

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ROSEDALIA CARLOS DE OLIVEIRA

**O timbre e a relação música-texto na construção da *performance*
nos 4 *Poemas de Manuel Bandeira* para canto e piano,
de Almeida Prado (1943-2010)**

Goiânia
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

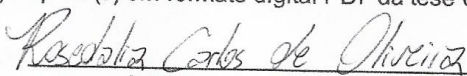
Nome completo do autor: Rosedalia Carlos de Oliveira

Título do trabalho: O timbre e a relação música-texto na construção da *performance* nos 4 *Poemas de Manuel Bandeira* para canto e piano, de Almeida Prado (1943-2010)

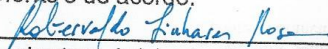
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 09/10/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

ROSEDALIA CARLOS DE OLIVEIRA

**O timbre e a relação música-texto na construção da *performance*
nos 4 *Poemas de Manuel Bandeira* para canto e piano,
de Almeida Prado (1943-2010)**

Artigo Expandido (produção artística e artigo científico) apresentado ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade
Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão (MCE)

Orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Co-Orientadora: Dr.^a Marília Álvares

Goiânia
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Rosedalia Carlos de

O timbre e a relação música-texto na construção da performance nos 4 Poemas de Manuel Bandeira para canto e piano, de Almeida Prado (1943-2010) [manuscrito] / Rosedalia Carlos de Oliveira. - 2019. xiv, 112 f.

Orientador: Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa ; co-orientadora Dra. Marília Álvares .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Timbre. 2. Relação música-texto. 3. Almeida Prado e Manuel Bandeira. 4. Performance. 5. Contemporaneidade. I. , Robervaldo Linhares Rosa, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Rosedalia Carlos de Oliveira para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta dias do mês de setembro de dois mil e dezenove, a partir das quinze horas, na sala duzentos e dezesseis da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Robervaldo Linhares Rosa (orientador e presidente da mesa EMAC/UFG), Marília Álvares (co-orientadora EMAC/UFG), Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (membro titular interno EMAC/UFG) e prof. Estércio Marquez Cunha (membro titular externo), para julgar o trabalho final da candidata Rosedalia Carlos de Oliveira, intitulado **“O TIMBRE E A RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NOS 4 POEMAS DE MANUEL BANDEIRA PARA CANTO E PIANO, DE ALMEIDA PRADO (1943-2010)”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia trinta do mês de setembro de dois mil e dezenove às quatorze horas, no teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

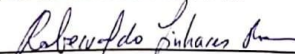
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADO

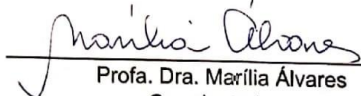
Profa. Dra. Marília Álvares APROVADA

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADA

Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha APROVADO

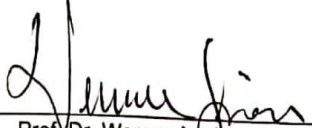
Rosedalia Carlos de Oliveira faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 30 de setembro de 2019.


Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Presidente


Profa. Dra. Marília Álvares
Co-orientadora


Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro


Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha
Membro


Prof. Dr. Werner Aguiar

Vice-Coordenador de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

*Ao Ser único e supremo,
gratidão pela dádiva que é viver.*

AGRADECIMENTOS

Venho agradecer ao meu orientador, Robervaldo, que além de me guiar na construção deste trabalho, foi ainda um grande amigo e conselheiro em que sua compreensão e sinceridade foram fundamentais à conclusão de mais este ciclo, envolto pela leveza e pelo amor ao trabalho e à música. Gratidão, *teacher!*

Aos meus pais, Lucie Helena e Lourivam, sempre o maior aporte em minha vida, em que tamanha coragem e dedicação ao me trazer a este mundo, sempre me fazem refletir no quanto ainda preciso aprender com vocês e o quão importante é cada minuto compartilhado em família.

Ao meu companheiro, Kleylton, que neste desafio mútuo que é a vida a dois, nunca me deixa esquecer do seu amor e acolhimento, ainda que por vezes aparentemente nos desencontremos no labirinto da vida, na persistência da busca do *Eu interno*.

Ao Trigueirinho, ser único em meu caminho que me fala direto ao coração, auxiliou-me num diálogo em que pude rever questões antigas vistas sob a luz de alguém que finalmente podia acessá-las e respondê-las. Gratidão por me entender, onde quer que esteja.

À grande amiga Auriana, que no meu percurso da voz, levou-me ao cerne do que antecede o canto, devolvendo-me a esperança, que é memória viva em mim pelas suas palavras e seu gesto de amor e resgate.

Aos meus queridos irmãos e irmã, e, seus cônjuges; às sobrinhas e ao sobrinho; às amigas e aos amigos mais íntimos: vocês são um presente *lá de cima!*

À Comunidade-Luz Figueira, que me acolheu por meses no ano de 2018 dando maior sentido à palavra Fraternidade, que transcende as relações humanas e me atenta ao que realmente importa.

À professora Marília, pela abertura, pelo retorno. Por toda a sua compreensão e seriedade com o seu trabalho. Gratidão pela cura.

À Consuelo Quireze, me recebendo em sua casa em finais de semana, sempre disposta, sempre alegre.

Ao meu querido amigo e primeiro professor de canto, Weber, a quem sou eternamente grata pelo carinho sempre presente e por me iniciar nesse caminho.

Ao caro Adriano Pinheiro, pela orientação derradeira e solicitude ímpar.

Gratidão eterna a ELÆ, a quem inclusive é dedicado esse trabalho.

Obrigada.

*O conhecedor tem razões para não desprezar o julgamento do amador,
pois seu conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador.*

Emil Staiger

RESUMO

O presente trabalho é uma proposta de interpretação do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira*, para canto e piano, do compositor brasileiro Almeida Prado. O timbre e a relação música-texto são os principais condutores na construção da *performance*. A análise colaborativa entre a experimentação interpretativa e a compreensão do texto musical (partitura), dos poemas, da linguagem do compositor Almeida Prado e do poeta Manuel Bandeira, trazem recursos para reflexões sobre a importância que o timbre assume nos séculos XX e XXI, especificamente, na interpretação da canção contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Timbre; Relação música-texto; Almeida Prado e Manuel Bandeira; *Performance*; Contemporaneidade.

ABSTRACT

The present work is a proposal of the interpretation for the cycle 4 Poems by Manuel Bandeira, for voice and piano, by the Brazilian composer Almeida Prado. The timbre and the music-text relationship are the main conductors in the construction of the performance. The collaborative analysis between the interpretative experimentation understanding of the musical text (score), poems, the language of the composer Almeida Prado and the poet Manuel Bandeira, brings resources for reflections on the importance that the timbre assumes in the 20th and 21st centuries, especially, in the interpretation of the contemporary Brazilian art song.

Keywords: Timbre; Music-text relationship; Almeida Prado and Manuel Bandeira; Performance; Contemporaneity.

SUMÁRIO

RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	x
SUMÁRIO.....	xi
LISTA DE FIGURAS.....	xiii

PARTE A:

PRODUÇÃO ARTÍSTICA – RECITAIS

DE 13/12/2018 – RECITAL DE QUALIFICAÇÃO.....	16
NOTAS DE PROGRAMA.....	18
DE 30/09/2019 – RECITAL DE DEFESA.....	28
NOTAS DE PROGRAMA.....	30

PARTE B:

O TIMBRE E A RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO NA CONSTRUÇÃO DA *PERFORMANCE* NOS 4 POEMAS DE MANUEL BANDEIRA PARA CANTO E PIANO, DE ALMEIDA PRADO (1943- 2010)

INTRODUÇÃO.....	39
UMA REFLEXÃO SOBRE O TIMBRE E O PENSAMENTO DE ALMEIDA PRADO.....	43
O TIMBRE NA CONSTRUÇÃO DA <i>PERFORMANCE</i>	46
O TIMBRE EM UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	52
O TIMBRE PARA ALMEIDA PRADO.....	59
A RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO.....	64
MANUEL BANDEIRA: UM POETA LÍRICO.....	66
O CICLO “4 POEMAS DE MANUEL BANDEIRA”: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS.....	69
CONSTRUÇÃO TÍMBRICA DO CICLO:	
<i>ANDORINHA</i>	72
<i>TEU NOME</i>	79
<i>BELO, BELO</i>	83
<i>ESTRELA</i>	95
EDIÇÃO DA PARTITURA: COMENTÁRIOS.....	100

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXOS.....	112

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A obra como guia na construção do 'produto final': a <i>performance</i>	51
Figura 2: <i>Andorinha</i> - compasso 84/8 (primeira página).....	72
Figura 3: início da seção a - <i>appoggiatura</i> no piano e o canto predominantemente linear (primeira página).....	73
Figura 4: <i>Andorinha</i> – final (última página).....	74
Figura 5: tercinas na frase da <i>andorinha</i> (primeira página).....	76
Figura 6: ressonância do acorde e respiração (primeira página).....	77
Figura 7: mudança de clima e atenção ao timbre na linha do canto na palavra <i>minha</i> (segunda página).....	78
Figura 8: a indicação de <i>piano</i> na linha do canto no último compasso de <i>Andorinha</i> (último compasso).....	79
Figura 9: <i>Teu nome</i> - compassos alternados (início).....	80
Figura 10: Compassos 7 e 8 - desencontro entre o ritmo do canto e do piano (início).....	81
Figura 11: passagem do compasso 4 para o 5 - mudança de clima (compassos 6 – 8).....	82
Figura 12: escrita descendente no piano (compassos 3 – 5).....	82
Figura 13: <i>Belo belo</i> - caráter envolvente, compassos iniciais.....	84
Figura 14: compasso 14 ao 18 - as pausas como indicação de <i>afobamento</i>	85
Figura 15: início da seção B e o caráter noturno (compassos 25 – 28).....	86
Figura 16: as <i>lágrimas</i> da aurora e o caráter misterioso – momento de passagem para o <i>Amanhecer</i> (compassos 29 – 32).....	87
Figura 17: o caráter amanhecendo <i>expressivo</i> e o ritmo quebrado no piano (compassos 33 – 34).....	88
Figura 18: o piano aponta a estrela e o início da seção A' (compassos 41 – 45).....	89
Figura 19: final da seção A' e a inserção de um compasso unário em pausa antes da seção C (compassos 51 – 52).....	90
Figura 20: compasso 53-55 - relação do início da seção C com o cantochão e o arpejo de <i>transição</i>	91
Figura 21: compasso 54 – ponderações sobre a prosódia na palavra <i>homens</i>	92

Figura 22: compasso 59 ao 64 – ponderações sobre <i>o espaço</i> entre as frases.....	93
Figura 23: compasso 63-67 – o caminhar para o desfecho e o caráter de aurora no último compasso do piano.....	94
Figura 24: compasso 68 ao final – a respiração do piano no compasso 68 e a escrita silábica nos quatro últimos compassos.....	95
Figura 25: compassos iniciais de <i>A Estrela</i> e o caráter <i>luminoso</i>	97
Figura 26: a acentuação nas sílabas átonas e o piano <i>cantabile</i> (compassos 4 – 7).....	97
Figura 27: codetta de <i>Estrela</i> e a última nota em <i>boca chiusa</i>	100
Figura 28: os grupos de fusas e a contagem (primeira página).....	100
Figura 29: inserção da contagem (última página).....	101
Figura 30: a dinâmica escrita acima da linha do canto (compassos 7 – 8).....	101
Figura 31: período do compasso 25 ao 28 – <i>Belo belo</i>	102
Figura 32: compassos 37 ao 40 – indicação de pedais.....	102
Figura 33: compassos 62 ao 64 – <i>Belo belo</i>	103
Figura 34: Penúltima página do ciclo e da canção <i>A Estrela</i>	103

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA – RECITAIS

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

Recital de Mestrado – Qualificação

**Rose Dália Carlos, canto
Ms. Consuelo Quirese, piano**

Banca Examinadora:

Orientador: **Dr. Robervaldo Linhares Rosa**
Co-Orientadora e prof. de canto: **Dr.^a Marília Álvares**

**Dr. Antonio Marcos Cardoso
Dr.^a Laura Umbelino**

**Local: Teatro Asklépios do prédio de Medicina /
UFG – Setor Universitário**

Dia 13 de Dezembro de 2018 às 17h30

PROGRAMA

Claude Debussy (1862-1918)
Ariettes oubliées (1885-1888: rev. 1903)

I: *C'est l'extase*
II: *Il pleure dans mon cœur*
III: *L'ombre des arbres*
Paysages belges: *Chevaux de bois*
Aquarelles I: *Green*
Aquarelles II: *Spleen*

...

Franz Liszt (1811-1886)

Der Fischerknabe (2ª versão de 1860)
Do ciclo *Drei Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*

...

O. Lorenzo Fernandez (1897-1948)

Berceuse da Onda: que leva o pequenino náufrago (1928)

...

Edvard Grieg (1843-1907)

Solveijgs Lied (1843: rev. 1907)
Canção da peça *Peer Gynt* Suite No. 2

...

Antonín Dvořák (1841-1904)

Píseň Rusalky o měsíčku (Rusalka's Lied an den Mond)
Aria da ópera *Rusalka* (1901)

...

Douglas Moore (1893-1969)

Willow Song
Aria da ópera *The Ballad of Baby Doe* (1956)

...

Joaquín Turina (1882 – 1949)

I: **Romance**
Do ciclo *Três Arias* (1923)

NOTAS DE PROGRAMA:

Ariettes oubliées (1885-1888; rev. 1903): Claude Debussy compôs as canções do ciclo *Ariettes oubliées* (arietas esquecidas) entre 1885 e 1888; foram publicadas separadamente sob seus títulos individuais em 1888, sendo revisadas e reeditadas como o ciclo *Ariettes Oubliées* em 1903. Nestas canções é notório o quanto a poesia guia sua arte. Debussy foi profundamente influenciado por movimentos artísticos discretamente revolucionários, que o fizeram mergulhar na pintura e poesia de seus contemporâneos. Os poemas de Paul Verlaine (1844-1896) estão presentes em quase um terço das canções de Debussy. Verlaine tinha um relacionamento tempestuoso com o poeta Arthur Rimbaud. Estes poemas foram escritos enquanto ele estava em Londres com Rimbaud entre 1872 e 1873, e após o poeta atirar e ferir seu companheiro, passou dois anos na prisão – momento em que os poemas foram publicados, em 1874. Verlaine desenvolveu vício pela bebida e devassidão, mas seus escritos possuem uma qualidade evocativa rara que forneceu uma linha poética perfeita para a música de Debussy. As palavras que revestem *C'est l'extase* (É o êxtase), primeira canção do ciclo, são perfeitamente incorporadas na voluptuosa musicalidade que Debussy domina tão bem. *Il pleure dans mon cœur* (Meu coração chora) remota à fluidez da água, Debussy retrata aqui as lágrimas do poeta tal qual a chuva suave sobre a nebulosa cidade, que se perde neste amor *sem razão*. As *esperanças perdidas* de um viajante em luto se refletem na *paisagem pálida* descrita em *L'ombre des arbres* (A sombra das árvores). O exuberante *Chevaux de bois* (Cavalos de madeira - *carrossel*) é uma evocação das *Paysages belges* (Paisagens belgas), situada em Bruxelas: a mente turva e cambaleante de um bêbado enamorado que coleta imagens de acordo com o *girar e girar* (*tournez*), que ora acelera, ora diminui seu compasso. O *Ariettes Oubliées* é concluído com duas *Aquarelles* (Aquarelas), que o poeta intitula ambas com palavras inglesas: I - *Green* (Verde) e II – *Spleen* (Melancolia). *Green* é uma expressão de amor jovem que progride do ardor ao repouso. *Spleen* em inglês significa "*mal-humorado*", mas em francês é "*melancolia*"; e a música de encerramento do ciclo sugere o desespero de um amante abandonado que anseia pelo amado mesmo entre os esplendores da natureza.

*I. C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois*

É o êxtase langoroso,
É o cansaço amoroso,
É todo o bosque a vibrar

*Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le choeur des petites voix.*

*O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.*

*Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?*

**II. Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?**

*O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!*

*Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeur.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.*

*C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon coeur a tant de peine.*

**II. L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.**

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

**IV. Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.**

*L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,*

Ao enlace das brisas,
São, nas grisalhas ramagens,
O coro de pequenas vozes.

Ó, o fino e fresco murmúrio!
É o chilreio e sussurro,
Que soa como doces *ais*
Que a relva em movimento suspira...
Dirias, na água que revira,
O surdo rolar dos seixos.

Essa alma que se lamenta
Nessa queixa sonolenta
Não seria a nossa, não é?
A minha, diz, e a tua (enlaçada),
Donde exala o humilde hino
Nesta tarde morna, à meia-voz?

Chora no meu coração
Como chove sobre a cidade na rua;
O que seria esse langor
Que me invade o coração?

Ó, doce murmúrio da chuva
Sobre a terra e sobre os tetos!
Para um coração que sofre vazio,
Ó o canto da chuva!

Chora sem razão
Dentro do meu coração cansado.
Que! Nenhuma traição?
Este mal é sem razão.

É a pior dor!
Não se sabe o porquê,
Sem amor ou sem ódio,
Meu coração sofre tanto.

A fraca sombra das árvores no rio enevoado
Morre como fumaça;
Enquanto acima, entre os verdadeiros ramos,
Lamentam as pombas.

Ó, viajante, esta paisagem pálida
Espelhou palidamente o seu eu mais íntimo,
E que triste chora, nas altas folhagens,
Suas esperanças que se afogaram!

Girem, girem, bons cavalos de madeira
Girem cerca de cem vezes, girem mil vezes,
Girem com frequência e continuem girando
Girem, girem ao som do oboé.

