitalizadas por Diogo Lefèvre a partir de uma cópia já digitalizada destas canções, realizada por Maximiliano de Brito a partir de manuscritos do compositor.

Três Cantos de Hilda Hilst - Canto I

223

Se não vos vejo

para barítono e piano

Almeida Prado

São Paulo, 08.02.2002

14.02.2002

tempo livre

A

1 2 3

rápido *ff* *fff* *deixar soar* *p* *muito calmo*

Se

4 5 6 7 8 9

não vos ve-jo — Vos sin - to — por to-da par - te. Se me fal-ta o que não ve-jo

10 11 12 13 14 15

Me so-bra tan-to de-se - jo Que es-te, o — dos o-lhos, não impor-ta.

B *tempo livre, recitativo*

16 17 18 19 20 21

(An-tes im-por-ta sa-ber Se o que mais va-le/é sen-tir — E sen-tin-do não vos ver.)

ff súbito *ff* *p*

C *muito calmo* *p*

22 23 24 25

São coi-sas do/a-mor, se - nhor, — De-sor-de - na - das, an-

pp *pp*

26 27 28 29 30

ti - gas, E são coi-sas que se in - ven-tam Pr'a se can-tar a can - ti - ga. Não são os

p

*até o sinal **

31 32 33 34

o - lhos que vê - em Nem o sen - ti - do que sen - te.

8^{va}

35 *tempo livre* , 36 **A1** (na memória) 37

O a-mor é que vai a-lém *pp* *menos rápido do que no início* *deixar soar*

8^{va} 8^{va}

pp *p*

38 39 40 41 42 43

muito calmo E em tu - do vos faz pre - sen - te. Pre-sen - te. —

p *pp*

p *pp*

* *Rea* *

Três Cantos de Hilda Hilst - Canto II

226

Iniciação do poeta
para barítono e piano

Almeida Prado
São Paulo, 08.02.2002
14.02.2002

1 2 3 4

f *3*

Gran - de pa - pou - la

ff *5*

5 6 7 8

f *3*

I - lu - mi - nan - do de/a - ma - re - lo/e ou - ro Es - ta mor - te de mim.

10

9 10 11

ff *p* *p*

ff *rall.* *3*

8^{va} *p* *pp*

Três Cantos de Hilda Hilst - Canto II

12 13 14 15 16 17

calmo **p**

Meu can-to/es-tá par - ti - do. Mi -

p **p**

(8^{vb})

18 19 20 21

- nha mor - te não é a mes-ma que re-co-briu de pe-dra Vos-so/ou - vi - do,

pp **pp** **pp** **pp**

22 23 24

mas _____ é co - mo se fo - ra, por - que é

p **pp** **pp**

* - O bequadro no ré foi acrescentado pelo copista.

** - O sustenido sobre o lá foi acrescentado pelo copista.

25 26 27

mor - te Can - tar as - sim e nun - ca ser ou - vi - do.

mf

28 29 30

intenso, eloqüente

ff *mf* *fff*

31 32 33 34

Gran-de pa-pou-la I - lu - mi - nan - do de/a - ma - re - lo/e ou-ro por - que/é vi - da

f *fff*

42 43 44

vos-so so-no-an-ti - quīs - si mo.

8^{va} 8^{va} 8^{va} 19

45 46 47

48 *calmo* 49 *p* *pp* 50 *contínuo, como um rio* 51

Dor-mi, pois.

52 53 54 55

Des - - - cem do ri - o que —

pp *ppp* *ppp* *ppp*

8^{vb} *8* *7* *8* *9*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 45-47) is in 12/8 time and features a piano introduction with flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system (measures 48-51) is in 14/4 time and includes the vocal line 'Dor-mi, pois.' with a piano accompaniment that continues the melodic flow. The third system (measures 52-55) is also in 14/4 time and features the vocal line 'Des - - - cem do ri - o que —' with a piano accompaniment that includes arpeggiated figures and sustained bass notes. Dynamic markings include *calmo*, *p*, *pp*, *ppp*, and *8^{vb}*. Performance instructions like 'contínuo, como um rio' and '8', '7', '9' are present. Measure numbers 45 through 55 are indicated in boxes above the staves.

* - Na partitura fornecida pelo compositor a fórmula de compasso marcado é 21/8. O compasso indicado de 12/8 é fruto de uma interpretação do copista.

56 57 58 59

ve - jo u - mas has - tes De tri - go. Um me -

p

8 7 9 *ppp*

60 61 62 63

ni - no pas - sei - a o seu ca - va - lo e o - lha o ri - o

6 6

64 65 66 67

E ri den - tro do ca - pin - zal: Tri - go per - di - do em

pp *pp*

68 69 70 71 72

di - re - ção ao mar!

rall.

8vb

73 74

intenso, eloqüente

ff

mf

8vb

mf

75 76

Eloqüente!

f

Ah, bo - ca de u - ma fo - me/an - ti - ga -

5 5 5 5

5 5 5 5

Três Cantos de Hilda Hilst - Canto II

77 78 79

- rin-do/um ri-so de san-gue.

80 81 82 83

calmo

Se pu-dés-seis a-bri-la pa-ra can-tar meu can-to!

sonoro!

p p

Red. até o fim

*

Três Cantos de Hilda Hilst

234

Canto III

Há tanto a te dizer agora!
para barítono e piano

Almeida Prado

São Paulo, 16/18.02.2002

1 2 3

Há tan - to _____ a

4 5 6

te di - zer a - go - ra! _____

Reo.

7 8

Meus o - lhos se gas-ta - ram Pro-cu-ran-do/a pa - la - vra nas fi - gu - ras, nos

9 10 11 12

tex - tos, nas es - tó - rias. E - ra pre -

mf

pp *pp* *ff subito* *f*

ff subito *f*

mf *f* *f*

Rec. até o sinal

8va

* - O bequadro sobre o ré foi acrescentado pelo copista.

13 *p* 14 15 *p* 16 *f* 17

ci - so vi - a - jar e le - van - ta - da em re - nún - cias re - des - co -

18 19 20 21 22

brir a mor - te A-lém de seu su-dá - rio e su-as tre - mu - ras. _____

Reo.

calmo, desconsolado

23 24 25 26 27

p

Quase na - da a - prendi.

ppp

28 29 30 31 32

p

De na - da me lem-brei. _____

Calmo

33 34

Há — tal-vez a me-mó-ria de ta - tos, um sen-tir ra - re -

pp

suave, sonolento

35 36

fei - to, um ou - vi-do/i-ne - xa - to Dei-ta - do em so - li - dão so-bre/o teu pei-to.

37 38 39 40

E a-deu-ses in - gê - nu-os, ca - la - dos de vi - tó - ria E/a-

ppp

p

41 42 43

que - le de fe-re - za, de a-cer - to, dis - sol - vi - do/em or - gu - lho,

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a single system with three staves. The piano accompaniment is in two systems, each with two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The score is divided into measures numbered 35 through 43. The lyrics are in Portuguese. The piano part features a prominent arpeggiated pattern in the right hand, often marked with 'ppp' (pianissimo) and 'p' (piano). The voice part has a melodic line with some grace notes and slurs. The overall mood is contemplative and somber.

44 45

res - sus - ci - ta - do Va - ga - men - te/em can - to.

46 *recitativo, tempo livre* 47 *Dramático!* *mf* *f*

E na ma - nhã, o meu so - nho pas - sa - ra

48 49 50

e/a mi - nha voz Não se/er - gue - ra/em po - e - si - a.

51 52 53 54 55

f

Se-rá pre-ci-so/es-que-cer o con-tor-no de/u-mas for-mas que vi:

ff

lento, suave

56 57 58 59

na-ves, por-tais E/o gran-de cri-sân-te-mo —

14

60 61 62 63 64

so-bre/a fai-xa res-tri-ta do can-tei-ro. —

pp *sem crescer* *pp* *pp*

65 66 67

p

A - tra-vés do gra-dil,

68 69 70

no ter-ra-ço do tem - po, te per - ce - bo.

71 72

p *f* *mf*

E a - in - da que as ja - ne-las se fe - chem, meu

pp *continuar simile* *pp* *mf*

65 66 67

p

A - tra-vés do gra-dil,

68 69 70

no ter-ra-ço do tem - po, te per - ce - bo.

71 72

p *f* *mf*

E a - in - da que as ja - ne-las se fe - chem, meu

pp *continuar simile* *pp* *mf*

73

74

pai, é cer - to que a - ma - nhe - ce

continuar simile

cresc. e accelerando

continuar simile

cresc. e accelerando

75

76

77

78

f *ff*

luminoso solar! a - ma - nhe - ce.

cresc. *ff*

cresc. *ff*

ff

Relógio

243

poema de Oswald de Andrade

a Solange

José Augusto Mannis

clarinete-baixo
em Si b

violino

1 $\text{♩} = 69$ Como um sopro que passa. Sonoridade com ar [imitando "v"] e quase glissando entre as notas.

pp

1 $\text{♩} = 69$

pizz
p

S. 5 $\text{♩} = 72$

cl-b 5 $\text{♩} = 72$ As coi - sas VÃO

vln 5 $\text{♩} = 72$ *pizz* *mf*

pf 5 $\text{♩} = 72$ *sfz* sempre

9

S. VÊM vÃO e vêm VÃO Não em vÃO VÊM vÃO e

9 *pizz*
vlc *mf*

9
pf

13

S. vêm VÃO Não em vÃO VÊM coi - sas VÃO vêm As

13 *pizz*
vlc *mf* *p* *pizz*

13
pf

18

S. coi - sas vão e vêm VÃO em vão As ho - ras

18

vcl pizz mf

18

pf

22

S. VÊM Não em vão As coi - sas são As coi - sas VÃO As

22

vcl pizz

22

cl-b 8 p

22

vln pizz f

22

pf

26

S. coi - sas VÊM e vêm Não em VÃO As

26

vlc pizz mf

26

cl-b legato

26

vln pizz mf

26

pf

30

S. ho - ras VÊM e vêm Não VÃO

30

vlc pizz mf

30

vln pizz f mf

34

S. VÊM vêm VÃO As coi - sas vão e

vcl

34

pizz

mp

vln

34

pizz

mf

pf

34

38

S. VÊM Não em vão VÃO As ho - ras e VÊM Não em

vcl

38

vln

38

f

pizz

f

pizz

pf

38

38

42

S. vÃO VÃO As coi - sas VÊM vêm

42

vlc pizz mp p

42

vln pizz f mp p

42

pf

46

S. VÃO e vêm VÊM em vÃO VÃO

46

vlc mf

46

vln

50

S. VÊM vão são As coi - sas VÊM As

50

vlc

50

cl-b

50

vln pizz f pizz f

50

pf

54

S. coi - sas VÃO e vêm Não VÊM As ho - ras VÃO e

54

vlc pizz mf pizz mp

54

vln pizz f

54

pf

58

S. vêm VÊM Não em vão.

58

vlc

58

vln

58

pf

Detailed description of the musical score: The score is for measures 58, 59, and 60. The Soprano (S.) part is in 2/4 time. Measure 58: 'vêm' (quarter note, G4). Measure 59: 'VÊM' (quarter note, A4), 'Não' (quarter note, G4), 'em' (quarter note, F#4), 'vão.' (quarter note, E4). The Violoncello (vlc) and Violino (vln) parts are in 2/4 time and have whole rests in measures 58, 59, and 60. The Piano/Forte (pf) part is in 2/4 time. Measure 58: whole rest. Measure 59: key signature change to one flat (B-flat), then a half note chord (F4, Bb3). Measure 60: whole rest.

A INALTERÁVEL PRESENÇA

251

poema de Afrânio Zuccolotto

José Augusto Mannis

1

Soprano

f A - ã on - de_es - tás, sem o mun-do_aos pês, pos - to que na - da_em ti de - va ser to - ca - do_ou re - ti - do, és_a_o -

1

violino

f

1

violoncelo

f

4

S.

ri - gem pró - xi - ma_e tan - gi - vel da poe - si - a.

pp

4

vln

4

vlc

6

S.

Te - ma_e cho - ro de re - ce - bê - la_a - tra - vés de

mf *f*

6

vln

sfz *p* *gliss* *f* *sfz*

6

vlc

8 *poco rit.* *a T^o poco accel.*

S. *mp* *pp* *mf*

quan-do po-de-ri-a cap tá-la em re-mo-tas nas-cen-tes na re-cons-ti-tui-ção de_um es-ta-do de gra-ça,

vln *p* *gliss.* *arco sul tasto* *p* *gliss.* *mp* *mf*

vlc *pizz* *p* *II.* *I.* *gliss.* *IV.*

14 *accel.* *utilizar alturas intermediárias entre os semitons (A.I.)* *a T^o* *b.f.* *sonoro* *A*

S. *f* *ff* *p*

na re-cap-tu-ra-ção de_um pas-sa-do_A-bril

vln *f* *3* *A*

vlc *arco* *gliss.* *I.* *ff* *A*

17 *♩ = 80 ss* *attacca* *utilizar alturas intermediárias entre os semitons (A.I.)*

S. *f*

Em tu-as mãos re-vi-vo mi-nha vi-a-gem_em teus o-lhos re-no-vo

vln *p*

vlc *mf*

19 *poco accel.*

S. *mi - nha_ex - pe - riên - cia_em teus ca - be - los re - vol - vo*
ex - tin - tas i - mã - gens que sur - gem_in - de - ci - sas, por um mo - men - to

vln

vlc

21 *accel.* *a T^o gliss.*

S. *ful - gu - ram e vol - tam_a_i - mer - gir no pas - sa - do_i - ne - lu - tá - vél.*

vln

vlc *ord.* *sul pont.* *ff*

23 *quase chorando e imitando efeito Doppler*
sofrido
voz de menina
pp
rit. subito rit.
accel.
poco rit.
molto rit.

S. *Mi - nha_in - fân - cia_es - tá em ti, na tua fa - ce a mi - nha_a - do - les - cên - cia, e_o meu des - ti - no_em teus o - lhos.*

vln *pp*

vlc *pp*

29 *sonoro* *sustentar*

S. *te.* *f* *duro, ritmado, seco ...* *... passando em seguida para ...* *... mais solta, livre, melódica e sentimental* *p*

29 *gliss.*

vlm

29

vlc *mf*

32 *lento*
A

S. *pp* nou - tras mãos *A* *pp* nou - tra *A* *ppp* pre - sen - ça.

32
vln *pp*

32
vlc *pp*

35 $\text{♩} = 80-88$ (A.L.) ...

S. f E meu co - ra - ção se - ria_an - ti - go co - mo_o - cea no_e_es - te meu can - to_e - ter - no co - mo_a -

vln f com bravura

vcl f com bravura

37 mor - te.

vln f ainda mais interrupção brusca

vcl f interrupção brusca

39 $\text{♩} = 64$ (A.L.) ... passar da voz de locução para a voz mais sentida do início da peça

S. mf Mas mi - nha voz se per - de - ri - a de mim só se - ria co - nhe - ci - da dos

vln

vcl

42

S. *rit. subito*

ou - tros. E_eu não te - ri - a_a ven - tu - ra de ver mi - nhas pa - la - vras re - fle - ti - das em ti

p

vln

42

vcl

42

45

S.

e a - ni - man - do_os teus ges - tos.

pp

vln

45

vcl

45

NOIGANDRES 4 - I

♩ = 80

poema de Décio Pignatari

José Augusto Mannis

1

soprano

hom - bre ham - bre hem - bra

piano

pp *pp* *mp*

pp

4

sop

hem - bra hom - bre hem - bra ham - bre

pno

mf *f*

p *f*

7

sop

pno

10

sop

cl

pno

f ppp mp

mf mf pp

p

bra_ Hã - m

gliss

b.c. - - - - -

gliss

flatz.

e

14

sop

cl

pno

pp

pp

m

gliss

b.c. - - - - -

gliss

19

sop

cl

mf

mf

He - m - me

gliss

b.c. - - - - -

gliss

23 *b.c. - -*

sop

cl

f

f

27 *gliss* *ataque legato, doce* *b.c. - -*

sop

mp Hã

cl

mp

gliss

(ã) m -

30 *bre flatz.*

sop

mp

cl

mp

p

p

Ho m o m

34

sop

cl

pno

Hê__ m

39

sop

cl

Hã__ *gliss* m Hã__

44

sop

cl

pno

b.c.-----

Variair irregularmente

Períodos irregulares para cada nota, acalmando, ralentando, diminuindo

nua

262

sobre poema de Arnaldo Antunes em Psia

José Augusto Mannis

1 $\text{♩} = 100$

Soprano

clarinete em sib

1 $\text{♩} = 100$

violino

1 $\text{♩} = 100$ pizz sempre

violoncelo

1 $\text{♩} = 100$ pizz sempre

piano

1 $\text{♩} = 100$

ff

sfz *p* *>* *pp*

ff

f

p *mf*

3 3

5 *b.f.* - - - - - *b.f.* - - - - - *b.f.* - - - - - *b.f.* *varredura de harmônicos de "u" a "a"*

S. *fazer os harmônicos se desnudarem da voz*

p *m* *mf* *em_* *vem_* *u-vem m_ nu* *-* *a*

5 *mf* *sopro contínuo ou* *fazer pausa com decr. e voltar c/ cresc.* *sem quebrar a continuidade*

cl

5

vln

5

vlc

5

pf

11 varredura de harmônicos de "u" a "a"

S. fazer os harmônicos se desnudarem da voz

lu - a

cl 11

mf *mp* *p* *pp* *léger*

vln 11

vlc 11

pf 11 *mp*

16

S.

cl

vln

vlc

pf

sempre pizz

f

mf

f

pp

pp

6

3

3

3

3

19

S.

f Lu - a

cl

19 *f* *sfz* *mp* 3

vln

19 *sfz* *f* *arpej.* I. II. III. IV.

vlc

19 *sfz* *f*

pf

19 *mf* 3 3 3

22

S. Nu - vem

22

cl. *mf* 6 *f* 3 3

22

vln. *f* 3 3 3

22

vlc. *f* 3 3

22

pf. 3 3 *interromper, cortar*

somente as cordas tocar um pouco mais lento esta passagem

25 *falado*

S. *mf* Nu vem

cl 25 *p* *sfz* *mp* *pp* *p*

vln 25 *estacatissimo* *pontuando* *mp* *mf*

vlc 25 *estacatissimo* *pontuando* *mp* *mf*

pf 25 *continuar* *mf*

28

S.

cl

28

p *sfz* *p*

mf *p* *pp*

6 6 3

vln

28

f

5

vlc

28

f

5

pf

28

3 3

3 3

3

,

31

S.

mf Lu

31

cl

31

vln

31

vlc

31

pf

mf

continuar como se não tivesse havido interrupção

3

3

3

34

S.

34

cl

34

vln

34

vlc

34

pf

The musical score for measures 34-36 is as follows:

- Measure 34:** S. (Soprano) has a whole note G4 with a fermata. cl (Clarinet) has a whole rest. vln (Violin) has a whole rest. vlc (Viola) has a whole rest. pf (Piano) has a complex rhythmic pattern starting with a half note G3, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 35:** S. (Soprano) has a whole note G4 with a fermata. cl (Clarinet) has a whole rest. vln (Violin) has a whole rest. vlc (Viola) has a whole rest. pf (Piano) continues the rhythmic pattern with a triplet of eighth notes.
- Measure 36:** S. (Soprano) has a whole note G4 with a fermata. cl (Clarinet) has a half note G4 with a crescendo hairpin. vln (Violin) has a whole rest. vlc (Viola) has a whole rest. pf (Piano) continues the rhythmic pattern with a triplet of eighth notes.

37

S.

37

cl

mf

f

37

vln

f

37

vlc

f

37

pf

5

3

39 *sustentar*
S. *f* a

39 *sustentar*
cl *sfz* *f* *ff* *f* *mf*

39 vln

39 vlc

39 pf *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 39, 40, and 41. The Soprano (S.) part has a whole note 'a' in measure 39, marked *f* and *sustentar*. The Clarinet (cl) part has a quarter note in measure 39, marked *sfz* and *f*, followed by a triplet of eighth notes in measure 40, marked *ff*, *f*, and *mf*. The Violin (vln) and Viola (vlc) parts have eighth notes in measure 39 and are mostly rests in measures 40 and 41. The Piano (pf) part has a whole rest in measure 39, followed by a triplet of eighth notes in measure 40, marked *mf*, and a triplet of eighth notes in measure 41, marked *mf*.

42 *falado*

S. *mf* a

cl *p* *mf*

vln *p*

vlc *p*

pf *f* *mp*

The musical score is arranged in five staves. The Soprano part (S.) begins in measure 42 with a vocal line marked *mf* and a fermata. The Clarinet part (cl) also starts in measure 42 with a *p* dynamic, followed by a *mf* dynamic in measure 43. The Violin (vln) and Viola (vlc) parts enter in measure 42 with a triplet figure marked *p*. The Piano part (pf) begins in measure 42 with a triplet figure. In measure 43, the piano part continues with a *f* dynamic. In measure 44, the piano part features a complex rhythmic pattern with a *f* dynamic. In measure 45, the piano part concludes with a triplet figure and a *mp* dynamic, indicated by a crescendo line from the previous measure.

46

S. *A* lu - a_ su - ja *mf* de nu - vens

46

cl

46

vln

46

vlc

46 *mf*

pf

Detailed description: This is a page of a musical score, page 275, showing measures 46 through 48. The score is written for five parts: Soprano (S.), Clarinet (cl), Violin (vln), Viola (vlc), and Piano (pf). The Soprano part has lyrics 'A lu - a_ su - ja' in measure 46 and 'de nu - vens' in measure 47, with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Piano part features triplet patterns starting in measure 47, with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinet, Violin, and Viola parts are mostly silent, with some activity in measure 48. The Piano part has a 46 measure rest in measure 46.

49

S.

mp sur - ja nu -

cl

f

mf

vln

f

vlc

f

pf

mp

52

S. a de nu - vens um di - a

52

cl

52

vln

52

vlc

52

pf

p 5 *mf* 6 6 6

55

S.

55

cl

55

vln

55

vlc

55

pf

mp

mf

p

3

3

6

Detailed description of the musical score: The score is for measures 55, 56, and 57. The Soprano (S.) part has whole rests in all three measures. The Clarinet (cl) part has a whole rest in measure 55, followed by a quarter rest in measure 56, and then a melodic line starting in measure 57 with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The Violin (vln) and Viola (vlc) parts have whole rests in all three measures. The Piano (pf) part starts in measure 55 with a half note (B3) and a whole note (C4). In measure 56, it plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. In measure 57, it continues with a similar pattern, featuring a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.

58

S.

58

cl

58

vln

58

vlc

58

pf

The musical score for measures 58-60 is arranged in five staves. The Soprano (S.) part is silent. The Clarinet (cl) part begins in measure 58 with a quarter rest, followed by a dotted quarter note in measure 59, and then a series of eighth and sixteenth notes in measure 60, including a quintuplet. The Violin (vln) part starts in measure 58 with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes in measure 59, and then a quarter rest in measure 60. The Viola (vlc) part also starts in measure 58 with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes in measure 59, and then a quarter rest in measure 60. The Piano (pf) part begins in measure 58 with a quintuplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes in measure 59, and then a series of eighth and sixteenth notes in measure 60, including a triplet. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*.

mf *mp* *mf* *f*

f

f

p *mf* *pp*

61 Δ

S. f da nu - vem nu - a

61 Δ

cl f

61 Δ

vln

61 Δ

vlc

61 Δ

pf f *detaché* 3 6 *mp* 5 5

Detailed description: This is a page of a musical score, page 280. It features five staves: Soprano (S.), Clarinet (cl), Violin (vln), Viola (vlc), and Piano (pf). The Soprano part has a melodic line starting in the third measure with the lyrics 'da nu - vem nu - a' under a forte (f) dynamic. The Clarinet part has a single note in the second measure, marked with a forte (f) dynamic. The Violin and Viola parts are mostly silent, indicated by rests. The Piano part is more active, starting with a forte (f) dynamic and a 'detaché' marking. It includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note figure, and a quintuplet of eighth notes. Dynamics change from forte (f) to mezzo-piano (mp) in the second measure. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

64

S.

64

cl

mf *f* *mp* *pp*

64

vln

sffz *p*

64

vlc

sffz *p*

64

pf

pp *p*

accel & rit somente para cordas accel-

accel & rit somente para cordas accel-

5 5 5

67 *cada vez mais
quase falado* *tentativa vã de sair...*

S. *a se des - nu - da* *ff*

cl 67 *f* *pp*

vln 67 *f* *3* *ff* *rit.*

vlc 67 *f* *3* *ff* *rit.*

pf 67 *mf* *f* *mf*

70

S.

70

cl

pp 3 3

70

vln

f *seco*

70

vlc

f *seco*

70

pf

p 3 *f* *f* *p* *pp*

The musical score is written for five staves: Soprano (S.), Clarinet (cl), Violin (vln), Viola (vlc), and Piano/Forte (pf). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures, numbered 70, 71, and 72. In measure 70, the Soprano part has a whole rest. The Clarinet part has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter rest. The Violin and Viola parts have whole rests. The Piano/Forte part has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter rest. In measure 71, the Soprano part has a whole rest. The Clarinet part has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter rest. The Violin and Viola parts have whole rests. The Piano/Forte part has a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a quarter rest. In measure 72, the Soprano part has a whole rest. The Clarinet part has a quarter rest. The Violin and Viola parts have a quarter rest. The Piano/Forte part has a quarter rest. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) for the Clarinet in measure 71, *f* (forte) for the Violin and Viola in measure 72, and *p* (piano) and *pp* (pianissimo) for the Piano/Forte in measure 72. The Piano/Forte part also features a crescendo and decrescendo marking in measure 72.

