

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

**TRÊS CANÇÕES SOBRE O POEMA *RETRATO*  
DE CECÍLIA MEIRELES:  
UM ESTUDO RETÓRICO-MUSICAL**

Luana Uchôa Torres

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias

Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marília Álvares

**GOIÂNIA  
2011**

LUANA UCHÔA TORRES

**TRÊS CANÇÕES SOBRE O POEMA *RETRATO*  
DE CECÍLIA MEIRELES:  
UM ESTUDO RETÓRICO-MUSICAL**

Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Linha de Pesquisa:** Música, Criação e Expressão

**Área de Concentração:** Performance Musical

**Orientador:** Prof. Dr. Ângelo Dias

**Co-Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marília Álvares

Goiânia  
2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)  
GPT/BC/UFG**

T693t Torres, Luana Uchôa.  
Três canções sobre o poema Retrato de Cecília Meireles  
[manuscrito] : um estudo retórico-musical / Luana Uchôa Torres. -  
2011.  
xv, 83 f. : il., figs., tabs.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias; Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.  
Marília Álvares.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Escola de Música e Artes Cênicas, 2011.

Bibliografia.  
Inclui lista de figuras, tabelas e quadros.  
Acompanha Recital de Defesa.

1. Retórica-Musical 2. Canção Brasileira 3. Poema Retrato 4.  
Meireles, Cecília. I. Título.

CDU: 78:821.134.3(81)

Dedico este trabalho aos meus pais, Farias e Lourdes, a minha avó, Iracema e ao meu avô, Anísio (*In Memoriam*). A vocês, por todo apoio que sempre me deram e pela formação sólida cheia de educação, respeito e discernimento, que me ofereceram com amor e carinho.

## AGRADECIMENTOS

À Consciência Cósmica por me proporcionar a oportunidade de evoluir na vida através da Música.

Às professoras mestres Bruna Vieira e Deborah Moraes pelo apoio e colaboração fundamentais para o meu ingresso no curso de mestrado.

Aos meus orientadores, Marília Álvares e Ângelo Dias, pela disponibilidade, compreensão, amizade e confiança. Durante a pesquisa, eles sempre colaboraram nos momentos mais delicados.

Ao meu namorado, Vladimir Czwinski, pelo papel fundamental na construção disso tudo. Externo meu profundo agradecimento pela sua paciência, amor e pela contribuição na editoração de partituras, confecção do programa de recital, diagramação e correção deste trabalho.

Ao senhor Querubim e à Dona Lourdes, pessoas que apoiaram minha adaptação em Goiânia e me acolheram como um membro de sua família.

Aos meus amigos por terem compreendido minha ausência durante os momentos de dedicação ao mestrado.

Aos colegas de turma do mestrado, em especial à Bianca Almeida pela amizade eterna. Obrigada, meus amigos, pela turma alegre, enriquecedora e pelas experiências maravilhosas que me fizeram vivenciar. Também agradeço pela força e companheirismo durante esse processo. Cada momento foi de extrema importância para o desenvolvimento das minhas habilidades e dos meus conhecimentos.

Aos professores, Vladimir Silva, Ana Guiomar, Werner Aguiar, por aceitarem convite para a banca examinadora e pelas sugestões da escrita deste trabalho. Também às professoras Ângela Barra, Eliane leão, Sonia Ray, Magda Clímaco e Caroline Porto pela contribuição no meu crescimento musical.

Aos pianistas, Luiz Felipe e Consuelo Quireze, por terem aceitado prontamente o convite para realização dos meus recitais. Agradeço aos músicos David Castelo, Ricardo Rosemberg e Beatriz Pavan pela inestimável colaboração no meu primeiro recital de mestrado.

Aos compositores Antonio Ribeiro e Ronaldo Miranda, pela cooperação, recepção, carisma e atenção.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) por ter financiado minha bolsa durante esses dois anos de estudo, possibilitando, assim, meu crescimento profissional.

À coordenação do mestrado em música da UFG, na pessoa de Anileide, pela compreensão e colaboração durante esses anos.

(...)

*Meu caminho é sem marcos nem paisagens.*

*E como o conheces? – me perguntarão.*

*- por não ter palavras, por não ter imagens.*

*Nenhum inimigo e nenhum irmão.*

*Que procuras? Tudo. Que desejas? – Nada.*

*Viajo sozinha com meu coração.*

*Não ando perdida, mas desenhada.*

*Levo o meu rumo na minha mão.*

(...)

**(Cecília Meireles – Despedida in Vaga Música)**

## RESUMO

Este trabalho desenvolve uma análise pelo ângulo da relação texto-música, objetivando subsidiar a performance de três canções para voz e piano escritas sobre o poema *Retrato* da poetisa brasileira Cecília Meireles, pelos compositores Antonio Ribeiro, Osvaldo Lacerda e Ronaldo Miranda. Para tanto, abrange o campo da análise musical e poética, o estudo técnico da performance e o da canção de arte brasileira. Para a realização dessa pesquisa utilizou-se o levantamento bibliográfico e documental de referência direta e indireta, a análise das partituras das canções escolhidas para estudo, preparando-as para performance em público e fornecendo novas propostas interpretativas a partir dos dados coletados. A importância desta pesquisa confirma-se pelo fato de que, no Brasil, existem poucos estudos direcionados a fundamentar a interpretação artística da canção de câmara contemporânea pelo ângulo retórico-musical. Esse estudo, portanto, poderá aprimorar a relação com a prática musical atual, contribuindo na criação e consolidação da pesquisa em música no Brasil.

**Palavras-chave:** Retórica-Musical, Canção Brasileira, Cecília Meireles, Poema Retrato, Antonio Ribeiro, Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda.

## ABSTRACT

This work develops an analysis from the angle of the relationship text-music, aiming to support the performance of three songs for voice and piano written on the poetry *Retrato* by the Brazilian poet Cecilia Meireles, by the composers Antonio Ribeiro, Osvaldo Lacerda and Ronaldo Miranda. It is included in the field of the musical and poetic analysis, the technical study of performance and the study of Brazilian art song. To carry out this research it was used bibliographical and documentary survey with direct and indirect reference, analysis of scores of the songs chosen for study, preparing them for public performance; a critical challenge and new interpretative proposals from the collected data. The importance of this research is confirmed because in Brazil there are few studies aimed at substantiating the artistic interpretation of contemporary chamber song from the musical-rhetorical angle. This work, therefore, may improve the relation with the current musical practice, contributing to the creation and consolidation of music research in Brazil.

**Keywords:** Musical-Rhetoric, Brazilian Song, Cecília Meireles, Poetry Retrato, Antonio Ribeiro, Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Fases do discurso no sistema retórico-musical -----	21
Tabela 2: Etapas da <i>dispositio</i> -----	22
Tabela 3: Elementos do poema e sua adjetivação subjetiva -----	31
Tabela 4: Resumo da <i>dispositio</i> ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	42
Tabela 5: Descrição das figuras retórico-musicais ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro)-----	42
Tabela 6: Resumo da <i>dispositio</i> ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	50
Tabela 7: Descrição das figuras retórico-musicais ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	50
Tabela 8: Resumo da <i>dispositio</i> ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	61
Tabela 9: Descrição das figuras retórico-musicais ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	61

**LISTA DE QUADROS**

Quadro 1: Essência temática do poema <i>Retrato</i> de Cecília Meireles -----	29
Quadro 2: Recursos estilísticos – repetição de palavra -----	32

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Resumo estrutural da canção <i>Retrato</i> de Antonio Ribeiro -----	35
Figura 2: Compassos 1 – 3 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	36
Figura 3: Compassos 15 e 16 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	37
Figura 4: Compassos 19 – 23 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	37
Figura 5: Compassos 25 – 30 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	38
Figura 6: Compassos 1 – 2 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	38
Figura 7: Compassos 3 – 5 e 7 – 10 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	39
Figura 8: Compassos 12 – 14 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	40
Figura 9: Compassos 15 – 19 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	41
Figura 10: Compassos 25 – 30 ( <i>Retrato</i> – Antônio Ribeiro) -----	41
Figura 11: Resumo estrutural da canção <i>Retrato</i> de Osvaldo Lacerda Lacerda -----	44
Figura 12: Compassos 1 – 3 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	45
Figura 13: Compassos 12 – 15 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	45
Figura 14: Compassos 16 – 18 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	46
Figura 15: Compassos 19 – 22 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	47
Figura 16: Compassos 1 – 3 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	47
Figura 17: Compassos 4 – 7 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	48
Figura 18: Compassos 12 – 15 e 16 – 18 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	49
Figura 19: Compassos 19 – 22 ( <i>Retrato</i> – Osvaldo Lacerda) -----	50
Figura 20: Resumo estrutural da canção <i>Retrato</i> de Ronaldo Miranda -----	52
Figura 21: Compassos 1 – 3 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	53
Figura 22: Compassos 4 – 9 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	53
Figura 23: Compassos 12 – 14 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	54
Figura 24: Compassos 22 – 24 e 25 – 26 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	55
Figura 25: Compassos 31 – 32 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	56
Figura 26: Compassos 1 – 3 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	57
Figura 27: Compassos 4 – 6 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	57
Figura 28: Compassos 10 – 12 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	57
Figura 29: Compassos 13 – 15 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	58
Figura 30: Compassos 16 – 18 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	58
Figura 31: Compassos 22 – 24 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	59
Figura 32: Compassos 26 – 28 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	59

Figura 33: Compasso 33 mais anacruse ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	60
Figura 34: Compassos 33 – 34 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	60
Figura 35: Compassos 35 – 37 ( <i>Retrato</i> – Ronaldo Miranda) -----	61

## SUMÁRIO

RESUMO -----	viii
ABSTRACT -----	ix
LISTA DE TABELAS -----	x
LISTA DE QUADROS -----	xi
LISTA DE FIGURAS -----	xii

### PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA – RECITAIS

DE 30/03/2011 – RECITAL DE DEFESA -----	2
NOTAS DE PROGRAMA -----	3
DE 26/03/2010 -----	5
NOTAS DE PROGRAMA -----	6
ENCARTE COM O CD DO RECITAL DE DEFESA -----	9

### PARTE B:

### TRÊS CANÇÕES SOBRE O POEMA *RETRATO* DE CECÍLIA MEIRELES: UM ESTUDO RETÓRICO-MUSICAL

INTRODUÇÃO -----	11
<b>1. RETÓRICA MUSICAL: PERSPECTIVA HISTÓRICA</b> -----	17
1.1. O SISTEMA RETÓRICO MUSICAL -----	20
1.2. <i>ELOCUTIO/DECORATIO</i> : FIGURAS RETÓRICAS -----	23
<b>2. O POEMA E SUA AUTORA</b> -----	25
2.1. CECÍLIA MEIRELES: VIDA E OBRA -----	25
2.2. O POEMA <i>RETRATO</i> : ANÁLISE -----	27
<b>3. <i>RETRATO</i> - ANTONIO RIBEIRO</b> -----	34
3.1. TRATAMENTO DA <i>DISPOSITIO</i> -----	35
3.2. TRATAMENTO DA <i>ELOCUTIO</i> -----	38
<b>4. <i>RETRATO</i> - OSVALDO LACERDA</b> -----	43
4.1. TRATAMENTO DA <i>DISPOSITIO</i> -----	44
4.2. TRATAMENTO DA <i>ELOCUTIO</i> -----	47
<b>5. <i>RETRATO</i> - RONALDO MIRANDA</b> -----	51
5.1. TRATAMENTO DA <i>DISPOSITIO</i> -----	52
5.2. TRATAMENTO DA <i>ELOCUTIO</i> -----	56
<b>6. COMPARAÇÃO ENTRE AS TRÊS CANÇÕES</b> -----	62
<b>7. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS/ <i>PRONUNTIATIO</i></b> -----	64

<b>8. CONCLUSÃO</b> .....	67
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	69
<b>ANEXO I: POEMA ORIGINAL</b> .....	71
<b>ANEXO II: PARTITURAS DIGITALIZADAS</b> .....	73

**PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA  
RECITAIS**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA**

**RECITAL DE DEFESA<sup>1</sup>  
LUANA UCHÔA TORRES, *canto*  
Consuelo Quireze, *piano***

**Local:** Teatro da EMAC/UFG

**Data:** 30/03/2011 às 14:00h

**PROGRAMA:**

**Francis Pilkington (c.1570 - 1638?) - Poema: Henry Chettle (d. 1607?)**

Diaphenia, Like the Daffdowndilly (do *The First Book of Songs or Ayres of 4 Parts*, 1605)

**Franz P. Schubert (1797 - 1828)**

*Gesänge aus Wilhelm Meister (Lied der Mignon)*, D.877, Op. 62 - Poema: J. W. Goethe

Mignon I (*Kennst du das Land?*), D.321

Lied der Mignon II (*Nur wer die Sehnsucht kennt*), D.481

Mignon II (*Heiss' mich nicht reden*), D.726

Mignon III (*So lasst mich scheinen*), D.727

**Gabriel Fauré (1845 - 1924) - Poema: Paul Verlaine**

Clair de Lune – Op. 46/2

Mandoline – (de *Cinq Mélodies de Venise*), Op. 58/1

**Claude Debussy (1862 - 1918) - Poema: Paul Verlaine**

Clair de Lune – 1ª versão (de *Quatre Chansons de Jeunesse*)

Mandoline - L. 29

**Dominick Argento (1927-) – Poema: Henry Constable (1562 - 1613)**

Diaphenia (de *Six Elizabethan Songs*)

**Antonio Ribeiro (n. 1971) – Poema: Cecília Meireles**

Retrato (1994)

**Oswaldo Lacerda (n. 1927) – Poema: Cecília Meireles**

Retrato (1970)

**Ronaldo Miranda (n. 1948) – Poema: Cecília Meireles**

Retrato (1969)

---

<sup>1</sup> Recital apresentado por Luana Uchôa Torres ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performance Musical - Canto, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marília Álvares.

## NOTAS DE PROGRAMA<sup>2</sup>:

Decidiu-se por essas músicas, neste recital, por conta de dois fatores: contemplar canções musicadas sobre poemas de grandes poetas e contemplar o tema da minha pesquisa de mestrado, que é a análise, pelo ângulo retórico-musical, de canções musicadas sobre um mesmo poema.

**Francis Pilkington (c.1570 - 1638?) - Poema: Henry Chettle (d. 1607?)**

### *Diaphenia, Like the Daffdownilly*

Nessa canção, percebe-se características do madrigal inglês renascentista, tais como a métrica e a condução harmônica. O poema possui elementos de uma pastoral. O eu poético, Damelus, canta para sua amada, Diaphenia, declarando seu amor, elogiando-a e tentando seduzi-la para amá-lo como ele a ama. Pilkington repete os três últimos versos de cada estrofe.

**Franz P. Schubert (1797 - 1828) – Poema: J. W. Goethe**

### *Gesänge aus Wilhelm Meister (Lied der Mignon), D.877, Op.62*

Os textos desses quatro lieder (1826) fazem parte das canções interpretadas pela personagem Mignon, no romance “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (*Wilhelm Meister Lehrjahre* - 1796), escrito por Goethe (1749-1832). Mignon é uma personagem italiana, jovem, tímida, triste e romântica, que amadurece a força, por tanta mágoa e sofrimento. Suas canções imprimem essa dor profunda e secreta.

No primeiro lied, *Kennst du das Land?* (Conheces o país?) Mignon descreve o cenário de suas lembranças da sua terra na Itália, terra essa que ela considera privilegiada pela natureza, onde os laranjais florescem, onde os pomos dourados brilham e tudo está em paz.

Em *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Só quem sabe o que é saudade), Mignon fala da sua grande solidão. Ela sofre sozinha, distante de toda alegria. Isso a tonteia e “queima suas entranhas”. Ela diz que somente quem conhece a saudade sabe o que ela sofre.

Em *Heiss mich nicht reden*, a personagem lamenta não poder desabafar seu segredo, o seu sofrimento. Lamenta não poder buscar paz nos braços de um amigo. Ela é sozinha e não pode esvaziar o seu coração. Fez um juramento e por isso tem os lábios “trancados” e só Deus tem o poder para abri-los.

Em *So lasst mich scheinen* Mignon está trajada de anjo e se prepara para a morte, pede para que mantenham a túnica branca nela. Diz que sente profunda dor e de mágoa envelheceu cedo demais. Ao fim, pede: “Dai-me de novo e para sempre a juventude!”.

Schubert não compôs esses lieder em seqüência, mas podem consistir em um ciclo pelo fio temático que liga os poemas. Contudo, neste recital, escolheu-se a ordem que as canções aparecem dentro da trama do romance de Goethe.

---

<sup>2</sup> As notas de programa foram elaboradas por Luana Uchôa Torres.

## **Gabriel Fauré (1845 - 1924) e Claude Debussy (1862 - 1918) – Poema: Paul Verlaine**

### ***Clair de lune e Mandoline***

Essas *mélodies* foram compostas usando os poemas de Paul Verlaine. Fauré compôs *Clair de Lune* em 1887 e *Mandoline* em 1891. Debussy compôs seu *Clair de lune (Fêtes Galantes I)* em 1882 e *Mandoline* foi escrito provavelmente em 1883. Cada um tem sua concepção do poema, resultando em leituras completamente diferentes. Enquanto as *mélodies* de Fauré parecem contemplação de um quadro, Debussy parece descrever a partir do ponto de vista de quem vive a cena. Contudo, ambos não deixam de lado a atmosfera de sugestão, de simbolismo e frivolidade evocada por Verlaine na série de poemas “*Fêtes galantes*”. Esse ambiente pode ser visto na pintura dos quadros franceses do século XVIII, mas precisamente os quadros de Antoine Watteau (1684-1721), os quais representam personagens praticamente encantadas, irrealis, que estão sempre vestidas com roupas elegantes, em bosques sombrios, com estátuas e fontes, tocando, cantando, bebendo, recitando poemas, falando de amor e com sentimento de melancolia.