A criança toda vermelha e a mãe branca,
O menino de preto e a menina de rosa,

*L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.
Tournez, tournez, chevaux de leur coeur,
Tandis qu'autour de tous vos tournois
Clignote l'oeil du filou sournois,
Tournez au son du piston vainqueur!*

*C'est étonnant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête:
Bien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.*

*Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons
Pour commander à vos galops ronds:
Tournez, tournez, sans espoir de foin.*

*Et dépêchez, chevaux de leur âme:
Déjà voici que sonne à la soupe
La nuit qui tombe et chasse la troupe
De gais buveurs que leur soif affame.*

*Tournez, tournez ! Le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours!
Tournez!*

*V. Voici des fruits, des fleurs,
des feuilles et des branches,
Et puis voici mon coeur
qui ne bat que pour vous;*

*Ne le déchirez pas
avec vos deux mains blanches,
Et qu'à vos yeux si beaux
l'humble présent soit doux.*

*J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée,
Rêve des chers instants qui la délasseront.*

*Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.*

*VI. Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.
Chère, pour peu que tu ne bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.*

*Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.*

Um à vontade e o outro fazendo pose,
Cada um desfrutando de um deleite de domingo
Girem, girem, cavalos de seu coração
Enquanto em torno de todos os nossos giros
O malandro traidor está piscando
Girem ao som do pistão vitorioso!

É surpreendente como isso faz você ficar bêbado
Para assim entrar neste circo animal;
Nada na barriga e uma dor de cabeça,
Do mal nas massas e do bem nas multidões!

Girem, passatempo - sem necessidade
Até mesmo sem nunca usar as esporas
Para comandar o galope redondo:
Girem, girem, sem esperança de feno!

E se apresse, cavalos de sua alma,
Já está aqui o sino chamando para a sopa
A noite que cai e persegue o grupo
De bebedores felizes morrendo de fome pela sua sede!

Girem, girem! O céu de veludo,
De ouro se vestem os astros lentamente.
A igreja com tristeza pede um gancho.
Girem para o som alegre dos tambores!
Girem!

Aqui estão frutos, flores,
folhas e galhos,
E um coração
que só por vós sabe pulsar.

Não o despedaceis
com vossa mão tão doce,
E que a vossos olhos tão lindos
O presente seja doce.

Chego novamente todo coberto de rosas
Que o vento da manhã vem glacear minha frente.
Que esta minha fadiga, a vossos pés prostrada,
Sonhe os instantes bons que a reconfortarão.

Deixai rolar no seio jovem a fronte
Em que ainda ecoam vossos beijos musicais;
Deixai-a sossegar da bendita tormenta,
E que eu durma um instante, enquanto repousais.

As rosas eram todas vermelhas
E a hera era toda negra.
Querido, basta um pequeno movimento teu,
Para todos os meus desesperos renascerem.

O céu estava muito azul, muito terno,
O mar muito verde e o ar muito suave.

*Je crains toujours, - ce qu'est d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous.*

Temo o tempo todo – o que esperar!
Alguma fuga atroz de ti?

*Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,
Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas!*

Do azevinho com sua folha envernizada
E da brilhante caixa-árvore, estou enfadado;
E do campo infinito
E de tudo... exceto de ti. Ai de mim!

Der Fischerknabe (2ª versão de 1860): *Drei Lieder aus Schillers Wilhelm Tell* (Três canções de “Guilherme Tell”, de Schiller) é um ciclo de três canções de Franz Liszt para canto e piano baseado em três poemas da peça *Wilhelm Tell*, de Friedrich Schiller (1759-1805), cuja primeira versão foi composta em 1845 e a segunda em 1860. *Der Fischerknabe – Es lächelt der See* (*O garoto pescador – à margem do lago que sorri*) é a primeira canção do ciclo. Liszt foi um fervoroso expoente da música programática e da transformação temática, os efeitos que pretendeu produzir neste *lied* a partir de sua escrita instrumental terão como principal fundamento o próprio poema *Der Fischerknabe*: sua abordagem sugere o pincelar das ondas do lago e o acalantar dos sonhos do jovem - o contorno melódico ondulatório e suas colcheias movendo-se ascendente e descendentemente no acompanhamento, em movimento circular. O *lied*, embora curto, narra a tão popular fábula da sereia, o canto distante nas palavras *Da hört er ein Klingen wie Flöten so süß* (então ele ouve um som tão doce como o das flautas) seduz o dormente; em seus sonhos ele ouve vozes como a dos anjos e desperta em abençoado prazer, mas as águas avolumam-se ao redor de seu peito – momento em que um acelerando dramático nos revela o que estaria ali no lago: *e um apelo sai das profundezas: “Doce rapaz, tu és meu! Eu seduzo o dormente, e puxo-o para dentro”*.

Der Fischerknabe - Es lächelt der See
Friedrich Schiller (1759-1805)

O garoto pescador - à margem do lago que sorri

*Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade,*

Ao pescador o lago sorri, convidando para um banho
O rapaz adormeceu sobre a margem verdejante;

*Da hört er ein Klingen, / Wie Flöten so süß,
Wie Stimmen der Engel / Im Paradies.*

Então ele ouve um som tão doce como o das flautas
Como as vozes dos anjos do paraíso.

*Und wie er erwachet in seliger Lust,
Da spülen die Wasser ihm um die Brust,*

E como ele desperta em abençoado prazer,
As águas acariciam-no ao redor do peito.

*Und es ruft aus den Tiefen:
Lieb Knabe, bist mein!*

E um apelo sai das profundezas:
Doce rapaz, tu és meu!

*Ich locke den Schäfer,
Ich zieh ihn herein.*

Eu seduzo o dormente,
e puxo-o para dentro.

Berceuse da Onda: que leva o pequenino náufrago (1928): A justaposição de imagens – tempo, espaço, movimento, sentimento, cores, texturas – cria, nesta canção, um quadro poderosamente efetivo, embora sutil, líquido, em contraparte, violento, grandioso. Lorenzo Fernandez, tal qual Franz Liszt na canção anterior, capta e reconstrói de maneira magistral o mistério do conto de *Iamanjá* (sereia do folclore brasileiro): a dubiedade presente na sedução e na violência da morte são pincelados, aqui, numa clara ternura ambígua, talvez, não tão efetiva apenas ao ler o poema de Cecília Meireles (1901-1964). Tal qual em *Der Fischerknabe*, há o canto sedutor no mover das ondas do mar, acrescenta-se aqui, as promessas de louros e prazeres. Lorenzo Fernandez elabora um espaço cênico em movimento, em constante construção de suas formas, que é dramatizado, que fala por seus personagens – a dramaticidade presente na aparição de *Iamanjá* é de uma maldade evocativa que lhes dá uma nova voz, reconstrói sua personalidade. Fernandez encerra com o doce vocalize pós-morte, tal qual no interlúdio, onde como em *Der Fischerknabe*, a morte toma um caráter sublimado diante do louro da própria sereia.

Vais ganhar um colar, meu amor

Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964)

*Vais ganhar um colar,
meu amor, um colar
de conchinhas do mar...
Mais branquinho que o luar,
vais ganhar um vestido
de espuma do mar...*

*Vais descer devagar,
vais comigo descer
para o fundo do mar...
Meu amor, meu amor...*

*Meu amor, vais brincar
com peixinhos e flores,
e estrelas-do-mar...*

*E lá dentro do mar,
meu amor, meu amor,
tu vais ver Iamanjar...
A mãe d'água encantada
que é dona do mar!...*

Solvejgs Lied (1843: rev. 1907): *Solvejgs Lied* é uma canção escrita para *Peer Gynt* (1867), uma peça de cinco atos em versos do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906). Ibsen queria uma música incidental para melhorar a dramaticidade da peça, solicitou a Edvard Grieg a composição da parte musical em 1874. Mais tarde, Grieg extraiu seleções de sua música incidental para fazer duas Suítes de quatro movimentos: *Suite No. 1, Op. 46* (1888), e *Suite n.º 2, op. 55* (1891) - *Solvejgs Lied* (canção de Solvejg), da então *Suite n.º 2*, apresenta Solvejg, personagem feminina que ama Peer, embora ele a tenha deixado devido às suas contínuas viagens. Solvejg canta em um ato de fé - a forma estrófica da música até remete aos tradicionais hinos sacros -, na esperança de que seu amado seja resguardado pela *ação divina* e que, assim, possa retornar a ela. No vocalize que entremeia as estrofes, Grieg insere notas curtas para criar uma melodia divertida (semelhante a uma dança) que dialogam com alguns *tenutos*, retratando assim, a esperança de Solvejg de que Peer há de voltar para ela. *Solvejgs Lied* é geralmente cantada em norueguês (língua original); no entanto, a música de Grieg se tornou popular o suficiente para que a versão em outras línguas também fosse amplamente aceita.

Solvejgs Lied

*Der Winter mag scheiden, der Frühling vergehn,
der Sommer mag verwelken, das Jahr verwehn,
Du kehrst mir zurück, gewiß, du wirst mein,
ich hab es versprochen, ich harre treulich dein.*

*Gott helfe dir, wenn du die Sonne noch siehst.
Gott segne dich, wenn du zu Füßen ihm kniest.
Ich will deiner harren, bis du mir nah,
und harrest du dort oben, so treffen wir uns da!*

Canção de Solvejgs

O inverno pode ir, e na primavera desaparecer,
O verão pode murchar e o ano perecer,
Você há de voltar para mim, sim, tu há de ser meu
Eu cumprirei minha promessa, e fielmente esperarei.

Que Deus possa cuidar de ti na aurora de cada dia.
Deus abençoe todos enquanto ajoelham-se para orar a seus pés.
Eu esperarei por sua vinda, meu amor
Ou se você estiver nos céus, nós havemos de nos encontrar!

Píseň Rusalky o měsíčku (*Rusalka's Lied an den Mond* - 1901) / *Libreto: Jaroslav Kvapil. Trad. em língua germânica: Robert Brock*: A história de Rusalka (1901) é tirada da *Pequena Sereia* de Hans Christian Andersen (1805-1875). Na ópera de Antonín Dvořák (1841-1904), Rusalka é uma inofensiva ninfa da água que deseja se tornar humana para enamorar-se com o Príncipe – seu desejo é concedido com duas condições: Rusalka permanecerá muda para todos os humanos; se ela não puder encontrar o amor verdadeiro com o Príncipe, será amaldiçoada e trazida de volta à água onde permanecerá eternamente. Uma das árias mais famosas de Dvořák, *Píseň Rusalky o měsíčku* (canção de Rusalka para a lua), retrata Rusalka

ainda ninfa e apaixonada, implorando à lua que diga ao Príncipe o quanto o ama e que estará com ele em breve. Os diferentes estados de espírito de Rusalka, incluindo esperança, amor, desespero e solidão, são aqui explorados com uma qualidade melódica tão ímpar que somente Dvořák o saberia fazer. *Píseň Rusalky o měsíčku*, assim, faz parte das mais memoráveis árias de ópera escritas para um soprano.

Rusalka's Lied an den Mond

*Silberner Mond du am Himmelszelt,
schenkst uns dein Strahlen voll Liebe,
schwebst still über unsere Welt,
blickst auf der Menschheit Getriebe.*

*O Mond doch nicht so eile,
sage mir, wo mein Schatz weile!
Sage ihm Wanderer im Himmelsraum,
wie ich ihn herze und küsse,
dass er umspinnen vom Morgentraum,
meiner gedenken auch müsse.*

*O leucht' ihm aus weiter Fern',
sag ihm, wer ihn hat so gern!*

*Sieht mein Schatz mich im Traum Gesicht,
wach er auf, meiner gedenkend!
O Mondschein fliehe nicht!*

Canção de Rusalka para a Lua

Lua prateada no céu,
Nos dê seu esplendor cheio de amor,
Paire sobre este mundo,
Perpasse teu olhar sobre esta humanidade.

Ó, lua, não se apresse
Diga-me, onde está o meu tesouro!
Peregrina do espaço, diga a ele,
Diga-lhe o quanto o abraço e beijo,
Deixe-o revestido pelo sonho matinal,
Lembrar-se de mim.

Ó, brilhe sobre ele, mesmo que de longe,
E diga a ele, diga quem está esperando por ele!

Se meu tesouro vê minha face em seu sonho,
Acorde-o lembrando-o de mim,
Ó, luar brilhante, não se vá!

Willow Song (1956): *Willow Song*, de Douglas Moore (1893-1969) é uma das árias da ópera *The Ballad of Baby Doe*. Escrita em 1956, a ópera narra os eventos da vida real de Elizabeth (Baby) Doe e seu marido Horace Tabor. *Willow Song* é cantada por Baby Doe logo após ela chegar na cidade onde Tabor já morava. Na ópera, Baby Doe está sentada atrás de um piano na sala do hotel em que ela está hospedada onde canta uma canção folclórica simples para seu próprio prazer. Tabor está do lado de fora e ouve Baby Doe cantando, e é imediatamente atraído por ela. Ele fica em silêncio enquanto ela canta e ela não percebe que ele está do lado de fora da janela, ouvindo-a. Depois que a música termina, Tabor mostra sua presença batendo palmas, e é assim que o romance deles inicia.

Willow song

Willow, where we met together.

Canção do Salgueiro

Salgueiro, onde nos encontramos juntos.

*Willow, when our love was new.
Willow, if he once should be returning,
Pray tell him I am weeping too.*

*So far from each other,
While days pass in their emptiness away.
Oh my love, must it be forever,
Never once again to meet as on that day?
And never rediscover the way of telling,
the way knowing All our hearts would say?*

*Gone are the ways of pleasure,
Gone are the friends I had of yore.
Only the recollection fatal
Of the word that was spoken Never more,*

*Willow, where we met together.
Willow, when our love was new.
Willow, if he once should be returning,
Pray tell him I am weeping too.*

Salgueiro, quando o nosso amor era novo.
Salgueiro, se um dia ele voltasse...
Em prece, diga a ele que também estou chorando.

Tão longe estamos, um do outro,
Enquanto os dias passam de forma vazia.
Oh, meu amor, duram uma eternidade,
Será que nunca mais nos encontraremos como naquele dia?
E nunca mais descobriremos a forma de dizer,
A forma que somente nossos corações conhece e sabe dizer?

Longe estão os caminhos do prazer,
Longe estão os amigos que tive outrora.
Apenas resta a recordação fatal,
Das palavras que foram pronunciadas... nunca mais...

Salgueiro, onde nos encontramos juntos.
Salgueiro, quando o nosso amor era novo.
Salgueiro, se um dia ele voltasse...
Em prece, diga a ele que também estou chorando.

I: Romance (1923): Escrito em 1923, o ciclo *Tres Arias* de Joaquín Turina (1882-1949) baseia-se em três poetas românticos do século XIX - Duque de Rivas (1791-1865), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) e José de Espronceda (1808-1842). O primeiro poema, *Romance*, faz renascer uma forma literária comum à Espanha: o romance fronteiriço. Essas *baladas de fronteira* muitas vezes idealizaram a Espanha moura, misturando eventos históricos com histórias de amor. Dado o catolicismo devoto de Turina, pode ser surpreendente perceber que ele escolheu um poema em que o protagonista é um mouro que acabou de derrotar as forças cristãs em Toledo. No entanto, seu interesse por esses temas era consistente com os tempos em que ele vivia. No final do século XIX e continuando no início do século XX, era comum em alguns círculos intelectuais espanhóis celebrar as contribuições árabes para a cultura espanhola e romantizar a cultura exótica e oriental dos árabes que floresceu na Espanha medieval. Tal fato se faz presente na sua construção harmônica dessa canção onde se percebe essa influência árabe, assim como a latinidade marcante e vigorosa na linha melódica do canto.

I. Romance

*En una yegua tordilla,
que atrás deja el pensamiento,
entra en Córdoba gallardo
Atarfe el noble guerrero.*

Romance

Em uma negra égua,
Que para trás deixava o pensamento,
Entra em Córdoba galante,
Atarfe, o nobre guerreiro.

*El que las moriscas lunas
llevó glorioso a Toledo
y torna con mil cautivos
y cargado de trofeos.*

*Las azoteas y calles
hierven de curioso pueblo,
que en él fijando los ojos,
viva, viva, está diciendo.*

*Las moras en los terrados
tremolan cándidos lienzos,
yagua de azahar dan al aire
y sus elogios al viento,*

*y entre tan festiva pompa,
siendo envidia de los viejos,
de las mujeres encanto,
de los jóvenes ejemplo;*

*A las rejas de Darája,
Darája la de ojos negros,
que cuando miran abrasan,
y abrasan con solo verlos,*

*humilde llega y rendido
el triunfante y soberbio
fué espanto de los cristianos,
fué gloria de sarracenos.*

*Mas ¡ay! que las vé cerradas
bien distintas de otro tiempo
en que damascos y al fombas
las ornaron en su obsequio*

*y al mirar tales señales,
turbado reconociendo
que mientras ganó batallas,
perdió el mor de su dueño*

*con gran ternura llorando
quien mostró tan duro pecho
vuelve el rostro a sus cautivos
de esta manera diciendo;*

*"Id con Dios, que ya sois libres,
desde aquí podeis volveros
y llevad vuestros despojos
que a quien presentar no tengo*

*Pues no es razón conserve
de sus victorias recuerdo*

Aquele que as mouras luas
Conduziu gloriosamente a Toledo
E volta com mil cativos
E carregado de troféus.

Os telhados e as ruas
Fervem de pessoas curiosas
Que fitando-o com os olhos
Dizem “viva!”; “viva!”

As moças (mouras) em seus telhados
Tremulam cândidos lenços,
Lançam água de flor-de-laranjeira no ar
Assim como seus louvores ao vento.

E entre tão festiva pompa,
Sendo invejado pelos velhos,
Das mulheres encanto,
E dos jovens exemplo;

Caminha para as janelas¹ de Darája,
Darája, aquela de olhos negros
Que quando miram, queimam,
E queima, tão somente vê-los,

Chega humilde e rendido
O soberbo triunfante
Que foi espanto aos cristãos,
E glória dos sarracenos.