73

S.

de que nu - vem

73

cl

mf *>*

sfz para interromper o piano

sfz

73

vln

73

vlc

73

pf

f *mf*

mf sfz *f*

79

S. *f* a nu - vem *>*

sair por debaixo da voz

79 *pppp* *mf*

79

vln *p* *>*

79

vlc *p* *>*

79

pf *p* *3* *5*

82

S.

se des-nu -

82

cl

p mas com precisão

82

vln

p

82

vlc

p >

82

pf

sempre p

6

84 

S. *a*

cl *f sempre* 3

vln *f sempre* (pizz)

vlc *f sempre* 3

pf *f* 6

86

S.

86

cl

86

vln

86

vlc

86

pf

This musical score page contains measures 86 and 87 for five instruments: Soprano (S.), Clarinet (cl), Violin (vln), Viola (vlc), and Piano (pf). Measure 86 features a vocal line with a whole rest, a clarinet line with a sixteenth-note melody and a sextuplet, a violin line with a half-note melody, a viola line with a half-note melody, and a piano line with a complex rhythmic pattern including quintuplets and triplets. Measure 87 continues the instrumental parts with various rests and melodic fragments, while the vocal part remains silent.

88

S.

88

cl

88

vln

88

vlc

88

pf

This musical score page contains five staves for measures 88 through 91. The Soprano staff (S.) shows a whole rest in measure 88. The Clarinet staff (cl) features a melodic line with a triplet in measure 90. The Violin staff (vln) and Viola staff (vlc) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano staff (pf) plays a complex accompaniment with sixteenth-note triplets and sixteenth-note runs, with measure numbers 88, 89, 90, and 91 indicated above the staff.

89

S.

cl

89

6

6

vln

89

vlc

89

6

6

pf

89

6

6

This musical score page contains five staves for measures 89, 90, and 91. The Soprano (S.) staff shows a whole rest in measure 89 and a whole note in measure 90. The Clarinet (cl) staff has a melodic line in measure 89, a whole rest in measure 90, and a sixteenth-note scale in measure 91. The Violin (vln) staff has a melodic line in measure 89, a whole rest in measure 90, and a half note in measure 91. The Viola (vlc) staff has a melodic line in measure 89, a whole rest in measure 90, and a half note in measure 91. The Piano (pf) staff has a complex rhythmic pattern in measure 89, a whole rest in measure 90, and a sixteenth-note scale in measure 91. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

90

S.

90

cl

ff

90

vln

ff

90

vlc

ff

90

pf

6

6

6

3

dicção longa, articulada e sensual

falado

[illegible]

Campinas, 12/12/97

RITO

294

EDUARDO GUIMARÃES ÁLVARES - 1997

Andante

rit. - - - A tempo

The image shows a page from a musical score for 'Ave Maria' by Franz Schubert, Op. 91, No. 6. The score is arranged for five instruments: Soprano, Clarinet in Bb, Violino, Violoncello, and Piano. The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The tempo marking is 'rit.' (ritardando) followed by 'A tempo'. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings like 'mf', 'p', and 'pp'. The page is numbered 193 in the top right corner.

8

S. *p* En - tre os seus pais e os seus fi - lhos. Que li - ber - da - de te res.

Cl. *pp* *p*

Vln. *3*

Vc.

Pno.

16

S. ta? Cho ra se o ri-to é de mor te Can - ta se o

Cl. *mf* *p* *pp*

Vln. *p legato*

Vc.

Pno.

23

S. ri - to é de fes - ta Não te ex-po-nhas.

Cl. *p*

Vln. *p cresc.* *mf* *p pizz.*

Vc. *p cresc.* *mf* *mf*

Pno. *p* *f*

29

S. Não te e-xal-tes. Cul - ti-va es-sas va-i - da- des. Es-sas mes-mas de-fi-ci - ên-ci - as Que teu ne-to há de os-ten

Cl. *p*

Vln. arco

Vc. *pp*

Pno.

37

S. tar De ho-ra em ho - ra, Deus me - lho - ra...

Cl. *p*

Vln.

Vc.

Pno.

42 **Rall.**

S. *Bei - ja a cri - an - ça que a - do - ras E que é pre - ci - so a - fo - gar*

Cl. *p* *pp* *3*

Vln. *pp* *pizz.* *p*

Vc. *pp* *pizz.* *p*

Pno. *pp* *pp*

A MOSCA

Violin I (Vln. I) part includes a trill (frull.) marking.

Violin II (Vln. II) and Viola (Vc.) parts feature sixteenth-note passages marked with '6'.

5

S. Co - mo se sa-be, a mos-ca não se pres-ta a ne-nhu-ma fi-gu-ra,

Cl. *pp*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

Pno. *pp cresc. poco*

pp

pp

8

S. *mes-mo tos-ca, nem se - cre - ta do bo - jo, co - mo - ba -*

Cl. *pp*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

Pno. *pp*

8^{va}

10

S. *ra - ta, a es - tri - ta me - tá - fo - ra do no - jo, tam-bém não mos-tra*

Cl. *pp*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

Pno. *pp*

8^{va}

Meno mosso
♩ = 60

12

S. *ma-nhas de tex-to num e-xem-plo pre-ci-so: tra-ça, a - ra - nha;*

Cl. *pp*

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *p*

8^{va}

15

S. frag - men - to de de -

Cl. *3* *5* *5*

Vln. *simile*

Vc.

Pno. *8va* *3* *ffz* (Pedal sempre atê*) *p* *mf* *p* *mf*

Ped.

18

S. li - to di - vi no (i - nó-cuo, pois mi -

Cl. *3*

Vln.

Vc.

Pno. *p*

21

S. nús - cu - lo) de - tri - to com a sas por a - ca - so, qua-se i - ne - sis - ten - te e,

Cl. *p* *3* *3*

Vln.

Vc.

Pno. *tr* *pp* *tr* *pp* *tr* *pp*

24

S. *ao que pa - re - ce a cur-to pra-zo; 3 vô - o, por mui-to re-*

Cl. *p*

Vln.

Vc.

Pno. *pp* *p legato* *6* *8va* *Deo.*

27

S. *tó - ri - co, tão pou-co ser-ve a qual-quer in - tui - to li - ris - ta e, se se en - ros -*

Cl.

Vln. *arco. sul pont. pp*

Vc. *arco. sul pont. pp*

Pno.

30

S. *ca na li - ra, a - in-da as - sim per-sis - te em ser de mos ca.* *pp*

Cl. *pp* *3*

Vln.

Vc.

Pno. *8va* *pp*

Com Som Sem Som

301

Eduardo Guimarães Álvares
Poema: Augusto de Campos

Presto Ritmico (♪)

1 2 3 4 5 6 7 8

Voz

Clarinete

ff non legato *ff*

Violino

Cello

Piano

ffz *pp* *mf secco!*

9 10 11 12 13 14 15 16

Voz

Cla

pp sempre

Vln

Vlc

pp sfz *pizz. harm.* *p*

Pno.

mf *l.v.* *l.v.* *sfz* *8vb*

Com Som Sem Som

302

17 18 19 20 21 22 23

Voz *f*
can - tem can-ção com - tem ten-são com som sem som can - ção tam-bém con-tem ten - são - - -

Cla *f* *pp subito*

Vln *arc* *f*

Vlc *f*

Pno. *f* *mp* *8va* *8vb*

Rea *

24 25 26 27 28 29 30 31 32

Voz *f*
ten-são sem som con - têm tam-bém can - ção com som can - tem sem som

Cla *sfz p* *pp* *f*

Vln *pont* *sfz pp* *f*

Vlc *pont* *sfz pp* *f*

Pno. *8va* *sfz* *8vb*

Rea *

33 34 35 36 37 38

Voz *f* *pp subito*
can - tem can - ção (m) (b.c.)

Cla *p staccato* *f sfz pp subito*

Vln *f sfz*

Vlc *f sfz*

Pno. *

39 40 41 42 43 44 45

Voz *pp*
som (B.C.)

Cla

Vln *pizz. f*

Vlc *pizz. f*

Pno. *sfz mf (mf)*

46 47 48 49 50 51

Voz *p* *cresc.* *f*
tom bem sem som can - tem tam - bém canção _____ ten - são

Cla *pp* *staccato* *p* *cresc.* *f*
sord arco pont

Vln sord arco pont pizz. arco pont pizz. arco pont pizz. arco pont pizz.

Vlc sord arco pont pizz. arco pont pizz. arco pont pizz. arco pont pizz.

Pno. *sfz* *p* *sfz*
L.v. * *p* 8va

52 53 54 55 56 57 58

Voz *pp* sussurro
ten-são sem som con-tém can-ção tom bem ten-são tem tem tam-bém

Cla *voz p*
som (b.c.)

Vln *voz p*
som (b.c.)

Vlc *voz p*
som (b.c.)

Pno. *voz p*
som (b.c.)
* 8va

59 60 61 62 63

Voz

sem som can - ção

Cla

cla

ff non legato

Vln

vln.

ff

Vlc

vlc.

ff

Pno.

pno.

sfz

p 64 65 66 67

staccato

Voz

ah - ah - ah - ah (simile) _____

Cla

Vln

Vlc

Pno.

sfz

68 69 70 71

Voz
f AH! _____
 Tutti: *ff* (aos berros!)

Cla
voz
 sem som can-tem com som tom bem sem som can - tem com som tom bem

Vln
voz
 tem tem tam bém con tem ten - são tem tem tam bém con tem ten - são

Vlc
voz
 com som sem som tam bém con-tém ten-são sem som com som sem som

Pno.
voz
 can - tem can-ção tom bem ten - são can - tem can - ção tom bem ten - são
ffz

72 73 74 75 76

Voz
pp (Meu Deus do céu) ah ah _____ *sfz* *p* com can tem tom sem são tam som *pp staccato*

Cla
pp (Meu Deus do céu) *pp* sem som can tem com som tom bem *voz pp sussurro*

Vln
pp (Meu Deus do céu) *pp* tem tem tam - bém con tem ten - são *voz pp sussurro*

Vlc
pp (Meu Deus do céu) *pp* com som sem som tam-bém con-tém *voz pp sussurro*

Pno.
pp (Meu Deus do céu) *pp* can - tem can - ção tom bem ten - são *voz pp sussurro*

77 78 79 80 81

Voz
tom tam tem can são sem som tem can - tem can - tem

Cla
sem som can tem com som tom bem *pp*

Vln
tem tem tam - bém con tem can - ção *pp*

Vlc
com som sem som tam - bém con - tém *pp*

Pno.
can - tem can - ção tom bem ten - são *f sfz*

82 83 84 85 86

Voz
staccato AH AH! *pp*

Cla
voz *mf* * tam

Vln
voz *mf* * tem

Vlc
voz *mf* * som

Pno.
p *mf* * voz sem

* - vibrato produzido com os dedos segurando a pele do pescoço na região da cartilagem da laringe.

Voz
 Cla
 Pno.

(Ped.)

Voz

Cla

Pno.

(Ped.)

con - tem ten - são sem som

Cla

Pno.

(Ped.)

can - tem ten - são sem tom sem som sem tom

Cla

Pno.

(Ped.)

tom bem com tem são tam bém som can...

Paisagem N.1

Achille Picchi

Poema: Mário de Andrade

Con moto moderato ♩ = 80

2 3 4 5 6

Voz

Clarinete*
(notas reais)

Violino

Violoncelo

7 8 9 10 11 12

Voz

Cla

Vln

Vlc

13 14 15 16 17 18

Voz

Cla

Vln

Vlc

Mi - nha Lon - dres das ne - bli - nas fi - nas... Ple - no ve -

* - O manuscrito original é escrito para um clarinete em Bb.

19 20 21 22 23

Voz

rão. Os dez mil mi - lhões de ro-sas pau-lis - ta - nas. Há ne-ves de per-

Cla

Vln

Vlc

24 25 26 27 28

Voz

fu-mes no ar Faz frio, mui - to frio...

Cla

Vln

Vlc

29 30 31 32

Voz

Cla

Vln

Vlc

frullato
f

f *mf*

Paisagem N.1

312

33 (falado) 34 35

Voz E/a i - ro - ni - a das per - nas das cos - tu - rei - ri -

Cla *mf*

Vln *mf*

Vlc

36 37 38

Voz - - nhas Pa - re - ci - das com bai - la - ri - nas...

Cla

Vln

Vlc *pizz.* *arco*

39 40 (*) 41 (***)

Voz O ven - - - to/é co-mo/u-ma na - va - lha

Cla (**)

Vln (o) *gliss.*

Vlc

(*) - Trillo de um quarto de tom, lento.

(**) - Trêmulo dental.

(***) - Sprechgesang, próximo da entoação da nota.

Paisagem N.1

313

42 43 44

(grito)

Voz

Nas mãos _____ de/um es - pa - nhol. Ar-lequi - nal!

Cla

(**)

Vln

sul ponticello

Vlc

sul ponticello

45 **Piú lento** 46 47

Voz *p* Há duas ho - ras quei-mou sol. Da - qui duas ho - ras quei - ma sol.

Cla *pp*

Vln *pp* V

Vlc *pp* V

48 49 50 51 52

Voz *mp* Pa - ssa/um São Bo - bo, can - tan - do sob os plá - ta - nos, Um tra - lá -

Cla

Vln

Vlc

(*) - Trillo de um quarto de tom, lento.

(**) - Trêmulo dental.

(***) - Sprechgesang, próximo da entoação da nota.

Paisagem N.1

314

53 54 55 56 57

Voz

lá... A guar-da cí - vi-ca! Pri - são! Ne - ce - ssi - da - de a pri -

Cla

Vln

Vlc

58 59 60

Voz

são Pa - ra que ha - ja ci - vi - li - za - ção? Meu co - ra-ção sen - te - se

Cla

Vln

Vlc

61 62 63 *accel.* -----

Voz

mui - to tris-te... En - quan - to/o cin - zen - to das ru - as a - rre - pi - a - das Dia -

Cla

Vln

Vlc

Paisagem N.1

315

64 **Movido** 65 66 67

Voz lo - ga um la - men - to com o ven - to...

Cla

Vln

Vlc *pizz.*

68 69 (falado) 70 71

Voz Meu co - ra - ção sen - te - se mui - to/a - le - gre!

Cla

Vln

Vlc *arco*

72 73 74 75

Voz Es - te frio - zi - nho a - rre - bi - ta - do

Cla

Vln

Vlc *pizz.* *gliss.*

Paisagem N.1

316

76 77 78

Voz

Dá u - ma von -

Cla

Vln

Vlc

arco sul ponticello

79 80 81

Voz

ta - de de su - mir - - - ...

Cla

Vln

Vlc

82 83 84

Voz

Cla

Vln

Vlc

Paisagem N.1

317

85 86 87 88 89 90 91

Voz *f* E si - go. E vou sen - tin - do, e vou sen - tin - do, À in -

Cla *f* *mf marcato*

Vln *f*

Vlc *f*

92 93 94 95 ad. lib.

Voz quie - ta a - la - cri - da - de da/in - ver - ni - a, Co - mo/um gos - to de lá - gri - mas na bo - ca...

Cla *frullato*

Vln

Vlc

96 97 98

Voz *rit.----- Molto più lento* (sussurrado) de lá - gri - mas na bo - ca... lá - gri - mas na bo - ca...

Cla *mp* *dim.----- pp*

Vln *mp* *gliss. IV* *repetir ad. lib.* *dim.----- pp* *pizz.*

Vlc *mp* *dim.----- pp* *pizz.*

Anamorfose

Achille Picchi

Poema: Haroldo de Campos

Meditando

Voz *mf* dú - vi - da som-bra sem dú - vi - da

Clarinete (notas reais) *p*

Violino *p*

Violoncelo *p*

Voz 5 na som - bra na dú - vi - da

Cla

Vln

Vlc

Voz sem som - bra fo - ra de dú - vi - da ho - ra de som - bra

Cla

Vln

Vlc

10

Voz

ho - ra de dú - vi - da fo - ra de som - bra sem som - bra de dú - vi - da

Cla

Vln

Vlc

Moderato

12 13 14 15

Voz

Cla

Vln

Vlc

cantabile

cresc.

16 17

Voz

Cla

Vln

Vlc

rit.

rit.

rit.

Molto Allegro, Marcato

18 19 20 21

Voz

som - bra dú - vi-da sem som - bra na dú - vi-da na

Cla

Vln

Vlc

22 23 24 25

Voz

som - bra sem dú - vi-da ho - ra de som - bra fo - ra de dú - vi-da fo - ra de som - bra —

Cla

Vln

Vlc

26 27 28 29

Voz

— ho - ra de dú - vi-da sem som-bra de dú - vi-da —

Cla

Vln

Vlc

* - Esta nota pode ser suprimida na repetição.

** - a nota fá neste e nos compassos seguintes é fruto da revisão do copista. No manuscrito original consta a nota mi.

30

Voz

sem dú - vi - da som - bra na som - bra

Cla

mf > *p*

Vln

mf > *p*

Vlc

mf > *p*

35

Voz

du - ví - da na dú - vi - da

Cla

Vln

Vlc

Voz

sem som - bra ho - ra de dú - vi - da

Cla

Vln

Vlc

Andante

Voz

fo - ra de som - bra fo - ra de dú - vi-da ho - ra de som - bra

Cla

Vln

Vlc

Voz

sem som - bra de dú - vi-da _____

f

Cla

f

Vln

f

Vlc

f pizz. vib. *p*

A Casa do Tempo Perdido

323

Lento ♩ = c. 48, com alguma flexibilidade.

para voz média e piano.

Diogo Lefèvre

Poema: Carlos Drummond de Andrade

Voz

Piano

p Ba -

p *mf*

ppp 8^{va}

calmo, declamado *poco rall.*

ti no por - tão do tem - po per - di - do, — *p* ninguém a - ten -

f

p *ppp*

Apenas se necessário *1

sem pedal

a tempo *quasi ritardando* *a tempo* *fluente*

7 deu. Ba - ti se - gun - da vez — e/ou - tra

p *sempre crescendo (até o ff do compasso 13)*

p *sempre crescendo (até o ff do compasso 13)*

sem pedal *pp*

*1 - Se o cantor/a tiver absoluta segurança para cantar o trecho entre parênteses sem o auxílio do piano, então o piano deve ficar em silêncio neste trecho, não tocando nenhuma nota.

mais e mais ou - - - tra.

13

ff cortar bruscamente *pp* Res -

12 8va

13

ff colla parte * 2 cortar bruscamente *ppp* * 3

12 12

quasi ritardando

a tempo

15 pos - ta ne - nhu - ma.____

15

ppp

pp

8^{va}-----

*2 - O pianista deve silenciar ao mesmo tempo do que a voz. Se necessário pode deixar de executar algumas das últimas notas ou acrescentar algumas notas, continuando a repetir o desenho de três notas que aparece três vezes seguidas logo antes da pausa.

*3 - Se o cantor/a tiver absoluta segurança para cantar o trecho entre parênteses sem o auxílio do piano, então o piano deve ficar em silêncio neste trecho, não tocando nenhuma nota.

un poco piu lento (♩ = c.. 42)

18

A ca - sa do tem - po - per - di - - - do es - tá co - ber - ta de

pp sempre crescendo (até o *f* do compasso 23)

18

pp sempre crescendo (até o *f* do compasso 23)

(8^{va})

pedal continua

a colcheia deste compasso é igual a
1/3 da semínima do compasso precedente. *4

volta o tempo anterior ao compasso passado

a colcheia deste compasso equivale
à colcheia do compasso precedente

20

he - ra pe - la me - ta - de; a ou - tra me - ta - de são

20

(8^{va})

pedal continua

Tempo Primo ♩ = c. 48

23

cin - - - zas.

f

23

f

pp

sfz p

espressivo

p

(8^{va})

Rea

Rea

Rea

*4 - O resultado disso é que ao cantar "está coberta de hera pela metade" todas as sílabas sublinhadas tem a mesma duração. Pensando matematicamente, nos compassos 18 e 19 o andamento é de 42 semínimas por minuto (número do metrônomo), no compasso 20 o andamento é de 126 colcheias por minuto, e do compasso 21 ao 24 o andamento é de 42 semínimas por minuto, ou seja 84 colcheias por minuto, o que equivale a 28 semínimas pontuadas por minuto.

espressivo **A Tempo** ♩ = c. 48 *nostálgico (até o compasso 44)*

28 *quasi ritardando*

Casa/on-de não mo - ra nin - guém,

p *mf*

28 *p* (voz principal) *nostálgico (até o compasso 44)*

p (segunda voz) *pp*

32 e/eu ba - ten - - - - do/e cha - man - - - do

pp

32 *pp*

quasi ritardando *poco accel.* *poco ritardando*

35 pe - la dor de cha - mar

espressivo *mf*

35 *8va*

un poco piu lento (♩ = c.. 42)

39

e não ser es - cu - ta - - - do.

p

39

mf

p

mf

Tea

ritardando

, un poco piu mosso (♩ = c.. 52)

43

43

pp

(voz principal)

(voz principal)

p sempre crescendo (até o f do compasso 51)

(terceira voz)

(segunda voz)

(segunda voz)

1/2 Tea

1/2 Tea

Tea (inteiro)

Tea

48

48

todas as vozes são principais

f

mp crescendo (até o f do compasso 53)

Tea

Tea

Tea

Tea

Tea

52

Simplesmen - te - ba - ter.

f

52

f

subito pp *legato* *pp*

legato *subito pp*

f

Rea

56

56

pp

pp

mp

mp *mf* *pp*

p

pp

56

60

pp

cantabile declamado

mp

pp

mf

8vb-----

sem pedal, ou ao menos sem borrar a melodia.

piu mosso (♩ = c. 196)*poco legato, quasi non legato**legato*

65 *mp* O e - co de - vol - ve mi - nha ân - sia de en - tre - a - brir es - ses pa - ços

65 *f* *mp poco legato, quasi non legato* *legato*

Rea _____ Rea _____ Rea _____ Rea _____ Rea _____ Rea _____

69 *quasi ritardando* , **un poco agitato** (♩ = c. 62)

ge - la - - - dos. ➔

69 *f* *p* *sempre crescendo (até *f* do compasso 77)* *(voz principal)* *(segunda voz)* *(voz principal)* *(inteiro)*

Rea _____ Rea _____ Rea _____ Rea _____ 1/2 Rea _____ 1/2 Rea _____ Rea (inteiro)

73

73 *(terceira voz)* *(segunda voz)* *todas as vozes são principais*

Rea _____ Rea _____ Rea _____ Rea _____

*5 - Os compassos de 71 a 76 são uma transposição (segunda maior abaixo) quase exata dos compassos de 45 a 50, só que com a indicação *un poco agitato* e o andamento um pouco mais rápido.

77

legato brillante

f mf sempre crescendo (até o ff do compasso 81)

(sem respirar)

*6 (voz principal)

80

82

ff A noi - - - - - te e/o di - - -

colla parte *7

*6 - Até o fim do compasso 81 a mão esquerda é a voz principal, mas a mão direita também deve ter sonoridade bastante intensa.

*7 - O ré agudo do piano na clave de sol deve ocorrer ao mesmo tempo que o ré da voz. Para tanto o pianista pode retirar algumas notas da mão esquerda, ou então acrescentar algumas notas neste desenho da mão esquerda, continuando a repetir as seis primeiras notas deste compasso

84

- - - a - - - se con - - - fun - - -

84

3

1 2 1 5 4 1 2 1 4 1 2 3 1

Rea.

86

- - - dem - - -

86

pp subito Sempre *pp* (até o fim do compasso 90), mas sempre agitato

m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d.

Rea.

89

no/es - pe - -

89

*Colla Parte *8*

m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d.

Rea.

91

rar no ba - - - ter

ff

quasi ritardando a tempo

91

ff subito

m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d.

1 2 3 1 1 5 4 2 1

8^{va} - - - - -

Rea.

* 8 - O início do compasso 92 no piano sempre deve corresponder ao momento em que a voz atinge o mi agudo, mesmo que as notas do compasso anterior da voz não se encaixem exatamente com o piano e que seja necessário para o pianista tirar ou acrescentar algumas notas no compasso anterior. Caso o pianista precise acrescentar algumas notas, ele deve manter o desenho padrão

*Allargando**a tempo*

93

ba - ter

8va-----

*9

meno mosso (♩ = c. 50)

96

ba - ter

fff

tremolando

fff

100

Lento (♩ = c. 90; ♩ = c. 45; ♩ = c. 30)

p O tem-po per-di - do cer-ta - men-te não e - xis - - - te. *pp* É o

espressivo *pp* *mf*

107

Piu Lento (♩ = c. 37)

ca-sa-rão va - zi - o e con-de - na - do.

mp *f* *p* *pp* *ppp*

8va-----

sem pedal.

*9 - Quando começa um novo crescendo depois do término de um outro crescendo é necessário partir de uma intensidade um pouco menor que a atingida no término do crescendo anterior.

Anexo B:

ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevista com o compositor José Antônio de Almeida Prado realizada em 25/08/2006

Diogo Lefèvre - Antes de musicar um poema você se prepara de alguma maneira? Ou seja, analisa, decora, declama o poema? Faz algum projeto da música?