Essas personagens são estereotipadas e remetem à *Commedia dell’arte*. Assumem os nomes de Tircis, Aminte, Clitandre, Damis. Aminte e Tircis são personagens retiradas do drama italiano *Aminta* (1573), são amantes perdidamente apaixonados. Clitandre, aparece como um janota, banal. Damis é personagem retirada das peças de Marivaux, uma jovem apaixonada que recita poemas.

## **Dominick Argento (1927-) – Poema: Henry Constable (1562 - 613)**

### ***Diaphenia***

Existe uma controvérsia a respeito da autoria do poema *Diaphenia*. Enquanto a edição de Pilkington aponta Henry Chettle como autor, a edição de Dominick Argento aponta Henry Constable. Esses dois poetas viveram no mesmo período, mas as fontes biográficas colocam Chettle como um co-autor de peças.

Este *Diaphenia*, que Argento compôs em 1958, faz parte dos *Six Elizabethan Songs*, uma coleção de canções escritas para a graduação de Nicholas Di Virgilio, um tenor que estreou a ópera, *The Boor*, de Argento. Na canção o eu lírico que é um pastor, apresenta suas declarações de amor de maneira exasperada, tornando seu estado de espírito cada vez mais agitado até a última estrofe. Os símbolos musicais que representam o texto (*word painting*) são recorrentes em toda a música.

## **Antonio Ribeiro (n.1971), Osvaldo Lacerda (n. 1927) e Ronaldo Miranda (n.1948) – Poema: Cecília Meireles**

### ***Retrato***

Antonio Ribeiro compôs sua canção *Retrato* em 1994, enquanto Osvaldo Lacerda compôs em 1970 e Ronaldo Miranda em 1969. Esse poema de Cecília Meireles tem como essência a dualidade juventude-velhice e todas as mudanças negativas que isso pode acarretar ao ser humano. O eu poético, ao constatar as mudanças físicas e emocionais sofridas por ele com o passar da vida, fica perplexo e se questiona por que ele não se deu conta de mudanças tão simples e certas de acontecerem. Ao final, utiliza a palavra “face” como metáfora para alma, questionando-se sobre onde estará sua alma. Maiores informações a respeito dessas três canções podem ser lidas na minha dissertação de mestrado: “*Três Canções Sobre o poema Retrato de Cecília Meireles: um estudo retórico-musical*”.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA**

**RECITAL<sup>3</sup>  
LUANA UCHÔA TORRES, *canto***

**Local: Teatro da EMAC/UFG**

**Data: 26 de Abril de 2010 às 09:20h**

**PROGRAMA:**

**Alessandro Scarlatti (1659 - 1725): Solitudine avvenne, apriche colli**

**Henry Purcell (1659 - 1695): Sweeter than roses (de *Pausanias*)**

**Johann Sebastian Bach (1685 - 1750): Schafe können sicher weiden (da *Cantata BWV 208*)**

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791):**

**Ridente la calma**

**Un moto di gioia**

**Dans un bois solitaire**

**Oiseaux si tous les ans**

**Abendempfindung**

**Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte**

**Gioacchino Rossini (1792-1868): La promessa (de *Soirées Musicales*)**

**Gaetano Donizetti (1797-1848): Ah, rammenta, oh bella Irene**

**Músicos convidados:**

**Beatriz Pavan (Cravo)**

**David Castelo (Flauta)**

**Luiz Felipe Giunta (Piano)**

**Ricardo Rosemberg (Flauta)**

---

<sup>3</sup> Recital apresentado por Luana Uchôa Torres ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial da disciplina Estudo Individual Orientado – Canto, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Álvares.

## NOTAS DE PROGRAMA<sup>4</sup>:

**Alessandro Scarlatti (1659-1725): Solitudine avvenne, apriche colli notte** (cantata para soprano, flauta e contínuo)

Cantata secular em tradicional estilo italiano de câmara do período barroco, sem partes corais. A maioria das cantatas compostas por Scarlatti consistem de duas árias da *capo*, cada uma precedida por um recitativo. Este modelo se tornou mais ou menos padrão para cantatas seculares compostas durante o século XVIII, exceto na França.

**Henry Purcell (1659-1695): Sweeter than roses** (de Pausanias)

Purcell compôs música incidental para a tragédia *Pausanias, the Betrayal of his Country*, de Richard Norton em 1695, constituindo-a com uma canção e um dueto. O dueto é "My dearest, my fairest". A canção "Sweeter than roses," tem duas partes bem definidas: a primeira em estilo recitativo, quase arioso, e a segunda mais animada em métrica ternária, apresentando ostinato no baixo que contrasta com os floreios da melodia. A unidade é criada usando os mesmos motivos em palavras diferentes. Há uma estreita ligação entre texto e música, ao ponto do texto ditar as mudanças de andamento e caráter musical.

**Johann Sebastian Bach (1685-1750): Schafe können sicher weiden**

A Cantata BWV 208 "Was mir behagt," foi composta em 1713 para o aniversário de um duque. Na obra, a caçadora divina Diana, o caçador Endimião e os deuses pastoris Pã e Pales unem suas forças para desejar feliz aniversário ao duque, coisa comum na época. A ária de Pales (*Schafe können sicher weiden*) é em estilo pastoral. Como cantata secular, o texto transfere a figura do bom pastor de Cristo para o Duque Christian, o homenageado da ocasião.

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791):**

**Ridente la calma, K. 210**

Escrita no estilo da ária *da capo*, esta *canzonetta* parece uma típica ária legato das óperas de Mozart. O compositor fez um arranjo para soprano e piano sobre a ária *Il caro mio bene*, da ópera *Armida*, de Josef Mysliveček, compositor checo. O texto, no entanto, foi substituído pelo de *Ridente la calma*. O acompanhamento é simples, sublinhando o canto. O texto poético é de autor desconhecido e demonstra um eu lírico feliz, com o coração cheio de paz e confortado nos braços do amante.

**Un moto di gioia, K. 579**

Composta para a personagem Susanna da ópera *Le Nozze di Figaro*. Para a apresentação de 1789 em Viena, Mozart substituiu a ária *Venite, inginocchiatevi*, da versão original de 1789 por *Un moto di gioia*, por acreditar que a mesma se acomodasse melhor na voz de Adriana Ferrarese del Bene, a cantora que representaria Susanna na ocasião. Na versão original e mais apresentada nos dias atuais esta ária não é incluída na encenação da ópera. A poesia diz: "Uma emoção de alegria que sinto no meu coração, anunciando que a felicidade está vindo apesar dos meus medos. Espero que a preocupação acabe em contentamento. O destino e o amor não são sempre tiranos".

**Dans un bois solitaire, K. 308**

*Arietta* e pequena cena dramática, quase operística, com texto de Antoine Hodart de la Motte. A canção é um bom exemplo do estilo e elegância franceses. Na primeira seção, com três

<sup>4</sup> As notas de programa foram elaboradas por Luana Uchôa Torres.

versos, parece uma canção simples, depois na segunda seção contrasta com a mudança para um caráter mais incisivo e enérgico. Finalmente, na terceira seção, Mozart recapitula o tema da primeira seção. O texto poético narra a estória de alguém que andava solitário por um bosque quando percebeu que o deus Cupido dormia entre alguns arbustos. Parecia ser tão doce, mas não era digno de confiança, pois lembrava um ingrato que ela jurara esquecer. Ela se aproximou dele e, ao se deparar com a boca vermelha e a face luminosa, deixou escapar um suspiro que despertou o vingativo Cupido. Em castigo por ter despertado-o, Cupido gritou que ela estaria fadada a amar enquanto viver.

### **Oiseaux si tous les ans, K. 307**

Outra *arietta* e começa com uma linha vocal simples, sugerindo, mas não imitando, o canto de pássaros, em todas as partes do primeiro verso. O texto poético é de Antoine Ferrand e a idéia central é sobre os pássaros que, a cada ano procuram outros climas sempre que o Inverno triste chega. Este é o destino deles, que não permite que eles amem além da Primavera. Assim que a estação das flores acaba, eles finalizam um amor e migram para outro lugar, para outro amor... Tendo, assim, um amor diferente a cada ano.

### **Abendempfindung, K. 523**

Composto em 1787, este lied é uma obra-prima que prepara o terreno para grandes canções de Schubert, de linhas vocais mais extensas e de intensidade e paixão crescente. O texto poético é de Joachim Heinrich Campe e representa uma reflexão sobre o momento da morte. O eu lírico pede a sua amada que derrame lágrimas para ele, pois estas serão as mais belas pérolas em cima da sua sepultura.

### **Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte, K. 520**

Também composto em 1787, tem o texto poético de Gabriele von Baumberg. É outro exemplo de cena dramática em miniatura. A canção narra sobre *Luise*, que, desiludida, queima as cartas de seu amante infiel. Ela tenta destruir as marcas deixadas pelo amante, mas logo conclui que, apesar de queimar aquelas juras de amor, ela não conseguirá apagar as chamas do amor dentro do seu coração.

### **Gioacchino Rossini (1792-1868): La promessa (de Soirées Musicales)**

*Canzonetta* sobre os versos de Pietro Metastasio. Faz parte do *Soirées Musicales* (Serões Musicais), canções de câmara publicadas em 1835, período posterior ao de composição de óperas (encerrado em 1829). *Soirées Musicales* é o nome que Rossini dava às suas reuniões semanais com seus colegas e amigos, onde se ouvia canções de alta qualidade musical. A idéia central do texto poético é sobre um eu lírico que diz para sua amada: não acredite que eu seja capaz de deixar de amá-la, seus queridos olhos são minhas faíscas e serão meu belo fogo enquanto eu viver.

### **Gaetano Donizetti (1797-1848): Ah, rammenta, oh bella Irene**

Nessa canção, é fácil encontrar características do estilo bel cantista, como, por exemplo, portamentos para reforçar o legato e a melodia por graus conjuntos, aparecendo saltos apenas em locais bem estratégicos. Acompanhamento discreto, permitindo flexibilidade para o canto. A essa canção é associado o termo *cavatina*, no sentido utilizado durante o século XVIII, qual seja, uma *arietta*. O texto poético é também de Pietro Metastasio. O eu lírico pede à encantadora Irene para lembrar-se das juras de amor que ela prometera, pede o regresso dela, pois ele não pode viver sem o amor daquela que conhece os segredos do seu coração.

**ENCARTE COM CD DO RECITAL DE DEFESA**

**PARTE B:**  
**TRÊS CANÇÕES SOBRE O POEMA *RETRATO* DE CECILIA MEIRELES:**  
**UM ESTUDO RETÓRICO-MUSICAL**

## INTRODUÇÃO

O presente estudo desenvolve uma análise pelo ângulo da retórica musical, objetivando subsidiar a performance de três canções para voz e piano compostas por Antonio Ribeiro, Osvaldo Lacerda e Ronaldo Miranda, utilizando o poema “Retrato” da poetisa brasileira Cecília Meireles. Visa contribuir para o desenvolvimento de pesquisas acerca da interpretação da canção de arte brasileira contemporânea. O trabalho abrange, nesse aspecto, o campo da análise musical e poética, o estudo técnico da performance, e o da canção de arte brasileira para a obtenção de informações de relevo.

Para a realização desse trabalho utilizou-se levantamento bibliográfico e documental de referência direta e indireta; a análise das partituras das canções escolhidas para estudo, preparando-as para performance em público e para novas propostas interpretativas a partir dos dados coletados e, por fim, utilizou-se a explanação dos resultados neste trabalho escrito e em recital.

Essa pesquisa teve natureza descritiva, tendo caráter híbrido. Portanto, ela é quantitativa devido ao seu lado positivista, o qual se observa nas análises estruturais das canções. No entanto, apresenta-se, principalmente, como qualitativa, por sua interpretação dos dados ter um foco crítico, buscando, dessa forma, a utilidade de sua análise dentro da prática da performance. Foi realizado um estudo de caso intrínseco, ou seja, o caso constituiu o próprio objeto da pesquisa. Realizou-se um estudo documental no que tange à análise poética e musical, com a intenção de conhecer as três canções de maneira aprofundada, buscando fornecer respostas para os fenômenos que ocorrem dentro do discurso das obras, como também contribuir com conhecimentos para realização de performance das mesmas. Para tanto, dividiu-se a pesquisa em três etapas: a fase exploratória, a coleta e a fase da análise e interpretação dos dados. Segue-se abaixo a descrição das etapas desenvolvidas.

A primeira etapa consistiu em levantamento preliminar e em uma pré-análise das canções abordadas. Formularam-se hipóteses, tais como a de que canções sobre um mesmo texto, mas de compositores diferentes, apresentam simbologias retórico-musicais diferentes, apesar de o texto ser o mesmo; e que o estudo da retórica musical influencia na maneira de interpretar a música. Também realizou a exploração do material para análise, bem como um estudo da fundamentação teórica, no que diz respeito à bibliografia sobre os princípios da retórica, biografias dos compositores e da poetisa, e os aspectos históricos e musicológicos pertinentes à música vocal brasileira contemporânea.

Os resultados de outras pesquisas realizadas recentemente demonstram poucos estudos com uma metodologia já estabelecida para análise de canções que abarque a junção de seus dois formantes: o texto e a música. Portanto, decidiu-se realizar uma abordagem híbrida, escolhendo como apoio teórico principal os estudos de STEIN e SPILLMANN, expostos em *Poetry into song: performance and analysis of lieder* (1996), cujos critérios de análise se adequam à linguagem e à estruturação das obras em questão nesta pesquisa. No que concerne ao sistema retórico musical, o apoio teórico principal foi DIETRICH BARTEL, com *Musica Poetica* (1997), e o artigo *Rhetoric and music*, de GEORGE BUELOW (2001). Nestes, há um levantamento dos principais tratados e fontes sobre a utilização de recursos retóricos na música barroca.

Nesta pesquisa investigou-se a escrita poético-musical, com foco principal na relação entre texto e música. Procurou-se também saber as informações mais significativas a cerca da biografia e destacar os aspectos que caracterizam o estilo da poetisa e dos compositores, a fim de compreender como esses autores se formaram. Acredita-se que essa etapa contribui para o processo de elucidação de uma obra. Concernente ao poema, o trabalho propôs observar a pontuação, o tamanho e o ritmo dos versos, as repetições, as palavras chave e palavras desconhecidas, o sentimento, e as figuras de linguagem.

A segunda etapa foi a coleta dos dados pela pesquisa documental e bibliográfica. Realizou-se o levantamento bibliográfico de referências diretas e indiretas; a análise das partituras; o estudo das gravações disponíveis; a coleta em livros, teses e dissertações; a pesquisa na internet; a execução prática das obras abordadas, testando variações na coloração timbrística e observando a dicção e fraseado; por fim, a revisão das técnicas possíveis para se chegar ao objetivo musical estabelecido.

No que concerne à análise das partituras, observou-se os procedimentos composicionais e a estrutura poética, buscando os direcionamentos do discurso musical em cada canção. O objeto de estudo foi pormenorizado, decodificado e qualificado para a obtenção das respostas. Para tal fim, realizou-se o estudo melódico, rítmico e harmônico das peças musicais abrangidas, analisando como os resultados encontrados podem incidir na performance.

Os critérios de análise foram fundamentados nos elementos de harmonia, contraponto, ritmo, tempo, articulação, textura, texto e dinâmica. Como ferramenta analítica, utilizou-se o método comparativo (observações de contrastes e semelhanças) em cada uma das composições e entre as mesmas, a fim de reconhecer as configurações estilísticas e a organização do discurso musical de cada peça, observando sua forma e quais as figuras de retórica utilizadas e os elementos que aparecem com regularidade. Além de uma análise que busca a associação

texto e música e suas influências na performance do intérprete, fez-se, de cada canção, um aparato descritivo, apenas como base para conhecer o terreno no qual a crítica precisaria adentrar, isto é, em que estrutura musical seria preciso adentrar para compreender a junção música-texto.

Paralelo a isso, analisou-se o texto poético (conteúdo e forma), observando os significados de cada estrofe, analisando a representação (temas e imagens), as figuras de retórica e a progressão poética; quem é o enunciador poético e a quem o seu discurso está dirigido. Para tanto, a análise seguiu os princípios reunidos por NORMA GOLDSTEIN, em seu livro *Versos, Sons, Ritmos* (2005) e MASSAUD MOISÉS, em seu livro *A Criação Literária: poesia* (2001), os quais analisam o poema em níveis lexical, sintático e semântico, além de observar ritmo, rimas, formas do poema e figuras de efeitos sonoros. Tudo isso procurando entender como Antonio Ribeiro, Ronaldo Miranda e Osvaldo Lacerda interpretaram a poesia “Retrato” de Cecília Meireles.

A relação texto-música foi explorada através da análise da linguagem simbólica utilizada pelos compositores para representar o texto poético, observando se a essência temática do poema foi preservada e se a composição esclareceu ou ampliou o sentido semântico do texto. No fim dessa etapa, os dados foram organizados a fim de serem confrontados na próxima etapa. Já na terceira etapa, fez-se a interpretação e análise dos dados, como também a preparação do recital e do relatório final.