Mas, oh; eis que as vê fechadas
Bem distintas do outro tempo
Em que damascos e tapetes
As enfeitavam em sua homenagem

E ao observar estes sinais,
Reconhecendo, de forma perturbada
Que apesar de ganhar tantas batalhas,
Perdeu o amor que a ele pertencia

Chorando com grande ternura
Aquele que mostrou tão duro peito
Volve o rosto a seus cativos
Dizendo assim;

“Ide com Deus, que sois livres,
Daqui poderão voltar
E levem vossos espólios
Que não tenho a quem apresentá-los”

Pois não havia razão de conservá-los
Como recordação de suas vitórias;

¹ Rejas; rede (de pescar peixes) / tela, grade – dicionário Babel

*quien al tiempo de ganarlas
perdió de Darája el pecho.*

Alguém que ao ganhá-los,
Perdeu o amor de Darája.

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

Recital final de Mestrado – Defesa

**Rose Dália Carlos, canto
Ms. Consuelo Quirese, piano
Dr. Robervaldo Linhares Rosa, piano**

Banca Examinadora:

Orientador: **Dr. Robervaldo Linhares Rosa**
Co-Orientadora e prof. de canto: **Dr.^a Marília Álvares**

**Dr. Carlos Henrique Costa
Dr. Estércio Marquez Cunha**

Dia 30 de setembro de 2019 às 14h

Local: Auditório da EMAC / UFG

Goiânia, Goiás

PROGRAMA

Samuel Barber (1910-1981)

Hermit Songs (1953)

- I. *At Saint Patrick's Purgatory*
- II. *Church Bell at Night*
- III. *St. Ita's Vision*
- IV. *The Heavenly Banquet*
- V. *The Crucifixion*
- VI. *Sea-Snatch*
- VII. *Promiscuity*
- VIII. *The Monk and his Cat*
- IX. *The Praises of God*
- X. *The Desire for Hermitage*

...

Almeida Prado (1943-2010)

4 Poemas de Manuel Bandeira (1998)

- I. *Andorinha*
- II. *Teu Nome*
- III. *Belo belo*
- IV. *A Estrela*

...

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Mariettas Lied zur Laute (1919)

Aria da ópera *Die tote Stadt*

...

Jacques Offenbach (1819-1880)

Elle a fui, la tourterelle! (1881)

Aria da ópera *Les contes d'Hoffmann*

...

NOTAS DE PROGRAMA:

Hermit Songs (1953) – *aos poemas traduzidos de textos irlandeses anônimos do oitavo ao décimo terceiro séculos: As Canções do Eremita*, encomendadas pela Fundação Elizabeth Sprague Coolidge, foram apresentadas pela primeira vez por Leontyne Price (1927), soprano, com Samuel Barber (1910-1981) ao piano, na Biblioteca do Congresso, Washington, D.C., em 30 de outubro de 1953. Estas canções têm como poemas textos irlandeses anônimos do oitavo ao décimo terceiro séculos, escrito por monges e estudiosos, encontrados próximos aos manuscritos que eles estavam copiando ou sendo orientados para tal – embora, nem sempre seus textos eram vistos por seus superiores. São pequenos poemas, pensamentos ou observações, alguns muito curtos, e falam em termos diretos, divertidos e muitas vezes surpreendentemente modernos para a simples e reclusa vida que esses homens levavam, próximos da natureza, aos animais e a Deus. Alguns deles são traduções literais e outros, em que as traduções encontradas estivessem ainda inadequadas, foram feitas adequações poéticas especialmente por W. H. Auden e Chester Kallman. Sobre o sentido encontrado nestes poemas e sua repercussão, Robin Flower, em *The Irish Tradition*, escreveu o seguinte: "Não era bem que esses escribas vivessem apenas pelo destino de sua dedicação, em um ambiente rústico e marítimo; foi porque trouxeram a esse ambiente imaculado, milagrosamente por um exercício espiritual contínuo que eles tiveram, na Europa, essa estranha visão das coisas naturais em uma purificação quase antinatural".

I. *At Saint Patrick's Purgatory*

*Pity me on my pilgrimage to Loch Derg!
O King of the churches and the bells
bewailing sores and your wounds,
But not a tear can I squeeze from my eyes!
Not moisten an eye after so much sin!
Pity me, O King!
What shall I do with a heart
that seeks only its own ease?
O only begotten Son by whom
all men were made,
who shunned not the death by three wounds,
pity me on my pilgrimage to Loch Derg
and I with a heart not softer than a stone!*

No Purgatório de São Patrício

Tenha pena de mim em minha peregrinação à Loch Derg²!
Oh Rei das igrejas e dos sinos
Lamentando machucados e suas feridas
Mas nenhuma lágrima pode sair dos meus olhos!
Nem umedecer um olho após tanto pecado!
Tenha pena de mim, oh Rei!
O que devo fazer com um coração
que busca só seu deleite?
Ó Filho unigênito pelo qual
todos os homens foram feitos,
Que não evitou a morte por três feridas,
Tenha pena de mim em minha peregrinação à Loch Derg
E eu com um coração não mais suave do que uma pedra!

² *Loch Derg* (Lago Vermelho) no Condado de Donegal, da República da Irlanda, tem sido um local de peregrinação desde tempos muito antigos.

II. Church bell at night

*Sweet little bell,
struck on a windy night,
I would liefer keep tryst with thee
Than be
With a light and foolish woman.*

III. St. Ita's vision

*"I will take nothing from from my Lord," said she,
"unless He gives me His son from Heaven
In the form of a Baby
that I may nurse Him."
So that Christ came down to her
in the form of a Baby and then she said:*

*"Infant Jesus, at my breast,
Nothing in this world is true
Save, O tiny nursling, You.
Infant Jesus, at my breast,
By my heart every night,
You I nurse are not
A churl but were begot
On Mary the Jewess by Heaven's Light.*

*Infant Jesus, at my breast,
what King is there but You who could
Give everlasting Good?
where for I give my food.*

*Sing to Him, maidens, sing your brest!
There is none that has such right
To your song as Heaven's King
Who every night
Is Infant Jesus at my breast."*

IV. The Heavenly Banquet

*I would like to have the men of Heaven
in my own house;
with vats of good cheer laid out for them.*

*I would like to have the three Mary's,
their fame is so great.
I would like people from every corner of Heaven.*

*I would like them to be cheerful in their drinking.
I would like to have Jesus sitting here among them.*

*I would like a great lake of beer
for the King of Kings.*

Sinos da igreja à noite

Pequeno doce sino,
ressoando numa ventania noturna,
Eu preferiria manter este encontro contigo
Então seja
Com uma mulher magra e tola.

Visão de São Ita

“Eu não tomarei nada do meu senhor”, ela disse,
“A menos que me dê seu filho do céu,
Em forma de Bebê³
para que eu cuide Dele.”
Então Cristo desceu até ela
na forma de Bebê e em seguida ela disse:

“Pequeno Jesus, no meu peito,
Nada neste mundo é verdadeiro
Salvo Você, Oh minúsculo bebê.
Pequeno Jesus, no meu peito,
Pelo meu coração, todas as noites
Não serei cuidadora de ti
Mas um camponês foi gerado
Em Maria, a judaica, pela Luz do céu.

Pequeno Jesus, em meu peito,
cujo Rei veio, mas Você quem poderia
Dar seu bem eterno?
No lugar em que eu dou a minha comida.

Cante para Ele, donzelas, cante o seu melhor!
Não há ninguém que tenha maior merecimento
Para sua canção, como o Rei dos Céus
Quem em todas as noites
É o menino Jesus em meu peito.

O Banquete Celestial

Eu gostaria de ter os homens do Céu
em minha própria casa;
Com tonéis de bom ânimo dispostos para eles.

Eu gostaria de ter as três Marias;
sua fama é tão grande.
Eu gostaria de ter pessoas de todos os cantos do céu

Eu gostaria que eles fossem alegres em sua bebedeira.
Eu gostaria de ter Jesus sentado aqui entre eles.

Eu gostaria de um grande lago de cerveja
para o Rei dos reis.

³ A utilização da letra maiúscula em “Bebê” é devido a ser a criança santa, O Cristo.

*I would like to be watching Heaven's family
Drinking it through all eternity.*

V. The Crucifixion

*At the cry of the first bird
They began to crucify Thee, O Swan!
Never shall lament cease because of that.
It was like the parting of day from night.*

*Ah, sore was the suffering borne
By the body of Mary's Son,
But sorer still to Him was the grief
Which for His sake came upon His Mother.*

VI Sea-Snatch

*It has broken us, it has crushed us,
it has drowned us, O King of the starbright
Kingdom of Heaven!*

*The wind has consumed us, swallowed us,
as timber is devoured
by crimson fire from Heaven.*

*It has broken us, it has crushed us,
it has drowned us,
O King of the starbright Kingdom of Heaven!*

VII. Promiscuity

*I do not know with whom Edan will sleep,
but I do know that fair Edan will not sleep alone.*

VIII. The Monk and His Cat

*Pangur, white Pangur,
How happy we are
Alone together, Scholar and cat.*

*Each has his own work to do daily;
For you it is hunting, for me, study.*

*Your shining eye watches the wall;
My feeble eye is fixed on a book.
You rejoice when your claws entrap a mouse;
I rejoice when my mind fathoms a problem.*

*Pleased with his own art
Neither hinders the other;
Thus we live ever
Without tedium and envy.*

Eu gostaria de assistir toda a família Celeste
Bebendo eternamente.

A Crucificação

No clamor do primeiro pássaro
Eles começaram a crucificar-te, ó cisne!
O lamento nunca deve cessar por causa disso.
Era como a separação do dia e da noite.

Ah, dolorido foi o sofrimento suportado
Pelo corpo do filho de Maria,
Mas ainda mais triste para Ele era o sofrimento
Que por sua causa veio sobre Sua Mãe⁴.

Mar-Arrebatado

Nos quebrou, nos esmagou,
nos afogou, ó Rei do brilhante estelar
Reino dos céus!

O vento nos consumiu, nos engoliu,
como a madeira é devorada
pelo fogo carmesim do céu.

Nos quebrou, nos esmagou,
nos afogou,
Ó Rei do brilhante estelar Reino dos Céus!

Promiscuidade

Eu não sei com quem Edan vai dormir,
mas sei que o belo Edan não dormirá sozinho.

O Monge e seu Gato

Pangur, Pangur branco,
Quão felizes nós somos
Sozinhos e juntos, o Catedrático e seu gato

Cada um tem seu próprio trabalho a fazer diariamente;
Para você é caçar, para mim, estudar.

Seu olho brilhante observa a parede;
Meu olho fraco está fixo em um livro.
Você se alegra quando suas garras prendem um rato;
Eu me alegro quando minha mente soluciona um problema.

Satisfeito com sua própria arte
Nenhum dificulta o outro;
Assim vivemos sempre
Sem tédio e inveja.

⁴ Assim como na palavra *Bebê*, a utilização da letra maiúscula se dá por se referir à Maria, a Mãe do Cristo.

*Pangur, white Pangur,
How happy we are,
Alone together, Scholar and cat.*

Pangur, Pangur branco,
Quão felizes nós somos,
Sozinhos e juntos, o Catedrático e seu gato.

IX. The Praises of God

*How foolish the man who does not raise
His voice and praise with joyful words,
As he alone can, Heaven's High King.*

*To whom the light birds
with no soul but air,
All day, everywhere laudations sing.*

X. The Desire for Hermitage

*Ah! To be all alone in a little cell
with nobody near me;
beloved that pilgrimage
before the last pilgrimage to death.*

*Singing the passing hours
to cloudy Heaven;
Feeding upon dry bread
and water from the cold spring.*

*That will be an end to evil
when I am alone
in a lovely little corner among tombs
far from the houses of the great.*

*Ah! To be all alone in a little cell,
to be alone, all alone:
Alone I came into the world
alone I shall go from it.*

Os louvores de Deus

Quão tolo o homem que não levanta
Sua voz e louvor com palavras alegres
Como somente ele pode, grande Rei do Céu.

Para quem os leves pássaros
sem alma mas com fôlego,
Todos os dias, em todos os lugares, cantam louvores.

O desejo do eremita

Ah! Estar sozinho em uma pequena cela
com ninguém perto de mim;
amável essa peregrinação
antes da última peregrinação até a morte.

Cantando as horas que passam
para o céu nublado;
Alimentando-se de pão seco
e água da nascente fria.

Isso será um fim para o mal
quando estou sozinho
em um cantinho adorável entre os túmulos
longe das casas dos grandes.

Ah! Estar sozinho em uma pequena cela
estar sozinho, totalmente sozinho:
Sozinho eu vim ao mundo,
Sozinho eu ei de deixá-lo.

4 poemas de Manuel Bandeira (1998): compostos pelo compositor brasileiro José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) compreendem um ciclo de canções em que é observado o timbre como característica predominante, assim como a relação música-texto em que concentra-se a pesquisa em questão. A linguagem lírica do poeta Manuel Bandeira (1886-1968) é aqui transliterada num minucioso trato da poética unida ao caráter *tonal-livre* que compreende a última fase composicional da música de Almeida Prado, em que as tonalidades caminham de forma distinta dos tratados formais de harmonia até então. A condução fraseológica musical em concordância com a palavra é algo tão presente nas canções de Prado, que inclusive na disposição destas canções percebe-se um *crescer* ao *ápice* e um *decrecer* para então finalizar,

em que vemos dispostas nesse *crescendo* a primeira canção, *Andorinha*, que é breve, de caráter espiritual e permeada de ressonâncias, seguida por *Teu nome*, efêmera – portanto, a mais curta de todo o ciclo – e com contrastes rítmicos superpostos; *Belo belo*, aqui representada como o *ápice* do ciclo, é repleta de diferentes momentos em que o deslumbramento é seu ponto inicial; as ressonâncias colaboram para ambientar a canção neste aspecto e embalam a *aurora* do ser, em seguida o seu amadurecimento e reflexões que o levam de volta à simplicidade, e, assim, *Estrela* encerra o ciclo de forma brilhante – tal qual o astro celeste –, numa refinada e melancólica canção estrófica, fazendo alusão às canções folclóricas que embalam nossa infância.

I. Andorinha

*Andorinha lá fora está dizendo: - "Passei o dia à toa, à toa!"
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste! Passei a vida à toa, à toa...*

II. Teu Nome

*Teu nome, voz das sereias,
Teu nome, o meu pensamento,
Escrevi-o nas areias,
Na água — escrevi-o no vento.*

III. Belo belo

*Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.*

*Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.
E o risco brevíssimo - que foi? passou - de tantas estrelas cadentes.*

*A aurora apaga-se,
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.*

*O dia vem, e dia adentro
Continuo a possuir o segredo grande da noite.*

*Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.*

*Não quero o êxtase nem os tormentos.
Não quero o que a terra só dá com trabalho.*

*As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
Os anjos não compreendem os homens.*

*Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.*

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.

IV. A Estrela

Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.

Era uma estrela tão alta!
Era uma estrela tão fria!
Era uma estrela sozinha
Luzindo no fim do dia.

Por que da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela?
Por que tão alta luzia?

E ouvi-a na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.

Mariettas Lied zur Laute (*Glück, das mir verblieb*, 1919): A *Canção de Marietta para o alaúde* (trad.) é uma aria da ópera *Die Tote Stadt* (A Cidade Morta), op. 12, baseada no romance *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach. Composta por Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), a ópera teve sua estréia em 1920, cujo libreto é de sua autoria em junção com seu pai, Julius Korngold (1860-1945). Na trama, Paul, não aceita a morte de sua esposa, Marie, e constrói um *templo de memórias* em sua homenagem. Marietta, um bela dançarina cuja aparência lembra a de Marie – no fundo, Paul realmente acredita que ela seja sua esposa falecida, cuja morte, ainda não foi superada por ele –, tenta seduzi-lo, cantando a aria *Mariettas Lied zur Laute*. A partir disso, Paul começa a ter alucinações, que são retratadas em todo o segundo ato e boa parte do terceiro ato da ópera. Ao final, já acordado e numa aparente despedida de seu *templo de memórias*, canta a mesma aria de Marietta: *Glück, das mir verblieb*.

Marietta

*Glück, das mir verblieb,
rück zu mir, mein treues Lieb.
Abend sinkt im Hag
bist mir Licht und Tag.*

Felicidade, que permanece em mim
Volte para mim, meu amor fiel.
A noite cai cinzenta
Tu és minha luz e dia.

*Bange pochet Herz an Herz
Hoffnung schwingt sich himmelwärts.*

Bate ansiosamente, coração para coração,
A esperança se eleva aos céus.

*Wie wahr, ein traurig Lied.
Das Lied vom treuen Lieb,
das sterben muss.*

Quão verdadeira, uma música triste.
A canção do amor fiel,
Que deve morrer.

*Ich kenne das Lied.
Ich hört es oft in jungen,
in schöneren Tagen.
Es hat noch eine Strophe –
weiß ich sie noch?*

Eu conheço esta música,
Eu a ouvi muitas vezes na juventude,
Em dias melhores.
Ainda tem uma estrofe –
Será que ainda me lembro dela?

*Naht auch Sorge trüb,
rück zu mir, mein treues Lieb.
Neig dein blaß Gesicht
Sterben trennt uns nicht.
Mußt du einmal von mir gehn,
glaub, es gibt ein Auferstehn.*

Juntos, embora a aflição o obscureça,
Volte para mim, meu amor fiel.
Incline seu rosto pálido
A morte não nos separará.
Quando a hora chegar, você deve ir,
Cria, pois existe uma ressurreição.

Elle a fui, la tourterelle! (1881): aria da ópera *Les contes d'Hoffmann* composta por Jacques Offenbach (1819-1880), com libreto de Jules Barbier (1825-1901) e Michel Carré (1821-1872). Offenbach faleceu antes de completar esta obra, assim, ela foi finalizada, editada e orquestrada por Ernest Guiraud (1837-1892), dentre outros colaboradores. O ato que compreende a aria *Elle a fui*, baseado em histórias do autor e compositor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), é sobre Antonia, filha de Crespel, e uma cantora de ópera falecida cujo retrato domina a cena. A jovem é proibida de cantar por causa da natureza precária de sua saúde, mas ela insiste e dá voz a essa melodia, lamentando a ausência de seu amado, o poeta Hoffmann.