Almeida Prado – Esta talvez seja a mais importante pergunta da entrevista. Quando você se depara com um texto, seja um poema, seja um libreto de cantata ou de ópera, você se depara com um texto que não é seu. Eu não sou poeta, mas eu já criei alguns poemas, e quando eu escrevi música a partir deles, eles já estavam musicados. Porque ao criar o poema eu já tinha a música de certa maneira implícita. Mas quando eu pego um poema que não é meu, eu não escrevi e nem pensei nele, eu primeiro tenho que tomar contato com ele lendo várias vezes, dentro de mim, não falando. Depois eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo. Assim, se é um poema que fala de mar, de água, de oceano, eu tenho que ter clima de oceano, de mar. E se eu vou pensar em Santos que tem água do mar, ou se eu vou pensar num mar europeu ou num mar nórdico, do pólo Norte ou do pólo Sul, ou num mar marciano, se é que tem, eu fico procurando que água eu vou colocar como textura na canção. Por que uma canção que fala de mar e que você vai fazer um coral atonal, que não tem nada de mar, muitos compositores fazem isto, mas isto não é Almeida Prado. Eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e eu procuro, nas canções sobretudo, o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto. Se é um poema sobre um riacho, que o Schubert fez n'*A Bela Moleira*, você tem o piano imitando um riacho. Se é sobre um vulcão, o piano é um vulcão. Se é sobre um oceano em tempestade, o piano tem que ser um oceano em tempestade. Eu não vou fazer o anti-clima, que até pode funcionar, é também uma maneira teatral de você usar aquilo que vai contra o poema, mas eu não uso isso, pelo menos até hoje eu não usei. Eu me sinto bem quando eu descrevo, no piano ou na orquestra, a paisagem que o texto vai cantar.

D. L. - Algum dos seus vários mestres falava em aula sobre assuntos específicos da música vocal e da canção? Enquanto professor de composição, você abordava estes assuntos?

A. P. – Ao musicar um texto, Camargo Guarnieri dava muita importância à articulação, para que o português ficasse claro. Então se o poema dizia "eu gosto de você",

você tinha que encontrar ta-/ta-ta-ta-ta-/ta [Almeida Prado fala com o mesmo ritmo, acentuação e entoação que ele usou para dizer o referido verso], e não eeeuuuuu ... gostodêêêê... você. Isto ele era contra. Ele dizia assim: talvez nalgum momento de uma canção você precise usar o anti-ritmo, a anti-versificação do poema para um efeito especial cômico ou bizarro, mas a canção deve ter o ritmo do próprio poema, da própria palavra. Você vai vestir sonoramente o que se tem na leitura oral do poema. Eu fiz muitas canções sob orientação do Guarnieri preocupado com o verso, com a rima. Primeiro ele dava trovas folclóricas sem a melodia, para que eu musicasse aquelas trovas: modinha, ou por exemplo um arrasta-pé, moda da viola ou uma embolada. Depois ele me dava Manuel Bandeira, que realmente tem uma rima não tão explícita, mas ele tem aquela coisa do brasileiro, do português fluente, e é sempre muito curto geralmente. Não é como Carlos Drummond de Andrade, que tem versos compridos, difíceis de você musicar. Manuel é mais simples. Nem por isso é menos profundo, mas é mais simples. Depois, em Paris, a Nádía Boulanger me ensinou a ficar declamando o texto e decorar, como se eu fosse um ator que precisa decorar o texto para um teatro. Isso eu fiz em francês. Eu musicuei muita coisa em francês, e eu musicuei bem por causa da *déclamation*. Certas coisas em francês que é u [u com o som a meio caminho do i] eu não podia botar uma nota muito aguda que ficava esganiçado. Em português também você tem isso: observar certos pontos que eu chamo de apoios, pontos em que você não pode quebrar a beleza da voz com coisas assim espremidas. Ter muita atenção nisso, saber musicar uma canção. Messiaen também me ensinou muito esta questão, ao analisar o *Pelléas et Mélisande* de Debussy, o *Tristão e Isolda* de Wagner, Verdi, as canções de Debussy. Nas aulas de Messiaen eu estudei muito isso. E Villa-Lobos, que é um mestre da canção, no sentido de que as *14 Serestas* são uma obra-prima de clareza de texto. É o cantar brasileiro, não é o cantar português de Portugal. Então quando ele fala coração, saudades, a minha mão, é som de ão, não é aum, maum, aquela coisa forçada, tipo ópera, que se faz em Portugal às vezes e que é artificial. Villa-Lobos é natural. E neste sentido a obra do Guarnieri também é um exemplo de um grande cancionista. Ele tem tantas canções maravilhosas e você sempre entende o texto que o Camargo Guarnieri põe nas canções. Osvaldo Lacerda também, sabe muito bem musicar a canção. E tem compositores que, por exemplo, ficam fazendo verrrrrrrde. É um efeito, mas verde não pede

rrrrrr. A não ser que seja tupi-guarani, ou para imitar um bicho, mas não pede naturalmente para você ficar kikikikiki. Para que? É ridículo, mas, tudo bem.

D. L. - Eu queria que você falasse um pouco sobre a sua relação artística com a Hilda Hilst. Eu sei que vocês eram amigos. Você tem muitas obras baseadas em textos dela.

A. P. - A minha relação com a Hilda Hilst é muito longa. Eu comecei a ler Hilda Hilst em 1960, quando eu tinha 17 anos. Naquela época, eu já estava começando a estudar com Camargo Guarnieri e eu vinha para São Paulo, fazia a viagem de Santos para São Paulo, toda semana. E eu lia muitos poemas da Hilda que saíam no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* da época. Em geral, toda semana era publicado um poema novo dela no jornal. Eu achava de uma beleza, de uma profundidade, de uma finura, achava que aquilo era o Shakespeare brasileiro, era o Camões. Eu achava que ela era muito maior que Manuel Bandeira e Drummond e todos os outros. Eu achava isso, e ainda acho. Foi quando eu mandei uma carta de Santos, da redação do *O Estado de São Paulo*, aos cuidados do *O Estado* para ela. Uma carta longa, com a qual ela ficou encantada, pois viu que um menino, adolescente de dezessete anos, tinha um pensamento tão profundo sobre a poesia dela, de quem lê e conhece. E então ela me convidou para tomar chá na casa dela em São Paulo. Ela morava na Avenida Doutor Arnaldo, em uma casa bonita. Eu fui e fiquei conhecendo o namorado dela da época que era o Ricardo Penteado. Era um rapaz muito bonito, alto, que era poeta também e que era o caso dela na época, morava com ela. Naquela ocasião, ela me deu alguns poemas das *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor*. São trovas à maneira de Camões, no português antigo, e que para musicar é uma colher no mel, sai sozinho às vezes. E o Gilberto Mendes, que eu ainda não conhecia pessoalmente, apesar de ser de Santos, já tinha feito para madrigal, para coral, algumas das trovas e eu já tinha ouvido, nos concertos de Santos. Aí eu compus *A Minha Voz é Nobre*, que é uma das trovas, para canto (soprano) e piano, e que tem uma harmonia de quartas, uma coisa muito bonita até. O Camargo Guarnieri gostou e aí eu convidei a Hilda para ir ao estúdio do Guarnieri na rua Pamplona, onde Anna Maria Kieffer, que até hoje canta, é grande cantora, estreou a canção naquele estúdio, sendo acompanhada por mim ao piano. A Hilda gostou muito, mas eu tenho impressão que ela pensava que eu ia fazer algo no estilo medieval, ou da renascença, e eu fiz uma coisa contemporânea. Depois disso, eu musicuei mais algumas das trovas, e aí ela tinha saído de circuito porque havia lido os textos de Nikos Kazantzakis

e tinha tido uma experiência mística de Deus muito forte, resolvendo em seguida deixar a agitada vida de socialite que ela levava: festas, inaugurações e discotecas, para morar numa fazenda que ela comprou em Campinas. Esta fazenda agora é a sede da fundação Hilda Hilst. Ela morreu lá. E lá ela ficou só escrevendo, principalmente teatro e romance, nem tanto poesia. E eu perdi o contato com ela. Então, em 1969, eu li n'O Estado de São Paulo *Pequenos Funerais Cantantes*, que são trovinhas, a Carlos Maria de Araújo, um poeta que morreu num acidente de avião no Rio de Janeiro. E eu disse: que coisa linda! Naquela semana saiu no jornal a chamada para o concurso Guanabara, que era para compositor de qualquer idade e para compor o que quisesse, inclusive cantata. E eu fiz uma cantata. Ficou uma beleza e eu ganhei o primeiro prêmio. Depois disso, eu vim do Rio de Janeiro com o prêmio, que era um dinheiro maravilhoso, e minha mãe falou: "esse dinheiro você não vai fazer nada, você não vai comprar apartamento, você vai se investir na Europa. Você vai se dar uma bolsa de estudos". Eu obedeci minha mãe, graças a Deus, e então o Dante Casarini, que era marido da Hilda naquela ocasião, veio na rua Tabapuã, em São Paulo, onde eu morava, com uma carta escrita pela Hilda: "Meu anjo, meu amor, meu primo querido, que bom que você ganhou o prêmio! Seja feliz! Aí estão vários textos de teatro. Quem sabe vire ópera? Boa viagem!". Eu fui para Paris e não vi mais a Hilda. Quando eu voltei de Paris eu fui morar em Cubatão, e depois eu me mudei para Campinas, tendo então visitado a Hilda na chácara dela. Eu estava morando em Campinas e fiquei sempre em contato com ela, mas até hoje não fiz a ópera. Daria ópera, mas não fiz. Mas musiquei outros textos dela. E a peça importante que eu compus com texto da Hilda, depois dos *Pequenos Funerais Cantantes*, foi uma cantata chamada *Cantares do sem nome e de partidas*. Não é que o título é sem nome, é que se refere a Deus, aquele que não se pode denominar. É dedicada à filha do Pinotti, Mirella, que tinha falecido num acidente de carro com dezenove anos, uma tragédia. Eu tive uma experiência mística com a alma da Mirella, que eu tenho isso, eu acho que você morre mas você fica em algum lugar. Você não fica no nada, não existe o nada. Eu estava indo para o Shopping Iguatemi de Campinas, e ela disse para mim: "Tio, musique *A Pastora*, que você vai ser muito feliz". Eu não entendi que era ela, achei que eu havia apenas delirado. Quando eu chego em casa, tinha um envelope do Concurso de Girona [na Espanha], dizendo que a composição para participar desta competição deveria ser uma cantata para soprano e cordas. Em seguida, eu abri a bíblia e dentro estava um poema da

Hilda Hilst, escrito no dia da morte da Mirella, in memoriam Mirella Pinotti: *A Pastora*. E eu fiz esta canção, para canto e piano, usando mi, ré, lá: Mirella. Como o Schumann fazia. Depois de fazer a primeira canção, eu liguei para a Hilda, ela ficou arrepiada e me disse: "então faça um tríptico". E eu perguntei a respeito dos textos para completar o tríptico e ela me respondeu que os outros poemas estavam no livro dos *Cantares*. Eu fiz uma cantata tríplica, mandei para o concurso e ganhei, com duzentos concorrentes internacionais, o primeiro prêmio. Depois disso eu musicuei uma peça para coral, *Duas Bucólicas*, que foi encomenda da Funarte [Fundação Nacional de Arte], e também os *Três Cantos de Hilda Hilst*, encomendados pelo barítono Renato Mismetti e pelo pianista Maximiliano de Brito. Eles, Mismetti e Brito, pediram que eu compusesse canções a partir de textos de Hilda Hilst, e inclusive determinaram quais os poemas a serem musicados. Enfim, os *Três Cantos* ficaram muito bonitos, Hilda já estava muito doente, quando ela ficou sabendo que os *Três Cantos* tinham estreado em Bayreuth ela disse: "Porra, na terra do Wagner, caralho! Que maravilha! Já estou imortalizada!". Mas ela não chegou a ouvir, por que quando eu voltei da Europa ela estava muito doente, já tinha tido isquemia cerebral, estava se comunicando mal, e acabou acontecendo que eu não a vi mais. Eu já morava em São Paulo. E você vê então que a Hilda percorreu muito a minha vida de compositor. Ela é minha prima, ela é Hilda Almeida Prado Hilst, eu tinha parentesco com ela. Por parte de pai, que era Almeida Prado Hilst.

D. L. - Você já comentou um pouco sobre esta questão, mas eu queria agora que você falasse como foi a gênese específica dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, como surgiu essa obra. Você disse que os três poemas já estavam escolhidos...

A.P. - Foram eles que escolheram.

D. L. - Mas a sequência dos poemas dentro do ciclo já estava escolhida?

A. P. - Estava. Eles já pediram com a ordem determinada. Ao ler os poemas eu vi que a primeira peça precisava de um título. "Se não vos vejo" é a primeira frase do poema e então ficou sendo o título deste canto. A característica deste primeiro canto é este gesto relâmpago que é um risco, e este intervalo aqui em síncopa que vai se transformando em terça maior, menor, ele vai caminhando cromaticamente com um baixo bem lento para dar a harmonia. Você vê que não é uma coisa tão moderna, é tradicional, até poderia ser em Schubert ou Schumann. A seção B é um recitativo normal, mas ao invés dos acordes

associados a este gênero, eu utilizo acordes atonais. Entretanto, o gesto é de um recitativo. Quando entra a seção C, você repara que é uma espécie de ondulação meio minimalista, apesar de as notas mudarem. É como uma rede, que vai e vem, um embalar. Diz o poema: "São coisas do amor, senhor,/ Desordenadas, antigas./ E são coisas que se inventam/ P'ra se cantar a cantiga." Então é uma cantiga, uma coisa descritiva. Depois deste trecho, há novamente o gesto do começo, e no fundo esta peça é um ABCA, que é uma forma que eu chamo de Lied-sanduiche, sanduiche misto. Em vez de ser só presunto, também tem queijo e ovo, que é a forma que você pode fazer ABCDA, mas eu não considero um rondó isto, é um Lied. Messiaen também sempre dizia forma-sanduiche. Na segunda canção, eu tinha que gerar um contraste violento com a primeira, que é bem calma, e o poema expressa a imagem de uma "Grande papoula". A papoula então se torna imensa: é este gesto e esta cintilação, na verdade são pinturas [o compositor se refere ao início desta peça]. Esta parte aqui [o compositor se refere à seção B deste Canto que vai do último sistema da página 4 do Anexo A até o final da página 5] tem uma textura orquestral, de paralelismo, lembra Brahms, a escrita pianística de Brahms, empregada por ele em muitas canções. Até que, quando volta a papoula de novo [página 6 do Anexo A], é uma variação e uma aumentação. É aquilo que o Messiaen chama de "personagem que cresce". Aí você tem esta outra idéia [o compositor se refere à seção C, que vai do compasso 50 ao 72] que é uma espécie de canoa no rio [a mão esquerda do piano], e isto [as escalas descendentes da mão direita] é a água do rio, que vai para o mar. Depois volta a papoula super aumentada, super desenvolvida [na seção A2, página 9 do Anexo A]. E termina com um gesto abrindo agudo-grave. E com este repouso nesse arco de ré # transtonal maior. Podia ser mi bemol, mas eu pus ré#. Por que eu pus ré sustenido? Por que vai sair no mi [principal centro tonal do Canto III] . Por que ré é a sensível de mi. Quer dizer, a sensível de mi maior é ré, só que eu uso como se fosse uma dominante, não uma sensível, que vai para a tônica em mi. No Canto III, eu uso um elemento rítmico em tempo ternário, que é da balada antiga de certa maneira. "Há tanto a te dizer agora!" é aonde aparece o pai: "pai amanhece". A Hilda sempre me contou da sua frustração de não ter convivido com o pai, que era um poeta muito bom, mas era louco. Louco mesmo, louco de internar. Ela tinha um misto de paixão erótica pelo pai, misturada com uma grande admiração e com a frustração de não tê-lo perto. No final, quando ela diz: "amanhece", é como se eu dissesse: pai, acabou o

sofrimento. Você vai para o céu, você vai morrer. Amanhece é por que você vai ficar lúcido. E eu fico aqui, neste jardim. É uma beleza de poema. E este Canto III é todo transtornal, quer dizer, é todo em torno de mim. E eu fiz os sinos aqui [na página 11 do Anexo A]. Depois tem esta barcarola, que é 18/8 [do compasso 33 ao 36]. Imagine, um compasso composto de 6, é quase uma blasfêmia, 6 já é composto ... e o composto de 6 é 18. Uma coisa curiosa. E os acordes são sempre os mesmos, mas variando um pouquinho entre eles. Quando chega aqui [do compasso 37 ao 45], existe este pedal de sol maior, com estas dissonâncias. E então ele se estabiliza um pouco. E aí tem o recitativo [a partir do compasso 46], que é muito dramático. Por fim, *como um amanhecer* é o A de novo, e vai levar ao esplendor do Sol. Do Sol libertação, que vai libertar o pai para ele não ficar mais louco. Que ele é lúcido, feliz. Quer dizer, isto foi a minha maneira de encontrar a paisagem para estes poemas. Eu não sei se eu escolheria estes para musicar. Foram eles que escolheram, e nesta ordem.

D. L. - Como é que foi o convite para compor os *Três Cantos de Hilda Hilst*?

A. P. - O convite surgiu por que estes meus amigos, o pianista Maximiliano de Britto e o cantor Renato Mismetti, moram a muitos anos na Alemanha, em Bremen, e eles fizeram uma fundação. Nesta fundação, chamada Apolo, os milionários alemães, para ter isenções fiscais, dão uma quantia por mês para eles realizarem concertos, encomendas. É algo que acontece muito nos Estados Unidos e na Europa. E eles fizeram vários concertos temáticos, inclusive sobre o Amazonas: convidaram Marlos Nobre, Edino Krieger. E naquele ano a temática era Hilda Hilst e Carlos Drummond de Andrade. Foi o que eles quiseram. Aí o Edino Krieger fez um ciclo de canções sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade, a Kilza Setti fez canções sobre textos do mesmo poeta, eu fiz os *Três Cantos de Hilda Hilst*. E então teve um compositor alemão que musicou poemas de Drummond. Enfim, no concerto eles alternavam composições feitas com textos de Hilda e de Drummond. Este programa foi estreado no teatro barroco de Bayreuth, não o teatro de Wagner, o de antes de Wagner, em um concerto da fundação. Eles pagaram passagem, hotel, eu ganhei dois mil dólares para compor, uma quantia formidável! Depois houve um concerto em Berlim, e então eu voltei para o Brasil por que eu tinha um curso para dar ainda aqui e eles ainda fizeram o mesmo programa em Praga e em outros locais. No ano seguinte, eles queriam que eu musicasse poemas de Heinrich Heine em alemão. Eu não falo alemão. E eu não posso

musicar uma coisa que eu não vivencio. Para botar música embaixo? Eu não posso fazer. Francês eu faria. Por que eu penso em francês. Mas aí o Ronaldo Miranda fez no meu lugar e foi para lá também no festival. Então esta é a gênese deste evento de Bayreuth.

D. L. - Agora eu vou perguntar a respeito de alguns aspectos que eu observei na análise dos *Três Cantos de Hilst*, para saber se eles foram intencionais ou não. Na primeira peça a nota mais aguda do canto é o fá 3 e a última nota cantada é o si bemol 2. No segundo canto a nota mais aguda da tessitura vocal é o sol 3, sendo o fá# 3 a nota mais aguda que dura uma quantidade razoável de tempo, e a nota final é um ré# 3. Na última canção a nota vocal mais aguda é justamente a última, que é o sol # 3...

A. P. - Que ele pode fazer um mi. Você não vê que tem uma opção? No caso ele fez sol, mas pode ser mi. Mas não pode ser sol embaixo, por que eu quero o esforço do sol.

D. L. - Então, os pontos culminantes e os pontos finais da linha vocal em cada canção foram pensados antes da composição?

A. P. - Não foram pensados. Ao compor foi nascendo a coisa, foi caminhando. Eu não penso isso antes.

D. L. - Não tem uma estratégia neste sentido?

A. P. - Não, nesse sentido não. Eu faço séries atonais, meus modos de acordes, às vezes uma permutação rítmica. Isto eu chamo de palheta pré-composição. Que eu posso ou não usar. Às vezes eu tenho sete páginas de idéias e para compor eu vou criar outras. Eu não sou escravo disso. Mas isso me atíça, me incita a começar a compor. Dá um ponto de apoio para mim, e nem sempre eu vou querer apoio. Então, é muito relativo. Quer dizer, eu tenho que ter o materialzinho e às vezes aquele material eu vou dispensar.

D. L. - A linha de baixo da seção A do Canto I usa as doze notas do total cromático. Houve um projeto neste sentido?

A. P. - Isto não foi proposital. Aconteceu assim por que eu queria um caminhar cromático, mas não serial, e acabei usando o total cromático, mas isso não foi consciente.

D. L. - Inclusive a última nota do total cromático que você usa é aquela que encerra a linha de baixo da seção A, que é o mi bemol.

A. P. - Isso vai ser o que eu chamo de uma perfeição interior, que o compositor tem, mesmo que ele não queira. Uma organização interior dele que flui, mesmo que não seja

consciente. Que é o resultado de anos de técnica, de anos de obras e que no fundo é o estilo dele, acaba ficando um estilo.

D. L. - Eu percebo que quando volta a seção A do Canto I, ao contrário deste baixo cromático ...

A. P. - Não, não, é um arpejo tonal.

D. L. - Você fica no si bemol. Isto não é tão objetivo, mas é como se ao dizer "E em tudo vos faz presente" a persona poética estivesse resolvendo o conflito anterior de não ver ...

A. P. - Isso é verdade, aí eu fiz uma resolução de repouso. Eu usei o si bemol. Por que como tem muito si bemol antes, ficou sendo si bemol.

D. L. - Na seção A do Canto I, a linha vocal não usa três notas: dó, si e si bemol. E a seção B se inicia justamente com as notas dó e si na linha vocal. Houve alguma estratégia a este respeito?

A. P. - Aí, também, veio naturalmente. Na obra *Carta de Jerusalém* [composta em 1973], quando você vai analisar o final, que é a Ressurreição, tem, se eu não me engano, duas notas que eu tirei da série. Eu usei dez notas da série. Essas duas notas foram omitidas para gerar uma novidade. Aqui, inconscientemente eu usei esse processo, mas não foi intencional.

D. L. - O ostinato que inicia a seção C do Canto I [no compasso 22] emprega onze notas do total cromático, omitindo apenas o si bemol, que é o centro tonal onde esta peça se encerra. Por outro lado, este ostinato estabelece claramente o centro tonal de ré maior pelo emprego da dominante com sétima e da tônica desta tonalidade. Entretanto, este ostinato se inicia justamente com quatro notas que não pertencem à escala de ré maior: mi bemol, dó, lá bemol, fá. Estes aspectos geram ao mesmo tempo uma sensação de estabilidade e de movimento ...

A. P. - Este é um ostinato harmônico, e as notas que não pertencem à escala de ré maior constituem as tríades alteradas. Eu chamo de harmonia peregrina. Em ré maior eu opero livremente os graus. Mas, Diogo, tudo o que você está falando é correto, mas não foi estabelecido ao compor. É uma organização natural do meu estilo atual. Eu acabo fazendo assim. Isso antes era consciente. Depois acabou ficando natural. E para você, que não

compôs esta canção, é mais claro do que para mim. Por que analisando você descobre, de fora para dentro.

D. L. - A partir do último compasso da página 2 do Canto I você tem uma transição para a parte final, por que você já não tem mais o ostinato e há dois ciclos de quartas ascendentes na parte do piano, um na mão direita e outro na mão esquerda...

A. P. - Aí eu pensei em quartas mesmo, este trecho é uma ascensão para atingir o início da seção A1.

D. L. - No Canto II, a frase "Meu canto está partido" é a mais grave de todos os três cantos, por que usa a nota mais grave da tessitura vocal desta obra (si bemol 1), e a nota mais aguda desta frase (mi 2) é o ponto culminante de frase menos agudo em todos os três cantos.

A. P. - Isso também não foi proposital, apareceu.

D. L. - Aqui também tem uma pausa, que é a única pausa total, piano e canto, que ocorre nos três cantos.

A. L. - Eu tirei para limpar as ressonâncias do pedal do piano.

D. L. - No Canto II, a partir do compasso 25 você tem os baixos realizando dissonâncias de sétima maior e nona menor com a fundamental dos acordes principais deste trecho. Isso é uma preparação para a volta da seção A, onde você tem uma harmonia repleta de dissonâncias de sétima maior e nona menor?

A. P. - Eu não me lembro agora, mas eu acho que é. É um caminhar para. E antes eu usei muitos paralelismos de terças, quintas e sextas, que soa similar à escrita pianística de muitas canções de Brahms.

D. L. - Outra coisa que eu observei é que quando você volta a "Papoula" há uma diferença em relação à primeira vez. Na primeira vez, quando o poema fala "Esta morte de mim", a voz faz uma frase descendente e o piano logo depois cai para o si bemol -2. Já na segunda vez em que aparece a "Grande Papoula", o poema fala de vida e a voz se mantém longo tempo na região aguda com várias frases ascendentes e o piano fica no agudo também. Você quis contrastar a morte e a vida?

A. P. - Aí eu quero isso. Exatamente. A "Papoula" cresce. É um desenvolvimento. Agora, [a partir do compasso 50 do Canto II,] quando chega o rio, o rio é um repouso. Eu estou remando. Isso é o remo. É um remo lento, um remo suave, mas as águas vão ficando

turbulentas. É muito expressivo. O poema diz "Descem do rio que vejo umas hastes/ De trigo. Um menino passeia o seu cavalo e olha o rio/ E ri dentro do capinzal: Trigo perdido em direção ao mar!" é a eucaristia, é a inocência, o menino pode ser a infância dela. É uma espécie de metáfora, neste trecho tudo são metáforas.