A análise dos dados teve natureza híbrida, posto que há uma análise descritiva, ou seja, o discurso da obra em si e, uma análise qualitativa que vem a ser a interpretação crítica da fusão texto e música. Dessa forma, esta pesquisa pode contribuir para o entendimento da associação do texto poético com o texto musical dentro das canções em estudo e também o entendimento da utilização de aspectos do sistema retórico musical nas peças vocais contemporâneas.

Fundamentando-se nas idéias teóricas e no levantamento bibliográfico coletado, fez-se uma confrontação dos resultados obtidos das análises das canções. As análises das três canções foram confrontadas entre si, procurando relatar a existência de pontos em comum e as principais diferenças, a fim de chegar à conclusão de como cada uma dessas canções pode ser interpretada no palco.

Portanto, essa última etapa focalizou no processo interpretativo da obra estudada, construindo propostas metodológicas de estudo e interpretação. Ainda nessa etapa, realizou-se ensaios, aplicando-se os resultados obtidos das análises na preparação para performance.

O programa do recital foi escolhido de acordo com o tema da pesquisa - a interpretação de canções compostas sobre um mesmo poema, tanto de poetas estrangeiros como de brasileiros, ressaltando-se as três canções escolhidas para a realização dessa pesquisa. Os ensaios aconteceram em pelo menos duas vezes por semana com duração de uma hora e meia. Juntamente com o pianista discutiu-se as exigências do texto poético e realizou-se um estudo da caracterização das peças, no que concerne a andamento, agógica, dinâmica, articulação, marcas de respiração, dicção, caracterização de personagem, tomando-se as decisões interpretativas baseadas nos resultados obtidos nesta pesquisa.

De acordo com CARVALHO (2010), a canção é um gênero híbrido, uma junção da linguagem verbal com a linguagem musical. Por isso, sendo uma combinação (caráter intersemiótico), essas linguagens não devem ser estudadas separadamente e exige, portanto, três competências: a verbal, a musical e a lítero-musical. É importante que haja um conhecimento dos aspectos formais e do contexto do texto poético, assim como a compreensão musical da canção. O intérprete da canção necessita compreender a transposição do estudo da forma poética para a forma musical, sendo necessários que estes dois meios sejam trabalhados em conjunto na preparação da performance de uma canção. Os resultados dessa pesquisa poderão contribuir para que essa compreensão interpretativa seja facilitada.

A escolha das peças desta pesquisa se deu pelo fato dos três compositores terem utilizado, na íntegra, o mesmo texto poético de autoria de Cecília Meireles, poetisa brasileira de grande expressão, e que possui a intensa musicalidade em seus versos como uma das características marcantes do seu estilo. Além disso, ela mesma defendia a importância do compositor saber escolher um texto para musicá-lo. Em carta ao escritor Vasco Mariz, no ano de 1959, Cecília escreveu:

Uma coisa que eu não compreendo é porque os músicos sempre dão preferência a letras literariamente fracas. As coisas escolhidas nunca são as melhores. É como se os músicos tivessem sensibilidade musical, mas não sensibilidade literária. O Villa-Lobos disse-me um dia que a música não tinha nada com a letra. A palavra era só para apoiar a voz. Engraçadíssimas aquelas teorias dele... (cit. in MARIZ, 2002, p. 41).

Para o intérprete, o estudo de obras diferentes sobre um mesmo poema se torna um trabalho bastante enriquecedor. Ter um olhar analítico (musical e poético) das canções só faz crescer o desempenho do músico como intérprete. O estudo de elementos como contexto histórico, biografias do poeta e dos compositores, aspectos poéticos e aspectos musicais (ritmo, melodia, harmonia, textura e estilo de acompanhamento) enriquecem a prática

interpretativa. O conhecimento das relações entre texto e música possibilita uma orientação fundamentada da interpretação, iluminando a escolha de toques, timbres, cores, além de graus de impostação e dinâmica.

Vasco Mariz ressalta a importância de conhecer versões musicais diferentes para um mesmo texto poético:

Aspectos curiosos se apresentam quando tentamos apreciar as diversas versões musicais de um poema por compositores de preparo técnico diferentes, ou orientados por correntes estéticas díspares. Ficamos surpresos como podem ser a alma humana tão variada e contrários os temperamentos. A mesma frase poética, por vezes, recebe tratamento ascendente e pianíssimo de um compositor, e descendente e forte por outro músico, o qual nem sequer sabia da existência da versão do colega. (MARIZ, 2002, p. 40).

Segundo CAMPOS (2006, p. 40), dentro da análise poética, considera-se pertinente trabalhar a representação poética (temas e imagens), suas figuras de retórica, como metáforas e símbolos, persona e modos de endereçamento do poema, e os aspectos de progressão poética. Isso contribui para a compreensão dos aspectos musicais nos seus desdobramentos interpretativos e na sua recíproca sujeição às exigências do texto poético.

No trabalho básico da performance da canção, o texto poético se estabelece como um centro gravitacional em torno do qual todos os demais elementos (musicais e dos performers) giram e mantêm trocas recíprocas, determinadas pelos significados do poema, bem como dos seus aspectos formais, rítmicos e métricos. (CAMPOS, 2006, p. 40)

De acordo com STEIN e SPILLMAN (1996, p. 20), o estudo do texto poético não é opcional; pelo contrário, ele constitui a maior parte do trabalho inicial de todo aprendizado e realização da performance da canção. É, portanto, um estudo essencial. Compreender o sentido do texto fornece subsídios técnicos e interpretativos no que diz respeito à dicção, declamação e da possível maneira como o compositor ouviu os elementos musicais do texto poético (STEIN e SPILLMAN, 1996, p.16).

O barítono francês Pierre BERNAC (1970, p. 3) acrescenta que o texto poético deve ser tratado com o mesmo cuidado e respeito com que normalmente abordamos o texto musical. Este respeito será manifestado primeiramente no nível técnico, ou seja, no que diz respeito à articulação e pronúncia. O texto deve ser inteligível, em honestidade para com o poeta, para com o público e para com o idioma.

É interessante ressaltar que a sonoridade e o ritmo das palavras também integram a construção de uma música, cada palavra tem uma carga emocional que inspira a música e expressam significado das emoções. (STEIN e SPILMAN, 1996 e BERNAC, 1970).

A importância desta pesquisa confirma-se pelo fato de que no Brasil existem poucos estudos direcionados a fundamentar a interpretação artística da canção de câmara contemporânea pelo ângulo retórico-musical. Este trabalho poderá aprimorar a relação com a prática musical atual, contribuindo na criação e consolidação da pesquisa em música no Brasil.

Na primeira parte deste trabalho contempla-se a história da retórica da antiguidade ao século XX, seus principais pontos de convergência e divergência, assim como também sua ligação com a música e o estreitamento dessa relação. Além disso, comenta-se como surgiu e como funciona o sistema retórico musical e a utilização das figuras retórico-musicais. Na segunda parte, disserta-se sobre o que é o gênero canção e como ele se associa à retórica no estudo da canção. Quanto à terceira parte, trata-se da biografia da poetisa Cecília Meireles e da análise do poema Retrato.

Na quarta parte, iniciam-se as análises das canções, juntamente com a biografia de Antonio Ribeiro e a análise da sua canção *Retrato*. Na quinta e na sexta parte, seguem o mesmo formato da parte anterior, desta vez, no entanto, com os compositores Osvaldo Lacerda e Ronaldo Miranda, respectivamente. A parte sete é uma comparação das análises das três canções e a parte oito trata de sugestões de performance das mesmas.

## 1. RETÓRICA MUSICAL: PERSPECTIVA HISTÓRICA

A disciplina Retórica tem suas origens por volta do século V a.C., na Grécia antiga, onde foi associada à Democracia e em particular à necessidade de preparar os cidadãos para uma intervenção ativa no governo da cidade. Portanto, desde o início, a Retórica consistia em um conjunto de técnicas de bem falar e de persuasão para serem usadas nas discussões públicas. Era, de fato, o discurso do Poder ou um discurso daqueles que aspiravam a exercê-lo. O orador (do grego: “Rector”) ou político ficava a cargo desse dever de educar os seus discípulos para a vida ativa na cidade. Isso era de muita importância na época, pois essa educação propunha formar homens públicos, aptos a intervir de maneira eficiente tanto nas deliberações políticas como numa ação judicial; capazes de exaltar os ideais e as aspirações que deviam inspirar e orientar a ação do povo.

A sua criação é atribuída a Córax e Tísis<sup>5</sup> e seu desenvolvimento aos sofistas que adquiriram grande prestígio como professores de Retórica, destacando-se entre estes os nomes de Górgias e Protágoras. Nessa época, o discurso retórico já visava a ação de persuadir, convencer. Sócrates e Platão se opuseram a esse ensino. Ambos sustentaram que a Retórica negava a Filosofia através de um discurso argumentativo que, pelo ato da persuasão, buscava manipular os cidadãos, enquanto que a Filosofia enveredava por um discurso argumentativo que visava atingir a verdade através do diálogo. Essa distinção fica claramente estabelecida por Platão, no *Górgias* e no *Fedro*, quando separa bem a diferença de que a Filosofia surge como um discurso dirigido à razão, condição primeira para que a Verdade possa ser comunicada, enquanto a Retórica é dirigida à emoção dos ouvintes.

Aristóteles (384-322 a.C.) procurou um meio termo entre Platão e os sofistas. Foi o primeiro filósofo a expor uma teoria da argumentação, no *Tópicos*, Tratado sobre a arte da dialética, e na *Retórica*, tratado sobre a arte da persuasão. Nestes, a Retórica é vista como uma arte que buscava descobrir os meios de persuasão possíveis para os vários argumentos. A retórica, então, se transforma em uma arte, na qual seu objeto de estudo é a produção e análise do discurso sob a perspectiva da eloquência e persuasão, e que, por meio da técnica argumentativa, baseada na habilidade de usufruir da linguagem para impressionar favoravelmente os ouvintes, tem como intuito orientar uma audiência para determinada conclusão, ou seja, convencer essa audiência da verdade de algo (CANO, 2000, p. 7). O saber, portanto, pressupõe-se adquirido. A disciplina retórica evolui dentro desses moldes definidos

---

<sup>5</sup> Não há informações precisas a respeito da biografia de Córax de Siracusa e Tísis, mas sabe-se que Córax era advogado e concordou ter Tísis como pupilo se ele ganhasse seu primeiro caso.

por Aristóteles, com discursos que primavam pela organização e beleza estética e valorizava a dimensão argumentativa.

Na época helenística, a arte da retórica se desenvolveu grandemente. Em Roma, Cícero, político e orador, do séc. I a.C - 106-43 a.C, sistematizou os fundamentos da retórica em duas obras: *De Oratore* e *Orator*. Considerou-a uma verdadeira ciência. Depois surge a única obra subsistente de Quintiliano (séc. I d.C, c. 35-100 d. C.), *Institutio Oratoria*. A partir disso a Retórica transforma-se em Oratória, a arte de falar bem. Durante a Idade Média, a argumentação recebe divulgação entre os clérigos, ocupando um lugar central na educação<sup>6</sup>.

Na Idade Moderna, a retórica ainda manteve algum prestígio nos países católicos, comprovado, por exemplo, pela figura do orador Padre Antônio Vieira. Todavia, a Retórica, vista como arte argumentativa, ficou desacreditada com o passar do tempo. Apenas no século XX, com a chamada *Virada Retórica* liderada por Chaim Perelman e Caroly Miller, a Retórica retomou seu prestígio e, parte disso acontece em virtude da generalização das teses relativistas, as quais se baseiam na relatividade do conhecimento e repudiam a verdade absoluta, isto é, afirmam que as posições morais, políticas e religiosas são verdades relativas ao indivíduo, pressupondo, assim, que todo ponto de vista é válido e torna a filosofia um espaço aberto para revisões e não uma verdade absoluta. Outro fator que corroborou para isso foi o surgimento da pós-modernidade, que ocasionou o descrédito das ideologias, ou melhor, o descrédito dos grandes discursos, das teses universalistas e instituições tradicionais, colocando em relevo o indivíduo como fonte de verdade.

O procedimento de relacionar música e texto existe desde a Antiguidade. Os gregos antigos já utilizavam de recursos retóricos na música. Pode-se observar isso com os Aedos e Rapsodos, no ano 9 a.C. Observa-se também essa tradição no teatro grego. Mais tarde, encontra-se essa associação de música e texto com os trovadores medievais e no período renascentista.

No período Barroco, no entanto, a relação texto-música toma proporções maiores. Com a atuação da Camerata Fiorentina, na segunda metade do século XVI, ocorre uma mudança na maneira de utilizar a linguagem musical. A proposta dela caracterizava-se, principalmente, pela relação que texto e música recebiam. Utilizaram de conceitos do sistema da retórica clássica para desenvolver procedimentos que expressassem o conteúdo do texto através da música. Dessa forma, desenvolvem-se mecanismos similares às figuras de retórica utilizadas

---

<sup>6</sup> Na Idade Média, a Retórica fazia parte do grupo das sete artes liberais, consideradas imprescindíveis para a formação de um homem livre. Essas artes estavam divididas entre dois grupos de disciplinas: o *quadrivium* que concentra no ensino do método científico (Astronomia, Aritmética, Geometria e Música) e o *trivium* que concentra no estudo do texto (Dialética, Gramática e Retórica).

no discurso feito com a linguagem verbal e utilizam-se, também, dos conceitos de organização desse discurso.

O período Barroco é caracterizado por ser uma época em que a Retórica influenciava bastante as diferentes atividades artísticas como literatura, teatro, artes plásticas e música. O Barroco foi, portanto, o período em que a arte era transformada em instrumento de persuasão, com o intuito de mover os afetos do público. Em 1537, Nicolaus Listenius utilizou o termo *Musica Poetica*, introduzindo-o para identificar um “gênero” de composição musical. Depois esse termo se expandiu, adquirindo uma maior difusão na Alemanha. Em 1563, Gallus Dressler usou esse mesmo termo como título para um tratado musical, empregando-o como gênero e também como disciplina. Joachim Burmeister, no início do século XVII, sistematizou o uso dos princípios e terminologias da retórica como disciplina e incluiu o conceito de figuras retórico-musicais em seus textos. (BARTEL, 1997)

Segundo CANO (2000, p. 27), com relação à música, no período entre 1535 e 1792, foram escritos tratados que estabeleceram um *corpus* teórico do sistema retórico-musical do Barroco que serve de base para as atuais pesquisas acerca da poética musical Barroca. Nesses tratados, o conteúdo é acerca da relação estreita entre música e retórica; do papel do músico como um orador com a função de persuadir o público; da origem e funcionamento dos afetos e do sistema retórico-musical.

Portanto, na Antiguidade a relação música-texto foi alavancada, mas foi na música vocal Barroca que houve um maior estreitamento dessa associação. Os compositores utilizaram figuras de retórica em conjunto com o simbolismo musical para descrever imagens, narrar histórias, caracterizar personagens, intensificar emoções e enfatizar contrastes entre importantes sentimentos como, por exemplo, amor e ódio conforme pode ser observado nos princípios que nortearam a Teoria dos Afetos. (SILVA, 2005: p. 29).

## 1.1 O SISTEMA RETÓRICO-MUSICAL

De acordo com CANO (2000, p. 39), o termo *Musica Poetica* foi utilizado pela primeira vez por Listenius, em seu tratado *Musica*, de 1537. Este termo se associava à composição musical, pois estava relacionado à idéia de criar. Era baseado no substantivo *poiesis* do verbo grego *poiein*, o qual remete à ação de fazer. *Musica Poetica*, portanto, é um termo ligado a uma área na qual se estudava o fazer musical e, nesses estudos, a retórica estava inclusa. A música, por sua vez, era pensada, estruturada e criada como um discurso, organizado em partes, às quais são atribuídas funções específicas. Segundo os tratadistas dessa época, para se mover ou estimular os afetos do público era preciso utilizar as figuras de retórica, que são análogas às figuras de linguagem da literatura. As figuras tornam o discurso mais atrativo, determinam o estilo e cumprem o papel de *delectare, movere e docere*:

Um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na música foi o de proporcionar ao discurso musical a possibilidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado (CANO, 2000, p. 43).

Os teóricos que se destacaram nessa época foram Listenius, Burmeister, Calvisius, Lippius, Kaldenbach, Nucius, Mattheson, Spiess, Heinichen, Beernhard, Mersenne, Kircher.