Elle a fui, la tourterelle! (1881)
Aria da ópera *Les contes d'Hoffmann*

Antonia

*Elle a fui, la tourterelle!
Ah, souvenir trop doux!
Image trop cruelle! Hélas!
Hélas! à mes genoux, je l'entends,
je l'entends, je le vois!*

Ela fugiu, a pombinha!
Ah! Uma lembrança tão doce!
Imagem muito cruel! Ai de mim!
Ai de mim! De joelhos,
eu a ouço, Eu a vejo!

*Elle a fui, la tourterelle,
elle a fui loin de toi!
Mais elle est toujours fidèle
et te garde sa foi.*

Ela fugiu, a pombinha,
Ela fugiu de você!
Mas ela lhe é sempre fiel,
E mantenha sua fé.

*Mon bien aimè, ma voix t'appelle.
Oui tout mon coeur est á toi.*

*Elle a fui, la tourterelle,
elle a fui, loin de toi!
Chère fleur qui viens d'èclore,
par pitié, réponds-moi!*

*Toi qui sais s'il m'aime encore,
s'il me garde sa foi!
Mon bien-aimè, ma voix t'implore.
Ah! Que ton coeur vienne à moi.*

*Elle a fui, la tourterelle,
elle a fut, loin de toi!*

Meu bem amado, minha voz clama por ti.
Sim, todo o meu coração é teu.

Ela fugiu, a pombinha,
Ela fugiu de você!
Doce flor, que vem para chocar
Por piedade, responda-me!

Você que sabe se ele ainda me ama,
Se ele tem fé em mim!
Meu bem amado, minha voz te implora.
Ah! Que seu coração venha à mim.

Ela fugiu, a pombinha,
Ela fugiu de você.

**PARTE B: O TIMBRE E A RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO NA
CONSTRUÇÃO DA *PERFORMANCE* NOS 4 POEMAS DE MANUEL
BANDEIRA PARA CANTO E PIANO, DE ALMEIDA PRADO**

Introdução

O objetivo deste trabalho é compreender a concepção tímbrica da voz e da junção ‘piano e voz’ no ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998), para canto e piano, do compositor Almeida Prado (1943-2010), mediante a relação *música-texto* como fator pertinente à construção da *performance*.

Atualmente, existe uma gama de recursos visuais e sonoros que dispõem inúmeras interpretações de uma mesma obra, o que ocasionou na descoberta, no século XX, do estudo da prática interpretativa como categoria de análise técnica e historiográfica (GRASSL; KAPP, 2002, p. xvii - xx). Em seu artigo sobre a interpretação e a teoria da *performance*, Kuehn (2012, p. 12) afirma que “com o aperfeiçoamento das tecnologias em diferentes suportes de gravação, não apenas a composição como também a interpretação se tornaram reprodutíveis, podendo, destarte, passar a constituir um novo objeto da investigação musicológica”. Infelizmente, essa evolução tecnológica, que tem beneficiado a pesquisa musical, trouxe consigo um agravante:

a possibilidade concreta de comparar diferentes intérpretes em categorias como individualidade artística, fidelidade histórica e expressividade musical em áudio e vídeo teve um impacto enorme em praticamente todas as esferas sociais e permitiu que o status de obra de arte se estendesse também à reprodução mecânica de uma composição (Ibidem).

No tocante ao trabalho técnico desenvolvido por intérpretes, a interpretação musical pode, ainda, assumir esse caráter mecanizado devido à repetição de padrões ocasionada pela cultura de conservatório⁵ em que muitos músicos obtiveram sua educação. Schenker (2000, p. 3), por sua vez, considera supérflua ou desnecessária a realização mecânica de uma obra de arte.

Por sorte, a reflexão sobre o timbre em música veio, no decorrer dos anos, alcançando patamares que o conectam diretamente à estrutura da obra, em que compositor e intérprete possuem uma responsabilidade no tocante à manipulação desse material sonoro e seu resultado:

⁵ Em seu livro sobre a história da *performance*, Lawson (*et al*, 1999, p.152) afirma que “a velha relação entre mestre e aprendiz foi abandonada e tudo o que tem a ver com elocução – que requer o entendimento – foi eliminado. Atualmente, estes conservatórios exercitam técnicas de *performance* ao invés de ensinar música como linguagem”. Fucci Amato (2001, p. 77) defende que tal prática pedagógica adotada pelos conservatórios, não se define como um método de ensino musical criativo e sensível.

raramente, na história da música, se terá assistido a uma evolução mais radical, se pensarmos que o músico se encontra em face de uma situação inusitada: a criação do próprio som; não a escolha do material sonoro em vista de um efeito decorativo ou para realce [...], mas, sim, a escolha do material por causa das qualidades de estrutura intrínseca que ele encerra. O compositor torna-se, ao mesmo tempo, executante no momento em que a execução e a realização adquirem uma importância capital. O músico torna-se, de certo modo, um pintor: tem uma ação direta sobre a qualidade da sua realização (BOULEZ, 2013, p. 116).

Averiguar o contexto em que a obra se encontra, bem como investigar as informações que a partitura por si só suscita, dificultaria a interpretação musical vazia e mecanizada observada por Schenker (2000)⁶. Portanto, adotar a relação *música-texto* – considerando como *texto* também seu *contexto*⁷ – como aporte à concepção tímbrica, torna-se necessário.

A construção da *performance* a partir do timbre e o traçar da consciente relação música-texto, assim, viria a articular uma interpretação mais convincente, dificultando a mecanização da prática, visto que objetivamos uma interpretação que transcenda o tecnicismo por si e a análise separada do contexto.

Em se tratando do timbre, o cenário da música contemporânea apresentou-se como pertinente ao nosso objeto. E buscar uma obra vocal para tal finalidade compreende o universo da autora, que tem o canto como seu instrumento.

O compositor José Antônio Rezende de Almeida Prado, além de contemporâneo, é brasileiro. Compôs diversas obras camerísticas para a formação canto e piano, e afirmava, ainda, ser o timbre o aspecto essencial em sua música (ROCHA, 2005, p. 131). Além dos dados que nos incentivaram à pesquisa tímbrica e à relação música-texto, como veremos a seguir, uma breve pesquisa por nós realizada revelou o quanto as suas canções de câmara ainda carecem de estudo e visibilidade no cenário nacional.

As obras de Almeida Prado são ainda pouco conhecidas e interpretadas em seu território natal. Há também uma significativa discrepância entre pesquisas realizadas sobre os

⁶ Kuehn (2011, p. 6) afirma que para Schenker “‘interpretar’ significa, portanto, trazer à luz não apenas o que está escrito, como também o que está nas entrelinhas. Sua tarefa está em desvelar sentido e conteúdo da obra a ser reproduzida. Por conseguinte, ‘interpretar’ está diretamente ligado à tarefa de compreensão, processo em que o músico-intérprete experimenta tanto uma imersão contemplativa no texto da obra quanto um processo cognitivo que transforma todos esses elementos em som musical” – tal compreensão será melhor discutida no decorrer do trabalho.

⁷ Assim como a presença de um possível poema anexado à obra.

repertórios de sua obra para piano, orquestral e, em último caso, vocal⁸. Quanto a esta última, ao subdividir o repertório em obras maiores (que abrangem coro, orquestra e solistas) e obras camerísticas (voz solo ou em conjunto com demais instrumentos), não foi encontrado, até o presente momento, um trabalho de cunho artístico-científico que privilegie, por exemplo, a visão que Almeida Prado delega ao trato e à técnica vocal, sua concepção sonora, harmônica e, principalmente, tímbrica⁹.

Como base a esta afirmação, escolhidas por compreenderem a classificação de nível *Qualis A1*¹⁰, foram consultadas as revistas *Hodie*, da Universidade Federal de Goiás (UFG), *Per Musi*, coligada à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e *Opus*, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, (ANPPOM), no recorte temporal que abrange o ano de 2010 (ano escolhido principalmente por se tratar do falecimento de Prado) ao tempo presente (2019). Uma breve apuração desse recorte de 2010 até 2019 deixou claro que em nove anos após a morte do compositor, não houveram pesquisas realizadas sobre sua obra de câmara no tocante à voz.

Como pode ser visto na tabela anexada a este texto, desde o ano de 2010 até 2019, na revista *Per Musi* não foi encontrado nenhum artigo referente ao compositor. Na revista *Hodie* foi encontrado um único artigo, de Ernesto Hartmann (2013): *A Sonata n. 10 para Piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema As Rosas de Rainer Rilke*. E, em último caso, na revista da ANPPOM, a *Opus*, foram encontrados dois artigos: o primeiro, resultante da união de vários autores¹¹, abordando uma obra importante na produção de Prado, por ter sido vencedora do I Festival de Música da Guanabara, em 1969, para coro, solistas e

⁸ Embora o repertório para piano tenha uma posição de destaque no contexto de sua produção, suas obras vocais, sejam *a capella* ou para voz em conjunto com outros instrumentos ainda não foram exploradas no tocante a uma pesquisa que estude a importância da concepção tímbrica.

⁹ Ressaltamos aqui que foram consultadas inclusive banco de dados e/ou repositórios, em especial, a UNICAMP (por ter sido local em que Almeida Prado atuou como docente). Encontramos trabalhos que analisam obras vocais do compositor sem, portanto, referir-se ao timbre como fator preponderante: o trabalho de Natalino (2018) é um exemplo e concorda com a pouca visibilidade dispensada à obra vocal de Prado.

¹⁰ Considerada a melhor qualificação de acordo com a CAPES (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior): “o *Qualis-Periódicos* é um sistema usado para classificar a produção científica dos programas de pós-graduação no que se refere aos artigos publicados em periódicos científicos. Tal processo foi concebido para atender as necessidades específicas do sistema de avaliação e é baseado nas informações fornecidas por meio do aplicativo *Coleta de Dados*. Como resultado, disponibiliza uma lista com a classificação dos veículos utilizados pelos programas de pós-graduação para a divulgação da sua produção”. Mais informações podem ser conferidas no site – disponível em: < <https://www.capes.gov.br/avaliacao/instrumentos-de-apoio/classificacao-da-producao-intelectual> >. Acesso: 25/05/2019.

¹¹Tadeu Moraes Taffarello (UNICAMP); Rutzkaya Queiroz dos Reis (Unianchieta); Luciana Gastaldi Sardinha Souza (UEL); Diego Luciano Rodolfo (UEL); Daniel Henrique Hilário (UEL).

orquestra (TAFFARELLO; *et al*, 2016), cujo título do trabalho é *A invenção sonora d'Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo de Hilda Hilst por Almeida Prado*; o segundo artigo, *Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas Cartas Celestes I*, é de autoria de Edson Hansen Sant'Ana (2017).

Conforme verificamos, confirma-se, assim, a pouca visibilidade dispensada à sua obra de câmara vocal¹², e, devido à relevância de Almeida Prado para a música brasileira e a lacuna de trabalhos que tem sua obra como objeto, divulgá-la tornou-se, também, nossa meta. Para isso, verificamos que o ciclo de canções se encontrava, ainda, em formato de manuscrito. No decorrer de nossos ensaios e pesquisa, observamos pequenas falhas na escrita. Uma edição corrigida, portanto, tornou-se imprescindível e, por isso mesmo, apresentamos aqui esta versão editada.

Esta pesquisa compreende o caráter qualitativo e erigiu da seguinte maneira: ao considerarmos o timbre intrínseco ao desenvolvimento da técnica em prol da interpretação, fizemos um levantamento de dados relacionando o timbre à construção da *performance*, e como as mudanças sociais e de pensamento, no decorrer de nossa história, influenciam diretamente a interpretação musical. Adotamos o método de fichamento para melhor organizar os dados que íamos colhendo. A inferência tímbrica não poderia estar desvinculada de um embasamento prévio. Em vista disso, apuramos alguns princípios que levaram o timbre a cunhar seu aspecto estrutural na música hodierna, não mais ligado somente ao fator estético, como o foi num passado. A escolha do ciclo do compositor Almeida Prado foi um dos primeiros passos para adentrar no timbre como elemento essencial à construção da *performance*, assim, investigamos dados bibliográficos do compositor e realizaríamos uma entrevista¹³ com Victoria Kerbauy (1929-2017), cantora e amiga pessoal de Almeida Prado, cuja fatalidade de seu falecimento em 2017, inviabilizou nosso intuito. Estabelecemos critérios que nos auxiliasse a aprofundar a

¹² Barancoski (2005, p. 17 e 18) aponta a pouca importância que é dada às suas canções e cita as obras do compositor para voz, ressaltando suas capacidades composicionais no tocante à variedade de autores; “muito me surpreendeu a quantidade de canções escritas por Almeida Prado, que já passam da centena, repertório raramente apreciado em nossas salas de concerto. O domínio da escrita vocal resulta da sua vasta produção de obras vocais e corais. O domínio da escrita vocal resulta de sua vasta produção de obras vocais e corais. As suas canções nos remetem às coleções de Prelúdios e Poesilúdios para piano, com peças curtas, sublimes e poéticas. A maioria das canções de Almeida Prado é sobre as poesias de Cecília Meireles, na qual ambos se encontram no cultivo do sublime. Cito aqui a Canção do amor Perfeito (1998), Fragilidade (1998) Modinha nº 4 (1998), Instrumento (1998), Cantata Vespéral (1998), Leveza (1998), 4 Motivos da Rosa (1998). O compositor tem preferência por poemas curtos, muitas vezes em linguagens simples, como pode se perceber em outros autores escolhidos: Manuel Bandeira em 4 Poemas de Manuel Bandeira (1998), José Aristodemo Pinotti em Espiral (1985), Milton Vaz de Camargo em Lembranças do Coração (1973)”.

¹³ Os documentos dispostos na Plataforma Brasil, constam em anexo.

concepção tímbrica, ancorada na relação música-texto, em cada uma das canções do ciclo de forma pertinente, para isso, delimitamos os seguintes parâmetros: prosódia, harmonia e emoção. A penúltima parte compreende a análise dos dados e a construção da *performance* do ciclo. E por fim, a elaboração do texto final com o resultado de nossa pesquisa consiste nossa conclusão, juntamente com a apresentação de um recital e a defesa deste artigo.

Assim, nosso anseio vem em busca de explorar os recursos tímbricos da voz, do piano e da junção ‘piano e voz’ no ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998). Fomentar a interpretação a partir da abordagem tímbrica é nossa expectativa, e é nesta experiência que nos dispomos a ter, que esperamos confirmar a especificidade tímbrica como aporte inicial a uma *performance* mais sensível e, concomitante a isso, alicerçada na relação música-texto.

Uma reflexão sobre o timbre e o pensamento de Almeida Prado

O intérprete, ao ter escolhido um determinado instrumento nos primeiros anos de seu aprendizado musical, com disposição para dedicar boa parte de seu tempo a uma prática constante que visa a excelência, está em contínuo aperfeiçoamento, não somente de sua técnica interpretativa, mas, talvez, principalmente, de seu timbre pessoal.

Seja a música acompanhada de um poema ou não, esta, por sua vez, relaciona-se a um conjunto de fatores. Em um olhar mais atento, a obra traz consigo signos extramusicais que favorecem a compreensão de *como* interpretá-la – seja do ponto de vista timbrístico, ou de demais outros aspectos.

Embora a relação *música-texto*, em seu sentido mais comum, se dê pela música vinculada a um poema, a prevalência de um sobre o outro se mostra insuficiente na prática interpretativa: o aspecto indissociável resultante de ambos, texto e música, é o que dá sentido à *performance*. Todavia, tal relação não deveria ser observada somente pelo caráter final do *poema musicado*, mas também, por tudo o que a obra traz consigo: questionamentos no tocante ao compositor, ao período em que foi composta, à sociedade vigente e ao conjunto de conhecimentos necessários para interpretá-la. A obra, portanto, deu-se a partir de *algo*, procedeu de uma imaginação especuladora à procura de nuances que pudessem ser traduzidas em *som*.

A construção da *performance*, assim, não tem como estar alheia à especificidade tímbrica, visto que muito provavelmente ela esteve presente na imaginação do compositor antes

da concepção de sua obra – a escolha pelo timbre de um soprano feminino, ao invés dos timbres masculinos, como no caso do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira*, é um exemplo. Logo, um estudo em que as primeiras deduções sobre as vias que conduzem à interpretação tenha como foco o timbre, vincula o estudo técnico analítico à *performance*, pois partir da concepção do timbre, talvez, seja a forma mais condizente de traçar um diálogo salutar entre prática e análise.

De acordo com Godlovitch (1998, p.3), “as obras subdeterminam fortemente suas *performances*”. Cook (2006, p. 10), porém, afirma que

há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura.

Ora, até que ponto a obra subdetermina a interpretação? Estaria o intérprete sujeito apenas ao texto musical de que dispõe? Há partituras com pouca ou até nenhuma especificação no tocante ao andamento, à intensidade, e principalmente, ao timbre. Destarte, os métodos musicológicos de Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) para elaborar uma *performance* historicamente informada, instigam-nos a questionar se, diante do fato de termos uma partitura com pouca ou até nenhuma informação a respeito do timbre, qual outra forma que podemos dispor de informações que nos auxilie a conhecer a sua estrutura.

No tocante ao compositor Almeida Prado, numa entrevista concedida à Júnia Canton Rocha (2005), ele relata uma situação que o levou a verificar parte da origem de sua concepção tímbrica. Tal concepção, a propósito, está relacionada ao seu contato com outras artes, como a literatura, por exemplo. Conforme o compositor,

[...] *Noites do Centro da Terra* é uma imagem do livro de Júlio Verne, “Viagem ao Centro da Terra”, o âmago do âmago, por isso que se faz aquela situação que vai por um “funil”, ficando só uma quinta sem a terça, quer dizer, não é nem um acorde maior e nem menor, superou o maior e o menor, é a essência. Esta é a minha proposta (ROCHA, 2005, p. 131).