D. L. - Já houve épocas em que a referencialidade, o fato de a música se referir a algo que seja, por assim dizer, exterior à sua estrutura interna, foi bastante utilizada pelos compositores, como no caso de um Leitmotiv de Wagner, em que determinada idéia musical é associada a um elemento dramático como uma idéia, um personagem, um acontecimento. Já houve épocas em que a referencialidade era vista como algo que tiraria a pureza da música. Como você pensa a questão da referencialidade em música, em geral e no caso da sua própria obra?

A. P. - O Leitmotiv de Wagner é uma coisa genial, para o próprio Wagner. Você pode usar também na música contemporânea. Entretanto, há o perigo de você ficar muito preso a tocar uma mesma melodia sempre que você fala uma determinada palavra, por exemplo, "o amor", e isto se tornar algo muito previsível, óbvio. Às vezes, existe naturalmente, como é o caso da "Papoula", no segundo dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, que é um Leitmotiv. Só que eu trabalho o Leitmotiv em crescendo, não é estático. O Wagner trabalha o Leitmotiv estático, na Tetralogia [*O Anel dos Nibelungos*]. Por que? Por que é uma obra que tem vinte horas, em quatro óperas, e é tanta gente, tantos deuses, tantos anéis, tantas sereias que, se não for muito simples e nítido, você se perde naquele labirinto da obra. Mas quando ele faz o *Parsifal*, ele trabalha variando o Leitmotiv, para não ficar tão explícito, já é um passo a mais do Wagner. E no caso dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, eu acho que o Leitmotiv é muito presente no Canto II.

D. L. - Agora eu vou pedir para você falar sobre a "harmonia peregrina" e o seu uso nos *Três Cantos de Hilda Hilst*.

A. P. - A "harmonia peregrina" é uma utilização da escala tonal, em que os seus graus são alterados livremente conforme a necessidade de cor. Se eu por exemplo pego um dó maior. Eu começo uma obra em dó maior, eu considero o dó maior tanto dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó sem alteração, como eu posso considerar este dó maior modal: dó-ré-mi-fá#-sol-lá-si bemol-dó, eu posso ainda considerar dó maior- ré bemol maior- ré maior- mi menor- fá menor- fá# menor-sol maior- lá maior- si maior- dó. Você tem uma escala de dó com os

graus alterados. Por isso que eu chamo de peregrina, por que ela vai andando. Mas eu estou pensando ainda na tonalidade de dó. Por que de certa maneira a música vai terminar em dó. Começa e termina em dó. E vai ter uma dominante ou não alterada como um repouso. Na verdade é tonal. Só que é um tonal cromático, não tão direto. Você pensa que foi para ré bemol, mas não foi, está em dó, segundo grau abaixado. E você já encontra isso nas napolitanas, empregadas por Bach, Mozart, Beethoven. Eu ampliei um pouco, eu napolitanizei tudo. Para acontecer uma grande variedade de timbre, mas sendo tonal, triádico. Quer dizer, para isso eu não usaria acordes de quartas sobrepostas. Por que em uma harmonia de quartas você já sai do tonal. Quando se ouve dó-fá-si, ré-sol-dó, não se pede mais a resolução em dó maior, isso já é atonal. Quando Hindemith descobre isso, ele já fica livre da tríade. É a anti-tríade. No meu caso, eu uso a tríade e eu altero elementos, e esse nome de "harmonia peregrina" foi dado pela musicóloga Maria Lúcia Pascoal da UNICAMP. Prokofiev, mais do que outros compositores, foi o primeiro a usar este recurso da "harmonia peregrina" para não fazer música atonal. [Para exemplificar a sua afirmação, Almeida Prado cantarola o trecho inicial de *Pedro e o Lobo* de Prokofiev e diz:] mi bemol menor. Ele não está no mi bemol, ele está no terceiro grau alterado. Então ele foi o pai disso tudo.

D. L. – Você se baseou em alguma técnica específica de composição para criar os *Três Cantos de Hilda Hilst*?

A. P. - Não, na verdade eu empreguei a minha técnica atual, que é uma síntese de tudo: do serialismo, do piano expansivo, da harmonia expandida, da "harmonia peregrina", do uso livre de contraponto. É uma síntese, é tudo. É multimídia. É aldeia global. É como eu faço agora. Eu estou livre para fazer o que eu quiser. Entretanto, você encontra uma unidade. Por que você sente que cada um dos três cantos tem a ver com o outro e foi o mesmo compositor que os criou.

D. L. – No caso do Canto II você utiliza o total cromático já no primeiro compasso...

A. P. – É verdade. Por que neste local talvez eu tenha pensado mesmo em um complexo dodecafônico, mas não serial, para que ficasse atonal. Às vezes você acaba usando naturalmente certos recursos técnicos. Messiaen dizia que ele havia criado, quando era muito jovem, os seus modos de transposições limitadas, de uma maneira artificial: aqui tem uma nota, depois tem que entrar outra para ter a limitação das transposições. Depois de

tal maneira ele usou aqueles modos, que eles se tornaram espontâneos para ele. Messiaen era capaz de improvisar ao órgão, sem pensar em nenhum modo, e inconscientemente empregar algum dos seus modos. Da mesma maneira, ao criar as *Cartas Celestes* eu pesquisei os harmônicos com régua, artificialmente, e quando eu fui fazer a segunda *Cartas Celestes*, depois de oito, nove anos, eu não precisei ficar com régua, naturalmente já saiu em uma linguagem transtional, por que eu já tinha incorporado o espectro dentro de mim. No caso das canções também. É o estilo de cada compositor. Quando você compõe agora você não tem que pensar naqueles hai-kais¹ que você já fez antes, já sai natural. Você já tem a sua linguagem. Coisa que você não tinha quando era muito menino, estava procurando. Agora você já tem.

D. L. – No caso dos *Três Cantos de Hilda Hilst*, você chegou a assistir algum ensaio antes da estréia da obra?

A. P. - Não. Eu mandei a partitura, eles digitalizaram, eu nem vi. E quando eu cheguei em Bayreuth eu não assisti a nenhum ensaio, eu só vi eles executando a minha peça no concerto de estréia. Eu fiquei muito emocionado. E eles não queriam mandar a gravação para mim, por que ela não está perfeita. Eu disse pelo amor de Deus, eu quero dar em aula, quero mostrar para aluno. Eu tenho que ter uma fotografia disso. Aí eles mandaram e o Marcelo Spínola fez o disquinho que você tem, que não é para se comercializar, mas é para eu ter. Você vê como foi útil para você? Como será útil para um cantor que for cantar. É uma referência. Essa gravação é a do concerto. E não está bem gravado? E não está bem cantado?

D. L. – Eu gostaria que você falasse um pouco sobre as influências que você mesmo sente em sua obra vocal e mais especificamente no seu cancionero.

A. P. – Uma influência consciente e direta é Villa-Lobos, na maneira clara de ele usar a voz. Eu sinto um pouco menos a influência do Camargo Guarnieri. O Guarnieri não faz tanto a paisagem sonora, o que Villa-Lobos faz. O Guarnieri ambienta a canção de maneira mais neutra. Sinto também uma influência de Boulez, quando utilizo estes momentos de pontilhismo, que me remetem a *Le Marteau sans Maître* e a alguma coisa de Stockhausen também. Eu tenho impressão que uma influência importante também é o Schubert, pelo fato de ele empregar o piano descrevendo a paisagem. E também Brahms, que em suas

¹ Almeida Prado se referia à obra *As Três Borboletas*, do autor desta pesquisa.

canções faz muito certo tipo de densidade vocal. A gente tem que se apoiar em alguma coisa. Acaba se apoiando, nem que você não queira.

D. L. – Obrigado pela entrevista.

Entrevista com o compositor José Augusto Mannis, realizada em 26 de fevereiro de 2007:

Diogo Lefèvre - Antes de musicar um poema, você se prepara de alguma maneira? Analisa, decora, declama o poema? Faz algum projeto da música? Toma como partida alguma técnica de composição musical?

José Augusto Mannis – Sim, há uma preparação, mas não por um método sistemático tipo : fazer isso e aquilo e aquilo. No caso das Canções do álbum Poesia Paulista em cada poema que musiquei o processo aconteceu de um jeito. Primeiro procurei ver com qual poema de um determinado autor eu estabeleço um diálogo: eu falo com ele, ele fala comigo. Esse é um dos principais critérios para escolher o poema. Precisa ter esse eco senão não adianta, é melhor então você mudar de poema. Quando estava lendo Oswald de Andrade e bati os olhos no *Relógio* eu falei: é isto! Ele me chamou. Eu sabia que tinha alguma coisa ali, mas eu não sabia o que era. Quando eu tenho este chamado, esta identificação, e eu não sei o que é, eu tenho que ver do que se trata. Então passo a conviver com o poema. Tenho que viver com ele o dia-a-dia, normal, sem neuras, sem a ansiedade de ter que fazer algo. Como se você está com uma pessoa e você fala: estou indo à padaria, vamos comigo, eu vou comprar um leite, um pão, daí a gente volta e vê como faz essa entrevista aqui. E, de repente, enquanto a gente está comprando o pão aparece uma idéia, e eu falo assim: olha, esta mistura aqui é como composição quando você faz uma articulação fechada, e surge alguma coisa. Então, isso surgiu dos acidentes. Por que? Por que vem do convívio. Quando você convive com uma coisa você e ela estão numa situação dinâmica. Ela fica rodando em torno de si para você, mostrando todas suas facetas por todos os ângulos, e você igualmente para ela. A cada momento você a observa por um lado diferente. E tem horas em que estamos diante de um lado certo do prisma. Do mesmo jeito que eu estava lendo ao acaso o livro e o poema bateu para mim, com o poema eu vou fazer a mesma coisa, mas com método. Então eu vou pensando, pensando, e uma hora surge uma idéia interessante e eu falo: bateu! Este ângulo de observação do poema me instigou, me interessou. No caso do *Relógio* foi o ritmo, o pêndulo. Entretanto, a noção do pêndulo surgiu de uma convivência informal. Para trabalhar isto internamente eu preciso desligar a

cabeça da vontade de fazer, como se eu estivesse meditando e esvaziasse o pensamento. Aí a criação vem sozinha. Você nem precisa ficar preocupado com a chegada.

D. L. – Dentro da sua formação, algum dos seus professores de composição abordava assuntos específicos relacionados à música vocal, canção, relação texto/música?

J.A.M. – Não.

D. L. – Como foi o convite para a participação no CD *Poesia Paulista*? Quanto à escolha dos poemas, além do fato de estes textos deverem representar “quatro momentos da criação poética paulista do século XX” [como está escrito no encarte do CD] havia algum outro tipo de determinação? Você escolheu os poemas?

J. A. M. – Cada compositor tinha que escolher um dos poetas de cada uma das quatro fases selecionadas. Me lembro que o Dante Pignatari me consultou, falando assim: “os poetas são estes aqui, com quais você se identifica?” Eu imediatamente escolhi o Oswald, por que eu sou meio oswaldiano. Tenho uma afinidade com ele. Quanto ao Décio Pignatari, eu me identifiquei com *Noigandres* 4. Li com tempo os poemas antes de escolher definitivamente. O Dante nos deixou livres. Ele deu os nomes dos poetas incluídos no projeto, então tínhamos um universo de doze poetas. Entre os poemas nós podíamos escolher o que quiséssemos. Teve, portanto, liberdade e restrição, como é normal em cada projeto.

D. L. – Durante o processo de composição houve alguma espécie de consulta ou conversa com a cantora e os instrumentistas? Depois da composição, você participou dos ensaios?

J. A. M. – Eu participei dos ensaios. Antes de escrever eu consultava os instrumentistas sobre a música na medida em que escrevia. Mandava as partituras e acompanhava os ensaios. No caso de *A Inalterável Presença*, eu entreguei na última hora e os intérpretes assustaram, por que a notação é muito complicada. Aí os instrumentistas falaram “poxa, mas você traz isso na última hora!”. Eu fiquei quieto. Aí a Katia Guedes falou assim “não, mas é simples, é *colla voce*, vocês fazem tudo junto comigo”. Então se eles olhassem para a cantora bastariam eles tocarem junto com ela. O gesto era esse. Na peça sobre poema do Arnaldo Antunes, *Nua*, eu escrevi umas coisas também muito complicadas para o clarinete e o Nivaldo Orsi negociou comigo uma certa flexibilidade, e nós chegamos a um acordo, de modo que cada um cedeu um pouco. Houve sim uma

interação com os intérpretes. A Katia foi consultada sobretudo por causa da tessitura. O problema é que ela tem uma tessitura muito ampla, e por isso algumas canções são muito difíceis para outras cantoras.

D. L. – Aquele si bemol 4 “com voz de criança” em *A Inalterável Presença*...

J. A. M. – Mas ele tem um timbre inesquecível!

D. L. – Agora eu vou relatar alguns aspectos percebidos na análise para que você comente, acrescente, refute e diga se estes aspectos foram intencionais ou não. Em *A Inalterável Presença* há uma dramaticidade que se deve a vários fatores. O uso de uma tessitura ampla de quase duas oitavas com um claro ponto culminante no si 4 em que se fala de “morte”...

J. A. M. – O si que fala de morte é o ponto culminante? É verdade? É como a ópera *Wozzeck* de Alban Berg. Isto é uma coisa totalmente inconsciente. A Marie [personagem da ópera] morre na nota si que é o grito de morte.

D. L. – ... O uso de uma tessitura ampla de quase duas oitavas com um claro ponto culminante no si em que se fala de “morte”, sendo que a seção deste ponto culminante é antecedida por uma seção lenta com notas longas em que a voz canta a sua nota mais grave (dó 3) em pianíssimo, ao mesmo tempo em que as cordas não tocam mais do que um sussurro com o arco em *ponticello*. Há a alternância entre os momentos agitados em andamento rápido em que se usam fusas nas cordas com outros em andamento lento em que se usam colcheias e figuras de maior duração. Além disso, há a direcionalidade rítmico-melódica das frases, por exemplo no caso das frases agitadas, há o uso de várias notas rápidas que desembocam em uma nota longa e aguda, em geral precedida por fragmentos de escala cromática ascendente. Há algumas questões. É pertinente associar estes elementos de “dramaticidade” musical ao conteúdo do poema, que é o único dos quatro poemas musicados por você neste CD em que há claramente um “eu” que fala para um “tu”, e há a menção direta a estados emotivos como “temo e choro”? O momento do ponto culminante, bem como a alternância entre e os momentos agitados e calmos, e a localização deles no poema, já faziam parte do projeto pré-composicional, ou estes aspectos se definiram durante a composição?

J. A. M. – Tem muita coisa nesta pergunta. A idéia que eu achei para musicar este poema é um pouco a do recitativo. Dá para ver que é uma coisa de fala. E eu achei que um

estilo de recitativo contemporâneo seria a voz de locução de futebol, ou a de rodeio. É essa a voz que ela faz nessa canção. *Vai falando, vai falando, falando, pega, pegooooouuu* [fala com voz de locução]. Este é o princípio. Uma vez ouvi o Hermeto Pascoal harmonizando um locutor de futebol e percebi o quanto aquela locução corriqueira era música. E a maneira que eu tinha de ler internamente o poema era com estes pontos de liberação: *Dagadagadagadagaaaaaaaaa*. Por isso que tem essa coisa cromática e esses saltos. Os saltos finais quando há uma articulação ou quando acontece algo de especial. De todas as canções que eu fiz para este CD, esta *A Inalterável Presença* é a composição mais linear, é quase uma leitura do começo ao fim. A linha vocal seguiu a minha leitura do texto, e sobe ou desce conforme para mim o poema estava subindo ou descendo. Só neste ponto que houve um agudo pianíssimo: “Minha infância está em ti,/ na tua face a minha adolescência/ e o meu destino em teus olhos.” E este não é um agudo de intensidade, mas é um agudo de fragilidade. É um equilíbrio instável, como se você equilibrasse uma bola na lâmina de uma faca. Qualquer quinquagésimo de milímetro que você mexa a bola cai. De resto foi como se eu estivesse lendo o poema, a maneira como eu o estava sentindo. E eu sigo o princípio do arsis e tesis, da respiração. Foi isto que me guiou. E você disse que as cordas estão fazendo um ruído, um som sujo ...

D. L. – Um som surdo, um sussurro, onde o texto fala: “noutra presença.”

J. A. M. – Por que a “presença” é o sopro. O som que as cordas fazem é um sopro. É uma representação. Se alguém está desmaiado, você vai saber que a pessoa está viva através do alento, da respiração daquela pessoa. Então, esta respiração é a presença. O som que as cordas fazem neste ponto é um som de respiração.

D. L. – Ao ler o poema você já pensou onde fazer o ponto culminante?

J. A. M. – No processo sim. Esta peça eu fui montando do jeito que ela é. Foi uma leitura quase que intuitiva. O ponto culminante é o momento em que o poema fala de morte e depois as cordas não tocam mais. As cordas levam adiante, e depois a pessoa não pode mais... quer dizer, chegou na morte.

D. L. – E o que é esse efeito Doppler que está escrito na partitura, na parte da voz?

J. A. M. – Doppler é quando um carro passa correndo do seu lado [imita o som de um carro que passa correndo]. Ele glissa de um semi-tom. Você já viu quando alguém está

buzinando na rua e passa correndo por você? Esse é o efeito Doppler, que dá a idéia de movimento. Este efeito é descrito e calculado nos livros de física.

D. L. – Na canção *A Inalterável Presença* a parte vocal não é fácil, exigindo que a soprano execute um si bemol 4 em *pp*. Antes de compor esta peça você já tinha ouvido alguma gravação da Katia Guedes cantando? .

J. A. M. – Não. Eu a consultei sobre os limites de sua tessitura. Se não, eu não teria escrito isso.

D. L. – Em *Noigandres 4 II* é possível perceber uma direcionalidade no emprego da tessitura vocal, já que a voz, depois de atingir a sua nota mais aguda nesta canção, passa boa parte da música executando notas cada vez mais graves. É possível perceber um caminho semelhante na parte do clarinete. Há o fato de a tessitura das notas longas do clarinete acompanhar de perto a evolução da tessitura da voz, já que os dois instrumentos estão sempre próximos, misturando os seus timbres. Há também uma evolução no sentido de retirar elementos. Assim, o primeiro elemento “motívico” do clarinete, uma espécie de arpejo, depois da primeira entrada do piano só aparece em uma versão condensada de duas notas. O uso de sons em frullato no clarinete...

J. A. M. – Já tem muita coisa nesta questão... Quando houve a estréia das canções deste CD, o Décio Pignatari estava presente. E eu fiquei muito feliz com o que ele me disse: “eu só vi clarinete e voz na sua canção, e na minha peça tem três personagens: homem, fome e mulher. Eu falei: por que ele só pôs clarinete e voz?” Por que na verdade o que faz o piano? O piano está enquadrando, ele é uma moldura. Ele só dá os limites do comentário, a transição. O piano só dissipa energia e está num plano totalmente diferente dos outros instrumentos. A voz e o clarinete estão juntos, mas são apenas dois. Depois, quando o Décio Pignatari ouviu o ensaio, ele falou: “quando a voz canta junto do clarinete aparece um terceiro som” e eu falei “é isso mesmo”! É esta a idéia: na hora em que a nota da voz se aproxima da nota do clarinete surge um terceiro som, que em física é chamado de som diferencial. Você ouve a voz, o clarinete, e um som grave diferencial. E eu trabalhei com o clarinete e a voz em intervalos pequenos pensando em modular o som diferencial. Quanto mais a nota executada pela voz se aproxima do som tocado pelo clarinete, mais grave se torna o som diferencial. E quanto mais a nota executada pela voz se distancia do som do tocado pelo clarinete, mais o som diferencial se torna agudo. Então, o glissando do

som diferencial é provocado pela junção dos sons da voz e do clarinete. Por isso eu recomendo que a voz, quando vai executar esta peça, fique colada ao clarinete. Por que se as duas fontes sonoras estiverem juntas, toda a audiência vai ouvir o som diferencial, o terceiro, que surge sozinho. Este é um aspecto desta canção. Há também a questão dos sons em frullato, tocados pelo clarinete. O frullato é uma metáfora da letra ‘r’ no poema: rrrrrr. *Hombre, hambre, hembra*. O erre existe em todas as palavras. É necessária uma explicação. Para mim, foi um grande desafio musicar um poema concreto. Eu fiquei muito apreensivo, demorei muito para definir qualquer coisa. Então, eu refleti: o que é a poesia concreta? É aquela cujo enunciado está no próprio suporte da poesia. Ou seja, o suporte da poesia não é só suporte, ele faz parte da poética.

Esta é a diferença de um poema normal impresso, e a poesia concreta. Se eu pegar um poema do Olavo Bilac, eu posso ler em um livro, em um jornal, ou em um computador, ou ainda em um caderno manuscrito, eu posso ler de qualquer jeito, por que o poema em si, ele não depende do suporte. A poesia concreta é altamente dependente do suporte, por que o suporte faz parte da poética. A operação com o suporte faz parte da linguagem. E isso para mim era um desafio, por que um dos suportes da poesia concreta é o som, quer dizer, um dos suportes da poesia é o som. Um é o papel, o outro são os tipos das letras, e um terceiro é o som de quando você lê aquela palavra. A sonoridade é integrante da poesia concreta. E eu pensei: além da disposição do *hombre hembra hambre* ter os trigramas (eu estou falando dos trigramas do I-ching, componentes dos hexagramas), que articulavam entre si com os espaços em branco, a força de gravidade de cada trigrama é a fonética. A força de gravidade é o que permanece, e a força centrípeta é a que distancia, e se refere àquilo que varia. Então existe um equilíbrio entre variação e permanência. As vogais variam e as consoantes permanecem. Então, “m”: boca chiusa, mmm; e rrrrrr, são dois elementos acústicos. Quer dizer, um é filtragem, a *boca chiusa*. Eu estou cantando aaaaammmmm. E outro é o *frullato*, que eu tenho numa nota ooooooooo. Eu também posso juntar dois sons de altura próxima, e fazer aparecer um batimento, que também pode ser considerado um tipo de *frullato*. Quer dizer, é similar, é uma irregularidade sistemática. Então os sons em *frullato* vêm do ‘r’ [erre], e as notas cantadas em *boca chiusa* vem do ‘m’ [eme]. Eu pensei em trabalhar nessa canção os elementos acústicos que a leitura concreta do poema de Décio Pignatari tem. Este foi o meu material de trabalho. Quanto ao universo acústico com o qual

o Décio trabalhou, eu não faria uma música que soasse de forma redundante com a leitura do poema, mas busquei criar uma canção a partir do material sonoro comum. Desta maneira enxerguei uma solução para o desafio de musicar um poema concreto, e fiquei aliviado. Eu podia fazer as notas cantadas em *boca chiusa*, os sons tocados em *frullato*. Eu podia aproximar o clarinete da voz e fazer os batimentos. Eu tinha os três elementos, eu tinha tudo. Em seguida, eu me perguntei: como é que isto se organiza no tempo? Eu então refleti que outra característica da poesia concreta é o fato de a representação dela no papel fazer parte da poética. Além disso, a possibilidade de ler o mesmo poema em direções diferentes (vertical, horizontal, transversal) também faz parte da poética. Então eu concluí que eu precisava fazer um percurso variante, por que a leitura da poesia é variante. Porém, na música é impossível fazer as variantes simultâneas. Na dimensão visual isto é possível: você consegue enxergar uma linha que vai da esquerda para a direita, e, ao mesmo tempo, uma linha que vai de cima para baixo. Em música não há esta possibilidade, e você precisa fazer em duas partes. Por isso a canção tem duas partes: a primeira é o poema lido em um sentido vertical, de cima para baixo, e a segunda parte é uma leitura no sentido horizontal. Na primeira só tem a voz e o piano. Por que? Porque é uma leitura vertical, clássica. E a segunda é a leitura diferente, e então entra o clarinete junto da voz.

D. L. – É possível perceber que as entradas do piano funcionam como delimitadores formais nesta peça.

J. A. M. – Isso! Mas o piano também funciona nesta peça como condutor, por que ele dissipa energia. Quer dizer, o soprano e o clarinete condensam muita energia, e quem dissipa é o piano. É quase como as aletas que existem em um transistor. Qualquer coisa que tem calor, tem lâminas para fora, para dissipar energia, senão o objeto queima ou estoura. Pois então, o piano pega a situação daquele jeito, no momento em que entra em ação, e dissolve. E também é uma espécie de comentário, como uma voz em *off* sobre o que está acontecendo ou sobre a paisagem que está em torno dele. Mas é uma outra dimensão separada da voz e do clarinete. É delimitador, você tem razão, tem esta função.

D. L. - É possível perceber alguns elementos de ligação entre as duas peças. Assim, o arpejo inicial do clarinete em *Noigandres 4 II* inicia um tom abaixo e termina um tom acima do acorde final do piano em *Noigandres 4 I*. Além disso, se este arpejo do clarinete

fosse transposto um tom acima ou abaixo todas as notas do arpejo estariam contidas no acorde final do piano de *Noigandres 4 I*.

J. A. M. – No momento da entrevista me esqueci, mas lembrei depois que a sequência de acordes da primeira parte foi mantida na segunda parte como uma baliza formal.

D. L. - Vale notar que *Noigandres 4 II* também termina com este acorde e que em *Noigandres 4 I* o mesmo acorde tem grande importância estrutural por ocorrer com a dinâmica mais intensa da peça, e também por que tal acorde representa a sobreposição das três díades da frase inicial do piano.