De acordo com essa sistematização da retórica clássica, o discurso é composto por cinco partes: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Pronuntiatio*. *Memoria* foi a única etapa não mencionada pelos tratados musicais do Barroco, pois foi parte transmitida somente para a literatura (CANO, 2000, p. 94). Em uma análise retórico-musical, portanto, são analisadas essas partes do discurso com a finalidade de descrever como os argumentos foram organizados dentro da composição, ou seja, com a finalidade de estabelecer uma lógica para o texto musical. As fases do discurso, conforme descritas pelo sistema retórico-musical, encontram-se a seguir:

FASE DO DISCURSO	DESCRIÇÃO
<i>Inventio</i>	Delineamento ou criação das idéias e dos argumentos do discurso, ou seja, a escolha do material que sustentará o discurso. Antes dessa parte, analisa-se a origem e o funcionamento dos afetos e as possibilidades deles serem representados musicalmente.
<i>Dispositio</i>	É a maneira como o discurso está organizado, isto é, distribuição ao longo do discurso das idéias e argumentos estabelecidos no <i>inventio</i> . Nessa parte se estabelece o momento e a maneira que cada afeto irá intervir, de acordo com suas características.
<i>Elocutio</i>	Nessa fase, colocam-se em palavras as idéias determinadas e organizadas anteriormente. No que diz respeito à música, essa parte está relacionada com o processo final da composição. Portanto, utiliza-se de recursos para o aprimoramento do discurso e, na música, isso é feito principalmente por uma das partes do <i>Elocutio</i> – o <i>Decoratio</i> . No <i>decoratio</i> são estabelecidas as figuras retórico-musicais, utilizadas para ornamentar o discurso, para enfatizar as palavras e determinar o estilo. São responsáveis por representar determinado afeto.
<i>Pronuntiatio</i>	Está relacionada à execução do discurso. Nos tratados musicais do período Barroco, essa parte aparece como conselhos práticos a respeito da criação e interpretação musical.

Tabela 1: Fases do discurso no sistema retórico-musical

É importante ressaltar alguns aspectos em relação à *dispositio*. Existem diversas maneiras de organizar a *dispositio* (na Idade Média era comum dividir em *initium*, *medium* e *finis*). De acordo com CANO (*ibid*, p. 82), os retóricos distinguem seis etapas principais na organização do discurso:

ETAPAS DA DISPOSITIO	DESCRIÇÃO
<i>Exordium</i>	É a introdução ao discurso. Nessa etapa é feita uma preparação do ouvinte para o tema que será abordado. O <i>exordium</i> compreende dois momentos: <i>captatio benevolentiae</i> (com a finalidade de seduzir e ganhar a confiança do ouvinte) e <i>partitio</i> , que anuncia o próprio conteúdo, organização e plano conforme os quais o discurso será desenvolvido.
<i>Narratio</i>	Desenvolvimento do material. Trata-se da narração dos fatos. Um relato que funciona como uma preparação para a argumentação.
<i>Propositio</i>	Enuncia a tese fundamental que sustenta o discurso.
<i>Confutatio</i>	Defesa dos argumentos. Nessa etapa, se apresentam os argumentos que confirmam determinada idéia e se refutam aqueles que a contradizem. A <i>confutatio</i> caracteriza-se por incluir um grande número de idéias contrárias entre si.
<i>Confirmatio</i>	É o retorno à tese fundamental. Após a argumentação há uma re-exposição das idéias originais, mas agora elas aparecem com uma maior carga afetiva.
<i>Peroratio</i>	Consiste no epílogo do discurso, onde se resume e enfatiza a tese ou se anuncia algum tipo de conclusão.

Tabela 2: Etapas da *dispositio*

CANO (*ibid*, p. 85) ressalta que a *dispositio* não é um esquema formal pré-estabelecido que divide o discurso em partes bem delimitadas. Pode existir um *transitus*, ou seja, uma transição entre essas etapas, ou ainda, todas as seções podem ser omitidas, mudar de posição, fundir-se, subdividir-se ou modificar-se tanto quanto o discurso exija. O autor ressalta que a *dispositio* deve ser entendida como uma infra-estrutura que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico, e que se relaciona diretamente com o discurso musical em ação.

Neste trabalho, escolheu-se trabalhar com as partes *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio*. A *dispositio* está relacionada à organização do discurso musical das canções escolhidas para estudo; a *elocutio* diz respeito às figuras de retórica que decoram essas canções; a *pronuntiatio* é as sugestões para performance.

## 1.2. *ELOCUTIO/DECORATIO*: FIGURAS RETÓRICAS

Segundo CANO (2000, p. 101), o *decoratio*, parte do *elocutio* que diz respeito à articulação das figuras retóricas, é o tópico mais conhecido e estudado da retórica, embora trate de uma análise mais superficial que a dos outros tópicos. De acordo com esse autor, a figura retórica é uma operação que desvia uma expressão verbal, literária ou musical do uso gramatical comum. Dessa forma, o uso da figura retórica é um processo de transgressão, no qual, em determinado contexto, a forma de expressão determinada pela regra, cede lugar a outra de caráter inesperado e inusitado que modifica significativamente o aspecto do discurso e o efeito que este produz no ouvinte.

A escolha de determinadas figuras proporciona uma individualização do discurso, caracteriza suas expressões concedendo-lhe uma personalidade própria e um estilo, pelo qual o ouvinte o identifica. A figura proporciona também beleza, refinamento e elegância ao discurso, tudo isso com a finalidade de mover os afetos do ouvinte, isso, obviamente, se acompanharem as regras do discurso.

As figuras retórico-musicais são recursos musicais análogos às figuras de retórica utilizadas na oratória. Ainda de acordo com CANO (*ibid*, p. 109), as figuras retórico-musicais incluem uma grande quantidade de eventos musicais como repetições, imitações, acordes, contrastes, interrupções, modificações de registro, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias e modos, que, em determinado contexto, são percebidos como desvios ou alterações da gramática musical. Porém, são desvios que não comprometem o entendimento do discurso.

Como ressalta CANO (*ibid*, p. 115), é na música vocal que se observa uma maior articulação dos recursos e mecanismos da retórica, na qual a figura retórico-musical foi utilizada de maneira determinante para apoiar o sentido e a intenção do texto.

A respeito da terminologia dessas figuras, utilizada durante o período Barroco, tem-se uma pluralidade que varia de região para região e de autor para autor. Essas divergências terminológicas impedem uma categorização convincente e efetiva dessas figuras musicais. Contudo, BUELOW (2001, p. 263) agrupa em sete categorias uma lista das figuras retórico-musicais usadas com maior frequência:

- Figuras de repetição melódica;
- Figuras baseadas sobre imitação fugal;
- Figuras formadas por estruturas de dissonâncias;
- Figuras de intervalos;

- Figuras de hypotyposis ou madrigalimos, por serem freqüentes no madrigal italiano do século XVI;
- Figuras de som;
- Figuras formadas por silêncio.

Os tratadistas barrocos entendiam as figuras retórico-musicais como um ornamento, no sentido mais amplo do termo. Além disso, é considerado o meio musical para expressão dos afetos humanos, já que, segundo Scheibe (1745) citado por CANO (*ibid*, p.112-114) “podem existir figuras sem afetos, mas não afetos sem figuras”. CANO (*ibid*, p. 115), ainda diz que talvez seja possível afirmar que a qualidade afetiva é o princípio e o fim de toda figura retórico-musical.

## 2. O POEMA E SUA AUTORA

*Escreverás meu nome com todas as letras,  
Com todas as datas  
- e não serei eu.  
Repetirás o que me ouviste,  
O que leste de mim, e mostrarás meu retrato  
- e nada disso serei eu.*

(...)<sup>7</sup>

### 2.1. CECÍLIA MEIRELES: VIDA E OBRA

Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964) nasceu em 7 de novembro de 1901, na Rua da Colina, Tijuca, no Rio de Janeiro. Seu pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, morreu três meses antes dela nascer, e sua mãe, Matilde Benevides faleceu quando Cecília Meireles tinha 3 anos de idade. Ficou aos cuidados da sua avó materna e tutora, D. Jacinta Garcia Benevides. Tais episódios fúnebres começaram a criar na criança a intimidade com a morte. As perdas precoces lhe deram consciência do efêmero. Sobre a morte dos pais, ela mesma fala em entrevista que:

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratemplos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo quanto tenho feito, em Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore. Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética afetuosa e participante. (cit. in MEIRELES, 1983, p. 41).

Em 1910, terminou o Curso Primário, na Escola Estácio de Sá, recebendo medalha de ouro das mãos do poeta Olavo Bilac, então Inspetor Escolar do Distrito Federal. Desde a adolescência, demonstrava paixão pelos livros. Em 1917, diplomou-se na Escola Normal (Instituto de Educação) e passou a exercer o Magistério. Depois, ela seguiu estudando canto e

---

<sup>7</sup> Esta citação foi extraída do poema *Biografia* do livro *Poemas II* de Cecília Meireles.

violino no Conservatório Nacional de Música e, mais tarde, estudou línguas, pesquisou sobre o Oriente, história e filosofia. Em 1919, o seu primeiro livro de versos, *Espectro*, é recebido com elogios pela crítica.

Embora seja contemporânea dos poetas do modernismo brasileiro, a poetisa Cecília Meireles não participou diretamente do movimento modernista da Semana de 1922. As características estilísticas de seus primeiros livros chamam a atenção dos poetas do grupo da *Revista Festa*, do Rio de Janeiro: Andrade Murici, Tasso da Silveira, Murilo Araújo. Esses poetas defendiam uma poesia imbuída de elementos espirituais, de preocupações transcendentais, filosóficas e religiosas.

Em 1935, lecionou Literatura Brasileira na recém fundada Universidade do Distrito Federal (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro), mesmo ano que seu esposo cometeu suicídio. Em 1938, seu livro *Viagem* recebe o Prêmio Poesia da Academia Brasileira de Letras e, em 1939, é editado em Lisboa.

Em 1940, conhece os Estados Unidos e ministra curso de Literatura Brasileira na Universidade do Texas. Em 1951, volta à Europa (França, Bélgica, Holanda e Portugal) e, em 1953, conhece a Índia, onde recebe o título Doutor Honoris Causa da Universidade de Deli. Cecília Meireles morreu em 9 de novembro de 1964, deixando vasto material inédito: poemas, traduções, peças de teatro, correspondências, antologias, crônicas de viagem, conferências, periodismo e tantos outros escritos. Seus poemas têm sido intensamente musicados, cantados por intérpretes do Brasil e Portugal.

## 2.2. O POEMA *RETRATO*: ANÁLISE

*“Desejo uma fotografia  
como esta – o senhor vê? – como esta:  
em que para sempre me ria  
com um vestido de eterna festa.  
(...)”<sup>8</sup>*

Esse poema faz parte do livro *Viagem*, que consiste em poemas de 1929-1937, premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1938 e publicado em Lisboa pela editora Ocidente, em 1939. Segundo os críticos, Cecília Meireles encontrou seu estilo definitivo com esse livro, o qual carrega o verso melódico que sustenta os motivos fundadores de sua poética – sonho, solidão, mar, canção, melancolia, nuvens, céu e morte. Darcy Damasceno escreveu a respeito desta obra:

...Ora, refletindo em seus versos o fruto de árdua, demorada e persistente aprendizagem, essa obra surgia entre nós num momento em que a maior parte dos poetas modernistas não se havia ainda desprendido das redes que lhes lançara a própria atividade renovadora; os vícios expressivos, o anedótico e o nacionalismo subsistiam em quase todos. Daí que o súbito rompimento do pano de boca, abrindo aos olhos surpresos um cenário de mais vastos horizontes, fosse tomado como acontecimento insólito, sem conexão com a conjuntura cultural de então. (DAMASCENO in MEIRELES, 1983, p. 15-16).

A estrutura do poema é de três estrofes, cada uma com quatro versos.

---

<sup>8</sup> Esta citação foi extraída do poema “Encomenda” do livro *Vaga Música*, escrito por Cecília Meireles.

## Retrato

Cecília Meireles

*Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.*

*Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
- em que espelho ficou perdida  
a minha face?*

### Transcrição fonética<sup>9</sup>:

[xe'tra.tu]<sup>10</sup>

[se'si.ljɐ.mej'rɛ.lɪs]

[e:w nã:w̃ 'tʃi.jɐ 'es.tʃɪ 'xos.tu dʃi 'o.ʒɪ]

[a'sĩ 'ka:w.mu a'sĩ 'tris.tʃɪ a'ʃĩ 'ma.gru]

[nẽ:ĩ 'es.tʃɪz'ɔ.ʎus tã:w̃ va'zi.us]

[nẽ:ĩ u 'la.bjuɐ'mar.gu]

[e:w nã:w̃ 'tʃi.jɐ 'ɛs.tɛs mã:w̃s sê:ĩ 'for.sa]

[tã:w̃ pa'ra.dazi 'fri.ɐzi 'mɔr.tɛs]

[e:w nã:w̃ 'tʃi.jɐ 'es.tʃɪ ko.rɐ'sã:w̃]

[ki nẽ:ĩ si 'mɔs.trɐ]

[e:w nã:w̃ de:j pur 'ɛs.tɛ mu'dã.sɐ]

[tã:w̃ 'sĩ.plɪs tã:w̃ 'sɛr.tɛ tã:w̃ 'fa.sju]

[ẽ:ĩ kjes'pe.ʎu fi'ko:w pɛr'dʃi.dɐ]

[a 'mĩ.jɐ 'fa.sɪ]

O poema *Retrato* possui características simbolistas e utiliza uma imagem poética recorrente nas poesias de Cecília Meireles: o espelho. Essa imagem está atrelada à

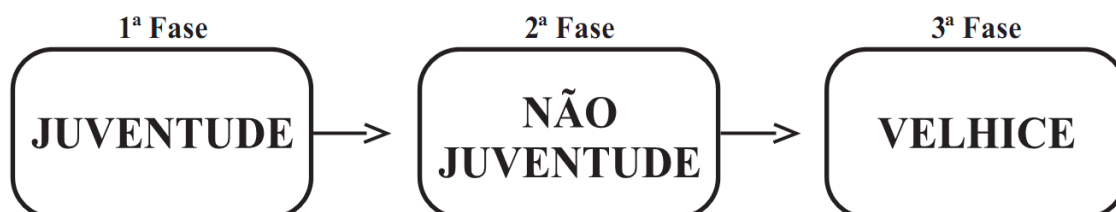
<sup>9</sup> As decisões na transcrição fonética foram todas tomadas pela autora deste trabalho, com base na tese de doutorado *Diction and Pronunciation of Brazilian Portuguese in Lyric Singing as Applied to Selected Songs of Francisco Mignone* (2008) da professora doutora Marília Álvares.

<sup>10</sup> Em cada canção existem algumas especificidades de transcrições, as quais dependem da forma como o compositor associou o texto à música, como, por exemplo, as escolhas de quais elisões foram utilizadas por eles.

transitoriedade da vida e do tempo, absorvendo questões existencialistas, os focos temáticos que caracterizam bem a obra dessa poetisa.

A base de construção desse poema está na relação de contrariedade semântica entre juventude e velhice, como também no significado de perda. Aqui a juventude é colocada como positiva com valores relacionados à vitalidade, e a velhice como negativa, relacionada à falta de vitalidade. Percebe-se essa relação oposta de juventude e velhice logo no primeiro verso: “Eu não tinha este rosto de hoje”. O verbo no passado remonta à juventude, mostra que, antes, o eu lírico possuía características diferentes, opostas às que vê no espelho de hoje; o pronome demonstrativo confirma que o eu lírico fala do presente.

A seqüência narrativa aparece em três fases e com dois sujeitos: o do fazer (ação) e o do ser (estado). Na primeira fase, a juventude é afirmada, quando o eu lírico lembra o passado. O sujeito dessa fase é o “tempo”, ele age fornecendo energia, vitalidade e o eu lírico recebe a transformação. Na segunda fase, essa juventude é negada no momento que ele percebe a mudança ocorrida com o passar do tempo e, por fim, na terceira fase, ocorre a afirmação da velhice, com exposição das características que o sujeito tem hoje e pela procura da sua face anterior:



Quadro 1: Essência temática do poema *Retrato* de Cecília Meireles

Na segunda fase, o tempo toma o que forneceu e, na terceira fase, o eu lírico questiona, porém submete-se à ação do tempo. O tempo, portanto, é exposto como manipulador.

Na primeira estrofe, o eu lírico inicia a narrativa com a descrição de seu rosto que ele não reconhece mais como sendo seu. Toda a descrição é feita em primeira pessoa, criando caráter de intimidade com o sujeito, em uma situação melancólica. Segue o eu lírico observando a si mesmo, descrevendo o seu “eu” através de um olhar por um espelho e de um olhar pela sua própria percepção. A partir disso, constata as transformações físicas e psicológicas pelas quais passou na vida; demonstra perplexidade por não ter percebido a mudança ocorrida com o passar do tempo, pois seu retrato agora já é bem diferente daquele da

juventude. A transformação, que é óbvia e inevitável, aconteceu e ele ainda não havia a percebido.

O poema não traz as etapas da transformação, mas apresenta o resultado da mudança, e a partir desse deduz-se a transformação. A descrição do “eu” revela algo estático, uma imagem congelada como em um retrato. Ressalta-se, portanto, o paradoxo existente: a passagem do tempo é demonstrada por meio de um objeto estático, o espelho, que mostra a diferença da imagem que o eu lírico tem de si mesmo *versus* a imagem real refletida no espelho.

Na segunda estrofe, ocorre uma anáfora por meio da repetição da expressão “eu não tinha”, introduzida no primeiro verso do poema. Nesse momento o eu lírico enfatiza a negação, reafirma que não percebeu as transformações impostas pelo tempo e sugere um sentimento de perplexidade. A palavra “coração”, nesse contexto, é uma imagem poética (metáfora) que simboliza os sentimentos antes demonstrados pelo eu lírico e que hoje estão retraídos, não se mostram. O poema descreve, portanto, mudanças externas/físicas e internas/psicológicas, emocionais.