Ao que podemos perceber até aqui, fatores de ordem imagética e intuitiva relacionados a um *texto*¹⁴ serviam como base para o resultado tímbrico almejado pelo compositor. E esse timbre por ele *idealizado* nem sempre estaria claro ao intérprete: chegou a

¹⁴ Ou *programa*, melhor descrito adiante.

afirmar que não se podia tocar sua música sem pensar no timbre, porém o intérprete devia “pesquisar”, pois “não está na partitura” (PRADO apud MOREIRA, 2004, p. 76-77). Vemos, dessa forma, que o pensamento do compositor está em sintonia com o que foi observado por Cook (2006), ou seja, há decisões que cabem ao intérprete.

Acerca do caráter descritivo em música, Almeida Prado afirmou em uma entrevista que concedera a Diogo Lefèvre (2008, p. 334):

[...] eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e eu procuro, nas canções, sobretudo, o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto. [...] Eu me sinto bem quando eu descrevo, no piano ou na orquestra, a paisagem que o texto vai cantar.

A obra a que se refere Almeida Prado é o ciclo *Três Cantos de Hilda Hilst* (2002), para barítono e piano. Sua linha de concepção da canção parece não diferir em nada daquilo que Schubert representa para o avanço do *Lied Romântico* como uma “combinação perfeita entre texto e música” (SADIE, 1994, p. 536):

foram as partituras de Schubert para *Gretchen am Spinnrade* (1814) e *Erlkönig* (1815), de Goethe, as primeiras a concretizar uma identificação estreita entre poeta, personagem, situação e cantor, bem como a concentração de ideias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado (Ibidem).

Embora Almeida Prado delegue ao intérprete que ele precisa “pesquisar” a questão do timbre, *pois esta não estaria delimitada na partitura*, noutros momentos, ele deixa bastante claro como se poderia chegar ao resultado:

o enriquecimento timbrístico [...] é cuidadosamente planejado, como na canção *Bem-Vinda* do ciclo *Três Canções*, na qual se lê: "A cantora, ou cantor, ficará o mais perto das cordas do piano, e procurará um ponto ideal, onde sua voz ressoará nas cordas, como o efeito de um eco." Encontramos, ainda, a utilização de ruídos produzidos pelo aparelho vocal [...] (BARANCOSKI, 2005, p. 17 e 18).

Observar tais recomendações deixadas pelo compositor ao intérprete, portanto, leva-nos a indagar de que forma o timbre estruturou-se na *performance* no transcorrer dos anos.

O Timbre na construção da Performance

É comum alguém buscar na agenda de sua cidade algum evento para preencher suas horas de lazer. Suponhamos que uma pessoa esteja à procura de um concerto noturno; ela olha a programação da orquestra e a apresentação da obra *Tabula Rasa* (1977), do compositor contemporâneo Arvo Pärt (1935), surge-lhe como uma opção interessante. A peça contém dois movimentos, *Ludus* e *Silentium*, e é um duplo concerto para dois violinos solistas, piano preparado e orquestra de câmara. Ora, a execução de uma obra musical com sua disposição de instrumentos definida de forma prévia, como neste exemplo, embora comum na atualidade, nem sempre aconteceu desta forma.

No Período Barroco, devido às dificuldades concernentes àquela época¹⁵, era complexo determinar uma formação ideal de músicos e instrumentistas para a interpretação de uma mesma peça em diversas localidades. Tal fato levava o compositor a deixar sua obra em aberto, sujeita a variadas formações instrumentais, como veremos adiante. Harnoncourt (1993, p. 42) observa que era exatamente “esta grande liberdade que permitia ao intérprete intervir na realização final da obra de um compositor”.

Em boa parte da história da música, o caráter virtuosístico de determinados intérpretes favoreceu a uma interação mais próxima com o compositor. A escrita musical veio alcançando patamares cada vez mais restritos ao que o intérprete deveria realizar; cadências, por exemplo, passaram a ser escritas já no barroco tardio. Nota-se que, graças à riqueza de indicações para a forma de executar uma obra, o intérprete foi, até certo ponto, afastando-se de seu viés criador ou cooperador no tocante à completude da obra composicional. Abordar a construção da *performance* pelo que este intérprete tem de mais tangível e próximo, o som, torna-se imprescindível.

A colaboração entre intérprete e compositor foi retomada de forma enfática a partir do séc. XX. Souza (2016, p. 16) informa que isso se deu com o “advento de novas técnicas instrumentais e a busca por diferentes timbres”. Ainda em períodos anteriores, a exemplo do Romântico, sopranos como Marianna Barbieri-Nini (1818-1887) inspiraram compositores como Giuseppe Verdi (1813-1901), por conta da forma como abordavam o timbre. Embora pareça ser a

¹⁵Como se sabe, o Período Barroco compreende o início do desenvolvimento das formações orquestrais.

tessitura vocal o ponto mais relevante da escolha de Verdi, Coelho (2002) relata aspectos tímbricos específicos na voz de Barbieri-Nini que suscitam questionamentos. De acordo com o autor, Barbieri-Nini foi “escolhida para criar Lady Macbeth porque, além de ser boa atriz, ela possuía voz de timbre áspero, condizente com a personalidade da mulher calculista e ambiciosa” (COELHO, 2002, p. 342).

Desta maneira, colocar o timbre, um dos aspectos essenciais ao som, como condutor do produto final, nem seria algo próprio apenas do século XX ou XXI, pois, na arte do canto, tal investigação sonora abrange um tempo bem mais remoto. Já no Período Barroco, a escolha da função exercida pelos cantores em uma ópera, dava-se não somente pela extensão vocal, como, principalmente, pela cor da voz:

sob esse aspecto específico, a voz fundamental do melodrama belcantístico é a do *castrato*, que exprime o amor dos séculos XVII e XVIII pelos timbres raros, estilizados e antirrealistas. Um amor que se complementa com a aversão pelos timbres mais difundidos e “vulgares”: o tenor abaritonado – que se identifica com o nosso atual barítono –, o mezzo-soprano e, em certos períodos, o baixo, ora considerado voz estilizada (principalmente se é “profundo”), ora tido como voz comum. A simbiose, no timbre do *castrato*, de texturas e ressonâncias que participam da voz das crianças mas também lembram a da mulher [...], faz surgir sons irrealis, fabulosos e, de certa forma, *correspondentes àquela ambiguidade sexual que atrai tanto ao Barroco [...]* (CELETTI apud COELHO, 2009, p. 190).

Tratando-se de uma temática mitológica, as óperas barrocas buscavam assim, na voz do castrato, essa atmosfera mítica. As vozes mais comuns, como o tenor, o mezzo-soprano e o próprio baixo, não faziam parte da predileção dos compositores até então.

Vê-se que as vozes antes consideradas “vulgares” ou comuns, de acordo com Coelho (2009), foram, no decorrer da história do canto e da música, ganhando maior visibilidade devido à temática das artes que ia direcionando-se por vias cada vez mais realistas: se por um lado tínhamos uma temática mítica, esta foi mudando de acordo com a sociedade no decorrer dos anos¹⁶. Na literatura, por exemplo, essas mitologias tão amplamente difundidas na Antiguidade

¹⁶ Apontamos a importante contribuição que W. A. Mozart (1756-1791) trouxe às óperas no Período Clássico, tanto pela temática que abordava quanto pelo drama por ele construído, fato este que incitava nos cantores a especulação tímbrica vinculada à caracterização da personagem, o que colaborou para o desenvolvimento do *Bel Canto*, que, de acordo com Sadie (1994, p. 90), refere-se “ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente”. É importante verificar os compositores que mais se destacaram na técnica belcantista: Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835).

Clássica iam perdendo espaço representativo, diante de uma sociedade cada vez mais envolta em movimentos sociais, políticos e de especulações psicanalíticas, como é o caso da conjuntura social no século XIX.

A respeito do séc. XIX, portanto, cabe ressaltar algumas reivindicações sociais em forte ascensão, como a luta pelos direitos trabalhistas, femininos e os movimentos antirracistas (destaque para a Guerra da Secessão, nos EUA). Obras como *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal (1783-1842) e *Os Irmãos Karamazóv* (1879), de Dostoievski (1821-1881), marcaram o movimento realista na literatura, nelas, a sociedade e os conflitos psicológicos das personagens são retratados de forma mais verossímil. No final do período houve ainda a repercussão das ideias e estudos de Sigmund Freud (1856-1939) que influenciaram (e ainda influenciam) boa parte do pensamento dos séculos XX e XXI – o que, eminentemente, repercute nas artes.

Embora a ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet (1838-1875), seja anterior a Freud, a personagem popular pós Revolução Francesa assumindo papel principal representa bem o quanto as mudanças sociais iam cunhando a personificação dessas ideias no meio artístico, em que o timbre do mezzo-soprano feminino, antes, pouco utilizado por ser *comum*, agora, alcança destaque.

Ao cantor, refletir sobre esta *sua* predestinação a uma determinada obra (ou personagem) a partir de seu registro natural, a fim de averiguar as ferramentas presentes em sua organicidade tímbrica – sua identidade vocal –, torna-se adequado e corriqueiro no seu processo de formação, visto que o diálogo entre o perfil da personagem associado ao texto de uma canção claramente evoca aquilo que o compositor procura transmitir mediante a sua música.

Dunsby (2000, p. 59) afirma que a música, naturalmente, faz-nos pensar em *performance* ou como *performers*, e é certamente o som que estimula a reflexão, a especulação, nosso *desejo de entender*. Albrecht (2003, p. 118) informa que, no tocante ao *performer*, “uma vez que Dunsby coloca esse ‘desejo de entender’, sinto, como intérprete, que nós temos (...) processos conscientes durante o estudo de uma obra”. Ora, construir uma *performance* a partir da especificidade tímbrica indicada na partitura, e até mesmo de brechas deixadas na escritura, pode, assim, conduzir o intérprete a uma interpretação eloquente em que as palavras do texto, o contexto sociocultural, o período da composição, o estilo composicional, etc. são basilares à construção do timbre.

Interpretar – ou *interpretar* (do latim *inter petras*- entre as pedrinhas) – denota o ato de descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultos por detrás de uma série de significantes fundamentais, assim como o adivinho reconhece nas configurações das pedrinhas, das borras de café ou das cartas do baralho, os sinais do destino marcando os eventos futuros. Atividade, portanto, de intuição e técnica, baseada no reconhecimento dos símbolos e dos caminhos misteriosos de sua gênese, a fim de chegar à tradução dos símbolos em eventos ou fenômenos, em nosso caso, sonoros (MAGNANI, 1996, p. 61).

Conforme Dunsby (2000), o fato de ‘ouvir’ despertou no intérprete esse *desejo de entender*, o que o leva não somente a ‘executar música’, mas como ela ‘soa’ *dentro dele mesmo* – esses símbolos que buscaríamos traduzir em som, de acordo com Magnani (1996). Esse anseio em executar algo da forma mais próxima que, internamente, o *performer entende*, o faz dedicar incontáveis horas de prática e reflexões em busca de comunicar este *som*, já que

quando um entendimento é buscado, o raciocínio precisa entrar em ação, principalmente quando tentamos encontrar soluções “técnicas” [...], assunto de interesse muitas vezes prioritário de um performer. Entretanto, [...] o valor da análise para a performance é mais do que válido e vem complementar a busca de conhecimento sobre uma obra (ALBRECHT, 2003, p. 118).

No que se refere à música contemporânea, a indagação tímbrica e analítica podem alcançar níveis mais intuitivos (e até subjetivos) e pessoais, pois as obras contemporâneas podem diferir da música tradicional no tocante à disposição de encaixá-las num determinado padrão analítico já sedimentado (COOK, 1987, p. 10)¹⁷. Como então se daria essa análise e construção da *performance* pelo timbre?

Em um primeiro contato com a partitura dá-se o desenrolar da construção performática. Tal construção incita uma análise prévia e consiste numa via de mão dupla, visto que a compreensão de uma peça vem concomitante ao amadurecimento da execução da mesma. Assim, a leitura do texto musical, o trabalho técnico, o lidar com a dinâmica, as marcações de respiração, o entendimento da forma, da agógica, etc. repercutem deste primeiro contato que não consistiria numa análise pertinente, pelo menos a princípio. Logo, a construção da *performance* corrobora a análise e vice-versa: o estudo prático, assim, pode ser a afirmação da pesquisa

¹⁷ Cook afirma ser isso uma tendência não muito benéfica, inclusive: “There is always a temptation in musical analysis to make everything conform to the model, and this earned a bad name for the traditional approach to musical form” (COOK, 1987, p. 10).

concebida previamente, porém, a renúncia desta análise deve ocorrer quando não é condizente à *performance*.

Já em 1987, Nicholas Cook (1987, p. 12) afirmava que o importante “são os valores estéticos, a abordagem dos materiais musicais, que fundamentam as próprias formas. E eles frequentemente reagem a dispositivos literais como a metáfora para explicar o que está em questão¹⁸” – resta-nos, assim, perguntar à própria música, como esta deveria soar e iniciar a análise a partir do resultado sonoro: o músico deve retornar à simples *origem* – novamente, ser primeiro um ouvinte¹⁹, para depois, buscar traduzir isso em timbre, em *performance*²⁰.

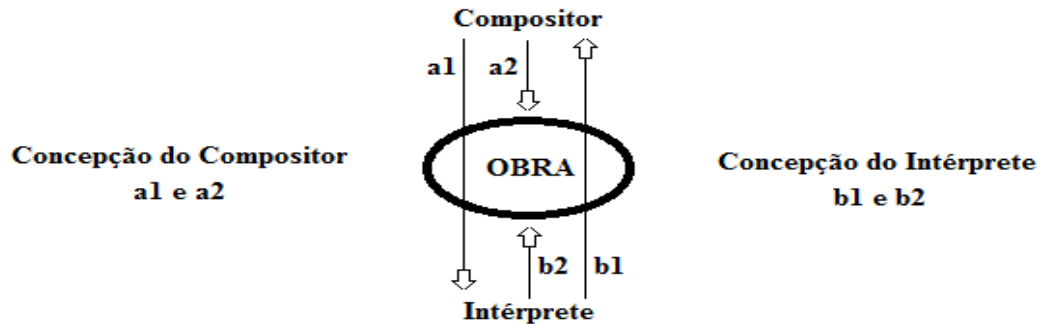
De acordo com Magnani (1996, p. 64), “o intérprete deve adivinhar entre as linhas a possível verdade da obra, uma vez que não possui elementos precisos de referência quanto ao resultado final das suas operações”. Questionar a obra levaria ao diálogo com o compositor de forma mais consciente, e nessa conjuntura da ‘linguagem escrita que conversa com o autor e o leva ao intérprete’ (e vice-versa), constroem-se interpretações interdependentes que, em algum momento, convergem entre si devido ao ponto que têm em comum: a própria obra. Vê-se abaixo, na figura 1, uma síntese desse processo:

¹⁸ “Is the aesthetic values, the approach to music materials, that underlie the forms themselves. And he frequently react on literary devices such as metaphor to explain what is at issue” (COOK, 1987, p. 12).

¹⁹ Nicholas Cook (1987, p. 12) cita o método de Donald Tovey (1875-1940), que inicialmente foi criticado, mas que trouxeram reflexões importantes nos últimos anos, devido a ele iniciar sua análise a partir da obra e como esta soava: “Tovey doesn't say: he observes the phenomenon and leaves it at that; and his analyses fell into some disfavour after the middle of the century, in professional analytical circles at least, because of this lack of explicit theoretical content. What's the point, analysts began to ask, of describing the things that listeners can hear for themselves without attempting to explain them? More recently, however, people have been returning with renewed interests to Tovey and, in general, to straightforward, non-technical description of music. Simple but penetrating observations such Tovey's make, if nothing more, an excellent starting point for a more technical analysis”.

²⁰ O músico se torna músico através da escuta. Ou seja, é a música que nos converte em músicos. Nossa cultura letrada, por outro lado, torna conscientes, e grafáveis, níveis mais profundos de estruturação, que só têm paralelo nos níveis considerados inconscientes ou inteligíveis da cognição. Ou seja, a música é capaz de trazer para o nível do sensível operações que se passam no nível do inteligível. Como este "inconsciente" ou nível profundo se organiza tem sido objeto de várias correntes das ciências sociais, humanas e naturais. (GUBERNIKOFF, 1999, p. 208)

Figura 1: A obra como guia na construção do 'produto final' – a *performance*²¹



Na figura acima a *obra* está como o ponto central comum em questão. O número 1 representa o diálogo de caráter mais abstrato, o número 2, a comunicação objetiva, em sua maioria. No tocante ao intérprete, *b2* compreenderia os questionamentos que ele estabelece com a própria obra, compreendida numa partitura, a fim de executá-la. A obra por si não satisfaz as questões feitas, o intérprete assim busca respondê-las voltando-se para o compositor: *b1*. Este compositor, por sua vez, em algum momento idealizou sua obra, *a2*, e o intérprete, no que lhe concerne, é quem pode torná-la *viva*. O compositor, assim, volta-se para este intérprete a fim de construir sua obra de forma exequível: *a1*. O diálogo, portanto, acontece de forma constante e cíclica.

A construção da *performance*, todavia, parece guiar a pesquisa. Em relação à *Música Antiga*²², por exemplo, verifica-se que esse processo aqui representado é constantemente vivenciado por musicólogos²³: eles chegam a determinadas interpretações consideradas historicamente corretas, inclusive no tocante à concepção tímbrica, a partir dos questionamentos que a própria obra suscita. Voltar-se para os compositores e arquivos históricos de que dispõem, visto que nem todo o conteúdo estaria na partitura, é algo comum a estes pesquisadores. Tal fato os instiga a investigações pessoais para fins performáticos²⁴, o que resultou na reutilização e ressurgimento dos instrumentos antigos a fim de serem supostamente fiéis à sonoridade de outrora (especificidade tímbrica).

²¹ Tabela feita pela autora do trabalho.