J. A. M. – Ah, é verdade! As seqüências de acordes nos dois movimentos têm relação por que eu acho que no segundo movimento eu transpus, eu copiei um pouco da primeira parte. Na minha interpretação deste poema, em sua leitura vertical [realizada no primeiro movimento desta canção] há uma progressão do primeiro ao último trigrama, que caminha de uma certa ingenuidade e alegria para algo duro e amargo. Então, os acordes do primeiro movimento seguem esta progressão. Assim, o primeiro trigrama (“hombr hmbre hembra”), representa a fome, entre o homem e a mulher. O segundo (“hombr hmbre hembra ”) representa a fome junto à mulher (hembra). No último trigrama, (“hombr hmbra hmbre”) homem se junta a mulher e sobra apenas a palavra “hmbre”, fome. Para mim isto é dramático. Os acordes representam esses contextos na primeira leitura. Ambos os movimentos terminam com o mesmo acorde por que o poema chega no mesmo lugar, mas por outro percurso. Ou seja, a leitura horizontal e a leitura vertical do poema, realizadas respectivamente no primeiro e no segundo movimento desta canção, terminam no mesmo ponto.

D. L. – Na canção *Relógio*, o poema, feito de muitos elementos que se repetem, gera uma música com uma forma mais circular do que as outras peças deste CD. A voz só tem duas notas cantadas (mi bemol e lá) que correspondem às palavras “vão” e “vêm”. Todas as outras sílabas são faladas. Em boa parte da peça as notas cantadas ocorrem em períodos de 7 colcheias. Os instrumentos também têm freqüentemente uma escrita pendular. O violoncelo faz algo semelhante usando duas notas com períodos de 13 colcheias entre elas. O piano só toca duas díades (si bemol – lá ; mi -mi bemol) que se alternam durante toda a composição. A quase ausência de frases melódicas no sentido tradicional traz algumas conseqüências: uma delas é que quando tais frases aparecem (depois da introdução isto só

volta a ocorrer no compasso 25, quando entra o clarone) elas é que constituem a informação nova...

J. A. M. – O clarone na verdade é um sopro, que atravessa a canção e tem a mesma função que o piano em *Noigandres*. O clarone é um suporte que segura todo o resto. O resto o que é? Não é nada mais do que uma peça: ela não tem melodia, ela tem um processo, que é como se eu estivesse olhando um móbile de Calder. Os ritmos são sempre diferentes, nunca batem. É igual a um caleidoscópio, que não para de virar. Essa é a idéia a de um relógio, com muitos pêndulos, um em cima do outro, e o pêndulo manco representado pelo piano, como um metrônomo quebrado.

D. L. – O local da canção onde há um maior intervalo rítmico entre as notas cantadas, e onde os instrumentos silenciam [antes do compasso 25], gera uma espécie de cadência que prepara uma informação nova, que seria a entrada do clarone. Momentos em que ocorrem ataques simultâneos entre os instrumentos, e entre os instrumentos e a voz (sobretudo em suas notas cantadas) também geram uma informação nova localizada.

J. A. M. – É verdade. Mas as notas dos instrumentos caem juntas naturalmente por que dentro do próprio ciclo da obra há conjunções entre os pêndulos nas quais os ataques coincidem. É evidente que eu não deixei de prestar atenção e controlar onde as notas dos instrumentos iam caindo na determinação das pulsações dos pêndulos. Mas isto que Você colocou faz parte da seqüência natural da peça, e não de uma ação intencional fora do planejamento formal inicial para que num determinado momento as notas se encontrassem.

D. L. - No caso de *Nua*, eu percebi ...

J. A. M. - *Nua* é Free Jazz. É uma mistura de Free Jazz bouleziano com Ligeti.

D. L. - Eu percebi que nesta canção há um ponto culminante bastante evidente na linha vocal, o ré 5 que ocorre nos compassos 83-85. E justamente neste momento a escrita instrumental começa a se tornar mais densa. Estes aspectos fizeram parte de algum planejamento pré-composicional?

J. A. M. – Esta peça foi composta quase em uma escrita improvisada. Eu pensei no Arnaldo Antunes. e tentei trabalhar sobre o poema dele. Eu tentei, eu tentei. Eu andei, andei, rodei, convivi com este poema, escrevi coisas que eu mesmo não gostei. Até que eu encontrei um caminho para compor esta canção. O que ela está falando neste poema não tem nada a ver com o Boulez, com a sintaxe própria do Boulez, mas para mim há uma

sonoridade que é própria, com todos aqueles saltos que ele escreve em *Le Soleil des Eaux*, no *Le Marteau sans Maître*, em *Improvisations sur Mallarmé*. Tudo isso tem uma cor e uma imagem na minha cabeça, e eu representei um pouco disso. Só que à minha maneira. Porém, eu não faria um *Le Marteau sans Maître* aqui, ou algo com uma cor de uma escola. Eu não poderia fazer este poema classificado assim. Eu precisava criar uma forma nova para ele. Então surgiu a idéia de pegar esta voz bouleziana e tratá-la quase como um objeto sonoro do Schaeffer, que eu gravei e agora eu vou ver o que eu faço com ela.

D. L. – Você começou a composição pela voz?

J. A. M. – Mais ou menos. Eu imaginei assim, como é que esta voz vai viver? Então eu criei um tapete para a voz. Este tapete eu fiz no piano, com três dedos de cada mão. E o tempo todo este piano tem um movimento em que uma mão tem a ver com a outra e é sempre assim, a gente sempre considera o elemento como o mesmo, mas ele nunca é igual. Como as nuvens: todas as nuvens, quando você olha, você chama de nuvem, mas não tem uma nuvem que seja igual à outra. E a própria maneira deste “tarara re tro” [cantarola imitando a parte do piano nesta música]. Eu pensei: isto é a minha nuvem.

D. L. – Quanto à harmonia eu percebo que, embora nenhuma das peças seja propriamente tonal, em todas elas há algum tipo de polarização, ênfase, hierarquia, fazendo que algumas notas do total cromático ...

J. A. M. – Sim, é que a gente está trabalhando com o som, não é?

D. L. – ... do total cromático sejam mais importantes do que as outras. Em *Nua*, por exemplo você tem no piano um eixo de ré- mi bemol, que percorre a canção inteira, e às vezes são tocadas as notas vizinhas também, vai para o dó sustenido ...

J. A. M. - Vai. De vez em quando você precisa de um ar.

D. L. – Mas o piano está sempre em torno de ré – mi bemol. E o clarinete, por exemplo, usa estas notas e também o sol sustenido – lá, mas o ré e o mi bemol centralizam a música.

J. A. M. - O clarinete e as cordas estão pontuando e se pulverizando em torno da nuvem. São os personagens que às vezes estão dentro da nuvem, às vezes estão fora. Tem esta coisa, que pode ser um pássaro, pode ser um raio de luz, pode ser um raio do luar. Alguma coisa sempre está na nuvem, passa pela nuvem. E os instrumentos ao mesmo tempo estão fazendo um comentário, por que se você está numa montanha, e você sobe,

desce, olha de longe, você está fazendo um comentário da montanha com o seu olhar. E a mesma coisa se pode dizer dos instrumentos dentro desta canção. Lógico que a cantora é a lua.

D. L. – Mesmo em *A Inalterável Presença* que é uma peça bem cromática, eu percebo que algumas notas são mais importantes estruturalmente do que as outras. O próprio si bemol e o mi bemol, já que a primeira escala cromática começa no si bemol. Teve algum plano neste sentido?

J. A. M. – Não, não teve plano. Isso foi quase feito como Free Jazz. Foi no calor, no chofre.

D. L. – Não teve nenhum plano harmônico, alguma coisa assim?

J. A. M. – Não. Teve apenas a minha audição interna. Eu não fiz um planejamento estrutural. Mas eu delimito a cor que eu queria, pois esta cor já fazia parte da minha idéia. E eu tinha na cabeça as intervenções das cordas em cima da nuvem. Eu não formulei uma família de acordes para isto, mas eu sabia o que pretendia. Então, durante a composição da obra, quando surgia algo que estava fora da minha idéia, eu imediatamente detectava. É como quando você ouve uma orquestra e percebe que algum instrumentista está fora de sintonia. Você em seguida verifica quem era. Foi com este tipo de percepção que eu compus esta peça.

D. L. – Dois dos autores dos poemas que você musicou neste CD são poetas vivos. Você disse que o Décio Pignatari teve chance de ouvir a canção baseada em um poema dele. Como foi a reação do Arnaldo Antunes, você chegou a mostrar a canção *Nua* para ele?

J. A. M. – Não. Não tive a oportunidade.

D. L. - E o Décio Pignatari, como foi a reação dele? Você disse que ele gostou...

J. A. M. – Gostou muito, veio falar comigo no SESC Ipiranga [onde ocorreu o concerto de estréia das canções do CD *Poesia Paulista*]. E o fato de ele ter compreendido a minha leitura do seu poema me dá a sensação de que eu realizei este projeto com sucesso.

D. L. – Você percebe alguma influência consciente no caso destas canções?

J. A. M. – Em tudo o que a gente faz tem alguma influência. O tempo todo. Aliás, quando a gente faz arte, na criação, o seu inconsciente se expressa o tempo todo. Agora, há um momento na criação que eu considero importante, e aí que se chega um pouco no

sublime, que é quando as suas músicas param de ser somente as suas vivências e as suas memórias e você consegue se abrir para passar uma energia maior. Mas mesmo aí você não está sozinho. Não é você apenas o criador, há mais coisas em volta que passam por você.

D. L. – E, por fim, ao você compor uma música para um texto, você está lidando de alguma forma com uma outra linguagem que tem um significado diferente ...

J. A. M. – Totalmente.

D. L. – ...E aí entra um pouco a questão da semântica, da referencialidade. Assim, houve momentos da história da música, mesmo no século XX, em que os compositores buscaram que a música expressasse só a ela mesma. E houve momentos da história da música em que aconteceu o contrário. Se você pensar nos madrigais ...

J. A. M. – O tempo todo acontece o contrário. Schubert, em seus *Lieder*, descreve a paisagem com o piano. Você já percebeu isso? A ponte com o rio, o som da água. É descritivo. Schumann inventou o teatro musical. A relação de imaginário entre teatro e música para mim vem de Schumann. Por que essa preocupação em fazer música pura? Nem o diamante é uma coisa pura. Na polifonia flamenga havia muitas brincadeiras: as vozes se cruzavam onde estavam as conjunções entre os astros. Aquela canção do mercado de Janecquin é como uma paisagem sonora. É Murray Schafer. Não é música pura.

D. L. – Obrigado pela entrevista

Entrevista com o compositor Eduardo Guimarães Álvares realizada em 13/12/2007²

Diogo Lefèvre – Segundo texto de Dante Pignatari que consta no encarte do CD, foi você que deu o impulso inicial para a realização do CD *Poesia Paulista*. Conte a origem desse projeto e como que você contribuiu para a sua concepção.

Eduardo Guimarães Álvares – [...] A proposta surgiu assim da necessidade de chegar em São Paulo, pois antes eu morava em Belo Horizonte, e fazer um trabalho. Foi um período difícil, eu estava desempregado e demorei a escrever as canções, mas no final acabou sendo um resultado muito bom. Havia uma possibilidade de desdobrar o projeto: me lembro que o Décio Pignatari esteve no concerto de lançamento aqui em São Paulo, e falou: “mas esse é um projeto que pode se desdobrar, por que agora vocês abordaram a Poesia Paulista, o próximo projeto pode ser Poesia Mineira, depois Poesia do Sul. Então no Nordeste é cheio de poetas fantásticos...”, mas infelizmente o projeto ficou só em um.

D. L. – Comente cada uma das suas canções do CD *Poesia Paulista*, mencionando o que levou você a escolher os poemas musicados, e dizendo também se a criação musical teve algum tipo de planejamento estrutural ou se baseou na utilização de alguma técnica específica de composição. Se depois do comentário de cada canção for pertinente, eu farei alguma pergunta envolvendo aspectos já observados na análise daquela peça.

E.G.A. – Na verdade eu não escolhi todos os poemas. O Dante meio que tomou a frente do projeto, e ele, sendo filho do Décio Pignatari, conhecia mais sobre as gerações dos poetas paulistas. Eu conhecia algumas coisas, mas não de todas as gerações.

D.L. – Mas nem os poemas foi você que escolheu?

E.G.A. – Não. Eu não achei ruim, sabe? Aliás eu estou com uma outra proposta assim. A Adélia Issa está querendo fazer um ciclo de canções. Eu estou pedindo para que ela sugira os poemas. Por que eu gosto de trabalhar às vezes com uma coisa que me é proposta, é difícil, e tem que fazer. Eu acho que gosto de me confrontar com isso, algo que me tire do meu mundo de opções pessoais. Dos poemas que o Dante escolheu, talvez eu tenha optado pelo *Cocktail* do Luís Aranha. Não estou bem lembrado depois de tantos anos, mas acho

² Devido a problemas de gravação nesta primeira entrevista, o compositor gentilmente respondeu novamente (em 22/02/2008) às perguntas cujas respostas não haviam sido gravadas. O início desta primeira questão e o fim da resposta sobre a questão que se refere aos ostonatos se perderam, e por isso tais perguntas são repetidas na entrevista seguinte.

que havia uma opção para escolher entre alguns poemas que o Dante selecionou. Talvez eu tenha escolhido alguma coisa, mas por exemplo, *A Mosca*, foi ele que escolheu, por que eu nem conhecia a poesia do Nelson Ascher. O título original do projeto era mais ou menos assim: *Estação Paulista: Quatro Paradas da Poesia*. Eu não sei se ele deu a opção, eu não me lembro exatamente, mas ele chegou mais ou menos com um autor de cada geração. Ele estruturou: Modernismo, Geração de 45, Concretismo e Pós-Concretismo. Cada compositor ia ficar com um autor desses períodos. Foi uma opção meio definida talvez junto com o pai dele, ou por ele mesmo. Do Luís Aranha eu me lembro que ele me deu um livrinho, com anotações do Décio, com todos os poemas, e aí eu escolhi *Cocktail*. *A Mosca* foi o Dante quem escolheu. E eu achei fantástico, eu achei *A Mosca* um dos poemas mais bonitos, mais bem feitos que eu já vi. Do Augusto de Campos eu já conhecia várias coisas, e eu optei pelo poema *Tensão*, que deu origem à canção *Com Som Sem Som*. O outro poema foi sugerido pelo Dante, e é do Geraldo Vidigal, da geração de 45, quando eles se voltam um pouquinho contra o modernismo e retomam um pouco da questão parnasiana, mas, enfim, neo-parnasiana. Tem um pouco de humor negro quando no final ele escreve: “Beija a criança que adoras/ E que é preciso afogar”. Acho que o Dante escolheu também os poemas pensando em cada um dos compositores. Aí, eu comecei a trabalhar pelo poema do Vidigal, que me pareceu mais simples, pois eu estava meio parado na minha atividade de compositor. Fazia alguns anos que eu não estava conseguindo escrever quase nada. Para você ter uma idéia da dificuldade que eu estava, nesse período eu recebi uma encomenda do IRCAM, do *Ensemble Intercontemporain*, e eu não pude terminar. E era pago! Então, foi um período realmente muito difícil para mim. Foi um período no qual eu estava trabalhando na área administrativa, era presidente de uma fundação que administrava o Palácio das Artes em Belo Horizonte. Eu estava cheio de sonhos e ideais quando trabalhei lá, pretendia abrir espaço para as novas manifestações artísticas contemporâneas, para a música nova. Isso consumia todo o meu tempo. E, infelizmente eu perdi assim ... sabe quando você perde o jeito da coisa? Para mim aconteceu isso em relação à composição, e aí veio uma proposta dessa, maravilhosa. Eu me lembro até que o empresário do *Ensemble*, que me fez a proposta, falava muito bem português “brasileiro”, ligou para mim desesperadamente e disse: “olha, já saiu no mundo inteiro o seu nome na programação do *Ensemble Intercontemporain*”, e eu falei “desculpa, mas eu não estou conseguindo fazer nada”. Eu

estava num período realmente muito difícil, com problemas administrativos, com pressões políticas fortíssimas e tudo mais. Eu me enchi com tudo isso, parei com esse trabalho lá em Belo Horizonte, vim para São Paulo e continuei nessa seca “composicional”. Foi uma coisa muito traumatizante não poder atuar ou modificar um meio artístico tão conservador, provinciano, e ser queimado injustamente, politicamente falando. Foi um momento que eu quase parei com a música. Não pela música em si, que eu continuei adorando, mas pelas coisas difíceis que eu tinha vivido com pessoas do meio musical, pelos festivais que eu organizava, pelo desgaste de trabalhar com músicos, me deu uma certa aversão a músico, a trabalhar com músico. O meio musical me encheu o saco, para falar a verdade. Mas a música em si, não. Eu não tinha nada contra a música e precisava muito compor. Foi um período assim difícil e quando eu cheguei aqui em São Paulo e tive que escrever para esse projeto, demorei mais de um ano para escrever essas quatro canções, uma coisa que eu faria hoje em vinte dias, eu faria em um mês se fosse necessário. Por isso eu comecei este trabalho pela canção com o poema do Vidigal [*Rito*], que era o texto mais direto, e tinha este humor negro. Esta canção, segundo o poeta Augusto de Campos, tem algo do estilo de Erik Satie. Eu parti de uma idéia simples e retomei um certo clima tonal com poucos acordes. É a peça mais tradicional que tem no CD. Se eu fosse refazer esta peça aqui eu faria de uma outra forma. Por que o poema é interessante. Mas, eu vou te falar, das quatro canções, esta aqui é a que eu menos gosto pela dificuldade que foi retomar o processo da composição.

D.L. – Nessa canção a harmonia foi o seu ponto de partida?

E.G.A. – Foi: meia dúzia de acordes.

D.L. – Embora nessa canção [*Rito*] a nota vocal mais aguda seja atingida mais de uma vez, a frase na qual a voz fica em uma região mais aguda é “- De hora em hora, Deus melhora ...” e é um ponto importante porque logo depois há uma grande pausa. Além disso, essa música acaba com a nota mais grave da tessitura vocal dessa canção. Ao ler o poema e começar a compor você já tinha em mente o local do texto em que ocorreriam os pontos culminantes agudo e grave?

E.G.A. – Não. Nesta canção, pelo que me lembro, eu tentei começar do zero, então escolhi alguns acordes, pouca coisa, e comecei a trabalhar. E o texto foi sugerindo estas linhas. Eu acho que eu não compus esta peça em uma única tentativa. Eu dei uma olhada no poema e

ai devo ter feito vários esboços da canção. Sabe, foi difícil, depois de sei lá quantos meses saiu isto aqui. Ao compor uma canção eu não faço um planejamento do ponto culminante, da nota mais aguda e da nota mais grave. É difícil retomar o que foi que você fez depois de dez anos, de tanto tempo... Mas eu não planejei um ponto culminante a priori. Por outro lado, “- De hora em hora, Deus melhora ...” é o máximo desta poesia, parece um dito popular, assim, como um dito popular qualquer, tipo “Deus escreve certo por linhas tortas”. E no poema está: “-De hora em hora, Deus melhora/ Beija a criança que adoras e que é preciso afogar”. Eu achei que aquilo valeria como um ponto culminante, uma vírgula enorme, que é um compasso inteiro de silêncio, e a frase que fecha o poema, mas não planejei isto a priori. Acredito que não.

D.L. – Agora fale de alguma das outras canções, comente o que você lembra sobre o processo de composição.

E.G.A. – A segunda que eu fiz foi *Com Som Sem Som*, que o Augusto de Campos chama de *Tensão*. Nesse período ele estava lançando o livro *Música de Invenção*, e eu trabalhava na Rádio Cultura FM, onde eu e o Dante fizemos um programa sobre os artigos do livro. E eu já havia trabalhado este poema em Belo Horizonte com um grupo de improvisação vocal, com o qual realizei um trabalho muito importante pesquisando possibilidades expressivas da voz. Eu peguei os meus alunos mais interessados na questão música&teatro, que estavam começando a estudar música, e formei um grupo, que se chamava Oficina de Improvisação Vocal. E a base desta oficina era a voz. Os membros do grupo não eram cantores, ninguém tinha uma voz excepcional, não era um coral. E a gente trabalhou em cima de propostas principalmente da Poesia Concreta, estudamos um pouco o movimento Dadaísta e Futurista com relação à Poesia Visual. E a gente começou a fazer um trabalho de criação, a escola tinha uma área que se chamava Criação Musical, onde trabalhávamos com pessoas leigas, era um trabalho de pré-composição, mas mais no sentido de estimular a pessoa a se conhecer, a criar o seu próprio universo e conhecer suas possibilidades criativas. Nessa oficina já tínhamos trabalhado o poema *Tensão* [que deu origem à canção *Com Som Sem Som*]. O poema tem uma estrutura geométrica, e eu acho que a partir desta estrutura do poema eu criei uma estrutura rítmica. Eu nem sei se eu vou lembrar exatamente o que foi que eu fiz nesta canção. Mas eu me lembro que eu parti desta proporção de sete colcheias, na qual eu faço uma permutação rítmica deslocando a colcheia entre as

semínimas de um compasso de 7/8 [ver a parte do clarinete nos compassos de 1 a 4 de *Com Som Sem Som*]. E foi deste resultado que nasceu esta peça, deste começo na parte do clarinete. As sílabas deste poema formam dois quadrados, que estão unidos por um único ponto em que está justamente a palavra “tensão”. E ele é todo feito com sílabas que têm uma terminação nasal, e em português soa tudo igual, terminando com m, com n, ou com til. Em português não há esta diferença que teria no italiano e em outras línguas. Em italiano e em outros idiomas a sonoridade é completamente diferente se você terminar uma palavra com m, com n, ou com til, que nem tem no idioma italiano. No português não, é tudo igual: a sonoridade nasal é igual em toda a terminação com m, n, ou til. O poema *Tensão* tem esta sonoridade, que muita gente já explorou ao musicar este poema, como Gilberto Mendes e outros compositores. O Augusto de Campos, que é músico também, já trabalhou sobre esta questão, ele também fez uma versão, que tem em um CD que acompanha o livro de poesias e é meio eletroacústica. Além da já mencionada permutação rítmica na qual uma colcheia vai deslocando a sua posição entre as semínimas que aparecem em um compasso de 7/8, eu me baseei em algumas notas e intervalos, que também aparecem no início da canção, no clarinete: fá-mi, segunda menor; mi-ré, segunda maior; ré- si, terça menor. Então é segunda menor, segunda maior, e terça menor, tudo isto dentro de um trítono.

D.L. – É uma tríade diminuta com a quarta justa no meio.

E.G.A. –Eu pensei nos intervalos. Segunda menor, segunda maior, e a terça menor dentro de um trítono. E o restante da canção foi praticamente todo gerado a partir deste início. E eu trabalhei também com a idéia das ressonâncias, justamente por que tem esse som de “poum” (nasal) , que me lembra talvez um pouco um sino ou alguma coisa metálica, e o piano é usado neste sentido, de recriar um pouquinho esta sonoridade nasal do texto. E eu tomei certas liberdades aqui, que eu acho que o Augusto de Campos não gostou muito. Há uma hora em que todos falam “Meu Deus do Céu!”, depois de uma gritaria infernal, como se todos estivessem meio descontrolados e depois caíssem em si.

D.L. – Na canção *Com Som Sem Som* você coloca, dentro de um vocalize, um ré natural 5, que é a nota mais aguda pedida para a voz em todas as suas quatro canções do CD *Poesia Paulista*. Por outro lado, dentro das suas canções compostas para esse CD, a nota mais aguda em um trecho onde a voz pronuncia um texto é um lá 4, portanto uma quarta abaixo

do ré culminante. Você teve uma preocupação de não usar o texto no registro mais agudo da voz, por causa da inteligibilidade ou alguma outra razão?