Os adjetivos utilizados adicionam aos substantivos forte carga subjetiva. O adjetivo “magro”, por exemplo, adquire uma conotação mais subjetiva, demonstrando que o rosto do eu lírico é sofrido e não apenas magro antônimo de gordo. A palavra “mãos”, que representa partes significativas do corpo, pode simbolizar a força dos seres humanos em lutar pela vida, porque agora a personagem perdeu essa vitalidade, pois está “sem força” (o termo é usado no singular). A poetisa também utiliza de sinestesia, criando, por exemplo, imagens sensoriais do paladar e do tato ao descrever as “mãos frias” e o “lábio amargo”.

<b>Externo - Físico</b>	<b>Caracterização Subjetiva</b>	<b>Interno – Emocional</b>
Rosto	Calmo, triste, magro	Coração
Olhos	Vazios	
Lábio	Amargo	
Mãos	Força, paradas, frias, mortas	

Tabela 3- Elementos do poema e sua adjetivação subjetiva

Na terceira estrofe, no primeiro verso, há uma constatação do “eu” lírico das transformações sofridas por causa dos sofrimentos vividos. Pode-se dizer que a metáfora desse poema é de uma mudança suscetível a todos, isto é, metáfora para a transitoriedade da

vida. No segundo verso da terceira estrofe (“tão simples, tão certa, tão fácil”), observa-se a comprovação dessa passagem da vida. A poetisa utilizou a palavra “tão” de forma repetitiva, intensificando o quanto as mudanças têm poderes sobre nós humanos, que não podemos impedir as mudanças do tempo, da vida. Tais mudanças, com certeza, irão acontecer ao longo dos anos e serão da maneira mais simples e fácil que não perceberemos, pois estaremos envolvidos em muitas outras coisas. Não sabemos quando e nem aonde elas irão acontecer, apenas sabemos que acontecerão e, mesmo com essa certeza, ficamos surpresos quando elas chegam.

Ao final do poema, o eu lírico se pergunta quando perdeu a pessoa, o ser que ele era anteriormente. A palavra “face” pode ser entendida como metáfora para a vida ou alma e a palavra “espelho” como metáfora para instante, lugar, circunstância.

Dentre as características estilísticas da obra de Cecília Meireles, uma das mais marcantes é a musicalidade, que ela explicita, por exemplo, com a utilização de figuras de efeito sonoro em seus poemas.

De acordo com GOLDSTEIN (2005, p.50-54), são figuras de efeito sonoro: aliteração, assonância, repetição de palavras e onomatopéia. São essas figuras que garantem nos poemas de Cecília Meireles a musicalidade e a atmosfera simbolista de sugestão, de imagens sensoriais.

No poema *Retrato*, por exemplo, nos versos 7 e 8 e 11 e 12 há cesuras que criam mais significado e dão mais ênfase às palavras chaves desses versos. É o caso da palavra “perdida”, que representa a essência do poema. Segundo AZEVEDO FILHO (1970, p. 35-36), Cecília Meireles utiliza muito esse recurso em seus poemas, dividindo os versos mais longos em versos menores para valorizar a palavra poética. Essas cesuras também sugerem que o eu lírico interrompe o fluxo de pensamento (consciência) ao constatar as transformações ocorridas no seu “eu”:

**VERSO 7** *Eu não tinha este coração*

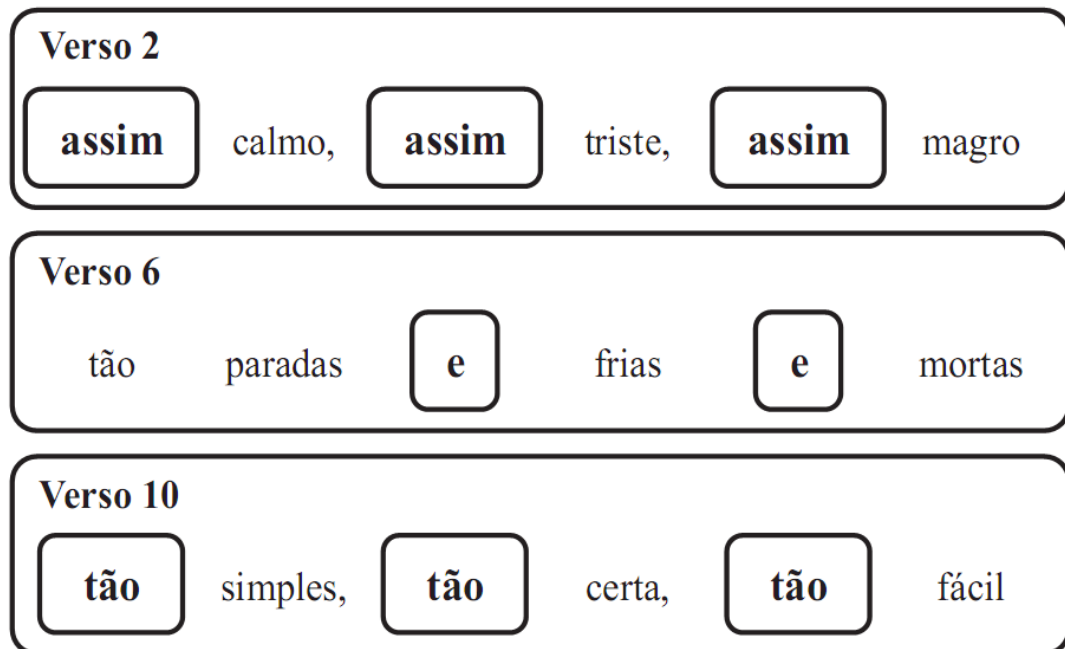
**VERSO 8** *que nem se mostra.*

**VERSO 11** *—Em que espelho ficou perdida*

**VERSO 12** *a minha face?*

É evidente também o recurso de repetição (anáfora) utilizado nos versos 2, 6 e 10. A repetição da palavra “assim”; da conjunção “e”, e da palavra “tão”, carregam esses versos de

tensão poética e criam uma atmosfera de gradação, que por sua vez, sugere processo de transformação da auto descoberta e da passagem da vida:



Quadro 2: Recursos estilísticos – repetição de palavra

Outro recurso interessante é o jogo com as palavras “magro” e “amargo” e as palavras “mortas” e “mostra”. Os fonemas de uma palavra são inseridos na outra, ou melhor, são os mesmos fonemas, porém organizados de formas diferentes. Ainda sobre os recursos estilísticos, observa-se que é recorrente nos poemas de Cecília Meireles o uso de assonâncias e aliterações, as quais proporcionam musicalidade. No poema *Retrato*, as principais assonâncias são de /e/ e /o/, como por exemplo:

*Eu não tinha **este rosto de hoje**  
 nem **estes olhos tão vazios***

Quanto à aliteração, a principal é de /r/ em:

*tão **par**adas e **fr**ias e **mor**tas*

A negação é utilizada em quase todos os versos do poema. O uso da partícula “nem” reitera a negação e isso representa o eu lírico que nega sua condição. Ao tomar consciência das mudanças, ele tem a sensação de perda, remorsos e tristeza, por isso não aceita as mudanças ocorridas que o transformaram em um ser sem vitalidade.

Pelo fato da palavra “retrato” simbolizar algo estático, eternizado, faz com que o título combine com a idéia temática do poema, afinal, o eu lírico anseia eternizar sua juventude como em um retrato. Ele deseja ter para sempre aquela feição de outrora. Contudo, a ação do tempo não permite que isso aconteça, por isso da pergunta existencial ao final do poema. O sujeito poético se questiona em qual momento ele perdeu a juventude, querendo compreender como chegou até a velhice e porque ele não pode resgatar seus tempos de juventude.

### 3. RETRATO - ANTONIO RIBEIRO

O compositor Antonio Ribeiro nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 1971 e iniciou seus estudos com aulas de piano sob orientação de Maria Arruda, discípula de Mário de Andrade. Desde os quinze anos de idade leciona música. Depois se graduou em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP. Estudou com Osvaldo Lacerda e foi o último aluno de composição de Camargo Guarnieri. Durante algum tempo foi redator dos programas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. O seu acervo de composições possui aproximadamente oitenta peças para diferentes formações, como eletroacústicas, piano solo e sinfônica. Atualmente exerce o papel de compositor, pesquisador e assessor pedagógico.

A canção *Retrato*, para canto e piano, sobre poema de Cecília Meireles, foi composta por Antonio Ribeiro em 1994. A partitura indica que a canção é, provavelmente, para voz aguda; possui extensão vocal de  $Mi_{b_3}$ <sup>11</sup> a  $Lá_4$ ; andamento *Desolado* ( $\downarrow = \pm 60$ ). Para análise, utilizou-se uma partitura manuscrita enviada por email pelo próprio compositor. A obra tem 30 compassos. A fórmula de compasso inicial é 2/4, porém, durante toda a música, alterna entre 2/4 e 3/4. Com essa alternância, provavelmente, o compositor buscou uma proximidade com a prosódia da fala, pode-se observar isso claramente na linha vocal que está próxima de um recitativo. A forma é AA'B e a armadura é de Sol menor. A nota inicial é Sol, o primeiro acorde é Dó menor e o final é Sol menor. A sua progressão harmônica não segue os princípios da tonalidade clássica, mas é uma canção tonal. Abaixo, segue o resumo estrutural da peça:

---

<sup>11</sup> Neste trabalho, adotou-se Dó central =  $Dó_3$ .

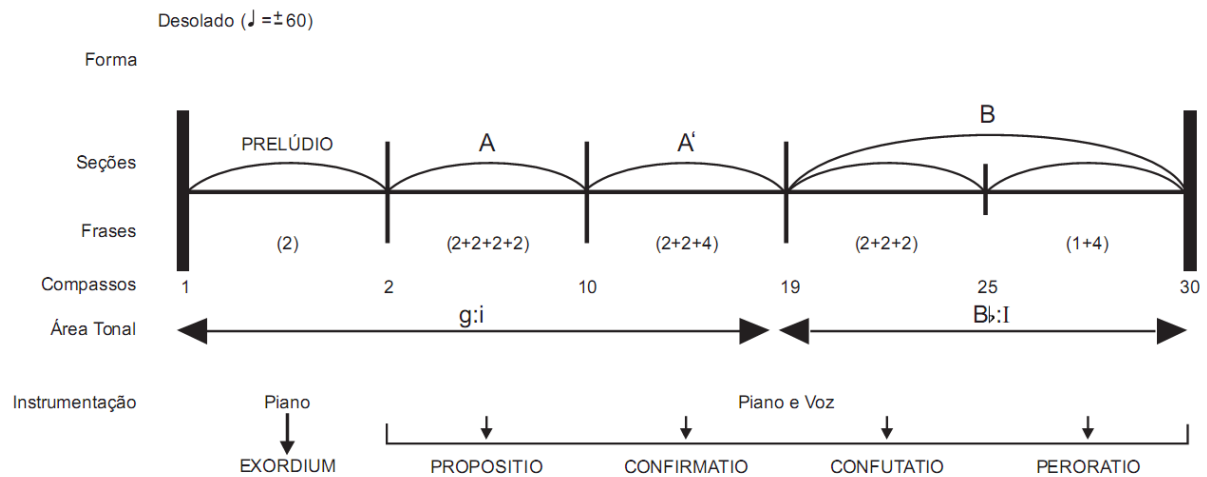


Figura 1: Resumo estrutural da canção *Retrato* de Antonio Ribeiro

### 3.1. TRATAMENTO DA *DISPOSITIO*

Nessa canção, o *dispositio* está organizado em quatro seções, a parte do *narratio* foi omitida: *Exordium*: compassos de 1 a 2; A (*Propositio*) – c. 3-10; A' (*Confirmatio*) – c. 11-19; B (*Confutatio e Peroratio*) – c. 20-25 e 26 – 30, respectivamente.

No *Exordium*, que compreende os compassos 1 mais anacruse e compasso 2, o compositor realiza uma curta ambientação da canção. Essa ambientação é feita pelo piano que expõe os motivos melódicos e rítmicos que serão recorrentes em toda a peça. A parte rítmica consiste em colcheias e quiálteras. A tensão harmônica provocada pelos poliacordes e acordes de 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> sugere uma atmosfera de algo incompleto, associado ao vazio que o personagem sente, a procura pela sua “face”. No compasso 3, a linha do piano inicia um padrão rítmico e o mantém até o final da peça, com figuração simples, apoiando o recitativo vocal.

The image shows a musical score for the first three measures of the piece 'Retrato' by Antônio Ribeiro. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Piano'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Desolado' with a quarter note equal to 60 (♩ = ± 60). The vocal line begins with a rest in measure 1, followed by a melodic motif in measure 2, and continues in measure 3. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in measures 1 and 3. The lyrics are 'Eu não ti nha es-te ros-to de'. Annotations include 'Motivo melódico' pointing to the vocal line in measure 2 and 'Padrão rítmico' pointing to the piano accompaniment in measure 3. Dynamics include 'p' (piano) and 'p espressivo'.

Figura 2: Compassos 1 – 3 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

O *Propositio*, que compreende os compassos de 3 a 10, é a parte A da canção e está dividida em quatro frases. O tema vocal inicia com a nota Fá $\sharp_3$ , que é sensível à tônica (Sol). A tensão harmônica inicial está relacionada à idéia de negação dentro da narrativa das duas primeiras estrofes do poema “eu não tinha este rosto de hoje”, “ eu não tinha estas mãos sem força”. As indicações de dinâmica e articulação são indicadas de acordo com a mudança de emoção do eu lírico, realçando os momentos de perplexidade, resignação, tristeza profunda, desespero. Estas emoções seguem as nuances, talvez por isso existam tantas mudanças de dinâmica.

O *Confirmatio* compreende os compassos 11 ao 19, e consiste na parte A' da canção. Está dividida em três frases. A progressão harmônica é similar à da seção anterior. No geral, a melodia tem contorno ondulado. No compasso 15 ocorre o clímax da canção com a nota mais aguda da linha vocal, e a suspensão no compasso 19, com a mudança do centro tonal para Si $\flat$  Maior, prepara a chegada da próxima seção.

15 Clímax

ti - nha es - te co - ra - ção que

*f*

Figura 3: Compassos 15 e 16 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

O *Confutatio*, compassos 20 ao 25, corresponde à primeira parte de B. Está relacionado à terceira estrofe do poema e está dividido em três frases. Há uma mudança de caráter musical, tudo é piano e a melodia muda seu contorno para descendente, simbolizando a queda da juventude (parte A) para à velhice (parte B). Há mais pausas no piano e redução da atividade rítmica. Há também uma mudança de registro para o agudo e uma mudança harmônica, afinal, anteriormente, a centricidade tonal era estabelecida pela nota Sol e agora é pela nota Si. Estas mudanças se relacionam à constatação do eu lírico a respeito da sua mudança física e psicológica.

*p* 20

Eu não dei por es - ta mu - dan - ça tão sim - ples tão cer - ta tão fá - cil: Em

Melodia descendente

Figura 4: Compassos 19 – 23 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

O *Peroratio*, compassos 26 ao 30, está dividido em duas frases. O compositor utiliza as pausas no compasso 27, na linha do piano e a repetição do verso “minha face”, para enfatizar a pergunta feita no poema. Os extremos agudos e graves no piano sugerem limites entre juventude e velhice e a fermata no poliacorde de oito sons, sugere pergunta, algo em suspensão.

25

Meno

pp

di - da a mi-nha fa - ce? mi-nha fa - ce?

rall.

rall.

pp

Ênfase na pergunta

Poliacorde

Figura 5: Compassos 25 – 30 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

### 3.2. TRATAMENTO DA *ELOCUTIO*

*Exordium*: o ponto de partida (*partitio*) são as notas Sol<sub>3</sub> e Lá<sub>3</sub>. Observa-se *schematoides*.<sup>12</sup>

Partitio

Schematoides

Piano

p

Figura 6: Compassos 1 – 2 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

*Propositio*: o ostinato rítmico na linha do piano consiste em *anaphora*. Na linha vocal observa-se *polyptoton*, associado à anáfora utilizada pela poetisa. No geral, a melodia vocal constitui *circulationes*. No compasso 10, com o acorde de Lá<sub>3</sub> Maior, ocorre a quebra da

<sup>12</sup> As descrições de todas as figuras de retórica que aparecem nas canções deste estudo se encontram organizadas em tabelas expostas ao final de suas análises.

seqüência da progressão harmônica de escala menor, caracterizando *emphasis* na palavra amargo.

The image shows a musical score for the piece "Retrato" by Antônio Ribeiro, covering measures 3-5 and 7-10. The score is written for voice and piano. The vocal line includes the lyrics: "Eu não ti nha es-te ros-to de ho - je as sim cal-mo as-sim tris-te as-sim" and "o - lhos tão va - zi - os nem o lá - bio a - mar - go. Eu não". The piano accompaniment features triplets and a "rit." marking. Annotations include "Polyptoton" and "Anaphora" pointing to specific musical phrases, and "Emphasis" pointing to a triplet in the piano part. Dynamics include "p", "expressivo", "cresc.", and "mf".

Figura 7: Compassos 3 – 5 e 7 – 10 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

*Confirmatio*: aparece a figura *gradatio* conduzindo ao *climax* do compasso 15, com a nota Lá<sub>4</sub> para a primeira opção e Fá<sub>4</sub> para segunda opção. Na narrativa poética há uma progressão que inicia na primeira estrofe com descrição de características físicas, externas e termina com representação de aspectos internos, com a palavra “coração”. O compositor

segue essa progressão na música também, deixando o clímax para o compasso 15, na nota mais aguda, onde o texto refere-se ao verso sobre o coração. O uso do tenuto nas palavras “eu” e “não” enfatiza a negação feita pelo eu lírico. Nos compassos 17 e 18, a cadência termina ascendentemente, sugerindo pergunta, dúvida do eu lírico. Esse recurso antecipa a pergunta feita pelo eu lírico no fim do poema, na seção do *peroratio*: “em que espelho ficou perdida a minha face?”.