²² Termo utilizado na língua portuguesa para a música que, cronologicamente, vai do Período Renascentista até o Período Clássico. Em inglês, a título de curiosidade, tal abordagem é conhecida como *Early Music*.

²³ N. Harnoncourt, J. E. Gardiner, P. Herreweghe, etc.

²⁴ A exemplo, o livro *Cartas de Claudio Monteverdi*, da Editora UNESP (2011) pode ser conferido.

Um intérprete, assim, pode não dispor de todas as informações no texto musical, porém, vê-se que a obra, e tudo o que está relacionado a ela, sempre terá algo a dizer, colaborando para a construção do timbre, mesmo que nem tudo esteja especificado na partitura.

Referente a canções acompanhadas de uma letra, ainda, cabe ao cantor a tarefa de analisar o poema em questão e o sentido por trás dos vocábulos, pois na canção a melodia pode estar intimamente associada às palavras – palavras estas que carregam consigo algo além de seu significado estrito – e como elas soam; Harnoncourt (1988, p. 119) chega a afirmar que a atmosfera (triste ou alegre, por exemplo) “muda a dicção da língua”. E é a partir dessa compreensão poética e fonética que ao *performer* caberia inferir sons que traduziriam a música além do seu significado literal, dado que

acusticamente falando, cada emoção corresponde um tecido específico de propriedades sonoras cujas características são resultado dos gestos específicos do intérprete tendo por objetivo modificações sutis do som que estão para além da música escrita; uma espécie de metalinguagem musical (PEREIRA, 2008, p. 148).

Embora a intuição exista tanto para os teóricos quanto para os *performers* ao interpretarem uma obra, todo esse apanhado é de crucial importância para o intérprete na construção consciente do timbre, pois é na riqueza da unificação desses processos que uma interpretação convincente pode se consolidar. Colocar o timbre como viés condutor da construção da *performance*, portanto, nos coloca constantemente ligados ao trato do texto musical em junção com o poema, quando existir, e todos os demais aspectos inerentes ao que a música nos estimula enquanto intérpretes: a especulação sonora.

O timbre em uma perspectiva histórica

O timbre em seu sentido primordial, assim como outros parâmetros da música, é anterior à música, entendida enquanto resultado do esforço criativo de um compositor. Seu aspecto primário pode estar relacionado à percepção humana dos diferentes sons gerados pela própria natureza²⁵.

²⁵ O compositor vanguardista finlandês Magnus Lindberg, inclusive, compôs sua obra *Action-Situation-Signification* (1982), cujas partes são: Terra 1, O mar, Interlúdio: madeira, Chuva, Interlúdio: metal, Fogo, Vento e Terra 2, onde

Embora o uso do timbre na música ocidental remonta à Grécia Antiga, de acordo com Dubnov (1996, p. 06), ele foi percebido de forma clara a partir da existência do segundo harmônico, sendo primeiramente relatado por Marin Mersenne (1588-1648) em 1636 que,

ainda no século XVII, [...] levantou um novo paradoxo que consistia em saber se um mesmo objeto poderia vibrar em várias frequências simultaneamente²⁶. Tal paradoxo só pôde ser resolvido no final desse século [XVII] quando Joseph Sauveur²⁷ propôs o *Princípio da Superposição*. Ao mesmo tempo, esse problema motivou a busca de explicações para o conceito de *Série Harmônica*²⁸. Mais tarde o conceito de *Série Harmônica* tornou-se fundamental para diferenciar timbres²⁹ (PEREIRA, 2010, p. 32).

Ora, os comumente chamados *parâmetros do som* (MED, 1996, p. 11), ainda que continuamente disseminados de forma sucinta e direta, tiveram suas designações repensadas com a importância que o timbre assumiu no séc. XX, mesmo com sua definição ainda imprecisa. A respeito dessa definição imprecisa no tocante ao timbre, Dubnov (1996, p. 4) nos deixa as seguintes palavras:

o timbre é um dos quatro parâmetros psicoacústicos básicos, mas, em contraste com os outros três - tempo, duração e intensidade - que podem ser definidos de forma relativamente simples, hierarquicamente organizados e anotados, o timbre tem uma definição muito complexa, não pode ser colocado em um escala e sua definição nunca foi concluída³⁰ (Tradução nossa).

“cada um dos elementos é tratado musicalmente com as mesmas características como se apresenta na natureza” (ZAGONEL, 2007, p. 5).

²⁶ Mersenne explicou tal fenômeno, estabelecendo o seguinte paradoxo: *Como poderia uma corda – portanto um comprimento de corda – produzir mais que uma altura ao mesmo tempo?* Tal questão não poderia ser respondida com base somente no pitagorismo. Mersenne percebeu a importância dos harmônicos solicitando a inúmeros de seus correspondentes a procurar uma explanação para tal fenômeno (ABDOUNUR, 2007, p. 373).

²⁷ Uma explicação detalhada do fenômeno foi fornecida pelo pesquisador francês Sauveur (1702). Ele foi o primeiro a entender apropriadamente o fenômeno de conotações e cunhou os termos "sobretons" e "frequência fundamental". O primeiro livro sobre harmonia de Rameau foi baseado na teoria de Sauveur; ele buscou explicar as regras de harmonia baseadas em fenômenos naturais, como eram entendidos na época (DUBNOV, 1996, p. 6).

²⁸ Apoiando-se de forma significativa na teoria da ressonância resultado de seu contato com Mersenne, Descartes estabeleceu no *Compendium* conceitos estéticos de influência marcante no *Traité de l'Harmonie*, escrito por Jean Philippe Rameau (1683- 1764) cem anos mais tarde, marco no desenvolvimento de harmonia, na medida em que traduz no âmbito desse conceito as mudanças mencionadas, revelando indícios de um abandono da concepção cósmica de harmonia tradicional associada à música das esferas em favor de uma concepção mais próxima ao estudo da forma (ABDOUNUR, 2007, p. 370).

²⁹ Pierre Boulez (2013, p. 127), anos mais tarde viria a retomar o discurso no tocante ao timbre, afirmando que não se deve “apenas à sobreposição dos diversos harmônicos, mas [...] também aos registos transitórios, ao ataque, ao aparecimento ou ao desaparecimento de certos harmônicos, à proporção das suas intensidades”.

³⁰ “Timbre is one of four basic psychoacoustical parameters, but in contrast to the other three - pitch, duration and intensity - which can be relatively simply defined, hierarchically organized and notated, timbre has a very complex definition, it can not be put on a scale and its definition in fact has never been completed”.

Até então, o timbre era apenas um aspecto estético em música, todavia, com Claude Debussy (1862-1918) ele passa a ser um componente estrutural: Debussy revela seu gênio em desenvolver as *harmonias-timbres* (GRIFFITHS, 2011), fato que desencadeou seu descolamento dos moldes que o ligavam somente à *cor*, possibilitando seu avanço a uma emancipação. O timbre torna-se, assim, um elemento estruturante da música.

É o rompimento com sua “pureza paramétrica”, que caracteriza sua concepção tradicional, que permite o uso do timbre de forma afetiva, e somente por isso ele pode sair de sua neutralidade como parâmetro sonoro para, de fato, ganhar status e uso como material musical (MARTINELLI, 2016, p. 61).

O uso afetivo do timbre tal qual como comentado por Martinelli (2016), proveio do advento da música programática³¹ amplamente explorada a partir de L. V. Beethoven (1770-1827). No entanto, o lirismo poético em íntima relação com a música, em que o timbre encontra sua raiz mais provável, remonta a Antonio Vivaldi (1678-1741).

Vivaldi dominava as cores de forma magistral em suas composições operísticas. Assim, o compositor usou o drama em música de variadas formas não somente na escrita vocal, como também na instrumental:

a música instrumental de Vivaldi, em seu sentido dramático, é a mais variada possível. Como italiano e compositor de óperas ele dispunha de um rico vocabulário de figuras musicais, inclusive para a música puramente instrumental. Termos como música "pura" ou programática se revelam insuficientes no seu caso. A música de Vivaldi fala, pinta, expressa sentimentos, descreve acontecimentos e conflitos e tudo isto não ordenadamente, com elementos se sucedendo, mas simultaneamente interpenetrando-se, tal como o temperamento italiano da época barroca exigia de toda e qualquer teatralização da vida (HARNONCOURT, 1988, p. 178).

De acordo com Harnoncourt, portanto, a maestria de Vivaldi, se dá pelo domínio da retórica: da palavra e suas nuances – algo presente inclusive em sua música instrumental (Ibidem).

³¹ Música programática de acordo com Stanley Sadie (1994): “Música do tipo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como ‘um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para a ideia poética do todo, ou para uma parte especial dele’. A música programática, que se confronta com a música absoluta, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos. O conceito é bem mais antigo do que Liszt. As seis sonatas bíblicas de Kuhnau (1700) são precedidas, cada uma, por um sumário do que a música pretende transmitir, e os ‘programas’ dos concertos *As quatro estações*, de Vivaldi, estão contidos em sonetos anexados à música” (p. 636).

Como já vimos, na música vocal barroca, os critérios de escolha de determinadas vozes dava-se devido a um timbre específico, e isso acontecia devido ao gosto estético aliado à necessidade requerida da personagem. Não havia, ainda, um cuidado específico para com o timbre como se nota em boa parte da produção moderna do Séc. XX, como mostraremos mais adiante.

O timbre ainda não assumia papel relevante no imaginário dos compositores nos períodos anteriores ao século XIX, de forma que Dubnov (1996, p. 4) chega a afirmar que *A Arte da Fuga*³², de J. S. Bach (1685 – 1750), seria um ótimo exemplo da “completa falta de referência ao timbre”, pois “o trabalho é um constructo perfeito de métodos aprendidos / intervalos, sem nenhuma indicação sobre o tipo de instrumentos ou a devida escrita instrumental”³³.

Talvez isso seja justificado pela organicidade dessa música de outrora: Harnoncourt (1988, p. 87), no que diz respeito à música instrumental, afirma que “o *instrumentarium* (‘a orquestra’) de uma época está perfeitamente adaptado à sua música (e inversamente)”, seja do ponto de vista coletivo ou isolado. E mesmo que a música vocal passasse por múltiplas adaptações devido à disponibilidade de intérpretes ao compositor naquele período, tal situação não afetava a estrutura da obra, embora o timbre realmente ficasse à mercê da situação:

caso um compositor desejasse fazer representar suas óperas em diversos locais, era obrigado a escrevê-las de modo que cada maestro pudesse adaptá-las aos meios específicos de que dispunha. Era necessário, pois, deixar em aberto o máximo possível (...). Na realidade tratava-se apenas de uma roupagem sonora mais rica ou mais pobre, e não de uma concepção diferente da composição (HARNONCOURT, 1993, p. 42).

Vale ressaltar que tais observações não pertencem à música antes de J. S. Bach: mesmo que Dubnov (1996) critique Bach de forma tão dura quanto a não delimitação do *instrumentarium*, Harnoncourt (1993), de forma praticamente contrária à Dubnov, deixa claro que foi devido ao gênio deste compositor que possíveis passos foram dados à especificidade tímbrica: tais delimitações podem não ter sido deixadas em suas partituras, mas constam em outros documentos consultados, já que

³² Die Kunst der Fuge, BWV 1080.

³³ Tradução nossa. Texto original: “An extreme counter example of complete lack of reference to timbre is the “Art of the fugue” by J. S. Bach. The work is a perfect construct of learned schemes/intervals, with no indication about the type of instruments or instrumental writing” (DUBNOV, 1996, p. 4).

na medida em que suas obras [de Bach] eram intensamente elaboradas, tanto do ponto de vista emocional quanto racional, até aos mínimos detalhes, ele foi o único compositor de seu tempo que repetidamente rompia as barreiras entre "obra" e "execução", as quais definiam de maneira fundamental a música do período barroco. Ele indicava aos intérpretes todos os detalhes então conhecidos acerca da interpretação de suas obras, sobretudo no que se referia à articulação e ornamentação (HARNONCOURT, 1993, p. 45).

Bach, ainda assim, permitia restritas ornamentações (desde que fundamentadas) a fim de reforçar o caráter de sua música: “em sua elaborada concepção da obra não cabia a liberdade de interpretação e a ornamentação só fazia sentido quando reforçava a expressividade e se necessária o era somente nestas circunstâncias” (Ibidem).

Curioso é observar o reflexo do pensamento pós-Debussy nos métodos musicológicos de Harnoncourt no tocante ao timbre, pois que, para ele, a interpretação de obras de um passado seria esteticamente sacrificada perante instrumentos que não estariam de acordo com o perfil do período. E no desejo de que a música desse passado fosse devidamente reinterpretada em pleno séc. XX com o mais verossímil timbre de outrora, fez-se, assim, um pioneiro na redescoberta nas técnicas dos consagrados *métiers* que se dedicam a preservar a arte dos antigos *luthiers*:

como, por exemplo, renunciar às nuances e sutilezas de timbres para poder ganhar maior volume sonoro (no caso do piano) ou para adquirir a igualdade perfeita no plano da dinâmica e da afinação dos semitons utilizáveis, bem como do timbre de praticamente cada uma das notas (no caso da flauta entre outros). [...] Um outro corpo sonoro não significaria para o músico, por princípio, um outro meio de expressão? (HARNONCOURT, 1988, p. 87).

Caminhemos um pouco mais à frente, já no Período Romântico, momento em que a complexidade interpretativa no processo de desenvolvimento do *Lied* é notada principalmente pelos poemas. Veem-se casos em que três ou mais personagens são interpretados pelo mesmo cantor: aqui, percebe-se claramente um avanço no uso do timbre pertinente ao aspecto emotivo, pois à voz cabia a missão do uso da técnica em prol da difícil personificação de distintos personagens na mesma obra (diferente do que acontecia nas óperas), como também de transmitir o estado de espírito, caráter e as emoções antônimas dos mesmos. E ao piano, criar a ambientação necessária à obra, apoiar, ilustrar e intensificar o sentido da poesia eram fatores cruciais (GROUT; PALISCA, 2001, p. 581): “muitas vezes a figuração do piano é sugerida por uma

imagem pictórica do texto. Tais traços pictóricos nunca são meramente imitativos, antes são concebidos por forma a contribuir para o clima da canção”.

Muito embora o timbre não fosse o elemento primordial no ato da composição no Período Romântico, foi sendo promovida uma determinada *qualidade sonora* de forma gradual, em que a cor foi cunhando-se ao seu sentido mais abstrato e ao que ela emocionalmente incitava – algo que alguns estudos atuais vêm a comprovar no tocante aos aspectos emotivos da voz e como eles influenciam o timbre:

premente preocupação foi a de saber quais os diversos parâmetros vocais são afetados pelas emoções. [...] Este autor [Morozov, 1996]³⁴ considera que as manipulações do timbre são macro e micro estruturais referindo-se, as primeiras, a modificações da amplitude e frequência dos formantes, e as segundas, a mudanças dos harmônicos das suas posições esperadas. Está, pois, particularmente interessado em observar se há deslocação das frequências de ocorrência no formante do cantor concluindo que, efetivamente, este sobe quando as emoções visadas são a alegria ou a raiva, e desce, quando as emoções pretendidas são a tristeza ou o medo. Para além destas modificações espectrais macro estruturais, o autor refere que há, também, modificações microestruturais significativas na expressão emocional da voz cantada, especialmente no caso do medo e da raiva. Nestes casos, há desvios de mais de 7% para cima das frequências dos harmônicos das suas posições ideais harmônicas relativas à frequência fundamental (Fo)” (PEREIRA, 2008, p. 148).

Assim, no Romantismo, classificações como *accarezzevole* (expressivo e carinhoso), *appassionato* (apaixonado, ardente), *doce*, *dolcissimo* (doce, dulcíssimo), *notturmo* (sombrio, escuro), etc. disseminavam-se³⁵. Tal observação nos leva ao encontro da presença histórica que o timbre parece desempenhar na música, pois

se admitirmos que o som é imanente ao timbre, ou que o timbre é constitutivo do som, então podemos ler toda a história da tradição musical ocidental como o lugar da dissecação, no qual se baliza uma tipologia de funções determinadas (...). (COHEN-LEVINAS 2013, p. 179)

Em vista disso, o correr dos séculos XIX e XX foi um momento de extrema experimentação sonora e adesão a inusitados recursos que culminam no que conhecemos por música *nova, moderna e/ou contemporânea*. Arnold Schoenberg (1874-1951) desponta por traçar

³⁴ Morozov, V. *Emotional expressiveness of the singing voice: The role of macrostructural and microstructural modifications of spectra*. 1996. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 21: 49-58.

³⁵ Tais termos foram de tal forma anexados a esse caráter romântico que muitas vezes chegavam a fazer parte do título da obra, como se observa em *Konzertstück (Introduction und Allegro appassionato)*, op. 92 de R. Schumann (1810-1856) e nos vários *Nottornos* (op. 9, 15, 27, etc.) de F. Chopin (1810-1849).

novos rumos à harmonia, Igor Stravinsky (1882-1971) por inovar a concepção rítmica. Debussy, por outro lado, trouxe uma nova concepção da forma (GRIFFITHS, 2011) a partir do “reconhecimento da cor como elemento essencial” (Ibidem, p. 14), em que a escolha de determinados acordes, a priori, dava-se pelo seu timbre, não necessariamente pela sua função tonal (DUBNOV, 1996, p. 4)³⁶.

Tal fato ampliou “o caminho da música moderna” (GRIFFITHS, 2011, p. 14) e culminou em um assunto próprio do século XX, visto que “nunca se refletiu tanto sobre o timbre quanto neste período” (ASSIS, 1997, p. 15). Paul Griffiths (2011, p. 9) coloca Debussy, quanto ao colorido, como um “mestre na delicadeza das nuances”³⁷, em que suas obras “perdem substância quando arranjadas para instrumentações diferentes”. Assis (1997, p. 17) complementa:

em sua linguagem [referindo-se a Debussy], as transformações temáticas através de mudanças intervalares, transposição, modulação e ornamentação são substituídas pelo desenvolvimento de harmonias-timbres. Ele trabalha as espessuras, as densidades, as contrações e dilatações harmônicas, libera o acorde de sua função tonal e reafirma a primazia da sua sonoridade³⁸.