E.G.A. – Tive. Isto é uma coisa de cantor. A gente, quando já teve alguma experiência como cantor, sabe que a tessitura é muito importante para o texto. E o português mantém a sua sonoridade em uma tessitura relativamente limitada. Quer dizer, não aquele português que você ouve em ópera, onde a voz tem que soar tão forte para poder competir com quatro trombones e uma orquestra inteira, onde o cantor utiliza um sotaque quase italiano, por que a dicção tem que ser exagerada, fica tão forte, que o português às vezes perde as suas características acústicas. O r é tão exagerado, o nasal já é meio encoberto, você não vai falar avião e jogar direto para o nariz, você fala aviao, você tem que dar uma contornada nessa questão porque o português tem uma estrutura sonora nasal que funciona como o francês, eu acho também. Na época em que eu estudei canto, uma das minhas paixões foi a ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy, onde ele retoma esta questão na língua francesa, e onde ele toma muito cuidado com a tessitura, e evita usar os extremos justamente por que ele achava que a língua francesa é uma língua de *petites bruits* [pequenos barulhos] característicos. Eu estudei muito o Debussy nesta questão, e vi que ele usava uma espécie de recitativo e o arioso. E o português também tem esta característica. E o mais interessante do português é o seguinte: como todos escutam muita música popular, que é gravada com o microfone perto da boca, muitos cantores quase falam o texto, por exemplo cantores de MPB, João Gilberto, e para mim são referenciais, quando você vai ouvir uma cantora lírica interpretando uma canção de Villa-Lobos “o amorrrr”, você estranha um pouco às vezes. Um excesso de voz... É uma coisa complicada para se resolver, porque quando você escreve uma canção orquestral em português, é claro que você tem que pedir para o cantor exagerar na dicção. Como um ator: uma câmera que focaliza um olhar num ator de cinema, ela pega o detalhe muito de perto, mas, no palco de um teatro grande, o ator vai fazer um gesto enorme, exagerado, para que a platéia perceba. E eu acho que acontece a mesma coisa com a dicção. Então, eu nasci escutando música popular, e essa postura do cantor popular quanto à dicção para mim é uma referência, me parece fundamental que a sonoridade da língua deva ser um elemento levado em consideração no ato da composição. No máximo, na música popular, você encontra uma Ângela Maria, que também tinha um “erre” que talvez era bastante rolante assim, mas, enfim, era reconhecível como português cotidiano,

era uma dicção da época. Um cantor, por exemplo, mais operístico seria talvez Francisco Alves, esses mais antigos que cantavam opereta e cantavam em circo, e então tinham que mandar bala mesmo na dicção bem contrastante. Voltando ao que eu falava anteriormente, quando estudei a música vocal de Debussy, e li sobre sua preocupação de manter as características acústicas do francês, eu pensei: o francês tem uma estrutura nasal, que não tem a ver diretamente com a do português, mas é nasal, e isto é um problema de técnica vocal, e o português também é nasal. Ao escrever as minhas canções, eu tive a preocupação de levar isso em consideração. Por outro lado, li aquele famoso documento de 1937 do Mário de Andrade, as *Normas para a Boa Pronúncia da Língua Nacional Cantada no Canto Erudito, ditadas pelo I Congresso da Língua Nacional Cantada*, onde ele fala que o “r” tem que ser rrra, rrrrru, e eu falei, cruze! não é possível cantar assim. Não é possível, por que esse “r”, é uma coisa de Portugal inclusive, e você pode encontrar ele no Sul e em São Paulo. Mas, se você falar um “r” por exemplo, em Minas ou no Nordeste, ou no Norte, o pessoal já vai achar que você é um estrangeiro. Então, no Brasil existem cores locais na fala. No sotaque que eu aprendi em Belo Horizonte, que é o sotaque que me sobrou no meio desta confusão, porque eu morei em tudo quanto é lugar, o “r” é meio gutural ... eu acho que é influência do Rio de Janeiro. Para mim, esta questão de achar uma dicção familiar é muito importante, pois ela é parte integrante do meu pensamento ao compor. Foi a música vocal de Debussy que me estimulou a estudar um pouco esta questão. Pela minha experiência como cantor, eu sabia que, além de uma determinada nota, que é chamada nota de cobertura, as vogais já perdiam um pouco da sua cor característica que encontramos na fala, e a dicção tinha que ganhar um pouco mais de ênfase. O que eu estou dizendo não é que não se deva fazer isto, por que de repente o compositor quer escrever uma canção alucinada, põe o texto lá em cima e soa muito bem. Como tem no CD. O Zé Augusto [José Augusto Mannis] põe a Kátia cantando o texto em uma nota agudíssima. E ela fez até muito bem. Quando eu vi isso eu falei, mas isso é impossível. Ela cantou e eu falei: “parabéns!” Eu não conheço uma outra cantora que faria um negócio desse. Não sei se você lembra, uma parte que ela fala um texto muito agudo.

D.L. – Há duas canções em que ela fala utilizando um registro muito agudo. Em *A Inalterável Presença* há um si bemol 4 em *pp* com texto, e em *Nua* ela fala o “nua” de “desnua” em um ré 5.

E.G.A. – Então ela é uma heroína. E você ainda entende. Mas, no caso das minhas canções, eu gosto que o texto fique perto da fala. Eu gosto de melodia, mas, em geral, eu tenho trabalhado assim: eu deixo o recitativo na voz, e faço a melodia no instrumento. E, eventualmente, a voz também faz a melodia. Mas, engraçado, eu não imagino um texto cantado dentro da forma de uma melodia mais convencional, talvez por que eu não trabalhe com poemas ou textos escritos dentro de uma rima muito tradicional, e às vezes até utilize textos sem rima. Você pode ver que as minhas canções estão mais perto do recitativo e do arioso do que da melodia, da ária. Então, neste caso aqui, eu escrevi um vocalise mesmo nesta passagem super aguda, por que esta é a intenção na canção *Com Som Sem Som*.

D.L. – E quanto ao momento de *Com Som Sem Som* em que os instrumentistas falam, e você coloca outras palavras no meio (“Meu Deus do céu”), isto surgiu como? Você teve vontade de fazer uma brincadeira?

E.G.A. – É uma peça meio transgressora, no sentido de que o instrumentista tem que participar, tem que gritar. E também porque o texto do Augusto é lúdico, são sílabas soltas que você pode montar como um móbile, você pode organizar do jeito que você quiser. Os outros textos não tinham esta possibilidade, a não ser o *Cocktail*, que é um texto meio em prosa, do começo do Modernismo, que eu também faço umas brincadeirinhas, mas aqui [em *Com Som Sem Som*] eu me senti à vontade para decompor, recompor, e enfim dizer que a manifestação vocal não precisa vir só da cantora, pode vir dos outros também. É mais uma intenção teatral do que musical. Então eles todos participam vocalmente falando, e cantando, e fazendo vibrato com os dedos no gogó, que foi mais neste sentido de brincadeira, de um elemento cênico. Eu acho que esta canção aqui está mais próxima do trabalho que eu fazia com aquele grupo em Belo Horizonte, de algo lúdico, da brincadeira. A gente trabalhou em cima de uma técnica de montagem e desmontagem do Eisenstein, originada do Meyerhold. O Eisenstein trabalhou com teatro, além de ser cineasta. E caiu na minha mão um livrinho, escrito pelo Arlindo Teixeira, que pertencia à série *Encanto Radical*, coleção que tinha a biografia de vários autores, inclusive do Eisenstein. E ele trabalhava no teatro com uma técnica que se chama Montagem de Atrações. Ele dizia que uma peça longa, por exemplo como *Romeu e Julieta*, você não precisava encenar a peça toda, você precisava achar os nós dramáticos, as “atrações”. Por que estes nós dramáticos é que criavam o impacto da peça. E dentro da proposta dele, do Teatro Comunista, do

Proletkult, ele queria pegar só os nós dramáticos da peça, ele não queria por exemplo os longos monólogos, que é o mais bonito em Shakespeare, onde eles ficam falando, como se o personagem estivesse pensando e divagando “Ser ou não ser” “Oh, Julieta...”, enfim, esse é o momento bonito do teatro em Shakespeare, que para Eisenstein não interessava. Ele só queria pegar os nós dramáticos da peça: tem Romeu, tem Julieta, eles se gostam, mas tem um empecilho: as famílias. Ele dramatizava estes nós dentro de uma linguagem mais popular, circense. Isto me chamou a atenção. Eu pensei, eu posso fazer uma música só com estas atrações, só com fortes impactos. Você vê que ela é toda em blocos. Então, o que vem agora? Essa é uma estrutura que mantém o interesse do ouvinte: qual será a próxima surpresa? Como na ópera *O Castelo do Barba-Azul* de Bartók, em que há sete portas. A tensão é mantida com a expectativa do que está por trás da próxima porta que será aberta. A primeira você abre já tem sangue, já tem alguma coisa misteriosa. A tensão aumenta cada vez mais, até que no final ela fica apavorada e diz: “na última porta devem estar as outras esposas que você matou, todas”. Aí aparecem realmente as três esposas de Barba-Azul, que você não sabe se estão mortas, se são fantasmas, ou se estão vivas. Mas então, como você pode criar este tipo de expectativa? Isso é uma coisa que eu aprendi trabalhando com o teatro, e o Eisenstein foi muito importante neste sentido. Ele tem um texto importante que se chama *Montagens de Atrações*. Ele queria fazer um teatro dirigido ao público em geral, e ele criava impactos, ele usava filmes. Por exemplo, tinha um personagem que fugia em uma situação e entrava em um avião, e tinha mil peripécias e depois ele caía do avião, e caía dentro de um carro na porta do teatro onde estava se representando aquela peça. Naquele momento acendia-se a luz e o ator que representava aquele personagem entrava pela platéia. Para a época, por volta de 1923, era uma coisa muito ousada. Você ver um filme lá com um ator, e, de repente, acendia a luz do teatro, como se interrompesse a ação, e aquele mesmo ator entrava pela platéia. Então, estas Montagens de Atrações, que depois ele desenvolveu no seu projeto de montagem cinematográfica, me atraíram bastante. Tem gente que acha que é um processo meio autoritário, no caso do Eisenstein, de você dirigir as imagens, o sentido das imagens. Mas por outro lado, também cria um impacto fantástico, e é uma linguagem que aproxima as pessoas. O leigo pode não entender nada de *Com Som Sem Som*, mas a montagem de como as coisas são feitas o estimula, ou pelo absurdo, ou

pelo grotesco, ou pelo riso. E você estabelece um contato com a platéia que não é intelectual, mas que é pelo jogo e pela brincadeira em si.

D.L. – Vamos falar agora de alguma outra canção.

E.G.A. – A última canção que eu escrevi foi *Cocktail*, e a terceira canção que eu compus foi *A Mosca*, que é um poema fantástico, só que faltou uma palavra do poema aqui. O texto do poema não é exatamente o texto que está gravado. Acho que na hora de passar a limpo eu cometi um equívoco, faltaram umas palavras aqui. O tempo estava tão escasso, e na correria para entregar a partitura eu cometi este erro. Mas eu gostei bastante do resultado desta peça. Tem um pequeno cânon aqui, que é um pouco bartokiano ou ligetiano, são compositores muito próximos, eu acho. Ele é construído com tons, semitons, terças menores.

D.L. – Parece que ele é baseado em um acorde diminuto. É por que você sempre está subindo e circulando em torno das notas de um acorde diminuto.

E.G.A. – Exatamente. Você tem um acorde diminuto por baixo. E aí, dentro da minha cabeça, aqui cria uma imagem, um pouco mais visual, ligada ao poema, que seria um barulho de mosquito ou de mosca. Coisas da minha cabeça. E aí este cânon também aparece no piano. Depois eu interrompo este tipo de textura e aí entra um ostinato [a partir do compasso 14], que eu acho a parte mais interessante da canção, baseado em um outro trabalho que eu também fiz, um estudo para marimba e vibrafone. Depois eu vi também que é uma idéia que está no livro do Messiaen [*Technique de mon Langage Musical*], que é a relação entre ritmos defasados. Este elemento eu aproveitei do estudo da *Missa* de Guillaume de Machaut, da diferença que existe entre a Tálea e o Color, quer dizer, uma melodia que tem cinco notas, e uma Tálea que tem oito. Você tem que multiplicar cinco vezes oito para saber quando as duas notas iniciais vão se encontrar novamente. Nessas canções eu trabalhei muito com textura instrumental usando isso que o Messiaen chama de Pedal Rítmico, pedal melódico e pedal rítmico, que eu fiz intuitivamente e depois eu vi que ele trabalhava em cima disso. E provavelmente ele deve ter tirado da mesma fonte, por que estudou a música religiosa francesa medieval, que teve um boom no final do século XIX, todos estudavam o modalismo e assuntos correlatos. Na canção, tem este ostinato aqui com estas ressonâncias do piano, e o clarinete dá um apoio para a cantora não se perder no meio deste turbilhão de notas. E tem uma transformação gradual, até que chega no acorde final.

D.L. – Ao compor o ostinato que se inicia no compasso 14, você pensou em descrever uma aranha, ou não?

E.G.A. – Aranha ... para você sugeriu essa imagem, de uma teia?

D.L. – Não, só por que é bem no momento em que o poema fala de aranha.

E.G.A. – Acho que não pensei em teia ou aranha. Em seguida aparece no piano um elemento que serviu de base para outros trabalhos, onde há o modo dórico, apesar de não aparecer o sexto grau para se saber que é o dórico: um acorde menor com sétima menor, que eu vou transpondo por terças menores, até fechar de novo na entrada. A seguir os acordes passam a caminhar em movimento contrário. Isso aqui era para dar uma estabilizada nesta loucura. Na primeira canção, *Cocktail*, eu imaginei Mário de Andrade, naquela época da semana de 22, com o Luís Aranha e os outros modernistas. E a influência que a poesia francesa, do Cendrars teve sobre esse grupo, o espontaneísmo, eles estavam fascinados por essa coisa do automatismo da escrita, com imagens jogadas. Então eu musicuei esse poema de uma maneira que me lembrava a música da época, se é que é possível dizer isso, uma recriação imaginária de um restaurantezinho com uma pequena orquestra tocando num canto. Eu imaginei também que os versos seriam falados: “Cadeira/ Garçon”, por que as imagens são descontínuas, é como se várias pessoas estivessem falando. “Bar / Restaurant/ Hotel/ A cadeira guincha/ Garçon”. E depois eu transformei esta canção em uma peça orquestral. A única coisa que sobrou da voz foi a hora em que ocorre o texto falado: “garçon/ Cocktail para um”. Só isso que sobrou da voz na versão para orquestra.

D.L. – Você mudou toda a parte vocal?

E.G.A. – Não. Eu deixei só a parte instrumental. O texto não aparece.

D.L. – Como se fosse uma peça para orquestra?

E.G.A. – Exatamente. Eu modifiquei algumas coisas na versão para orquestra. Esses trechos em recitativo na canção são uma solução provisória, para falar a verdade. Uma solução provisória por que eu não sabia o que fazer aqui nessa parte: “É frio estimulante [...]” Aqui eu fiz na versão orquestral, dentro da minha cabeça, uma música que começa um tango, passa por um bolero e vira um chorinho. Tudo isso em apenas quatro compassos. É que eu refiz a canção, e resolvi reescrever os trechos onde havia estes recitativos aqui, e eu achei que ficou melhor. Depois eu orquestrei e tirei a voz, coloquei a melodia vocal nos

instrumentos da orquestra. No final tem um clímax aqui, “Sentimental”, que dentro da minha cabeça é uma coisa meio Hollywood, Broadway. Encerrando num clima assim meio ébrio, meio tonto, depois de tanta excitação...

D.L. – Há nesta canção alguns momentos que acabam destacando mais o texto, ou chamando atenção para o texto. Por exemplo, tem o ponto culminante em “Sentimental”...

E.G.A. – É uma harmonia mais tradicional e definida também.

D.L. – Em seguida você dá um grande corte na textura, por que você interrompe este ritmo meio de Jazz, fica um tempo parado e daí ela canta de novo, ou seja, de alguma forma dá um destaque nesta palavra.

E.G.A. – É meio decepcionante o final. Depois de um *gran finale* “Sentimentaaaaal” aí... a idéia é meio neste sentido: puxa, bebi demais, estou passando mal então tem aquela coisa meio de bêbado arrependido... Quando você bebe muito primeiro você vai ao auge, e o dia seguinte é dor de cabeça na certa ...

D.L. – Tem também aquele momento em que os instrumentos silenciam e os instrumentistas falam “COCKTAIL PARA UM!”, o que acaba de certa forma grifando esse trecho do poema. Esses momentos, em que através da sua composição você dá um destaque em certos elementos do texto, já eram planejados no início do processo criativo com a intenção de enfatizar determinadas idéias ou palavras?

E.G.A. – Em termos de pré-planejamento? Não, não teve. Isso aí é por que o próprio poema do Luiz Aranha me sugeria tantas imagens, que é quase uma coisa surrealista, por que ele escreve automaticamente, sem nenhuma censura. Ele vai descrevendo uma paisagem. Onde o poema diz “A cadeira guincha” tem o frullato no clarinete, que quando os intérpretes viram na partitura, falaram assim “Eduardo, o que é esse negócio aqui? Piiii”. Eu falei “gente, olha no texto ‘A cadeira guincha’”. “Ah! Agora eu estou entendendo”. Então, eventualmente tem umas piadinhas assim, um humor naive, pelo próprio descompromisso que o Aranha tinha aqui como poeta também. Você pode ver que é um texto que propõe: “Simultaneísmo/ Espontaneidade”, esse era o grande barato da época, “Rapidez”, livre associação de idéias. Isto já tem a ver com o Surrealismo, onde se propunha essa técnica da escrita automática. No final tem essa coisa meio brasileira “Vinde encher o copo do coração com o meu cocktail sentimental”, coisa de bêbado que fica

sentimental, como o Drummond em um poema: “essa lua, esse conhaque deixam a gente comovido como o diabo”, ou algo assim. Enfim, é o poema piada dos modernistas.

D.L. – Você assistiu aos ensaios das suas canções do CD *Poesia Paulista*? Como foi a sua relação com os intérpretes? Você perguntou alguma coisa para eles durante a composição?

E.G.A. – Eu acho que eu não estava presente nos primeiros ensaios, em que eles leram as peças. Quando eu pude ir aos ensaios, porque eu trabalhava na Rádio Cultura nessa época e estava bastante atarefado, pois eu tinha dois empregos lá, eles já estavam dentro do estúdio. Eles tiveram pequenas dúvidas e eu esclareci, algumas questões de andamento pelo que me lembro. Mas eu só pude ir quando já estava na hora de gravar. Gosto que o intérprete tenha seu espaço para fazer sua leitura do que escrevi. Eu acho que o intérprete recria a peça, ele pode sugerir coisas novas que eu não havia pensado detalhadamente. Se for uma coisa que está completamente fora do que eu imaginei, aí eu falo com ele e, com jeito, peço para corrigir. Mas, em geral, eu acho que a re-criação pode ser feita sem ter muito contato com o compositor, eu aproveito tudo isso. De repente, o intérprete pode sugerir coisas que eu não pensei, e que podem ficar muito melhores do que aquelas propostas por mim. Eu não tenho essa postura de “eu fiz e tem que ser exatamente do jeito que imaginei ou escrevi”. Essa coisa para mim não existe. Para mim é sempre um processo experimental, de trocas, de aprendizado, mesmo que eu esteja fazendo uma canção super tradicional em dó maior.

D.L. – Várias de suas obras já gravadas são músicas vocais, baseadas em textos poéticos. A música vocal ocupa um papel central dentro da sua obra? A que se deve este interesse?

E.G.A. – Por tudo o que eu te contei desde o começo da entrevista sobre a minha experiência como cantor, que é uma experiência teatral. Além disso, a postura lúdica é muito importante para mim. Não propriamente ser engraçado, mas, mesmo quando você não está fazendo uma peça que utiliza o humor, há o aspecto lúdico de brincar com as formas, de descobrir, de sugerir imagens e situações com as minhas peças. Você começa a trabalhar dentro de uma estrutura muito racional e de repente a sua imaginação sugere estruturas que você nem sonhou. E às vezes, como eu tenho necessidade de trabalhar com imagens muito concretas, eu tenho dificuldade de partir de elementos abstratos para começar uma composição, os poemas me sugerem imagens, me sugerem ambientes. Mesmo que eu não faça uma coisa descritiva, o texto, o ritmo do texto, alguma imagem, me sugerem alguma textura musical. E também por que eu gosto muito de literatura brasileira.

Eu não sou um grande conhecedor. Mas eu fico muito interessado com aquilo que eu pego para ler, me debruço sobre a obra de um autor por meses, leio durante muito tempo. Por exemplo, agora a minha paixão é João Cabral de Melo Neto. Então, eu compro tudo o que tem daquele autor, eu fico um ano estudando. Pode ser que eu nem faça nenhuma composição com o trabalho dele, mas eu achei tão interessante a trajetória dele, gostei de sua poesia, me interessei pelo seu processo de criação artística. E isso aconteceu também por acaso, porque eu fui chamado para fazer a trilha sonora de um documentário sobre a vida dele. E eu conhecia *Morte e Vida Severina*, de quando eu era mais novo, eu já conhecia aquele disco famoso do Chico Buarque, eu conhecia também um poema fantástico que ele tinha em um ciclo de canções do Ficarelli: *Tecendo a Manhã*. E como a poesia dele trata justamente da questão da criação, me dediquei ao seu estudo. O João Cabral é meio contra essa estória da inspiração, ele acha que é um trabalho duro o processo de criar o poema, ele se propõe a criar um poema como um engenheiro planeja seu trabalho. Mas ele admite que de vez em quando a inspiração intervém. Ele falou, “quando a inspiração faz alguma mal-criação, e eu acho que aquilo ficou bom, eu sou cínico o suficiente para aproveitar”. Porém, ele gosta de trabalhar racionalmente com os elementos da poesia.

D.L. – Em todas as suas canções do CD *Poesia Paulista* aparece algum tipo de ostinato. Você considera que este é um elemento próprio do seu estilo? Há alguma razão que leve você a empregar os ostinatos?

E.G.A. - Eu considero o ostinato uma forma muito forte e reconhecível de estrutura musical para qualquer pessoa. Tanto que na música popular o ostinato é fundamental. Eu acho que é uma preocupação de empregar um elemento que tenha alguma ligação com a cultura popular. Não que eu queira fazer música popular, não é isso, mas há em mim o desejo de ter alguma relação com essas formas de comunicação próprias dos estilos de arte populares. [aqui acaba o lado da fita cassete e o restante desta resposta se perdeu. Por este motivo, esta questão foi colocada e respondida novamente na entrevista do dia 22/02/2008].

D.L. - Você diz em artigo publicado recentemente na revista *Concerto* (ÁLVARES, 2007) que “a música, assim como as artes visuais, é manifestação essencialmente não verbal”. Entretanto, você mesmo se interessa bastante por compor canções baseadas em textos poéticos, e a música vocal associada a textos verbais é um fenômeno que vem de tempos imemoriais. E, tanto na composição como na teorização, as relações entre texto e música já

foram pensadas das mais diversas maneiras possíveis. Há, por exemplo, desde casos em que se pensa em associações específicas de elementos musicais com o texto, como no caso dos madrigais ou do Leitmotiv de Wagner, até momentos em que se busca uma autonomia maior entre as linguagens. Assim, por exemplo, Stravinsky menciona que vê muito mais parentesco entre a forma musical e a matemática do que entre a forma musical e a literatura (CRAFT; STRAVINSKY, 1984, pg. 13). Às vezes há até opiniões contraditórias, como por exemplo o Schoenberg que, em um artigo³ diz que não reparava no texto de alguns Lieder de Schubert e, ao conhecer estes textos, isto não acrescentou nada à sua compreensão destes Lieder. Em outro artigo, Schoenberg (1985, ps. 145-147) diz que canções, oratórios e óperas não existiriam se não fossem para intensificar a emoção, o significado do texto. Quando você compõem as suas obras vocais, que relações entre texto e música você procura realizar? Há algum tipo de relação entre texto e música que você procura evitar?

E. G. A. – Não, para falar a verdade eu não tenho nenhum preconceito. Quando eu falo que a música é uma linguagem não verbal, é por que eu acho que a linguagem, falada, escrita, ela tem uma estrutura racional, que estrutura o nosso próprio pensamento, a nossa própria forma de digerir, de entender o mundo. Eu vim de uma geração em que tudo tinha que ser explicado racionalmente: ‘por que você botou esta nota aqui’, e na partitura vinha um texto, uma bula, para explicar por que foi dó e não dó sustenido. Por isso eu tenho um pouco de birra desta relação, de você ter que fazer uma coisa conceitual e estar sempre se justificando, filosofica e politicamente. Antes existe uma questão que é uma necessidade, que vem desde que a gente é criança, uma necessidade que você tem de criar, de se expressar. Primeiro, antes de tudo é uma necessidade fundamental, primeva. No entanto eu

³ Durante momento em que o gravador estava desligado o entrevistado pode ler uma citação retirada deste artigo:

Eu fiquei há um par de anos profundamente envergonhado ao me dar conta que eu não tinha a mínima idéia do que verdadeiramente se passava nos poemas usados por Schubert em alguns de seus Lieder, que eu conhecia muito bem. Quando entretanto eu li estes poemas revelou-se para mim que através disto eu não havia ganhado nada para a compreensão destes Lieder, que isto [a leitura dos poemas] não me obrigava a alterar em nada a minha compreensão do discurso musical. Pelo contrário: mostrou-se para mim que eu, sem conhecer o poema havia compreendido talvez até mais profundamente o conteúdo, o verdadeiro conteúdo, do que se eu tivesse me prendido à superfície representada pelos pensamentos verbais. (SCHOENBERG, 1976, PS. 4-5; 1985, P. 144)

não estou me referindo à postura do compositor que compõe para si mesmo, para o seu próprio deleite. Não, eu componho uma coisa que eu quero que seja ouvida, compreendida e mesmo criticada. Enfim, é uma tentativa pelo menos de se comunicar alguma coisa. Na verdade, o texto, nas minhas canções, não estrutura muito a forma musical, a melodia. Eu acho que acontecem discursos paralelos. Existe uma idéia geradora musical e um texto em cima. Eventualmente, tem horas que esta idéia, que gerou um ritmo, um motivo, alguma coisa assim, eu trabalho de uma forma mais tradicional, eu faço um plano geral e o texto cai em cima de pára-quadras, tem horas em que existe um intercâmbio maior com o texto, como por exemplo, eu disse que em *Cocktail* há um frullato de clarinete que ilustra a parte onde o poema fala “a cadeira guincha”, ou então o cânon na *Mosca* que dentro da minha imaginação sugere um zumbido de um inseto. Então eventualmente existem algumas relações assim, mas eu acho que, em geral, a música tem um discurso paralelo ao texto, pelo menos na sua geração. Depois, você associa. Como o texto é muito mais forte, se você está escutando uma textura musical e alguém canta “vento”, você acha que aquela textura é o próprio vento. Se alguém canta “gafanhotos no deserto”, você imagina uma nuvem de gafanhotos. Então o texto tem esse poder atrativo de uma palavra jogada fechar o sentido daquela textura sonora, daquele monte de sons que a tua cabeça que não está entendendo. Mas, na hora da criação, eu não sei se eu procuro criar estas imagens. Às vezes sim, mas às vezes não. Por exemplo, eu não vejo qual a relação que existe entre a estrutura musical que originou a canção *Com Som Sem Som* e o texto, a não ser a estrutura matemática/geométrica do oito, dos dois quadrados que tem o encontro em “tensão”, a partir da qual eu criei uma estrutura musical paralela, que para mim tinha a ver com aquela estrutura matemática do poema, que é muito simples, geométrica, simétrica, de certa forma. Assim, por exemplo, na ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy eu constatei que existe uma relação muito grande entre o texto e a música, quer dizer, ele ilustra diversas expressões ou palavras do texto com um significado preciso na música. Quando o Golaud encontra a Mélisande, ele fala “O que é aquilo que está brilhando no fundo da água?” e ela fala “É a coroa que ele me deu”, e nesse momento você escuta uma fanfarra real nas trompas, muito sutil, como é o estilo de Debussy. Em outro momento Pelléas canta: “Que barulho é esse?” e aí a orquestra faz uns acordes com umas apoiaturas, e ele deduz que “São os portões do palácio que estão se fechando”. Na realidade portões não entoam apoiaturas, as apoiaturas

ou qualquer outro efeito sonoro próximo daquele enunciado do texto vira um barulho de portão fechando. Então existe esta sugestão musical, e eu acho que eu aprendi isso muito com Debussy: você ficar a meio caminho do que é uma sugestão e o que é uma descrição sonora do que o texto está dizendo. Mas como o texto tem essa capacidade de aglutinar o sentido, é claro que a música sai perdendo. Como no exemplo que eu mencionei: quando você está escutando uma textura musical, e ouve a palavra “vento”, imediatamente aquela textura se transforma no próprio vento, em carne e osso.