The image shows a musical score for three staves, likely representing a vocal line and two accompaniment parts. The score is for measures 12, 13, and 14. The melody line (top staff) features a series of triplets, with a crescendo leading to a forte dynamic (*cresc-----f*). The lyrics under the melody are: "sem for - ça tão pa - ra das e fri - as e mor - tas eu não". The harmony (middle staff) and bass line (bottom staff) also feature triplets. A bracket labeled "Gradatio" with an arrow points to the beginning of the section. The time signature is 3/4.

Figura 8: Compassos 12 – 14 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

15 *Climax*

ti - nha es - te co - ra - ção que nem se mos - tra Eu não *p*

*f*

*p*

Antecipação da pergunta

Figura 9: Compassos 15 – 19 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

*Confutatio*: No compasso 25, a palavra “perdida” é enfatizada pelo trítone caracterizando *emphasis*. O compasso 26 relembra a idéia temática dos compassos 18 e 19, representando a pergunta do eu lírico (*interrogatio*).

25 *Emphasis*

di - da a mi - nha fa - ce? mi - nha fa - ce? *Meno pp*

*rall.*

*pp rall.*

*Interrogatio*

Figura 10: Compassos 25 – 30 (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

*Peroratio*: a repetição da expressão “minha face” não existe no poema, mas o compositor realiza essa repetição, ampliando o sentido poético no fim de seção. No compasso 30, a suspensão, interrogação final, é caracterizada pelas notas em extremo agudo e grave na linha do piano e pela fermata, caracterizando um *interrogatio*.

SEÇÃO	COMPASSOS	FIGURAS
<i>Exordium</i>	1 ao 2	<i>Schematoide</i>
<i>Propositio</i>	3 ao 10	<i>Anaphora, polyptoton, circulationes, emphasis</i>
<i>Confirmatio</i>	11 ao 19	<i>Gradatio, clímax</i>
<i>Confutatio</i>	20 ao 25	<i>Emphasis</i>
<i>Peroratio</i>	26 ao 30	<i>Interrogatio</i>

Tabela 4: Resumo da *dispositio* (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

FIGURAS DE RETORICA	
Tipo	Descrição
<i>Anaphora</i>	Repetição geral. Ostinatos, repetição de temas ou frases.
<i>Circulationes</i>	Desenho circular ou em forma de onda.
<i>Climax</i>	Ponto culminante.
<i>Emphasis</i>	Passagem musical que enfatiza o significado de um texto.
<i>Gradatio</i>	Aumento ou ascensão gradual no som e altura/registro.
<i>Interrogatio</i>	Suspensão, representando uma pergunta que confirma ou reforça um argumento.
<i>Polyptoton</i>	Repetição de passagem melódica em diferentes alturas.
<i>Schematoide</i>	Repetição de ritmo, melodia ou frase com modificações por meio de aumento ou diminuição da duração rítmica.

Tabela 5: Descrição das figuras retórico-musicais (*Retrato* – Antônio Ribeiro)

#### 4. RETRATO - OSVALDO LACERDA

O compositor Osvaldo Costa de Lacerda nasceu em São Paulo, em 23 de março de 1927 e iniciou seus estudos aos nove anos de idade, com a professora de piano Ana Veloso de Resende. Mais tarde, foi aluno de Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. Entre os anos de 1945 a 1947, estudou harmonia com Ernesto Kierski e, no período de 1952 a 1962, já aos 25 anos de idade, estudou composição com o compositor Camargo Guarnieri.

Em 1963, fez estágio nos Estados Unidos da América, como bolsista da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nova York. Durante esse estágio, foi aluno de composição de Vittorio Giannini e Aaron Copland. Osvaldo Lacerda foi fundador da Mobilização Musical da Juventude Brasileira, ocupando o cargo de diretor do Departamento de Divulgação da Música Brasileira, entre 1951 e 1955. Como professor, ensinou teoria elementar, solfejo, harmonia, contraponto, análise e composição. Publicou obras didáticas, como o *Compêndio de Teoria Elementar da Música* (São Paulo: Ricordi, 1961).

No catálogo de suas obras está registrado mais de cento e vinte canções para voz e piano, sendo que, segundo o próprio compositor, ainda existem canções inéditas para serem editadas e gravadas.

A canção *Retrato*, para canto e piano, sobre poema de Cecília Meireles, foi composta por Osvaldo Lacerda em agosto de 1970 e dedicada à Edmar Ferreti. A partitura indica que a canção é para voz aguda; possui tempo de performance de aproximadamente 1 minuto; extensão vocal de Ré $\sharp_3$  a Fá $\sharp_4$ ; andamento *um tanto movido* (♩ = 63; ♪ = 126). Para essa análise, utilizou-se uma partitura manuscrita.

A obra tem 22 compassos, nos quais o quaternário (4/4) é predominante, mas há mudanças para 2/4 e 3/4. A forma é AA'B e a centricidade é de Dó Maior, mas a harmonia é desestabilizada pelos acordes quartais e pela progressão harmônica não comum. A nota inicial é Mi e a final é Dó. Abaixo segue o resumo estrutural da peça:

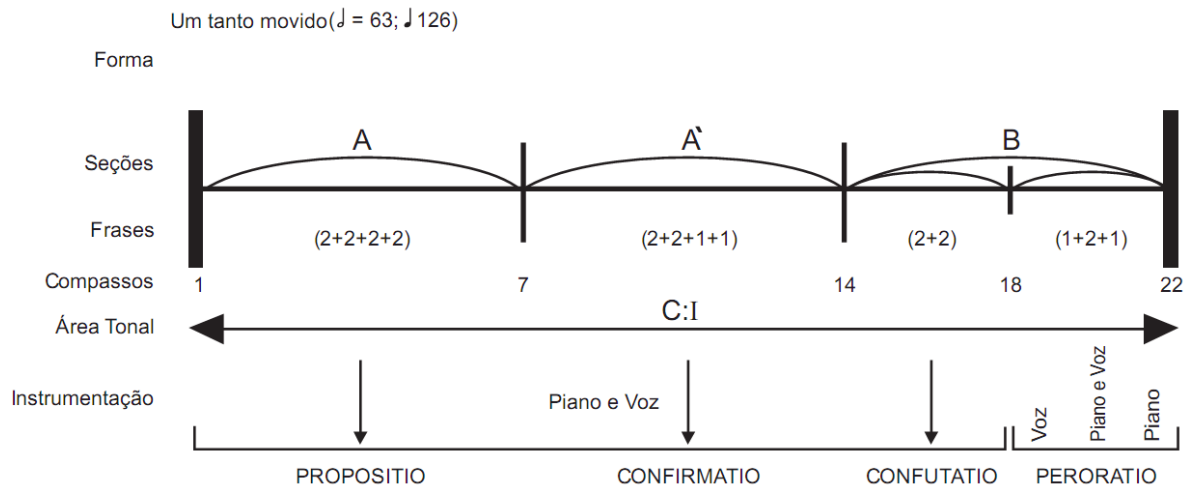


Figura 11: Resumo estrutural da canção *Retrato* de Osvaldo Lacerda

#### 4.1. TRATAMENTO DA *DISPOSITIO*

Nessa canção, a *Dispositio* está organizada em quatro seções: A (*Propositio*) compassos de 1 a 7; A' (*Confirmatio*) compassos 8 a 14; B (*Confutatio*) compassos 15 a 18; (*Peroratio*) compassos 19 a 22.

No *Propositio*, que compreende os compassos de 1 a 7, é a parte A da canção e está dividida em quatro frases. O tema inicia bruscamente, o compositor não prepara a audição, não ambienta com um prelúdio, representando, dessa forma, o choque do eu lírico ao ver seu rosto no espelho. A atmosfera de angústia, de desespero diante da descoberta feita pelo eu lírico, é criada pelas tercinas e pelo piano ao expor a progressão harmônica instável, por meio dos acordes quartais e trítonos. O motivo melódico consiste em uma escala descendente de  $Mi_4$  a  $Lá_3$ , com intervalos cromáticos. A linha do piano se desenvolve em movimento semelhante à linha vocal, com intervalos de quarta aumentada na melodia da mão direita e de quinta diminuta na melodia da mão esquerda, simbolizando, assim, o espelho comentado no texto poético.

O compositor deixa claro todas as indicações de dinâmica, articulação, andamento e agógica.

Motivo melódico

Meno *f*

Canto

Eu não ti-nha es-te ros-to de ho - je, as-sim cal-mo, as-sim tris-te as-sim

quasi *f*

quasi *f*

Piano

Simbolização do espelho

Figura 12: Compassos 1 – 3 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

O *Confirmatio* compreende os compassos 8 ao 14, é a parte A' da canção. Está dividida em quatro frases, cada uma correspondendo a um verso da estrofe do poema. A progressão harmônica permanece a mesma da seção anterior, com pequenas alterações. No compasso 12, inicia-se a transição para a próxima seção com os arpejos no piano. As indicações de dinâmica estão associadas ao texto poético, de acordo com a emoção do eu lírico. No geral, a melodia tem contorno descendente.

Melodia descendente

12

*mf subito*

Mais devagar (♩ ± 92)

ti-nha es-te co-ra - ção que nem se mos-tra. Eu não dei por es - ta mu-

*pochiss. rit.*

*mf*

*mf subito*

*pochiss. rit.*

*mf*

Piano

Figura 13: Compassos 12 – 15 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

O *Confutatio*, compassos 15 ao 18, corresponde à parte B. Logo, está relacionado à segunda estrofe do poema e está dividido em duas frases. Há uma mudança de caráter

relacionado à constatação do eu lírico a respeito da sua mudança física e psicológica. A melodia muda seu contorno para ascendente e depois, somente na anacrusa do compasso 25, retoma seu contorno descendente e seu registro para a região médio-grave. A linha do piano tem figuração rítmica mais simples, apenas apoiando o recitativo da linha vocal. Há uma mudança no andamento para “mais devagar”. O acento colocado na nota Fá<sub>4</sub>, exatamente na palavra “tão”, remete à perplexidade do eu lírico em constatar a mudança tão natural da vida que ele até então não percebera. O uso das pausas representa a pergunta sem resposta do eu lírico.

The image shows a musical score for three measures (16-18). The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "dan - ça — tão sim - ples, — tão cer - ta, tão fá - cil: — Em que es". The word "tão" is circled in red, with an arrow pointing to it from the label "Perplexidade do eu lírico". The piano accompaniment has a simple rhythmic pattern, with some notes circled in red. At the end of the phrase, there is a double bar line and a fermata, with an arrow pointing to it from the label "Pergunta sem resposta".

Figura 14: Compassos 16 – 18 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

O *Peroratio*, compassos 19 ao 22, está dividido em duas frases e conclui com uma pergunta, da mesma forma do texto poético. A cadência final cria a idéia de suspensão. No compasso 21, as linhas da mão direita e mão esquerda do piano se desenvolvem em movimento direto representando, assim, o espelho e seu reflexo.

19 rall.

pe - lho fi - cou per - di - da a mi - nha fa - ce?

**Espelho e seu reflexo** ←

Figura 15: Compassos 19 – 22 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

#### 4.2. TRATAMENTO DA *ELOCUTIO*

*Propositio*: no compasso 2, na linha da mão direita do piano, há uma *mimesis*. Do compasso 2 ao 4, há um *gradatio* e *epizeuxis*, esta associada à anáfora do texto poético, isto é, associada à repetição da palavra assim dentro do verso do poema. Nos compassos 6 e 7, há *emphasis* de acordo com as palavras “vazios” e “amargo”.

Canto

Eu não ti-nha es-te ros-to de ho - je, as-sim cal-mo, as-sim tris-te as - sim

Piano

*quasi f*

*quasi f*

*Meno f*

*Gradatio*

*Epizeuxis*

*Mimesis*

Figura 16: Compassos 1 – 3 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

4 *f* ma - gro, nem es-tes o-lhos tão va - zi - os, nem o lá-bio a - mar- go. Eu não

*mf subito* *quasi f*

*pochiss. rit.* *a tempo*

*f* *mf subito* *pochiss. rit.* *a tempo*

*Emphasis*

Figura 17: Compassos 4 – 7 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

*Confirmatio*: Nessa seção, estão presentes as mesmas figuras da seção anterior, sendo *emphasis* nas palavras “coração” e “mostra”.

*Confutatio*: no compasso 14, há um *abruptio* e caracterização de *antitheton*, através da mudança harmônica, rítmica, melódica, de andamento e de agógica. No compasso 17 há o *assimilatio*, que se refere ao texto “tão simples”, exatamente no momento em que a figuração rítmica do piano está simples. As pausas que aparecem no piano, nos compassos 14 ao 17, representam o espelho ao qual o eu lírico se interroga, mas não obtém resposta, pois aquele silêncio.

12 *mf subito* Mais devagar (♩ ± 92)

ti-nha es-te co-ra-ção que nem se mos-tra. Eu não dei por es-ta mu-

*pochiss. rit.* *mf*

16 dan-ça — tão sim-ples, — tão cer-ta, tão fá-cil: — Em que es

*mp*

Figuração rítmica simples

Figura 18: Compassos 12 – 15 e 16 – 18 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

*Peroratio*: no início dessa seção o piano continua em silêncio, para somente no compasso 21 retomar, respondendo à linha vocal. No compasso 22, a fermata caracteriza um *interrogatio*. A suspensão, interrogação final, é caracterizada por um salto descendente de trítono.

19

rall.

Interrogatio

pe - lho fi - cou per - di - da a mi - nha fa - ce?

rall.

Figura 19: Compassos 19 – 22 (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

SEÇÃO	COMPASSOS	FIGURAS
<i>Propositio</i>	1 ao 7	<i>Gradatio, epizeuxis, emphasis e mimesis</i>
<i>Confirmatio</i>	7 ao 14	<i>Gradatio, epizeuxis, emphasis e mimesis</i>
<i>Confutatio</i>	14 ao 18	<i>Abruptio, antitheton, assimilatio</i>
<i>Peroratio</i>	18 ao 22	<i>Interrogatio</i>

Tabela 6: Resumo da *dispositio* – (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

FIGURAS DE RETORICA <sup>13</sup>	
Tipo	Descrição
<i>Abruptio</i>	Uma pausa brusca na música que cria um afeto inesperado.
<i>Antitheton</i>	Expressão musical de harmonia, afetos ou material temático opostos.
<i>Assimilatio</i>	Representação sonora do texto.
<i>Epizeuxis</i>	Repetição imediata de uma palavra, nota ou motivo.
<i>Mimesis</i>	Imitação.

Tabela 7: Descrição das figuras retórico-musicais (*Retrato* – Osvaldo Lacerda)

<sup>13</sup> As figuras de retórica que se repetirem terão suas descrições expostas apenas uma vez, ou seja, neste caso se deve observar a tabela anterior.

## 5. RETRATO - RONALDO MIRANDA

O compositor Ronaldo Miranda nasceu no Rio de Janeiro, no ano 1948. Graduou-se pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em Piano (1970), depois em Jornalismo (1973) e Composição (1976).

Em 1987, obteve o título de Mestre em Música também pela UFRJ e, em 1996, de Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Sua carreira teve início no Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1966, quando desempenhou a função de crítico no período de 1974 até 1981. Em 1985, ingressou na Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, tendo sido coordenador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea até 1989. Foi professor de composição, instrumentação e orquestração nos cursos de graduação e pós-graduação da UFRJ de 1984 a 1998. Exerceu o cargo de diretor da sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, de 1995 a 2004. Em 2004, ingressou no corpo docente da Universidade de São Paulo como professor de composição, criação musical, instrumentação e orquestração, análise musical, linguagem e estruturação musicais e relações entre forma e linguagem no desenvolvimento da criação musical, também nos cursos de graduação e pós-graduação. Segundo o próprio Ronaldo Miranda, ele se firmou na carreira de compositor um pouco tarde, quando tinha 29 anos de idade, em 1977. A obra dele contempla os mais variados gêneros, possuindo canções, óperas e música de câmara.

Na partitura da canção *Retrato*, para canto e piano, sobre poema de Cecília Meireles, composta por Ronaldo Miranda, há indicação de *moderato* ( $\downarrow = 72$ ). Possui tempo de performance de aproximadamente 2 minutos e 40 segundos; extensão vocal de Dó#<sub>3</sub> a Fá#<sub>4</sub>. Para essa análise, utilizou-se uma partitura manuscrita cedida pelo próprio compositor.