O timbre assume, assim, papel protagonista na música do séc. XX. Neste percurso musical, é possível verificar a dilatação harmônica culminando na “dissolução da harmonia tonal” (KOLLREUTTER, 1986, p. 31), o que contribuiu para que ele redefinissem e reencontrassem seu lugar original no mundo dos sons e na própria música de vanguarda, visto que

o timbre representa doravante o paradigma essencial da composição e da pesquisa musical. Ele está relacionado à questão da natureza e da estruturação do material sonoro, e concentra também as obsessões, as promessas, os trunfos e as ameaças da criação contemporânea [...] (COHEN-LEVINAS 2013, p. 179).

O objeto do nosso trabalho compreende esse pensamento pós-Debussy no tocante ao timbre e à harmonia. O ciclo *4 poemas de Manuel Bandeira*, de Almeida Prado, foi composto

³⁶ *Since the 19th century the role of the parameter of timbre has gradually increased, reaching a climax in the works of Claude Debussy, who uses the chords more for their timbre than for their harmonic function* (DUBNOV, 1996, p. 4).

³⁷ Em que podemos observar nas notas de programa do primeiro recital, na página 18, que Debussy se atentava, ainda, a suscitar os sentidos de forma geral – olfato, paladar, tato, etc.

³⁸ Vale lembrar que a música programática difundida a partir de Beethoven, com sua *Sinfonia Pastoral* (1808), que foi o ponto marcante que suscitou esta tendência nos séculos subsequentes (ASSIS, 1997): “com ela é atribuída uma nova função ao timbre instrumental e novas atmosferas sonoras surgem em decorrência do caráter descritivo dessa música, com referências evocativas a dados extramusicais” (Ibidem, p. 15).

mais de cem anos após a estreia do *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1894), música de Claude Debussy considerada revolucionária por Candé (2001, p. 178), que foi também, o marco inicial da era moderna, de acordo com Griffiths (2011, p. 07). Logo, entender um pouco do contexto em que Almeida Prado está inserido, assim como seu caráter pessoal, é imprescindível para a construção do timbre em nossa *performance*.

O Timbre para Almeida Prado

Numa entrevista sobre seus *Poesilúdios* para piano, concedida a Júnia Canton Rocha (2005), Almeida Prado nos diz sobre o que considerava como característica primordial em suas composições. Em sua fala, está presente parte de seu pensamento composicional, em que *cor* e *forma* estão interligadas, mas uma delas predomina sobre a outra, como se pode observar:

a minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. [...]. O timbre é o “rei” da minha música (ROCHA, 2005, p. 131).

Tal importância que o timbre assume na música de Prado não seria obra do acaso. O compositor teve contato com as obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ainda em sua infância, ouvindo sua irmã Teresa ao piano, e Camargo Guarnieri (1907-1993) o incentivou a receber aulas particulares após uma reunião familiar (LACERDA, 2006, p. 17). Desenvolveu seus estudos teóricos com Osvaldo Lacerda (1927-2011), leu obras como *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade (1893-1945), e é notório aí, provavelmente, o início de seus ideais nacionalistas de sua primeira fase composicional. É ainda sobre o acompanhamento de Guarnieri que Prado foi desenvolvendo uma mentalidade musical mais abrangente, distorcendo a harmonia, que ocasionava efeitos texturais. Passou a dialogar com Gilberto Mendes (1922-2016) de forma mais próxima, e rompeu os estudos com Guarnieri, seu antigo mestre (Ibidem).

Com a vitória de *Pequenos funerais cantantes*³⁹, sobre poemas de Hilda Hilst (1930- 2004), em 1969 (NEVES, 2008, p. 300), o compositor investe seu prêmio na ampliação de seus estudos: foi para a Europa – conforme informação obtida com Robervaldo Linhares Rosa⁴⁰, em uma conversa. Chegando a Paris, iniciou classes com músicos que viriam influenciá-lo diretamente como Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992). Boulanger daria aulas sistemáticas de teoria tonal, forma, e, ainda que a análise fosse objeto de seus estudos, não induziria Almeida Prado às correntes neoclássicas sem antes consolidar a compreensão das bases harmônicas.

Afinal, foi em Messiaen que encontrou não somente um professor que o alertava para o potencial abstrato das estruturas rítmicas convencionais, mas ainda, a um avanço no próprio método e, principalmente, em seu estilo composicional:

quando Almeida Prado chegou à França em 1970, o apogeu do serialismo integral já havia passado e os compositores jovens que participavam das classes de Messiaen procuravam maneiras de se expressar que levassem em conta não apenas as relações abstratas, mas também os fatores perceptivos. [...] O maior ensinamento de Messiaen foi de caráter harmônico-timbrístico (GUBERNIKOFF, 1999, p. 186).

De acordo com Pascoal (1989, p. 49), cuja tese foi orientada⁴¹ pelo próprio Almeida Prado, a harmonia de timbres de Debussy, em resumo, é “o acorde que aproveita a ressonância do baixo [...] sendo acrescido de notas e ampliado no tempo”, assim, as notas dos acordes são distribuídas em regiões e planos contrastantes (Ibidem).

Ora, “o conceito de harmonia timbrística ou, ainda, de harmonia associada a cores mais do que a intervalos, é crucial para o entendimento da posição adotada por esta geração de discípulos de Messiaen” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 186). A interpretação autoral de *Cartas*

³⁹ Maiores detalhes encontram-se na página 41 deste mesmo artigo.

⁴⁰ Doutor e pianista, orientador desta pesquisa que conviveu diretamente com Almeida Prado.

⁴¹ Nesse período o compositor já havia concluído seus estudos no exterior e seguia ainda, em carreira docente: “De volta ao Brasil em 1974, Almeida Prado tornou-se diretor do Conservatório Musical de Cubatão-SP. Um ano mais tarde, convidado pelo reitor Zeferino Vaz, tornou-se docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde atuou de 1975 até a sua aposentadoria, em 2000”- Informação colhida no site da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC):: < <https://www.cididic.unicamp.br/cididic/colecao-almeida-prado/> >. Acesso: 25/08/2019.

Celestes (1974 – 1982)⁴² por Almeida Prado nos revelaria tal fato: “ali estão presentes os timbres, blocos e sonoridades luminosas que caracterizam sua escrita, efeitos de ressonância e (...) as articulações pianísticas” (LACERDA, 2006, p. 23).

Em *Ilhas* (1973) e *Savanas* (1988), também compostas para piano solo, a exploração tímbrica chega a um ponto consolidado na carreira de Almeida Prado: aqui, “estabelece-se [...] dois objetos sonoros com timbres bastantes distintos em função do registro, dinâmica e ataque” (ASSIS, 1997, p. 63). A autora difere esses dois objetos sonoros como *elemento invasor*, que seria uma espécie de som fundamental – com tonalidade escura, submersa e ondulante – e, *acorde fixo*, com caráter ígneo, intenso e estático (Ibidem). Tais objetos são traduzidos no que Prado intitularia de “Sistema Organizado de Ressonâncias” em que “este procedimento corresponde à Zona de Não-Ressonância” (Ibidem, p. 65).

Prado, em consonância com as palavras de Assis (1997), diz que seu objetivo era lidar com elementos contrastantes de forma racional e intencionada⁴³

através das texturas, dos timbres, do toque, do ataque no piano, das dinâmicas. Sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque, pesquisar se você põe o pedal logo ou não põe. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura (PRADO apud MOREIRA, 2004, p. 76-77).

A partir dos anos 80, Almeida Prado viria a redefinir seu estilo composicional a todo momento: “manifesta-se agora de forma ainda mais aguda o temperamento despojado e a aversão a caminhos rigidamente definidos” (LACERDA, 2006, p. 24), expressões como “fase ecológica, fase pós-moderna, retorno a hábitos passados (*neonacionalismo*), trans e pantonalismo” (Ibidem) são pronunciadas na busca de definir sua estética em constante movimento.

O timbre, no entanto, continua como viés condutor de sua obra, já que seu talento natural o guiava para a constante exploração de sonoridades inusitadas e a persistente evocação de diferentes atmosferas: “tonalidade livre” e “harmonia peregrina são conceitos semelhantes [...] que percorrem sua produção desde os anos 80”, no entanto,

⁴² Documento para conferição da data - disponível em: < <http://concursopianorio.com/wp-content/uploads/2011/11/Prado-Almeida-Cartas-celestes-para-piano-Volume-XVI-1974-1982Introdu%C3%A7%C3%A3oB.pdf> >. Acesso: 30/11/2018.

⁴³ “quando emprega racionalmente o uso de acordes, ou de elementos melódicos, simples ou polifônicos, os quais resultam em pouca ou mínima ressonância, criando uma necessária zona de opacidade, neutralidade, elemento também vital de contraste com os outros”. (PRADO apud ASSIS, opus cit., p. 566)

mais do que a técnica e a concisão estilística, interessa-lhe agora concentrar-se numa razão de ordem mental extraída do domínio das emoções; o pensamento poético de técnicas restritivas cede mais espaço à vivência de sentimentos vastos e difusos, firmemente associados à experiência mística (Ibidem).

Em sua obra *Aurora* (1975), concerto para piano e orquestra, Almeida Prado explora diversas possibilidades tímbricas, tanto do instrumento solista como da própria orquestra, de tal forma que beiram ao místico, assim como se pode observar em outra obra de suas composições: *Sinfonia Concertante, Cartas Celestes n.º 8: "Oré-Jacy-Tatá"* (1999), para violino e orquestra. Isto se dá porque “em seu universo poético, a música está sempre relacionada com as inúmeras cores e diversas opções de sombras que indicam ou induzem um transcender” (ROSA, 2000, p. 94).

Ainda sobre a composição de *Cartas Celestes* e a exploração tímbrica nesta obra, “Almeida Prado criou uma peça em que o piano produz uma sonoridade única e original” (MONTEIRO; MOREIRA, 2007 p. 02). Em sua tese de doutorado, afirma que

precisava tentar o absurdo do impossível, colocar em música o canto das moradas celestes, o céu que o homem sempre desejou como objeto de suas transcendências, a possibilidade de materializar em sons o Inatingível (PRADO, 1985, p. 28).

No tocante à voz, Neves (2008) chegou a afirmar que Almeida Prado era “certamente o brasileiro que estava mais perto de encontrar o caminho para um novo estilo operístico” (p. 301) no território nacional. Ingrid Barancoski (2005, p. 17 e 18) sobre a música de câmara vocal do compositor relata que

como os demais instrumentos, a voz é também explorada em sonoridades inusitadas com maneiras incomuns na emissão do canto, como na primeira canção de Lembranças do Coração (...), no qual se lê como instrução para a voz: "*simple, naïf, comme une petite fille de 5 ans*".

A composição da maior parte de sua obra vocal compreende as fases composicionais derradeiras, de 1971 até sua morte (COELHO, MAYER, 2006).

No tocante às canções, Almeida Prado deixa clara a sua influência provida dos expoentes do *lied*, como o foi Franz Schubert (1797-1828), compositor fundamental para a

expansão harmônica⁴⁴ e associação íntima do texto lírico e personagem à música⁴⁵. Em uma carta⁴⁶ escrita ao pianista Robervaldo Linhares, que participou da gravação⁴⁷ do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998), Almeida Prado escreve as seguintes palavras a quem pretende executar suas canções: “é muito importante o pianista conhecer o repertório dos grandes “*Lieder*” de Schubert, Schumann, Brahms, Wolff, Debussy, Camargo Guarnieri” (PRADO, 2000, em ANEXOS).

E quanto à interpretação de sua música, o compositor afirma que esta deve ser “sempre emocional! Logicamente lírica” (PRADO apud MOREIRA, 2004, p. 76), algo que reafirma a atenção dada ao cuidado tímbrico colhendo o máximo de dados possíveis para a *performance*. Para ele “o intérprete tem que ter um emocional violento, um grande lirismo, essa coisa da respiração interrompida, para poder passar pra quem ouve. Ou então é inútil” (Ibidem).

Sobre o objeto deste artigo, vê-se que o compositor utiliza poemas de Manuel Bandeira em suas canções. Numa entrevista concedida a Júnia Canton Rocha (2005), a autora o questiona sobre os dados presentes para além da música na partitura em questão:

Júnia Canton: Por ser um compositor essencialmente tímbrico, considero muito importante buscar inspiração nas descrições extra-musicais para interpretar suas obras. O que o Sr. acha disso?

Almeida Prado: Sim, temos que buscar estas coisas, explorar estes símbolos, senão não há vida na música. Ela é morta (ROCHA, 2005, p. 135).

E é a partir da própria resposta de Almeida Prado a Rocha, que iremos ponderar sobre essa relação música-texto já discutida, porém, aqui, sobre um viés mais unificado, indissociável: consideramos que não há como mais separar a música do texto, ou como analisá-las separadamente de forma ordenada.

⁴⁴ A produção schubertiana representa, entretanto, a síntese da evolução do discurso tonal que abarca tanto o sistema estabelecido da tonalidade [...], quanto, profeticamente, toda a transformação que viria a sofrer o tonalismo, explorando, através das modulações (tonais), as zonas distantes de uma determinada tônica. Não foi em vão que Schoenberg afirmou que “Schubert foi, nitidamente, um dos pioneiros no campo da harmonia” (MENEZES, 2002, p. 41).

⁴⁵ Conforme Sadie (1994, p. 536), já citado neste trabalho, na página 45.

⁴⁶ Consta em anexo.

⁴⁷ *O Som de Almeida Prado*, Série Interpretação e Música Brasileira, Mirna Rubim, s. e Robervaldo Linhares Rosa, pn., UNI-RIO, CAPES, Oficina Coral do Rio de Janeiro, CD, SIMB-01 – Brasil, 1999 (ABM, 2016, p. 155).

A Relação Música-Texto

Que a música ocidental esteve a serviço do texto, isso há muito já é conhecido: a imagem iconográfica do poeta com sua lira, mitologicamente representada por Orfeu, condensou o canto a uma linguagem guiada pelo poema. Harnoncourt (1988, p. 177) afirma que essa “relação entre palavra e música tem como objetivo em muitas épocas e campos estilísticos, reforçar o conteúdo verbal através de figuras melódicas correspondentes” e que “mesmo o gesto, o movimento do corpo, é expresso musicalmente”.

No percurso da monodia medieval, palavra e música desenrolaram-se de tal forma numa linha horizontal, que já no canto gregoriano, assim como no *organum melismático*, o lirismo em música começava a despontar naquele motivo “plano, desprovido de tensões” (MAGNANI, 1996), Combarieu⁴⁸ afirmaria séculos mais tarde que tal canto parecia “englobar o texto e expressá-lo, mesmo que, por hipótese, as palavras” se tornassem “ininteligíveis” (COMBARIEU apud MAGNANI, p. 68).

A música foi, por muito tempo, inconcebível sem um texto – não se admitia ter nela condições para expressar-se de forma autônoma. Em relação à monodia dramática, por exemplo, Harnoncourt (1988, p. 177) afirma que

era [...] concebida como uma declamação cantada de textos, onde o som tinha como função única enfatizar a força expressiva do discurso; a expressão puramente musical era rejeitada, considerada uma dispersão do texto, este o único elemento essencial.

Subserviente a um texto e inclusive a serviço da dança⁴⁹, a música vinha concomitante a isso afirmando sua autonomia que, inclusive, já fora observada em tempos remotos. Santo Agostinho (354 - 430 d. C.) faria uma observação relevante após uma apreciação musical: “quem se entrega ao melisma não articula palavras, mas o próprio som manifesta uma alegria sem palavras⁵⁰” (AGOSTINHO apud MAGNANI, 1996, p. 69).

⁴⁸ Jules Léon-Jean Combarieu (1859 - 1916), musicólogo e crítico francês.

⁴⁹ Já na Grécia Antiga, “a música grega (...), era quase inteiramente improvisada. Mais ainda: na sua forma mais perfeita (*teleion melos*), estava sempre associada à palavra, à dança ou a ambas; a sua melodia e o seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia” (GROUT & PALISCA, 1994, p. 19).

⁵⁰ “*Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidem est laetitiae sine verbs...*”

Ora, se na Grécia Antiga observava-se a variedade de possibilidades musicais, visto que “à medida que a música tornava-se mais independente, multiplicava-se o número de virtuosos” e “a música em si tornava-se cada vez mais complexa em todos os aspectos” (GROUT & PALISCA, 1994, p. 18), essa simbiose entre música e texto estende-se a algo muito mais abrangente do que a relação comum entre “música e poesia”.

Na Grécia, mesmo que os dois termos – música e poesia – fossem praticamente sinônimos (Ibidem, p. 20), “a relação verbal sugere que [...] a música era concebida como algo comum a todas as atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade” (Ibidem, p. 19).

A liberdade (ou autonomia) que, finalmente, se observou na música, não seria dissociá-la da palavra, da dança, ou de qualquer outra concessão de outrora que a relacionou com a matemática ou a astronomia⁵¹, enfim. Mas colocá-la no ponto em que Agostinho já observara e Copland (1974, p. 24) assim constatou: a música “pode mesmo apontar para estados de espírito a que não corresponde palavra alguma em língua conhecida”, ou seja: uma linguagem excepcionalmente musical – que não necessitaria de uma “ideia literária, filosófica ou simplesmente extramusical” (Ibidem, p. 29).

A música pode assumir qualquer préstimo às demais manifestações artísticas de forma coadjuvante, como também ser indissociável de alguma delas – que é o caso do nosso objeto neste trabalho. Porém, ela tem em si mesma uma linguagem que, embora se aproprie de outras linguagens em sua manifestação, não dependeria destas para existir, pois seu *texto* somente ela poderia dizer: “não há palavras apropriadas para a expressão do sentido musical, e mesmo se elas existissem, não haveria necessidade de procurar por elas” já que a música é por si mesma (Ibidem, p. 24).