D.L. – Como você afirmou, a ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy marcou muito a sua formação musical e influenciou você como compositor de música vocal. Há alguma outra obra que também foi bastante importante na sua formação, uma obra com a qual você aprendeu muitas coisas?

E.G.A. – Eu vou te falar a verdade: eu não apreciava muito a música de Debussy. Eu tinha dificuldade, achava uma música bonita, estranha, que tinha o seu mistério, mas eu não compreendia muito bem aquela música. E me propus a estudá-la. Havia na ECA-USP [faculdade onde Eduardo Álvares se formou bacharel em composição] uma discoteca interessantíssima. Levei tudo que encontrei de Debussy para casa, tudo que havia de partituras, gravações, e fiquei escutando por meses. Claro que eu fiz isso com dezenas de compositores, e, de repente, com Debussy ficou alguma coisa que marcou a minha formação. Eu comecei a ler sobre Debussy, eu vi as preocupações dele, e, justamente nos textos do *Senhor Colcheia*, do *Monsieur Croche*, me interessei quando ele fala das relações plásticas que ele via entre a música e as outras artes, a capacidade de a música sugerir coisas com poucas notas, e então aquele universo foi se revelando para mim. E a primeira vez que eu escutei a ópera *Pelléas et Mélisande*, que é uma obra longa demais, eu não gostei muito. Mas com o tempo eu fui compreendendo e admirando aquela música. Essa obra foi para ele um laboratório, que o ocupou durante quase dez anos, onde ele estruturou sua linguagem musical tendo como cantochão o texto do Maeterlinck. O texto foi o único ponto de apoio que Debussy tinha, para não se perder totalmente enquanto absorvia, filtrava e estudava a música de outros compositores, como Wagner, Massenet, Mussorgsky, e ao mesmo tempo buscava a música que ele queria criar. Então, eu entendi que aquela era uma ópera laboratório: ele estava trabalhando com elementos de um idioma antigo, sem criar ainda um outro novo, com tudo que já existia, mas dando um caráter completamente novo

àqueles acordes, àqueles encadeamentos, à escala de tons inteiros, que não era invenção dele, já existia desde Glinka, de Liszt e de outros, ele estava dando um sentido novo e estrutural àquilo. A partir desta constatação, eu concluí que esta ópera é uma aula de composição, um trajeto para criação de uma nova linguagem musical pessoal. Neste sentido, esta ópera me marcou profundamente. Através de *Pelléas et Mélisande* cheguei a Mussorgsky, que também me fascinou na época, eu li tudo que pude dele, tirei xerox de todas as canções, pois era impossível comprar os originais. E eu descobri também que as canções, para vários compositores, principalmente Debussy, eram um universo de experimentação. São formas pequenas, textos pequenos, e o texto garante que você tenha bastante imaginação ao criar essas texturas, esses encadeamentos às vezes insólitos. E tanto Debussy como Mussorgsky usaram a canção como um laboratório. Na ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky, em sua versão original, não na versão facilitada do Rimsky-Korsakov, você encontra partes modais bastante estranhas. E na época justamente saiu a primeira gravação da versão original de *Boris Godunov*, que era considerada deficiente na orquestração e por isso todos regentes usavam a versão do Rimsky-Korsakov. E, na verdade, você já escuta lá uma orquestração muito próxima a determinadas passagens da música do Debussy. E também por que sempre me atraiu muito o universo da música francesa, mais do que a música germânica, por exemplo, que era o forte das nossas aulas com o Willy Corrêa de Oliveira, tudo era Mahler, era Schoenberg... Então, eu senti uma falta imensa de estudar esta música francesa, por que eu conhecia muito bem o universo das artes plásticas, e houve na França uma grande efervescência das artes plásticas no começo do século XX e no final do século XIX. Até os pintores espanhóis, Picasso, Miró e Dalí, foram revelados em Paris. Em Paris, os artistas viviam um momento mágico, onde estavam acontecendo mudanças fundamentais para a arte contemporânea. O meu interesse pela música moderna começou quando conheci outro compositor francês: Erik Satie, onde já percebi uma coisa nova e brincalhona que me interessou. Depois eu cheguei em Stravinsky. E de Stravinsky eu cheguei à origem, à fonte de onde veio Stravinsky, pois para mim, sua música teve um pouco da influência do pensamento e da música de Debussy, como ele mesmo reconhece. E aí cheguei aos outros compositores daquele momento. Através de Debussy, eu cheguei a Webern, pela textura, pela delicadeza, pela questão timbrística. Para mim, quando Debussy fala de música de cores, ele está falando em *Klangfabermelodie*

[melodia de timbres, ou melodia da cor do som], muito antes de Schoenberg. Debussy fala de *Musique des Couleurs*, de uma forma mais poética, mais descompromissada, menos teórica do que Schoenberg. É Debussy que abriu este caminho para a percepção do timbre como parâmetro que estrutura o discurso musical. Nesse sentido, o *Pelléas et Mélisande* foi a obra que eu estudei a fundo, em todos os seus aspectos. Interessei-me também por outros autores como, por exemplo, Monteverdi, a questão do madrigal polifônico e depois a monodia. A Renascença é uma coisa que me fascina também, assim como a Idade Média. A Idade Média me interessou muito, e neste sentido eu li os escritos de Zarlino. É uma escuta musical completamente diferente da nossa, é uma escuta intervalar, não é uma escuta harmônica vertical ainda. Mas na verdade eu não conheço todo o repertório, eu me ative a algumas coisas que me interessavam, como o moteto isorrítmico, que tem a ver com a estruturação da música baseada nas Tálas. No *Wozzeck* do Alban Berg há uma relação texto-música diferente daquela empregada por Debussy em *Pelléas et Mélisande*. O uso do *Leitmotiv*, que nem é uma invenção de Wagner, mas que você já tem autos medievais como no *Jeux de Daniel*, e em Berlioz também, que criou o que ele chamava de “Idéia Fixa”, que era uma espécie de tema recorrente cíclico na obra dele, e isto tudo me fascinou. Agora, na hora de compor, eu não tenho uma ideologia antes do fazer. Como diz o João Cabral de Melo Neto, eu sou suficientemente cínico para aproveitar uma sugestão, se eu acho que ela funciona: não importa se ela é racional, intuitiva, ou de um insight. Eu sou um homem *faber* mesmo, eu trabalho escutando, experimentando, se é no piano, é tocando até achar uma solução. E sempre procurando estruturar. Mas é quando termina o trabalho que às vezes vejo que eu estabeleci relações bastante interessantes, bastante sofisticadas na organização. Mas não que eu parto do princípio de que a música precisa ser complexa e racionalmente organizada. Eu não parto de nenhum pressuposto, eu parto de uma experiência em si, por que foi assim que eu aprendi.

D.L. – Muito obrigado pela entrevista.

Entrevista com o compositor Eduardo Guimarães Álvares realizada em 22/02/2008

Diogo Lefèvre – Antes de musicar um poema, você se prepara de alguma maneira? Analisa, decora ou declama o poema? Faz algum projeto da música? Toma como ponto de partida alguma técnica de composição musical?

Eduardo Guimarães Álvares – A primeira coisa que eu faço é ler o poema algumas vezes. Primeiro, eu analiso um pouco a estrutura do poema, as imagens que o poema me sugere, e a partir disso eu já vou meio que planejando como vai ser o desenvolvimento do trabalho musical, em cima mais ou menos da estrutura do poema. Não uma estrutura rítmica definida, ou de estrofes, não é nada disso. Mas, assim, as imagens fortes do poema e o caminho que eu tenho que fazer para passar de uma imagem à outra. Depois, o meu canto é todo silábico, uma nota para cada sílaba, eu penso muito na questão da fala, de manter um certo parentesco com a fala. Então, a partir da estrutura do poema eu vou criando algumas frases, mas muitas vezes eu crio o acompanhamento antes de vir a linha vocal. Criar uma canção para mim às vezes é um discurso paralelo. Uma obra que me chama a atenção é a primeira canção que Ravel escreveu dos *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* para quarteto de cordas, piano, duas flautas e dois clarinetes [além da voz]. Ele começa a canção com uma espécie de murmúrio que as cordas fazem através de arpejos, glissandos de harmônicos. E no final desta seção, a cantora fecha o sentido daquele murmúrio quando ela fala “jet d’eau”, quer dizer, chafariz, uma coisa assim. Essa é uma canção que eu gosto muito, por que eu acho uma coisa extremamente refinada. Aliás, eu adoro canção francesa, muito mais do que outras, alemãs e tudo. A minha fascinação por Debussy e Ravel, mais esses dois do que os outros franceses, está justamente nisso, o acompanhamento musical nem sempre está muito ligado ao texto, mas parece que é uma espécie de discurso paralelo de criar uma imagem e sugerir ou evocar uma imagem que às vezes aparece um minutinho no texto. Então, quando eu vou fazer a canção, eu imagino às vezes ... não que o poema diretamente vai me sugerir uma textura musical, ou qualquer coisa específica técnica, mas, às vezes, eu tenho uma idéia musical, eu tenho o poema, e eu faço um discurso paralelo.

D. L. – Dentro de sua formação, algum de seus professores de composição abordava assuntos específicos relacionados à música vocal, canção, relação texto-música?

E. G. A. – Willy Corrêa de Oliveira foi o único que tinha uma relação mais forte com a literatura que me chamou a atenção. Entretanto, mesmo no caso do Willy, eu não me lembro de ele ter analisado algum ciclo de canções, ou de ele ter falado de sua própria obra em relação a esta questão. Mesmo assim, o Willy sempre teve essa relação mais próxima com a literatura, pois a praia dele, o repertório que ele dominava a fundo e sempre abordava nas suas aulas, era o Século XIX, o final do Século XIX, onde sempre existiu muito essa influência literária na música. Então, ele foi o único que falou um pouco sobre esses assuntos. O Gilberto Mendes raramente falava de questões técnicas. O Gilberto gostava de contar histórias, de falar sobre a experiência de vida dele, sobre o *Festival de Música Nova*, sobre as pessoas que ele conheceu. Enfim, é uma figura que falava mais sobre a vivência dele. Ele analisou o *Concerto para Piano* dele, mas não era uma obra vocal. Sobre *Beba Coca-Cola* eu acho que ele falou alguma coisa, mas é um poema quase geométrico, a própria geometria do poema do Décio Pignatari sugeriu aquela estrutura meio martelada das notas, um acorde estático. Enfim, o Willy foi o que mais me chamou a atenção nesse sentido. O outro compositor com o qual eu estudei foi o Dante Grela, um sujeito que tinha um pouco de pavor das questões ligadas à Semiologia. Ele falava que isso era um... uma expressão argentina que eu não me lembro, ele falava que isso era uma espécie de xingamento. Ele era bem diferente do Willy. E, de todos os professores que eu tive, foi com ele que eu aprendi a organizar melhor o material musical. Quer dizer, fazer uma preparação antes de atacar a composição. Isto principalmente por que ele vinha de uma vertente muito radical do Serialismo. Mas o trabalho dele era muito baseado em Messiaen, na didática de Messiaen. Então, foi um professor que me ensinou a trabalhar com o material, a ter consciência das minhas intenções na hora de compor. Tive aulas com outros compositores, mas nenhum, que eu me lembre, falou muito dessa questão do texto. A minha ligação com a canção veio desta experiência que aconteceu na minha vida como cantor. Através desta experiência eu tive contato com o mundo da Ópera, que é ligado a uma questão teatral, a um gesto dramático mais intenso, e com o mundo mais refinado do Lied e dos ciclos de canções. Uma peça que realmente despertou o meu interesse para a canção em um trabalho diferente, que não se trata simplesmente de pensar em uma bela melodia que é adaptada a um texto, foi o *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Eu dediquei alguns anos a essa obra, analisando, trabalhando, lendo sobre ela. E a partir daí eu cheguei às outras canções de

Debussy. Ele sempre foi um compositor que me chamou muito a atenção pelo trabalho que ele fazia com as canções, quer dizer, o texto sugeria para ele algumas estruturas musicais, acho que ele usava a composição das canções como laboratório, e depois ele transferia as suas invenções musicais neste campo para a música instrumental. Então, o *Pelléas et Mélisande*, que ocupou de oito a dez anos da vida dele, é o grande trabalho que ele fez meio que abandonando tudo que ele sabia, entre aspas, do conservatório, e a partir daí ele começou a estruturar a linguagem de sua música, tendo o texto do Maeterlinck como referência de sugestões de imagens sonoras. Eu acho que o grande trabalho de construção da linguagem pessoal dele é o *Pelléas et Mélisande*. A minha relação com a canção foi mais por minha conta mesmo, e com professores de canto. Neste sentido, a Martha Herr foi uma pessoa importante para mim, mais do que os meus professores de composição.

D. L. - Você teve a experiência de estudar canto e até de atuar como cantor. Conte um pouco sobre esta experiência e a maneira como ela influenciou o seu trabalho de compositor.

E.G.A – Eu venho de uma família onde minha mãe e as quatro irmãs dela eram pianistas e tocavam acordeom e violão. A casa do meu avô era uma casa extremamente musical. Havia uma sala de música na casa dele, onde tinha um piano e uma quantidade fantástica de LPs, com todos os estilos. Foi ali que começou a minha aventura musical. E então a gente sentava ali naquela sala e minhas tias tocavam vários repertórios, quer dizer, minha mãe pegava aí a época dos boleros e tangos e minha tia mais nova já pegou o começo do Rock dos anos cinqüenta, sessenta. Cantávamos direto em casa, era uma cantoria infernal, e foi onde eu aprendi a cantar, aprendi a afinar, só não aprendi a ler música, o que foi uma pena, eu acho que aí elas vacilaram com a gente, por que eu fui aprender música no conservatório, o que era muito chato, a didática era horrorosa. Então, a prática musical veio antes que o estudo sistemático. E aí, lá pelos dez, onze anos a gente foi aprender a tocar piano no conservatório e era uma coisa muito tradicional, apesar de que o conservatório de lá [Uberlândia-MG, cidade onde o compositor nasceu], por exemplo, já introduzia o *Mikrokosmos* de Béla Bartók no programa do curso de piano. Depois disso, quando chegou na minha adolescência, eu tive um problema vocal de mudança tardia. Então eu comecei a ter um problema vocal, um pouco de faringite, e resolvi fazer um pouco de técnica vocal. Eu comecei com uma professora lá em Uberlândia, que era uma pessoa muito intuitiva, mas

muito legal. Depois eu fui para Belo Horizonte, fiz umas aulas lá, com um professor nada agradável, que eu não me lembro do nome. E depois eu vim para São Paulo e comecei a ter aula com a Martha Herr, que logo também foi embora para os Estados Unidos. Ela me passou todo um conhecimento sobre a interpretação da canção, sua experiência era rica, pois já tinha cantado fora do Brasil. Eu lembro que a gente trabalhou Stravinsky, trabalhou coisas interessantes, como Scarlatti. Quando ela foi embora, aí eu tive aula com a dona Leila Farah, que foi a pessoa que realmente me deu uma boa formação sobre técnica vocal. Fiz alguns recitais. Tive que decidir entre a composição e o canto. Não foi difícil, primeiro por que eu não gosto de palco, eu gosto de ensaiar, gosto de trabalhar. Não que eu seja tímido para o palco, mas é que eu não vejo muito sentido, eu nunca me senti confortável no palco. Aprendi a subir no palco, aprendi a cantar e tudo. Quando cantava, fiz recitais: em Uberlândia eu tive a oportunidade de ser acompanhado por uma grande pianista, e a gente fez Mahler, Manuel De Falla, Villa-Lobos, um monte de canções brasileiras, Ravel, Debussy. Tudo o que eu queria cantar a gente realizava nesses recitais. Então, era uma coisa fantástica, quer dizer, mesmo que eu não fosse um cantor profissional, eu vi quais eram os problemas, por exemplo, de como você resolve o problema do nasal em português, o problema de tessitura, o problema de cobertura. Todos os problemas, eu aprendi fazendo. Alguns cantores falam: ‘sua música é difícil, mas você escreve bem para voz’, é por que eu sei onde está o problema. E a gente que veio de uma geração de serialismo, de grandes intervalos, dodecafonismo, sabe que tem gente que não sabe o tanto que é difícil de resolver estas questões. Eu fui fazer a primeira canção dodecafônica que o Alban Berg escreveu, que aliás não é para barítono, é para soprano, mas era um recital didático e eu transpus a canção uma terça abaixo para poder cantar. É muito difícil de você cantar, exige um trabalho profissional mesmo. Não é uma questão de solfejo ou de ritmo, é uma questão técnica mesmo: você igualar aqueles intervalos, você atinge um intervalo e demora um terço de segundo para ajustar a nota. Enfim, esses problemas todos eu aprendi na prática, foi a grande escola. E aí eu fiz alguns festivais de férias, cantei em conjuntos, cantei com o meu irmão [o pianista Paulo Álvares]: fizemos muito Charles Ives e várias outras coisas muito interessantes. E aí resolvi participar de um concurso que se chamava Jovens Solistas. Aqui em São Paulo, foi a Martha Herr que me preparou. Era uma peça de Stravinsky. Cheguei lá, o maestro Eleazar de Carvalho falou ‘escuta, essa peça não é para orquestra. Você cantou

bem, mas você não vai passar'. Então ele me reprovou aqui, mas me disse 'olha, eu vou fazer esse teste daqui a alguns meses em Porto Alegre. Então você vai lá, escolhe uma peça de orquestra', eu era iniciante e cometi essa burrada, acho que eu não li o regulamento. Mas então eu fui fazer o concurso em Porto Alegre, passei, e lá eu cantei um ciclo de canções de Mahler com o Eleazar de Carvalho regendo a OSPA [Orquestra Sinfônica de Porto Alegre]. Ele gostou, eu tenho uma dedicatória dele na partitura. E ali foi o ápice e o fim da minha carreira como cantor, por que eu vi que o palco não era para mim.

D. L. - Segundo texto de Dante Pignatari que aparece no encarte do CD, foi você que deu o impulso inicial para a realização do CD *Poesia Paulista*. Conte a origem do CD e como que você contribuiu para a concepção do projeto.

E. G. A. – Pelo que me lembro, eu estava saindo de Belo Horizonte e voltando a morar em São Paulo. O Dante Pignatari estava chegando da Espanha. E nós estávamos desempregados, sem saber o que ia acontecer na vida. Aí, apareceu este projeto na Secretaria de Cultura, e o regulamento dizia lá que você podia se inscrever com um projeto musical, teatral, não me lembro exatamente. Acho que só teve uma edição deste projeto, por que eu nunca mais ouvi falar dele. Ele se chamava LINC [Lei de Incentivo à Cultura]. Eu propus ao Dante que a gente apresentasse um projeto, e, como ele era daqui de São Paulo, era mais fácil que ele apresentasse o projeto, por que eu estava chegando, e parece que o programa exigia que fosse alguém de São Paulo, o projeto era ligado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Então, nós propusemos esse projeto e no convite original os compositores seriam o José Augusto Mannis, o Florivaldo [Flô Menezes] e eu. O Flô queria participar do projeto, mas ele queria introduzir tratamento eletroacústico e a gente não tinha verba para fazer isso. Então ele não quis participar, e a gente convidou o Achille Picchi. O Dante meio que foi o produtor do projeto. Como eu já falei anteriormente, foi um período difícil, eu e o José Augusto demoramos um pouco a escrever as canções. A cantora que participaria do projeto seria a Cláudia Riccitelli, mas como todos os processos atrasaram, por questões de agenda ela não pode mais participar. Por isso nós chamamos a Katia Guedes, que era muito amiga do Dante, eles já tinham feito trabalhos em conjunto na Alemanha, ele me mostrou uma fita, eu gostei muito do trabalho dela, e ela possuía um conhecimento grande de música contemporânea, tinha bastante afinidade com o repertório contemporâneo. Enfim, o projeto começou assim, nós chamamos os instrumentistas, havia

o Laboratório da USP [LAMI] que possuía um estúdio, o que facilitou bastante o nosso trabalho, o estúdio estava até meio em construção, ainda não estava nem terminado, acho que foi o primeiro trabalho realizado naquele estúdio.

D. L. – Em todas as suas canções do CD Poesia Paulista aparece algum tipo de ostinato. Você considera que este é um elemento próprio do seu estilo? Você vê alguma razão que te leve a empregar os ostinatos?

E. G. A. – O meu interesse em trabalhar com o ostinato decorre do fato de ele ser uma estrutura básica reconhecida como uma organização musical pela maioria das pessoas, mesmo por aquelas que são leigas em assuntos musicais. A música popular é impregnada de ostinatos, e quando eu falo popular, eu digo também as músicas folclóricas de diferentes culturas. Eu tenho este interesse de trabalhar com o ostinato também por que é uma estrutura dramaticamente forte, e talvez por que os autores que eu gosto muito utilizam bastante o ostinato. Então é um elemento que está sempre presente nas minhas peças, e está ligado a uma necessidade de comunicação. É uma estrutura básica, até primitiva, e pode ser extremamente redundante, qualquer canção popular ou folclórica em geral é baseada em um ostinato. Entretanto, é como se eu tivesse um prazer de estar inserido nesta linguagem tão banal, tão universal que é a estrutura musical do ostinato.

D. L. – Muito obrigado pela entrevista.

Questionário feito a Eduardo Guimarães Álvares, respondido por e-mail em 31/05/2008

D.L. - Na entrevista realizada no dia 13/12/2007 você mencionou que a leitura do texto Montagem de Atrações de Eisenstein e a aplicação da respectiva técnica em seu trabalho com o grupo vocal de Belo Horizonte foram influentes na composição da canção *Com Som Sem Som*. Conforme o que se lê neste texto, e também conforme o que você falou sobre esta técnica (Montagem de Atrações) na entrevista do dia 13/12, há a idéia de analisar, planejar, selecionar elementos para obter impacto emocional no público. Ao analisar o poema *Tensão* de Augusto de Campos um elemento que pode ter influenciado a composição é a leitura da linha transversal que une o início, o meio e o fim do poema “com som/ ten são/ sem som”. Houve realmente a idéia planejada de aproveitar a tensão entre o “com som” e o “sem som” para realizar os fortes contrastes de dinâmica, ritmo, textura, tessitura, entre os blocos? Houve algum projeto geral dos blocos, sua sucessão, seu agrupamento em seções maiores?

E.G.A. - O poema e sua forma visual sugeriram a composição da canção em blocos que se sucedem. Cada bloco seria uma possibilidade de leitura que fiz do poema. Não me lembro se houve um planejamento geral, anterior à composição, de como seriam as sucessões dos blocos pois não encontrei mais os esboços da canção. Mas acho que a canção vai acumulando tensão a cada bloco apresentado. Cada bloco apresenta praticamente o mesmo material melódico e rítmico em diferentes sobreposições, com ligeiras modificações ou variações. A forma em bloco do poema, dois quadrados unidos por um ponto em comum [na palavra “tensão”], me lembro bem, foi uma forma geométrica que sugeriu muito da música que escrevi. Essa geometria sonora angulosa que tentei manter na canção veio da leitura do poema nas suas mais diversas possibilidades. Os fortes contrastes tem sim um pouco da idéia de montagem de atrações, aqui no caso da canção, de montagens de elementos melódicos e musicais bem definidos, auditivamente reconhecíveis a uma primeira audição imediata, permutados de modo a criar uma dinâmica na construção da peça como se dá com as sílabas no poema. O poema foi lido em todas as direções além de também formar palavras non-sense que indicariam uma fragmentação do sentido gramatical tradicional na formação de palavras reconhecíveis. Como puro valor sonoro. Assim

também como tentei criar uma forma sonora instrumental, como as ressonâncias no piano, que recriasse o nasal vocal das sílabas. Tem-tam-tom são sílabas que também me sugeriram o ressoar de algo metálico, como sinos, pela sua relação com as onomatopéias do português cotidiano. Sobre o impacto dramático da construção sonora da canção, penso que traí um pouco a intenção original do Augusto ou talvez ouvi uma tensão que estava por trás da placidez gráfica do poema. A intenção foi criar um máximo de tensão com os elementos simples do poema. Nesse sentido sim, acho que me vali da montagem de atrações, de fortes contrastes e “personagens sonoros” bem reconhecíveis para criar um máximo de variedade sonora e vocal na minha releitura do poema.