Segundo MOTA (2010, p. 30), a leitura musical de Ronaldo Miranda sobre o poema *Retrato* veio quando ele ainda era estudante de composição no ano de 1969, em um exercício para aula de análise e harmonia avançada, resultando na canção para canto e piano em forma ternária ABA'. No geral, consiste em uma forma sonata com proporções reduzidas e com harmonia modal/tonal. A obra está em Lá eólio, embora transite também para outros centros tonais, como o Dó# menor. A nota inicial e final, nota pedal, é Lá e o compasso é quaternário. Abaixo segue o resumo estrutural da peça:

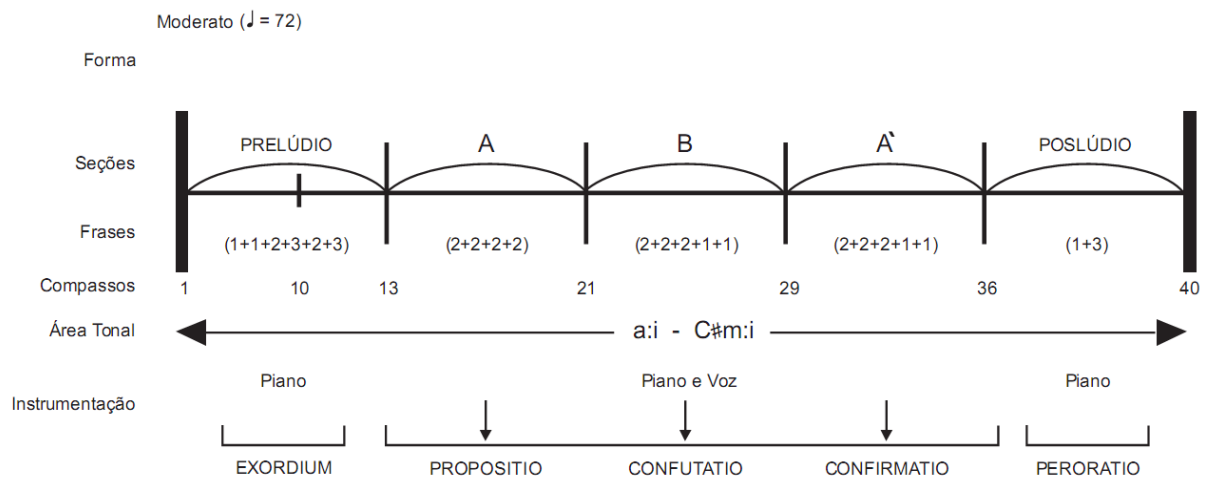


Figura 20: Resumo estrutural da canção *Retrato* de Ronaldo Miranda

### 5.1. TRATAMENTO DA *DISPOSITIO*

Nessa canção, o *dispositio* está organizado em cinco seções: *Exordium*: compassos de 1 a 12 (subseção 10-12, cadencial); A (*Propositio*): compassos 13 a 20; B (*Confutatio*): compassos 21 a 28; A' (*Confirmatio*): compassos 29 a 36; *Peroratio*: compassos 36 a 40.

No *Exordium*, que compreende os compassos de 1 a 12, o compositor prepara a audição, ambienta a canção. Essa ambientação é feita pelo piano ao expor os motivos melódicos e rítmicos que serão recorrentes em toda a peça. O motivo melódico consiste em um intervalo de oitava ascendente seguido de uma quarta justa. Enquanto esse motivo baseia-se na nota Mi, a linha da mão esquerda do piano apóia-se na nota Lá, estabilizando o centro tonal da peça. No baixo, há uma melodia realizada na figuração das mínimas e toda a articulação está em torno do *legato*. No compasso 6, o padrão do motivo temático é quebrado. No compasso 7, atinge-se o clímax da seção. Do compasso 10 ao 12, há uma subseção, uma transição que prepara o início da próxima seção.

Moderato ♩ = 72

Motivo melódico

Piano

legato *p*

*crescendo*

Figura 21: Compassos 1 – 3 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

Quebra do padrão

4

*f*

7

*ff*

*mf*

*mp*

poco rall.

Clímax

Figura 22: Compassos 4 – 9 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

O *Proposito* compreende os compassos 13 ao 20. É a parte A da canção. Essa seção inicia o texto poético e está dividida em quatro frases, cada uma correspondendo a um verso da estrofe do poema. A linha do baixo no piano permanece com a mesma figuração rítmica da seção anterior, porém a linha da mão direita modifica realizando *colla parte* da linha vocal em alguns trechos. A harmonia da seção anterior se repete, embora em alguns trechos ocorra mais drama por conta de maior tensão harmônica. No compasso 20, a cadência plagal prepara o

início da próxima seção. As indicações de dinâmica estão associadas ao texto poético, de acordo com a emoção do eu lírico. No geral, a melodia tem contorno descendente, porém o compositor inicia a linha melódica com um salto de oitava ascendente para em seguida realizar movimento descendente. Na primeira frase vocal, observa-se que Ronaldo Miranda alterou a estrutura do texto poético. Do verso “eu não tinha este rosto de hoje” ele retirou a preposição “de” modificando para “eu não tinha este rosto hoje”.<sup>14</sup>

Figura 23: Compassos 12 – 14 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

O *Confutatio*, compassos 21 ao 28, Corresponde à parte B<sup>15</sup>. Logo, está relacionado à segunda estrofe do poema e está dividido em cinco frases. A melodia muda seu contorno para ascendente e depois, somente na anacruse do compasso 25, retoma seu contorno descendente, contudo mantém o salto de oitava. O sinal de dinâmica *crescendo* e o ritmo harmônico mais rápido criam um caráter de urgência a esta seção. Na verdade, esse aumento de velocidade parece iniciar no compasso 17 da seção anterior e pode indicar a passagem do tempo citada no poema. Nesse trecho, o compositor baseia a progressão harmônica no ciclo das quintas: Dó#m (c.16), Fá#m (c. 18), Si m (c. 21), Mi m (c. 24) e, finalmente, volta à tônica (Lám), no c.26. Esta progressão harmônica também está relacionada com a anáfora “Eu não tinha”, que aparece uma vez na primeira estrofe e repete na segunda estrofe. Isso pode representar uma percepção mais rápida das mudanças da personalidade do eu lírico. Nos compassos 22 e 23, há mudança de ritmo através da síncope de colcheias em preparação para a nota mais aguda da canção no compasso 24, o Fá#<sub>4</sub> associada à palavra “mortas”.

<sup>14</sup> Observa-se outra alteração do texto poético na canção de Ronaldo Miranda. O verso “Eu não tinha estas mãos sem **forças**” encontra-se no original como “Eu não tinha estas mãos sem **força**”.

<sup>15</sup> Essa organização do discurso musical é diferente da organização do poético, no qual essa parte corresponde ao *confirmatio*. Isso acontece porque a parte musical é observada, sobretudo, pelas relações harmônicas, que se apresentam nessa seção como contrárias às da seção anterior. Enquanto no texto poético essa seção confirma a idéia exposta anteriormente pelo eu lírico.

**Mudança rítmica**

22 for - ças, Tão pa - ra - das e fri - as e mor - tas; Eu não  
*mf* *f* *poco rall.* *mp*

25 ti - nha es - te co - ra - ção Que nem se  
*a tempo* *mp* **3**

**Repouso**

Figura 24: Compassos 22 – 24 e 25 – 26 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

No *Confirmatio*, compassos 29 ao 36, correspondente à parte A', volta o material temático do *propositio*, porém com algumas modificações. Está dividido em cinco frases, consistindo na terceira e última estrofe do poema. A linha vocal segue o mesmo contorno da seção A. Na linha da mão direita do piano inicia o motivo em quiálteras enfatizando a carga afetiva do eu lírico e depois *colla* a melodia da linha vocal. No compasso 31, a síncope realça a anáfora da palavra “tão”.

31  
 sim - ples, tão cer - ta, tão fá - - cil:  
 Realce da anáfora

Figura 25: Compassos 31 – 32 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

O *Peroratio*, compassos 36 ao 40, está dividido em duas frases e resume a idéia temática da canção. Apenas o piano realiza essa conclusão. A seqüência da dinâmica é *mezzo piano*, *pianíssimo* e *pianíssíssimo*, com redução de velocidade *rallentando* e *diminuindo*.

## 5.2. TRATAMENTO DA *ELOCUTIO*

*Exordium*: o ponto de partida (*partitio*) são as notas Lá e Mi. Do compasso 1 ao 4 há caracterização, na linha da mão direita do piano, da figura *polyptoton* que é uma figura distribuída durante toda a música. Enquanto na linha da mão esquerda, caracteriza uma *anaphora*, em ostinato rítmico, que permanece do compasso 1 ao 9. Do compasso 3 ao 5, pode-se observar um *gradatio* para, em seguida, no compasso 6 mudar a figuração rítmica e conduzir até o clímax dessa seção com o Fá# oitavado, nota mais aguda no compasso 7. Dos compassos 10 a 12, há caracterização de *epizeuxis*.

Moderato ♩ = 72

Piano

*p* legato

*crescendo*

Polypotton

Anaphora

Figura 26: Compassos 1 – 3 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

4

*f*

Gradatio

Figura 27: Compassos 4 – 6 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

a tempo

*p*

rall.

*mp*

Epizeuxis

Figura 28: Compassos 10 – 12 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

*Propositio*: a *anaphora* do baixo é retomada do compasso 13 ao 17. Nos compassos 18 e 19, o compositor omite uma das vozes do baixo, aparecendo, assim, a primeira pausa significativa e que está relacionada ao texto poético, o qual se refere aos “olhos tão vazios”

do eu lírico. Na anacruse para o compasso 17, inicia um *saltus duriusculus*, exatamente na palavra “estes”, onde também está o *clímax* dessa seção.

13

ti-nha es-te ros - to ho - je, As-sim cal-mo, as-sim tris-te, as-sim

*a tempo* *mp* *mf*

*Anaphora*

Figura 29: Compassos 13 – 15 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

16

ma - gro, Nem es - tes o-lhos tão va - zi - os, Nem

*Saltus duriusculus* *f* *mf*

*p* *mf* *Climax*

Figura 30: Compassos 16 – 18 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

*Confutatio*: as pausas que aparecem no piano, nos compassos 22, 23, 24, 26 e 27, representam o espelho ao qual o eu lírico se interroga, mas não obtém resposta, pois ele silencia. Mais uma vez aparece um *saltus duriusculus* (sempre para o Fá#4), na anacruse do compasso 24, justamente na palavra “mortas”, onde também ocorre o *clímax*. O compositor tomou a licença de repetir o verso “que nem se mostra”, reiterando, assim, a perplexidade do eu lírico.

22

for - ças, Tão pa - ra - das e fri - as e mor - tas; Eu não

*mf* *f* *mp*

*poco rall.*

*f*

*3*

*Climax*

Representação do espelho

*Saltus duriusculus*

Figura 31: Compassos 22 – 24 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

28

- ção Que nem se mos - tra, que nem se mos - tra... Eu não

*mp*

*p* *p* *rall.*

Representação do espelho

Figura 32: Compassos 26 – 28 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

*Confirmatio*: nos compassos 33 e 34 há figura *anabasis* na mão esquerda. Mais uma vez o clímax é em um *saltus duriusculus*, na anacruse do compasso 33, na palavra “espelho”.

*Saltus duriusculus*

Em que es - pe - - lho fi -

Figura 33: Compasso 33 mais anacruse (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

33

pe - - lho fi - cou per - di - - da A mi - nha

*ff* *mf*

*ff* *mf* *p*

*Anabasis*

Figura 34: Compassos 33 – 34 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

*Peroratio*: aparece nos compassos 36 e 37 uma *mimesis*, com o piano imitando a voz. No compasso 36, a fermata caracteriza um *interrogatio*. A suspensão, interrogação final é representada pelas notas em extremo agudo e grave no piano.

35  
fa - ce, a mi-nha fa - ce?  
*mp*  
*rall.*  
*p*  
*mp*  
*a tempo*  
*Mimesis*  
*Interrogatio*

Figura 35: Compassos 35 – 37 (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

SEÇÃO	COMPASSOS	FIGURAS
<i>Exordium</i>	1 ao 12	<i>Anaphora, polyptoton, gradatio, epizeuxis</i>
<i>Propositio</i>	13 ao 20	<i>Anaphora, saltus duriusculus, climax</i>
<i>Confutatio</i>	21 ao 28	<i>Saltus duriusculus, clímax</i>
<i>Confirmatio</i>	29 ao 36	<i>Anabasis, mimesis, saltus duriusculus, interrogatio</i>
<i>Peroratio</i>	36 ao 40	<i>Epizeuxis, interrogatio</i>

Tabela 8: Resumo da *dispositio* (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

FIGURAS DE RETORICA	
Tipo	Descrição
<i>Saltus duriusculus</i>	Salto melódico igual ou maior que uma sexta, com expressividade dramática.
<i>Anabasis</i>	Seqüência melódica ascendente.

Tabela 9: Descrição das figuras retórico-musicais (*Retrato* – Ronaldo Miranda)

## 6. COMPARAÇÃO ENTRE AS TRÊS CANÇÕES

Embora as três canções utilizem o mesmo poema, observa-se algumas diferenças e semelhanças de leitura dos compositores. No que diz respeito à essência temática do poema, observa-se que os três compositores conseguiram contempla-la em suas canções, por meio de mudanças de caráter nas melodias e uso de determinados elementos rítmicos e harmônicos, como, por exemplo, o uso de dissonâncias e instabilidades harmônicas para representar o estado eufórico do eu lírico. Quanto ao estado de dúvida desse enunciador poético, Ronaldo Miranda deixou-o evidente quando baseou sua canção em transições ente duas tonalidades (Lá eólio e Dó#m). Na canção de Osvaldo Lacerda, esse estado caracteriza-se pela instabilidade harmônica criada através dos acordes quartais. Quanto à canção de Antonio Ribeiro, a ênfase ocorre através das mudanças na dinâmica e na articulação.

Um ponto de convergência entre a canção de Antonio Ribeiro e a de Ronaldo Miranda é que ambos utilizam basicamente a mesma organização da *dispositio*, salvo pequenas modificações, como a localização do *confirmatio*. Outra convergência é que eles guiam suas canções por tonalidades menores, Sol m e A eólio, respectivamente. A organização da *dispositio* na canção de Osvaldo Lacerda é a mais diferente, sugerindo em sua leitura do poema que o eu lírico está um pouco mais angustiado e desesperado. O fato de não existir uma ambientação (*exordium*) para preparação do ouvinte é que sugere esse caráter de susto, com uma entrada mais brusca.

Ressalta-se que, nas três canções, as indicações de dinâmica estão bem claras, porém há destaque para a clareza da agógica no *Retrato* de Lacerda. Outra observação interessante é que Ribeiro utiliza quiálteras mais espaçadas, diferente das quiálteras utilizadas por Lacerda. Por esse ângulo, pode-se associar a canção de Ribeiro à resignação e apatia do eu lírico enquanto a de Lacerda se associa ao susto, medo e angústia desse sujeito poético ao perceber sua mudança.

A progressão poética existente na segunda estrofe do poema de Cecília Meireles é representada por Miranda e Lacerda na mesma ordem gradativa do texto, deixando as cadências para finalização na palavra “coração”, seguindo, portanto, a ordem de tensão de aspectos físicos para os aspectos emocionais, com andamento mais calmo. Antonio Ribeiro, porém, segue o movimento inverso, colocando o clímax da sua canção em torno do ponto onde está a palavra “coração”. Dessa maneira, pode-se ler a progressão da canção de Ribeiro como um movimento que vai da calma para o desespero, representando o lado interno do eu lírico angustiado, gritando.

O poema *Retrato* é composto por anáforas significativas que enfatizam a negação do eu lírico diante da realidade. Todos os três compositores contemplaram isso em suas canções, através de, por exemplo, o uso da repetição do motivo melódico no início das frases das linhas vocais, ou pelo uso de ostinatos rítmicos. Também é consenso entre os três a mudança de caráter musical na parte da terceira estrofe do poema, a qual consiste no momento em que o eu lírico se dá pela mudança. Em Miranda isso é perceptível na linha do piano, enquanto em Ribeiro percebe-se uma mudança maior na linha vocal, concernente ao contorno melódico e à dinâmica, mas é em Lacerda que a mudança é bem mais significativa, pois ela ocorre em todos os aspectos musicais.

Outro aspecto em comum entre os três é o uso de pausas para indicar a pergunta sem resposta feita pelo narrador poético ao fim do poema. A utilização da figura retórico-musical, *interrogatio*, também é unânime, embora em momentos um pouco diferentes. Ronaldo Miranda, por exemplo, utiliza apenas o piano na realização dessa figura. Em resumo, os três compositores, através das simbologias musicais, deixam claro o sentido do texto poético, facilitando a compreensão do poema.

## 7. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS/*PRONUNTIATIO*

Diante de tantos aspectos analisadas, o importante é compreender como eles serão úteis para os intérpretes, ou melhor, como estes poderão usá-los a seu favor no momento da interpretação.

As decisões sobre quais aspectos serão postos em relevo em cada canção dependem do aprofundamento do estudo das mesmas e cabem tanto ao cantor quanto ao pianista realizá-las. No que concerne ao cantor, seus movimentos no palco dependem desse conhecimento. Ele pode utilizar esses elementos como base para decisões de criação de personagem e, para tanto, deve saber onde e como respirar; saber qual palavra terá ênfase no momento do canto; que orientação terá o fraseado e como será decidida a pronúncia, isto é, qual regra de dicção ele seguirá.

O pianista também, em conjunto com o cantor, realiza a construção da canção. Ele precisa entender esse seu papel para construir o cenário da canção para o cantor. A criação desse cenário acontece por meio da agógica, das mudanças de andamento e de dinâmica. Tais aspectos criam essa atmosfera de ambientação do texto poético, porém, para decidir como e quais dentre esses elementos da análise serão usados, é preciso entender o contexto poético-musical, saber da origem e estilo do poema e da canção como um todo. Tudo isso situa o performer para qual caminho seguir.

Cada compositor demonstra sua leitura do poema. Como vimos aqui, a utilização de um mesmo poema tem leitura modificada de acordo com a visão dos compositores e, portanto, cada canção dá margem para interpretações diferentes de um mesmo texto poético. Seguindo essa linha, sugere-se aqui algumas decisões interpretativas a serem tomadas na construção da performance dessas três canções.

É importante que o cantor compreenda uma lógica para o poema *Retrato*. Neste estudo, sugere-se que esse texto poético trata de uma autodescoberta, logo, a personagem está em um monólogo, revelando ao público seus aspectos psicológicos e esperando uma resposta de alguém a respeito de onde estará a sua face, palavra esta que assume, nessa narração, a metáfora para alma.

Observando a canção de Antônio Ribeiro, percebe-se que no compasso 4 o Sol<sub>1</sub> do piano deve soar bem nítido, não apenas por ser a nota mais grave da música, mas ela já remete ao final da canção em que este Sol aparece como nota pedal. Para ajudar a afinação do início, o cantor pode prestar atenção no Fá# que o piano toca logo antes da entrada da linha vocal. Percebe-se que no compasso 6 e 8, embora o compositor não tenha indicado, é importante

que, de acordo com o ritmo poético, coloque-se uma respiração (vírgula) antes da palavra “nem”. Da mesma forma acontece nos compassos 14 e 23, antes das palavras “eu” e “em”, respectivamente. Aconselha-se, também, que no compasso 12 se coloque uma respiração mais longa antes da palavra “tão”, no compasso 14 depois da palavra “mortas”, no compasso 16, antes de “que”, no compasso 21, antes de “tão” e no compasso 23, antes de “em”. Essas respirações garantem o sentido do fraseado. Ressalta-se que as respirações devem acontecer em tempo confortável, para não quebrar a “coesão musical”.

Sugere-se o uso de articulação, acentuando a sílaba “mar” da palavra “amargo” no compasso 10, para dramatizar esse fim de seção. No compasso 14, aconselha-se prestar atenção aos *tenutos* e no compasso 15, segurar um pouco o tempo e retomar *a tempo* somente quando executar as semicolcheias. Na indicação de *piano*, precisamente no compasso 19, a voz deve soar suave como que surgisse do nada. Quanto ao pianista, deve ressaltar a melodia do baixo.

Na canção de Osvaldo Lacerda, as respirações seguem o ritmo dos versos, acontecendo, portanto, nos finais dos mesmos. O cantor precisa ter cuidado para não estagnar nas mínimas dos compassos 2 e 3, na palavra “assim”. Para tanto, sugere-se conduzir isso com o *crescendo* para não perder o *legato*. Aconselha-se realizar uma respiração expressiva, simbolizando a perplexidade do eu lírico, no compasso 6, após a palavra “vazios”. Quanto à dicção, aconselha-se utilizar o “r” vibrante múltiplo, quando antes de consoante e o vibrante simples antes de vogal e encontros consonatais. Isso vai ajudar na projeção vocal e entendimento do texto<sup>16</sup>.

Ainda na canção de Osvaldo Lacerda, no compasso 13, observar a ênfase na palavra “nem” e no compasso 21, deve-se tomar cuidado para o Fá# da linha vocal soar exatamente ao mesmo tempo do Ré, da linha do piano, apesar do *rallentando*. É importante também definir todas as mudanças de dinâmica e andamento, estas precisam ser bem contrastantes, pois elas representam o estado de espírito do eu lírico.

A respeito da canção de Ronaldo Miranda, o cantor, ao realizar o salto de oitava ascendente inicial de cada frase, deve preparar a colocação vocal já na nota inferior, não pesando-a, alongando a vogal com o levantamento do palato e conectando-a à nota superior, a fim de realizar um bom *legato* e não ocorrer quebra de registro e de timbre. Na palavra “amargo”, sugere-se às vozes mais leves utilizar o recurso da voz de peito, porém sem

---

<sup>16</sup> Ressaltando que as decisões de pronúncia foram tomadas com base na tese de doutorado *Diction and Pronunciation of Brazilian Portuguese in Lyric Singing as Applied to Selected Songs of Francisco Mignone* (2008) da professora doutora Marília Álvares.

exageros, para dramatizar esse fim de seção. Quanto às vozes mais graves, aconselha-se misturar registros médio e grave. A ênfase pode acontecer por mudança tímbrica, pela realização do *rallentando* e por uma pequena pausa antes da emissão da última sílaba da palavra.

Ainda sobre a canção de Ronaldo Miranda, sugere-se realizar um *acelerando* progressivo a partir do compasso 3 ao 7; uma respiração antes da segunda palavra “assim” do compasso 15; uma respiração antes de “e” no compasso 21; uma cesura antes da palavra “eu” no compasso 24; uma respiração no compasso 26, antes da palavra “que”. Aconselha-se realizar um *rallentando* no compasso 27 no verso “que nem se mostra” e sonorizar bem o “m” da palavra “mostra”, ressaltando a perplexidade do eu lírico. Observa-se ainda que a cadência no compasso 28 pede uma pausa maior antes de reiniciar o tema. No compasso 30, será interessante utilizar articulação de *tenuto* nas palavras “em” e “que”. Na terceira estrofe, não há indicação de *a tempo*, mas fica clara essa volta de andamento pelo desenho rítmico das tercinas na mão direita do piano. A cerca do papel do pianista, sugere-se que ele delinieie bem o contraponto melódico de toda a música.

Nas três canções é possível realizar *decrescendo* nos finais das frases da linha vocal, enfatizando as palavras que representam o sofrimento da personagem. Para facilitar, sugere-se “imaginar” a condução das frases como um grande impulso, afim de manter o legato, como também, para alcançar uma sonoridade vocal mais coesa, sugere-se imaginar cada vogal saindo de dentro da outra. É importante, também, observar a palavra “tão”, a qual pode receber acentuação sempre que aparecer. O grau de acentuação irá variar de acordo com o contexto do verso. No caso da canção de Osvaldo Lacerda, ele mesmo colocou acentuação quando essa palavra aparece na expressão “tão simples”, no verso 10. Ainda nas três canções, aconselha-se que haja ênfase nos pronomes demonstrativos, pois eles são elementos chaves que comprovam a temporalidade do poema, isto é, comprovam que eu lírico fala do momento presente. Na palavra “fácil” [‘fã.sr:õ], sugere-se que a pronúncia do “i” se prolongue e o som de “u” apareça apenas no fim da emissão da nota, dessa forma a pronúncia da palavra fica mais definida. O “r” no início de palavra pode ser mesmo o [x].

## 8. CONCLUSÃO

O tratamento da arte retórica dentro do fazer musical é demonstrado não apenas na música de séculos passados. Da mesma forma que os músicos da antiguidade utilizavam a retórica como um dos meios para atingir inovações e, assim, fugir do usual, alguns músicos atuais reagem de forma semelhante quando dialogam suas obras com procedimentos composicionais de seus antecessores. Como por exemplo, vê-se isso no início do século XX, com o movimento neoclássico, investigando e remontando os procedimentos técnicos composicionais do Renascimento e do Barroco.

Os princípios da retórica foram eternizados dentro das Artes e, por sua vez, na linguagem musical. Isso fez com que o sentido de organização do discurso das obras de arte, ou melhor, que a forma de organização de uma obra de arte seguisse princípios, se não iguais, semelhantes aos do discurso retórico. Esses princípios, a saber, focam no ideal de convencer uma audiência sobre determinada verdade. Associando isso à composição musical, percebe-se que, mesmo de forma inconsciente, o compositor se volta para um determinado tipo de estruturação da sua obra, buscando causar algum efeito em alguém.

Partindo da idéia que todo ato de comunicação tem caráter persuasivo, sempre com a intenção de fazer determinada audiência concordar com algo, conclui-se que a música, por ser também um ato de comunicação, pode ser entendida retoricamente, pois sempre quer convencer alguém a respeito de alguma coisa. Ou seja, fica claro que a arte musical faz uso do recurso da retórica, seja com linguagem simbólica ou não, para influenciar o público e o intérprete, persuadindo-os para sua verdade. Neste caso, a retórica passa a funcionar como um meio interlocutor entre o intérprete e o público.

A canção, que é um gênero híbrido entre verbal e musical, torna-se um meio extremamente apropriado para conjugação de retórica e música, o qual proporciona ao compositor, ao intérprete e ao ouvinte, realizarem as mais variadas combinações, leituras e fruições desse amálgama texto-música. Como pode ser visto nesta pesquisa, três canções sobre um mesmo poema, porém musicadas por compositores diferentes, apresentaram simbologias retórico-musical diferentes, de acordo com a visão de cada compositor.

Aqui no Brasil, a utilização do sistema retórico no processo composicional da canção de arte pode não ser algo disseminado entre os compositores, mas é uma forma de análise que proporciona um leque de caminhos para o intérprete criar suas próprias estratégias interpretativas. Entende-se, assim, a importância de se pesquisar pelo viés desse universo pouco explorado.

A respeito das canções, aqui pesquisadas, sobre o poema *Retrato* da poetisa Cecília Meireles, percebeu-se nelas que texto e música estão estreitamente relacionados. As figuras de retórica musical utilizadas pelos compositores Antônio Ribeiro, Osvaldo Lacerda e Ronaldo Miranda, complementaram e ampliaram o sentido do poema. A partir disso, concluiu-se que, nessas canções, a música não é simples representação do texto poético e que a escrita dramática desses compositores exige do intérprete uma compreensão mais profunda dos formantes da canção.

Ainda a respeito do estudo analítico das três canções, observou-se que, embora as figuras retóricas sejam fundamentais na expressão dos afetos, não basta somente identificá-las para que ocorra uma compreensão aprofundada do discurso musical. É preciso também compreender a estruturação do discurso como um todo em início, meio e fim (*exordium*, *medium* e *finis*), afinal todos esses elementos estão concatenados para expressar o afeto musical-poético.

A partir dessas análises, percebeu-se que em suas performances, o cantor e o pianista devem estar com seus papéis bem delineados e devem compreender a importância de evocar imagens para realizar uma construção das personagens a serem interpretadas. A evocação dessas imagens depende do entendimento da construção do discurso musical-poético. Por isso, com esta pesquisa, mais uma vez se confirma que podemos conjugar Arte e Retórica e, assim, usufruir dos frutos dessa união em nossas interpretações musicais.

Diante de tudo que foi exposto neste estudo, conclui-se que um olhar analítico musical e poético de uma canção só faz crescer o desempenho do músico. O estudo de elementos como, por exemplo, aspectos poéticos, biografias dos compositores e do poeta e aspectos musicais enriquecem a prática interpretativa. Em suma, sabendo que essa pesquisa pode fornecer um maior embasamento para um intérprete e, assim, levar ao aprimoramento nas análises e performances musicais de canção de câmara brasileira, visto que pode oferecer uma maneira aprofundada de compreensão da obra musical por meio do estudo da construção do discurso musical. Espera-se que ela seja uma contribuição significativa para o desenvolvimento de estudos históricos-críticos e interpretativos da música vocal brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVARES, Marília. **Diction and Pronunciation of Brazilian Portuguese in Lyric Singing as Applied to Selected Songs of Francisco Mignone**. Tese de Doutorado. Lincoln: University of Nebraska, 2008.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. **Poesia e Estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poética: musical-rhetorical figures in german baroque music**. Lincoln: University of Nebraska, 1997.
- BERNAC, Pierre. **The Interpretation of French Song**. Londres: Cassel, 1970.
- BUELOW, George. **Rhetoric and Music**. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillian, 2001, v. 21, p. 261- 275.
- CAMPOS, José E. O. S. **A Poesia, a Música e a Performance da Canção: “Alma Minha Gentil” – um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2006.
- CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el Barroco**. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000.
- CARVALHO, Fabiana Castro. **Interdiscurso, Cenas Enunciativas e Ethos Discursivo em Canções de Ataulfo Alves**. Dissertação de Mestrado. Espírito Santo: UFES, 2010.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- LACERDA, Osvaldo. **Retrato**. Manuscrito. São Paulo, 1970 (Partitura).
- MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. Notícia biográfica, bibliografia e estudo crítico de Darcy Damasceno. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (Coleção Poesis)
- MIRANDA, Ronaldo. **Retrato**. Manuscrito, 1969 (Partitura).
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOTA, Gisele P. de Oliveira. **The Songs for Voice and Piano by Ronaldo Miranda: music, poetry, performance, and phonetic Transcription**. Tese de Doutorado. Florida State University, 2009.
- RIBEIRO, Antônio. **Retrato**. Manuscrito, 1994 (Partitura).
- SILVA, Vladimir A. P. **A Conductor’s Analysis of Amaral Vieira’s Stabat Mater, op. 240: an approach between rhetoric and music**. Tese de Doutorado. Baton Rouge: Louisiana State University, 2005.

STEIN, Deborah e SPILLMAN, Robert. **Poetry into song: performance and analysis of lieder**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1996.

# **ANEXO I**

Poema Original

**Retrato (do livro Viagem – 1929 – 1937)**

EU NÃO TINHA este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
— Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

## **ANEXO II**

### Partituras Digitalizadas

# Retrato

1994

Música: Antonio Ribeiro  
Poema: Cecília Meireles

**Desolado**  $\text{♩} = \pm 60$  *p* *expressivo*

Canto

Piano

Eu não ti nha es-te ros-to de

4 *cresc.-----mf*

ho - je as - sim cal - mo as - sim tris - te as - sim ma - gro - nemes - tes

*cresc.-----mf*

7

o - lhos tão va - zi - os - nem o lá - bio a - mar - go. Eu não

*rit.* *rit.*

Digitada por Luana Uchôa Torres, a partir de uma outra partitura editada.

2

*cresc-----f*  
*cresc-----f*  
 11  
 ti - nha es - tas mãos sem for - ça tão pa - ra das e fri - as e mor - tas eu não  
*a.t.*  
*a.t.*  
 15  
 ti - nha es - te co - ra - ção que nem se mos - tra Eu não  
*f*  
*p*  
 20  
 dei por es - ta mu - dan - ça tão sim - ples tão cer - ta tão fá - cil: Em que es - pe - lho fi - cou per  
*p*

Digitada por Luana Uchôa Torres, a partir de uma outra partitura editada.

25 *Meno* 3

*pp*

di - da a mi-nha fa - ce? mi-nha fa - ce?

*rall.*

*pp rall.*

# Retrato

A Edmar Ferreti  
São Paulo, Agosto de 1970

Música: Osvaldo Lacerda  
Poema: Cecília Meireles

Duração Aproximada: 1 min

**Um tanto movido** (♩ = 63; ♪ = 126)

*Meno* *f*

Canto

Eu não ti-nha es-te ros-to de ho - je, as-sim cal-mo, as-sim tris-te as-sim

Piano

*quasi f* *quasi f*

4 *f* *mf subito* *quasi f*

ma - gro, nem es-tes o-lhos tão va - zi - os, nem o lá-bio a - mar- go. Eu não

*f* *mf subito* *pochiss. rit.* *a tempo*

8 *Meno* *f* *f*

ti-nha es-tas mãos sem for - ça, tão pa - ra-das e fri-as e mor- tas; Eu não

*quasi f*

Digitada por Luana Uchôa Torres, a partir de uma outra partitura editada.

2

12 *mf subito* Mais devagar (♩ ± 92)

ti-nha es-te co-ra - ção que nem se mos-tra. Eu não dei por es-ta mu-

*pochiss. rit.* *mf*

*mf subito* *pochiss. rit.* *mf*

16

dan - ça — tão sim - ples, — tão cer-ta, tão fá - cil: — Em que es

*mp*

19 *rall.*

pe - lho fi - cou per - di-da a mi-nha fá - ce?

*rall.*

# Retrato

1969

Música: Ronaldo Miranda  
Poesia: Cecília Meireles

Moderato ♩ = 72

Canto

Piano

*legato* *p* *crescendo*

4

*f*

7

*ff* *mf* *mp* *poco rall.*

10

*a tempo* *p* *rall.* *mp* Eu não

Digitada por Luana Uchôa Torres, a partir de uma outra partitura editada.

2

13

ti-nha es-te ros - to ho - je, As-sim cal-mo, as-sim tris-te, as-sim

*mf*

**a tempo**

*mp*

*mp*

16

ma - gro, Nem es - tes o-lhos tão va - zi - os, Nem

*f*

*mf*

*p*

*mf*

19

lá - bio a - mar - go. Eu não ti-nha es-tas mãos sem

*mp*

*cresc.*

**a tempo**

*mp*

**poco rall.**

3

22

for - ças, Tão pa - ra - das e fri - as e mor - tas; Eu não

*mf* *f* *mp* **poco rall.**

25

ti - nha es - te co - ra - ção. Que nem se mos - tra, que nem se

**a tempo** *mp* *p*

28

mos - tra... Eu não dei por es - ta mu - dan - ça Tão

*mp* *p* **rall.**

4

31

sim - ples, tão cer - ta, tão fá - - cil: Em que es -

*crescendo* *f*

33

pe - - lho fi - cou per - di - - da A mi - nha

*ff* *mf* *p*

35

fa - ce, a mi - nha fa - ce?

*mp* *rall.* *a tempo* *p* *mp*

38

*mp* **rall.** *diminuendo* *pp* *ppp*

8<sup>va</sup>