D.L. - Uma característica deste e de outros poemas concretos é a possibilidade de uma leitura-visualização simultânea ou quase simultânea em vários sentidos, vertical, horizontal, transversal. Ao colocar todos os instrumentistas falando (trechos dos compassos 68-71 e do compasso 75-78) palavras diversas retiradas do poema, ao mesmo tempo e em ritmos diferentes, há a idéia de passar esta sensação de simultaneidade? Quando há sobreposições rítmicas e métricas como aquelas que ocorrem entre os compassos 60-63 e entre os compassos 87-90 (logo antes da cadenza do clarinete) há também o desejo de representar esta simultaneidade própria do poema?

E.G.A. - Não só a simultaneidade mas também um sentido cômico do caos formado pelos blocos que se sucedem cada vez mais tensos até que a cadenza final do clarinete dilui tudo à forma original, sílabas soltas que vão perdendo o sentido gramatical das palavras até o silêncio. A intenção também é teatral ao usar a voz falada e sussurada em contraposição à cantora, que em princípio seria a única a usar a voz, se fosse uma canção tradicional.

D.L. - Se pensarmos o espaço dentro deste poema como uma espécie de metáfora ou representação do tempo, um dos elementos característicos do poema *Tensão* é justamente o ritmo, a pulsação que se forma entre os pares de sílabas. Dentro da canção Com Som Sem Som o ritmo também é um elemento muito importante. Você vê uma relação entre estes dois fatos?

E.G.A. - Sim eu tentei realizar a “matemática rítmica” que está no poema. Partindo da disposição simétrica e plácida das sílabas até chegar ao caos/carnaval produzido pelo movimento giratório das palavras/sílabas em torno do eixo TENSÃO, até chegar ao exagero de interferir com um “Meu Deus do Céu!”. Expressão popular típica mineira diante

de uma confusão incontrolável, aqui com o sentido de produzir o riso, que acho que não agradou nem um pouco ao poeta. Um dia vou rever esta liberdade e talvez trocar por uma Meo São Tom-Tom, que ainda continua sendo uma liberdade, mas pelo menos neste caso eu uso todos os elementos do poema.

Entrevista com o compositor Achille Picchi realizada no dia 11/02/2008

Diogo Lefèvre – Antes de musicar um poema, você se prepara de alguma maneira? Analisa, decora ou declama o poema? Faz algum projeto da música? Toma como ponto de partida alguma técnica de composição musical?

Achille Picchi – A pergunta é ampla. Eu sou um compositor que escreve muito para voz, eu tenho uma obra extensa para voz. E eu tenho já definido de algum tempo três linhas específicas, eu não diria de composição, mas de ideário de escrita musical para voz. Um é o absolutamente tonal que recupera tradições e gostos musicais brasileiros, como por exemplo a modinha, o lundu, ou canções tradicionais sobre textos folclóricos, coisas deste tipo. Então, eu trabalho nesta direção especificamente com esta técnica e com esta idéia, é uma coisa deliberada. Tem outra linha, que é a música absolutamente contemporânea para voz, que é experimental. E tem a intermediária, que inclui o maior número de composições, que é um trabalho não especificamente experimental, embora envolva alguma experimentação vocal, e não totalmente não tonal. Eu não abro mão das três coisas, e a escolha da linha de composição para cada canção vai ao sabor do texto a ser musicado. Eu não faço nenhum projeto anterior à composição musical durante a leitura do texto. Eu leio muita poesia, até escrevo muita poesia. Como eu fiz cursos vários sobre isso, então eu também conheço bem a maneira como se escreve um poema. Eu gosto da idéia da literatura. Eu vou primeiro pelo gosto pessoal, tenho poetas de gosto pessoal, depois eu vou pela leitura. Eu sempre digo, eu sempre comento com a Martha Herr e com outros cantores, há poesias que têm música escrita, quando eu leio o texto numa poesia, eu vejo a música acontecer ali, eu sinto que existe música ali dentro. Há poetas que eu dificilmente consigo ouvir a música da poesia. Jorge de Lima é um deles, muito difícil. Fernando Pessoa é muito difícil, às vezes não tem. Outros são absolutamente musicais: Mário Quintana, Manuel Bandeira, Cecília Meireles. Você lê o texto e a música já está escorrendo lá. Então, eu tenho um caminho interessante. A primeira coisa é ler o poema muitas vezes, muitas vezes. Eventualmente, se é um texto simples, eu já componho a partir de uma primeira leitura. Eu acho que dá para musicar e eu começo a fazer a experimentação na linha que provavelmente aquele texto vai se dar melhor, o texto é que me diz. Em outros casos, não: eu leio, faço a escansão daquele poema, procuro ver como é possível o texto se

fundamentar. Então não há uma especificidade. Às vezes, eu penso assim: houve um momento da minha vida em que eu estava trabalhando muito com modinhas, gravei vários discos de modinha. Estava, inclusive, trabalhando historicamente sobre ela. Então eu procurava textos específicos, coisas especialmente brasileiras, e também portuguesas, que estavam ligadas à modinha. Neste caso ocorreu o contrário: eu procurei o texto que se adequasse à minha idéia, não só musical, mas à minha idéia de ambiente musical, eu fui atrás disso. Outras vezes não, eu estou trabalhando com um poema por alguma razão, por que eu estou sempre com algum na mão, e a música aparece, e aí eu resolvo escrever uma composição a partir daquele poema. Eu tive muito contato com vários poetas brasileiros, também estudei com alguns, como Mário Chamie, por exemplo. E o Mário Chamie é um autor que eu leio muito. Ele é um poeta de leitura difícil. Ele inventou um movimento poético, a Poesia-Práxis, e trabalha as ligações verbais de uma maneira muito diferente, e aí, às vezes, aparece a música. Então, algum dia eu estou lendo o Mário Chamie, não estava com a cabeça voltada para a composição, mas aparece um poema que me interessa e eu penso: ‘mas isso precisa ser musicado’!!! Depois eu fico com a idéia de musicar aquele poema na cabeça, e começo a trabalhar em cima dele. Então, é um método que não é sistemático, mas também não é aleatório. Na verdade, dentro da minha atividade de compositor, eu sempre procuro texto, eu sempre trabalho com texto.

D. L. – Dentro de sua formação, algum de seus professores de composição abordava assuntos específicos relacionados à música vocal, à canção, à interação entre texto e música?

Achille – Não. Eu não estudei composição sistematicamente com ninguém, a não ser com Camargo Guarnieri. E o Guarnieri é um compositor que tem uma obra vocal importantíssima, tem uma ligação forte com a composição de música a partir de textos, mas curiosamente eu nunca trabalhei essa questão com ele. Eu sempre trabalhei tecnicamente com o Guarnieri. Foram um pouco mais de cinco anos de trabalho muito sistemático, muito difícil, por que ele não era um mestre fácil. Foi muito técnico o trabalho com ele, muito ligado a processos composicionais e a discussões sobre estética, por que ele era muito ligado ao nacionalismo e depois ao nacionalismo estendido, e eu sempre esbarrava um pouco para fora daquela maneira de pensar, por que eu gostava da experimentação. Muita gente brigou com o Guarnieri e deixou de estudar com ele por essa razão, ele era muito

radical nas suas posições. Mais radical para os alunos do que para ele próprio. Mas eu nunca trabalhei nada efetivamente vocal com ele. Depois, eu não fui aluno, mas eu fui muito amigo, inclusive amigo pessoal, e convivi muito com o Cláudio Santoro. Mas também com ele eu não conversei sobre esse assunto, não me lembro de ter tido sequer um bate-papo a respeito dessa questão. Eu conversei muito com ele a respeito de outros assuntos ligados à composição, inclusive sobre as minhas composições. O primeiro contato que eu tive com o Santoro foi quando ele ouviu a minha *Sonata para Piano nº 2*. Então, o contato com esses dois grandes foi bastante técnico até, e estético. Mas, especificamente a respeito de música vocal, nunca falei com nenhum dos dois.

D.L. –Você é bacharel em letras e dedica-se também à poesia, tendo escrito cinco livros, conforme consta no encarte do CD *Poesia Paulista*...

Achille – Seis. Agora já escrevi seis livros.

D. L. - De que maneira isto influencia a maneira como você aborda um poema para musicar?

Achille – Eu falei um pouco sobre essa questão, mas a verdade é que o gosto que eu tenho tanto pelo estudo da poesia, quanto pela escrita da poesia, naturalmente influencia a minha leitura da poesia. E isto, pelo fato de eu ser um compositor, faz toda a diferença. Como eu falei, eu busco a música interna da poesia na leitura. Poemas parnasianos, poemas mais antigos, eu falo alto, eu declamo. E eu busco a oratória, não busco só a declamação normal. Então, faz toda a diferença.

D. L. - Como foi o convite para participar do CD *Poesia Paulista*? Os poemas que você musicou já estavam determinados, ou você pode escolhê-los?

Achille – Eu escolhi os poemas. O Dante Pignatari coordenou o projeto. Ele me ligou, e disse que participava do projeto o Eduardo Guimarães Álvares, que eu não conhecia como compositor, eu só conhecia o irmão dele, o pianista Paulo Álvares; e também participava o José Augusto Mannis, que eu conhecia muito bem, era meu colega na UNICAMP, mas eu também não conhecia a obra dele. Então foi bastante curioso, por que eu fiquei muito surpreso ao verificar que são dois ótimos compositores, duas ótimas pessoas. O Dante me convidou e falou: “olha, o projeto é este: musicar poetas paulistas. Você pode escolher quem você quiser”. Ainda me lembro que o Dante falou “você tem uma tese sobre o Mário de Andrade, se você quiser você pode musicar só poemas do Mário”.

Mas aí eu pude escolher os quatro poemas que estão no CD, e pude entrar em contato, porque conheci na estréia de um livro, o Mário da Silva Brito, que eu não conhecia. E fiquei encantado com o poeta, e coloquei o poema que está no CD, *Areia na Ampulheta*.

D. L. – Comente cada uma das suas canções do CD *Poesia Paulista*, dizendo inclusive o por que da escolha específica de cada poema, se a composição teve algum tipo de planejamento estrutural ou se baseou na utilização de alguma técnica específica de composição. Depois do comentário de cada canção, eu farei alguma pergunta envolvendo aspectos já observados na análise, caso haja alguma questão pertinente a ser colocada.

Achille – Alguns aspectos das composições foram planejados. Eu planejei, por exemplo, a divisão instrumental das canções, por que o Dante havia me adiantado a formação instrumental e vocal a ser empregada no CD. E, inicialmente, a cantora ia ser a Cláudia Ricciteli, e não a Katia Guedes, que efetivamente gravou o CD. E, como eu sou um músico que trabalha muito com voz, eu tomo esse cuidado quando eu escrevo para voz. Quer dizer, o fato de você escrever para uma voz, não só por que você conhece, mas que você sabe a tessitura, influencia na maneira que você escreve. Eu pretendo escrever de maneira adequada para a voz que vai interpretar a minha canção. Quer dizer, não é uma questão de *range*: qual a nota mais grave e qual a mais aguda que a cantora consegue executar, não, é o que é mais funcional para aquela voz. Assim, a Cláudia Ricciteli, agora mudou, mas era um soprano com um centro muito forte, um *lírico spinto*. Então eu carreguei um pouco no centro, um pouco mais do que no agudo, e sem coloratura. E isso, quando foi a Katia, que é um soprano lírico ligeiro, influenciou tremendamente na maneira de ela interpretar, por que ela teve que mudar a própria voz para poder fazer isso nessas canções, e em algumas outras do Eduardo e também do Mannis. Por que a Katia tem uma voz muito aguda, muito diáfana, é menor, é diferente. Então, deu um enorme trabalho para ela, embora seja uma grande intérprete. Mas isso foi planejado, para quem que eu ia escrever, naquele momento era a Cláudia Ricciteli, e como que eu ia dividir instrumentalmente. Por exemplo, eu planejei a canção sobre texto do Mário de Andrade para este quarteto, sem piano: voz e três instrumentos. E planejei *Areia na Ampulheta* para dois instrumentos e voz. E também pensei de antemão a ordem das composições no ciclo, embora o Dante Pignatari tenha colocado as canções em outra ordem no disco, ele dispôs as canções na seqüência que ele achou adequada em função do texto. Isso eu não sabia, mas

acho que não fez diferença. Eu primeiro escrevi *Círculo*, sobre poema do Régis Bonvicino, que eu acho um grande poeta, é um autor não muito freqüentado, mas é um grande poeta. E, outra informação: só a peça sobre poema do Mário de Andrade eu pensei como polifonia, usei inclusive fugato. As outras peças não, elas são homofônicas. Eu pensei em *Anamorfose*, sobre poema do Haroldo de Campos, mais experimental do que as outras peças, em função do texto do Haroldo, da atitude que o texto do Haroldo tem. Então você vê que a atitude composicional vai de acordo com o texto, como eu falei antes. A canção sobre poema do Haroldo é muito mais experimental, e muito menos regular, sistemática, do que a canção sobre poema de Mário de Andrade, que é um fugato. E aliás essa é a ironia do poema do Mário, por que aquele é um texto muito irônico, e, ao fazer um fugato com aquele texto, eu sutilmente pretendi passar essa idéia.

D. L. – No caso de *Anamorfose*, há uma associação entre as sílabas do poema e as notas da linha vocal. Por exemplo, na primeira parte a palavra “dúvida” é sempre cantada através das notas fá – sol – fá...

Achille – Aqui eu usei a técnica dos elementos motivicos. A idéia da construção motivica de uma segunda superior e uma segunda inferior é construtiva da peça. Você vê que inclusive os clusters dedilhados executados pelos instrumentos estão ligados a esta formação motivica de três notas.

D. L. – ...“Dúvida” é sempre cantada com as notas fá – sol – fá, “sombra” é sempre cantada com as notas dó sustenido – sol, “sem” é quase sempre o si 3...

Achille – Ao mesmo tempo em que eu usei intervalos que são formadores, eu pensei também em sensações. Quando você tem certeza é estável, quando você tem incerteza é um intervalo instável, ou seja, quarta aumentada, quinta diminuta. São sugestões.

D. L. – No caso de *Areia na Ampulheta*, os únicos versos em que você utiliza a voz cantada são “Anoiteço/ amanhecendo./ Amanheço/ anoitecendo.” Você já tinha determinado isto ao planejar a composição?

Achille – Não, eu pensei ao longo da composição. Eu comecei a ler o texto e imaginei estes momentos como mais musicais e os outros como mais *Sprechgesang* [canto falado]. Se bem que eu não uso *Sprechgesang*, aqui é voz falada mesmo, falada com altura indeterminada. Mas isso realmente aconteceu ao longo da composição. A peça começa com voz falada, por que os desenhos dos instrumentos, o violino e o piano, são muito intensos

para esta figuração de voz. Então o que aconteceu aí foi realmente uma recitação. É um recitativo.

D.L. – Na canção *Paisagem N.1*, sobre poema de Mário de Andrade, há vários fugatos, e também vários momentos em que se utiliza a voz falada. Você chegou a fazer um projeto antes de compor a peça, determinando os momentos em que ocorreriam os fugatos e também quais os momentos que seriam cantados e falados?

Achille – Não. Nesta peça não houve um projeto no texto, houve um projeto musical. Em seguida eu fiz a adequação, que é coisa que o compositor faz. Depois eu percebi que daria para fazer um fugato, e ao mesmo tempo daria para fazer uma parte interna não polifônica, e eu fiz um ABA. Neste momento eu realmente comecei a trabalhar. Por que muitas das vezes que eu faço canções que não são experimentais, que estão neste meio termo, eu trabalho e penso motivicamente. Eu imagino a primeira idéia, extraio dessa idéia várias maneiras de realizá-la musicalmente. Ao longo do trabalho vão aparecendo as possibilidades. No caso desta canção, houve realmente um plano de explorar a possibilidade de fazer um *stretto* no final. Um *stretto* em que de novo ironicamente eu convirjo todas as vozes e faço em uníssono, quando deveria ser o contrário, ou pelo menos diferente.

D.L. – Você assistiu aos ensaios das suas canções do CD *Poesia Paulista*? Como foi a sua relação com os intérpretes? Você perguntou alguma coisa para eles durante a composição?

Achille – Eu não assisti aos ensaios. Na verdade, só depois que já estava gravado o master é que o Dante falou comigo. Mas eu não assisti nem às leituras, nem às interpretações. Katia me ligou, eu não me lembro exatamente quando foi, se no começo ou no meio, para pedir algumas orientações por telefone: ‘Como que eu faço isso? Como que eu faço aquilo? Você acha que está bom fazer assim?’. Quer dizer, eu nunca cheguei a ouvir nada antes da gravação. Ouvi apenas o resultado final. E acho que é uma das melhores interpretações que já fizeram das minhas obras. É realmente fantástico. Todos os músicos estão muito bem nesta gravação.

D. L. - Você tem uma ampla atuação profissional, que além da atividade de compositor inclui também a de pianista, com destaque para o trabalho em música de

câmera, sobretudo como acompanhador de cantores, e incluindo também a atividade de regente, com um trabalho muito ligado a voz...

Achille – Ópera.

D.L. - De que maneira isto influi no seu trabalho de compositor e mais especificamente no seu trabalho como compositor de canções?

Achille – Influi totalmente. Eu penso diferentemente de escrever simplesmente para voz, eu escrevo para uma voz. Se não há uma intérprete já determinada para uma canção que eu estou compondo, eu às vezes tenho em mente uma intérprete ideal para aquela composição. Eu trabalho com especificidades vocais dentro da voz. Quando você escreve para voz de câmera, não é simplesmente uma linha que vai ser cantada por uma voz aguda, média ou grave. Há aqueles problemas internos no rendimento de certas regiões, os problemas de certas passagens onde o rendimento melhora ou piora, e há também algumas coisas de brilho, de interesse tímbrico. Eu conheço voz muito bem. Além do fato de ter estudado canto, eu trabalhei com muitas vozes diferentes. Quando eu escrevo música vocal, eu geralmente não determino um intérprete específico. Entretanto, eu já tive a experiência de certos cantores e cantoras olharem uma música minha, verem que poderiam cantar, e no entanto dizerem: ‘essa música não é para a minha voz’. Por que perceberam que não estava bem escrito para a região dela, para a maneira como ela produziria melhor, e deram para um outro tipo de soprano mesmo, que tivesse outro rendimento. A Martha Herr, e também a Márcia Guimarães já observaram isso. Eu escrevo para soprano, e na partitura está escrito voz, ou então soprano, não faço nenhuma especificação. Mas aquela peça Márcia pode cantar melhor do que Martha, que pode cantar melhor do que Katia. Eu tenho essa preocupação, de escrever para uma voz específica.

D.L. - Você se interessa bastante por compor música baseada em textos literários, e a música vocal associada a textos verbais é um fenômeno que vem de tempos imemoriais. E, tanto na composição como na teorização, as relações entre texto e música já foram pensadas das maneiras mais diversas possíveis. De um lado, Hugo Wolf, em seus recitais sempre lia e comentava os poemas de suas canções antes que elas fossem interpretadas (NEWMAN *apud* STEIN; SPILLMAN, 1996), de outro lado Stravinsky diz que “do momento que a Canção assume como seu ofício a expressão do significado do discurso [verbal], ela deixa o reino da música e não tem mais nada em comum com ele”

(STRAVINSKY, 1970, ps. 42-43). Houve desde casos em que se pensou em associações específicas de elementos musicais com o texto, como no caso dos madrigais ou do Leitmotiv de Wagner, até momentos em que se buscou uma autonomia maior entre as linguagens. Assim, por exemplo, Stravinsky questiona se “não é pedir o impossível para a música, quando esperamos que ela expresse sentimentos, traduza situações dramáticas, ou mesmo imite a natureza?” (STRAVINSKY, 1970, P. 77). Às vezes há até opiniões contraditórias, como por exemplo o caso de Schoenberg (1976, ps. 4-5; 1985, p. 144) que, em um texto dele⁴, diz que não reparava no texto de alguns Lieder de Schubert e, ao conhecer aqueles textos, isto não acrescentou em nada à sua compreensão sobre aqueles Lieder. Em outro texto, Schoenberg (1985, p. 145-147) lamenta que “tenham sido compostas canções, balés, óperas e oratórios nos quais a grande façanha do compositor consiste em uma estrita aversão a tudo aquilo que o seu texto diz”, e afirma que “canções, oratórios e óperas não existiriam se a música não tivesse sido acrescentada para intensificar a expressão de seus textos”. Quando você compõe as suas obras vocais, que relações entre texto e música você procura realizar? Há algum tipo de relação texto-música que você procura evitar?

Achille – Eu preciso dizer que as opiniões do Schoenberg para mim são muito importantes, e muitas vezes são muito radicais. Como essa no caso, elas são às vezes baseadas numa idéia modernista de desconstrução. E aí, na minha opinião, talvez o Schoenberg perca um pouco a noção do classicismo, no qual a palavra não era o apoio da música, e nem a música expressava o ambiente, elas eram uma coisa só, e funcionavam

⁴ Durante momento em que o gravador estava desligado o entrevistado pode ler uma citação retirada deste texto:

Eu fiquei há um par de anos profundamente envergonhado ao me dar conta que eu não tinha a mínima idéia do que verdadeiramente se passava nos poemas usados por Schubert em alguns de seus Lieder, que eu conhecia muito bem. Quando entretanto eu li estes poemas revelou-se para mim que através disto eu não havia ganhado nada para a compreensão destes Lieder, que isto [a leitura dos poemas] não me obrigava a alterar em nada a minha compreensão do discurso musical. Pelo contrário: mostrou-se para mim que eu, sem conhecer o poema, havia compreendido talvez até mais profundamente o conteúdo, o verdadeiro conteúdo, do que se eu tivesse me prendido à superfície representada pelos pensamentos verbais. (SCHOENBERG, 1976, ps. 4-5; 1985, p.144)

como uma espécie de contexto musical. Quer dizer, é o caso, por exemplo, das óperas, em que você tinha pequenos textos para uma grande quantidade de música: Bellini, e mesmo Donizetti, ou então em algumas canções de Mozart, Beethoven, nas quais os textos eram pastorais, e a música era quase dramática, o que tinha que ver era a interseção da música com o texto, e não propriamente o suporte. Quem mudou isso foi o Schubert e, mais ainda, na minha opinião pessoal, foi o Schumann, que é o meu modelo. Quer dizer, o que o Schumann fez foi psicologizar o texto. E, a partir daí, ele criou metáforas musicais, algumas das quais se mantêm até hoje: texto plácido, música sem movimento; grande intensidade, muito número de intervalos, enfim, dentro da tonalidade. E o Schumann foi um dos criadores, se não foi o criador, de uma série de outros elementos metafóricos musicais. Então, eu fico no meio termo. Eu tenho realmente uma ligação com o significado do texto. Mas eu tenho mais ligação, algumas vezes, com o significado do texto não como significação propriamente dita, ou seja, a referencialidade do texto, nem a verticalidade da referência do texto, mas a significação ambiental do texto. Às vezes, um texto poético, como se sabe, não se dirige à realidade, ele se dirige a uma percepção especial da realidade, então eu fico um pouco nesta percepção. Muito mais, às vezes, nesta questão do que propriamente o que o texto quis dizer. Não tem uma relação direta. Por outro lado, a outra pergunta é mais interessante: o que eu procuro evitar. Tem, sim, coisas que eu procuro evitar. Principalmente a obviedade. Eu fujo da obviedade. Quando textos dizem coisas que eu posso representar musicalmente dentro da tradição, eu procuro evitar. Na relação entre música e texto eu fujo completamente da obviedade.

D. L. – Enquanto compositor de música vocal, você gostaria de mencionar alguma obra que te marcou muito e te influenciou, uma obra com a qual você tenha aprendido muitas coisas?

Achille – Há três obras em especial. E naturalmente são três obras clássicas: *Winterreise* de Schubert, o *Liederkreis* op. 24 de Schumann, que para mim é provavelmente uma das obras primas desta nova visão da psicologia de texto e música, e também da maneira como o piano age em função do que o texto representa, não o que ele quer dizer, e naturalmente o *Dichterliebe* op.48 do Schumann. Estes três são modelos essenciais, são coisas que estão no alto. Depois há também obras brasileiras fundamentais. Por exemplo, o Camargo Guarnieri tem meia dúzia de canções, as *Quatro Canções* do Francisco Mignone

são exemplares, fantásticas, embora com dificuldades de escrita e problemas. Há obras de Villa-Lobos que também são exemplares, como a *Canção de Cristal* e as *Serestas*, que eu estou estudando no meu doutorado. Deste ponto de vista da canção de câmara, eu tenho estes pontos de apoio. Mas estas três obras, que eu executei um milhão de vezes, são realmente fundamentais, foram fundamentais para mim, e ainda são.

D.L. – Muito obrigado pela entrevista.