Já disse A. W. Schlegel⁵² que “o músico tem uma linguagem dos sentimentos independente de todo e qualquer objeto externo” (SCHLEGEL apud ABRAMS, 2010, p. 135). É neste ponto que o *texto* aqui discutido, na relação música-texto, resume-se não a um poema atrelado à partitura musical, mas trata-se de um aglomerado de situações subjetivas, de estados da alma do compositor, de sua percepção de mundo e habilidade para *transliterar* o *texto*, em música:

⁵¹ Sobre esses aspectos citados, consultar as opiniões sobre a música pelos autores Pitágoras, Platão e Aristóteles.

⁵² August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) foi um poeta alemão, tradutor, crítico e filólogo. É considerado um dos mais importantes filósofos da linguagem da primeira fase do romantismo alemão e pioneiro nos estudos filológicos sobre o sânscrito.

o ato da intuição pura, objeto das nossas observações, chega-nos como mensagem estética através da obra, exigindo, da parte do artista criador, uma sensibilidade *sui generis*, uma singular aptidão da fantasia para organizar imagens e formas em um profundo conhecimento da técnica, processo através do qual a imagem se traduz em signos comunicáveis, confiados ao material específico e à linguagem de cada arte e de cada obra (MAGNANI, 1996, p. 34).

Assim, a linguagem subjetiva da música pode vir a encontrar morada no uso de poemas atrelados à partitura musical, como é o caso do nosso objeto em questão. Agora, esse caráter indissociável, aqui, não seria exatamente aquela ideia grega de que “a música se ligava indissociavelmente à palavra falada” (GROUT & PALISCA, 1994, p. 20) – fato esse que “ressurgiu, sob diversas formas, ao longo de toda a história da música”, fosse “com a invenção do recitativo, por volta de 1600, por exemplo, ou com as teorias de Wagner acerca do teatro musical, no séc. XIX.” (Ibidem) – mas no ponto em que texto e música são *um*.

Manuel Bandeira: um poeta lírico

Manuel Bandeira (1886-1968), nascido em Recife, julgava por si mesmo não fazer parte da casta privilegiada de poetas geniais, mas havia nele um ouvido predisposto à sonoridade das palavras, ao ritmo, à musicalidade: “aprendi que a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical” (BANDEIRA, 1984, p. 40).

Bandeira cita sua participação em um concurso de poesia, promovido por Medeiros Albuquerque, na Academia Brasileira de Letras, na sessão de 04 de julho de 1910. Nesse concurso, recebeu o prêmio após uma polêmica em que, para a banca avaliadora, nenhum participante estava apto a ganhar devido a não terem se adequados às regras – afinal, uma das exigências era de que fosse uma poesia de versos livres, que mais tarde Bandeira se tocara que “meus versos não passavam de um exercício poético, sem sombra de poesia”: naquele momento, ele mal sabia o que era verso-livre (BANDEIRA, 1984, p. 42-43). Embora o poeta associe a rima à música das palavras, observa que não há necessidade de permanecer numa metrificação poética para manter o ritmo: “quando aceitei isso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica” (Ibidem, p. 46).

De acordo com Staiger (1997, p. 26) na criação da poesia lírica, “metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali”. O termo onomatopaico (*imitatio*, em latim) é, para ele, bem adequado, pois na poesia lírica, “os meios sonoros da língua [...] são *aplicados a* um acontecimento” e conclui: “se digo ‘aplicados a’ mostro com isso que a língua e o acontecimento descrito são diversos um do outro. Dizemos, com razão, que a língua ‘reproduz’ o ocorrido” (Ibidem, p. 21).

Para Staiger (1997, p. 22-23) o valor dos versos líricos encontra-se justamente na unidade entre a significação das palavras e como soam, ou seja, sua música: “em consequência disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível”, pois há uma harmonia entre som e significação.

Em consonância com Staiger e a respeito das influências extraliterárias de Bandeira (1984, p. 49), este afirma que a música seria a maior delas, afinal, “não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música”:

cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão à palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.

Assim como Bandeira utiliza a linguagem dos sons em suas palavras, Staiger (1997, p. 33), ao analisar um poema de Mörike, refere-se à poesia estrófica empregando a linguagem musical associada a timbres:

não se pode negar que há outras diferenças [de ritmo] mais difíceis de classificar. Elas, entretanto, não afetam a unidade rítmica do todo. Isto é: a música da primeira estrofe repete-se na segunda. A mesma corda soa mais uma vez, dá um segundo tom, muito semelhante, cuja vibração parece velar as diferenças da mensagem, como um acorde [que] sustentado por um pedal, consegue prolongar toda uma melodia (Ibidem).

De acordo com Staiger (1997, p. 46-49) o gênero lírico é uma poesia de momento e carece de conexão lógica: ela muda conforme o estado anímico do poeta e inclusive do leitor, que pode passar por ela indiferente e num futuro, ser comovido pelas mesmas palavras de outrora. Tal

poesia, para ele, não poderia ser mais adequada à arte que se manifesta no tempo: a música; cita Paul Valéry⁵³ (1871-1945) ao dizer que a música suprime o espaço: estamos nela e ela em nós.

Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf e Schoek são mestres da arte de dar em poucos compassos uma fórmula mágica que afasta o que não diz respeito ao texto e alivia o peso do coração. Eles abriram, com suas músicas, tesouros imensuráveis da poesia lírica ao povo de língua alemã (Ibidem. p. 49).

Bandeira (1984, p. 78) afirma que há “muitos poetas que só sobrevivem ainda porque alguns de seus poemas foram musicados por um grande compositor”, e justifica tal afirmação ao observar compositores que fundem sua música à poesia de forma íntima, tornando a poesia, neste caso, mais expressiva do que quando vista sozinha (Ibidem. p. 80). Bandeira se coloca de tal forma, aberto, que ao citar um poema seu, que foi musicado por Jayme Ovalle (1894-1955), cujo ritmo, embora lento e distinto do andamento quase *presto* para quem citou seu poema pessoalmente, tal adequação da música às palavras lhe pareceu, no entanto, perfeita (Ibidem).

Tal adequação com diferenciação rítmica, também, pode se dar de forma espontânea devido ao caráter subjetivo do poema lírico (STAIGER, 1997, p. 54 e 57): “o autor lírico não se ‘descreve’ porque não se ‘compreende’. As palavras *descrever* e *compreender* pressupõem um defrontar-se objetivo” – o que não faz parte do caráter da poesia lírica e assim, o poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, e, novamente, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da disposição anímica o queira conduzir (Ibid. p. 44). Esse ‘conduzir-se’ pela disposição anímica é de tal forma, próprio à poesia lírica, que Bandeira chega a afirmar que “não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” (BANDEIRA, p. 118).

O tema inesgotável da poesia lírica, portanto, é o amor (STAIGER, p. 65). O poema lírico, então, lida constantemente com a recordação, não no ponto de vista saudosista, mas como algo que inebriou os sentidos no momento em que ocorreu, tornando-se um *tesouro de recordação* (Ibid. p. 55).

⁵³ Em seu livro *Eupalinos*. Paris, 1924, p. 126 (apud STAIGER, 1997, p. 52).

O Ciclo “4 Poemas de Manuel Bandeira”: Aspectos Introdutórios

Composto para canto e piano, o ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira*, de Almeida Prado, foi dedicado ao soprano Victória Kerbauy (1929-2017). Na partitura, constam na capa informações como o local, Campinas, São Paulo; a data, o ano de 1998; e, por último, a ordem das canções; *Andorinha*, em primeiro, seguida de *Teu nome, Belo belo* e, por último, *Estrela*.

Como dado inicial, a data é um aspecto importante, pois geralmente os compositores desenvolvem seu estilo composicional, e até temático, no decorrer dos anos. O ano de 1998, referente às canções, compreende a última fase composicional de Almeida Prado, conforme afirma Adriana Lopes da Cunha Moreira (2004). De acordo com esta autora, esta última fase,

Pós-Moderna (1983 até hoje [⁵⁴]), reflete um processo de auto-releitura iniciado durante a composição dos *16 Poesilúdios* para piano. Durante as duas últimas Fases, cinco temáticas principais coexistem em sua obra. As peças com Temática Mística possuem uma motivação espiritual; as com Temática Ecológica refletem sua preocupação com a ecologia; as com Temática Astrológica incluem as catorze *Cartas Celestes*; as com Temática Afro-brasileira são motivadas pela beleza plástica dos ritos de religiões afro-brasileiras e as obras com Temática Livre incluem os *16 Poesilúdios*⁵⁵ (p. 80).

Este ciclo se encaixa, assim, nas obras de *Temática Livre*, pois não está vinculado à temática mística, ecológica, afro-brasileira nem astrológica, porém, contém pequenos traços de algumas delas pela própria característica do universo de Manuel Bandeira, na escolha de seus poemas por Prado.

Andorinha, primeira canção do ciclo, refere-se à ave presente na fauna brasileira, remete ao tema ecológico, porém, não será a ave andorinha o foco da canção, como veremos. A segunda canção, *Teu nome*, é o poema concernente à *Temática Livre* de forma mais clara, pois não contém nenhum dos traços das temáticas já citadas. A terceira canção, *Belo, Belo*, assim

⁵⁴ 2004, ano da defesa da tese de Moreira.

⁵⁵ As fases anteriores seriam: “a **1a Fase, Nacionalista (1960-65)**, contém obras compostas sob a orientação de Camargo Guarnieri, que refletem o estudo do folclore segundo a estética de Mário de Andrade, marcado pelo uso do modalismo. A **2a Fase, Pós-tonal (1965-73)**, reflete o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após a dissolução da tonalidade, na Europa, a partir do início do Século XX. A **3a Fase, de Síntese (1974-82)** está relacionada ao domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e a concepção do “Sistema de organização das ressonâncias”, utilizado na composição de *Cartas celestes*, sua obra mais aclamada” (MOREIRA, 2004, p. 80).

como a última que fecha o ciclo, *Estrela*, trabalham com a metáfora utilizando os astros⁵⁶ como pano de fundo. O ponto da neutralidade temática em todos os poemas, portanto, é a forte presença do *eu lírico*⁵⁷, como iremos verificar mais à frente.

Alguns outros aspectos merecem ser salientados. De acordo com o próprio compositor, seu último período composicional compreende

“uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após a 6a Carta celeste, composta em 1982, eu disse: “Chega! Agora eu quero reler”. Influenciado pelos pintores da Unicamp [...] eu resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios. Um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade (MOREIRA, 2004, p. 73-74).

No tocante às tonalidades presentes nos *4 Poemas de Manuel Bandeira*, Almeida Prado de fato traz uma liberdade que já vinha sendo desenvolvida nos seus trabalhos anteriores: as canções não possuem armadura de clave e caminham de forma não justificada pela tradicional análise harmônica – suas tensões tonais são resolvidas com maior autonomia e liberdade estrutural, não se limitam a polos fixos, mas movem-se quase que de forma peregrina. Numa entrevista concedida à Costa (1998, p. 195), Almeida Prado nos deixa algumas palavras:

Eu seria um [compositor de linguagem] tonal livre e o que eu chamo de harmonia peregrina, que é uma harmonia em que eu estando, por exemplo, em Dó Maior, para Sol # Maior, para Si Maior, para fá menor, para Ré Maior, para mi menor, para Sol b e Dó. Quer dizer, eu não penso em dominante, tônica clichê, posso fazer dominante abaixada em Sol b ir para Dó Maior. Então eu chamo de harmonia peregrina, que ela vai andando, mas ela começa e termina em Dó, ou qualquer outro tom. O tonal livre não obedece nem mesmo esse sentido do peregrino, ele pode começar como um cluster e terminar em Mi Maior. Ele é bem livre mesmo.

⁵⁶ Não deixemos de observar o quanto a temática cósmica atraía Almeida Prado: vide uma de suas obras mais marcantes, as *16 Cartas Celestes* que foram tema de sua tese de doutorado.

⁵⁷ De acordo com as palavras de Carlos Ceia (2012), *eu lírico* “é um termo que se refere, dentro do contexto da teoria da literatura, à análise de textos escritos em verso; pode ser entendido como a expressão de um ‘eu’ do autor ou de um ‘eu’ fictício, potencializando dinâmicas que conferem, naturalmente, duas avaliações influentes na análise literária. A distinção entre essas noções foi desenvolvida durante o movimento romântico, no qual a individualidade do autor, o seu estado afetivo e intelectual, expressariam naturalmente a sua personalidade, ou experiência individual, como assim defendeu Vítor Hugo. Kate Hamburger sublinha que há muito se discute, através da teoria da literatura, a problemática da identidade ou não-identidade do ‘eu’ lírico com o ‘eu’ do poeta”. Maiores detalhes e dados de suas referências podem ser consultados em seu artigo intitulado “Eu Lírico”: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/eu-lirico/> > Acesso em 02/10/2019.

As canções do ciclo, assim, estão compreendidas no que o próprio compositor intitulou como *Tonal Livre*.

Almeida Prado tinha um trato criterioso em suas obras vocais quando elas dispunham de um texto, se o poema não fosse autoral, procurava compreendê-lo intimamente:

quando eu pego um poema que não é meu [...], eu primeiro tenho que tomar contato com ele lendo várias vezes, dentro de mim, não falando. Depois eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo” (LEFÉVRE, 2008, p. 334).

Neste ponto, o compositor vem a nos esclarecer não somente a respeito da liberdade com que ele lida com as tonalidades em grande parte de sua obra, inclusive, no tocante ao ritmo:

grande parte das canções nos mostra uma tendência para peças sem fórmula de compasso [...], permeadas de recitativos. De forma genérica, a métrica prosódica predomina, para um natural fluir do texto (BARANCOSKI, 2005, p. 17).

Essa *métrica prosódica* está presente em todas as canções do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira*. A fluência do texto é de tal forma orgânica que mesmo a última canção do ciclo, *Estrela*, embora estrófica, não apresenta monotonia: muito disto acontece devido à apropriação sensitiva de Almeida Prado pelo poema. Gubernikoff (1999, p. 794), referindo-se a Almeida Prado em seu artigo sobre a *Missa de São Nicolau*, afirmou no tocante ao aspecto rítmico dessa obra: “é interessante observar que, apesar da aparente regularidade do compasso quaternário simples, a rítmica não segue a métrica, mas a articulação das palavras” (p. 197).

A propósito, em *Teu nome*, seguramente a canção com maior variação rítmica num curto período de tempo (sua duração é de mais ou menos um minuto), o ritmo quebrado do piano, que ora se une ao canto ora caminha de forma quase independente, nos remete à primária observação do sentido do poema: o descompasso ocasionado pela paixão efêmera.

E é a partir daqui que precisaremos emitir algumas notas a respeito do universo de Manuel Bandeira e do próprio *eu lírico* para melhor adentrarmos na construção tímbrica das canções deste ciclo.

Construção Tímbrica do Ciclo:

- *Andorinha*

Na primeira canção do ciclo encontramos o poema *Andorinha*, presente no livro *Libertinagem*, cuja escrita compreende os anos entre 1924 e 1930 – 1930 foi o ano de conclusão e lançamento do livro de Bandeira. *Andorinha* é um poema dístico e apresenta um caráter espirituoso, em que se observa uma atmosfera irônica por parte da personagem *andorinha*, como podemos observar abaixo:

Andorinha lá fora está dizendo: - "Passei o dia à toa, à toa!"
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste! Passei a vida à toa, à toa...

A partitura da canção traz dois aspectos que podem ser observados *a priori*: o compasso 84/08 e a inexistência da subdivisão de compasso:

Figura 2: *Andorinha* - compasso 84/8 (primeira página)

The image shows a musical score for the song "Andorinha". At the top, it is marked "Calmo [♩ = 100]". The score is divided into two parts: "Canto" (Vocal) and "Piano". The time signature is 84/8, which is circled in red in the original image. The piano part consists of two staves. The right hand has a melodic line with a 5-measure rest, followed by a section marked "in loco" with a long slur. The left hand has a bass line with dynamic markings *f* and *ff*. There are also some performance instructions like "pp" and "rit." visible.

Barancoski (2014, p. 5) afirma que a “originalidade métrica e rítmica [...] observados na música de Almeida Prado” contém traços da influência de Nádya Boulanger, e que nesta canção, a fórmula de compasso 84/8 sugere que “toda a canção é um só compasso (e em andamento *Calmo*), aludindo a um voo da andorinha, leve, horizontal e linear”. Agora,

observando a partitura, ela tem uma subdivisão pontilhada constante, mesmo sem apresentar um compasso definido. Sobre isso, o pianista Robervaldo Linhares Rosa (2019), orientador deste trabalho, nos traz a seguinte reflexão:

O objetivo do compasso 84/08 é fazer o intérprete pensar em um só pulso, de forma a não fragmentar a execução – algo comum ao bom intérprete, mas que o compositor quis ressaltar. Assim, a presença do inusitado 84/08 é mais no sentido poético, em que Almeida Prado trabalha o poema e a música nesse mesmo sentido; é mais para instigar o intérprete. Um exemplo disso é uma peça de um ciclo orquestral, intitulada *Centopéia*, em que Almeida Prado insere o compasso 100 (cem), e o maestro, nos ensaios, dizia ser “uma música impossível de reger”. Almeida Prado, no entanto, me disse: “Robervaldo, não poderia ser outro compasso, imagina, a centopeia em compasso binário? Centopéia é para cem! (100)”. Portanto, no caso de *Andorinha*, ele poderia compor sem as subdivisões pontilhadas ou num outro compasso, mas justo para deixar a agógica mais poética, ele instiga o intérprete a pensar nesse pulso único.

No que se refere à forma, a canção possui uma pequena introdução que vai do arpejo ascendente inicial do piano até o final dos oito arpejos descendentes subsequentes na mão direita. Consideramos o início da *seção A* a partir da inserção das notas graves na mão esquerda do piano (*appoggiatura*), como também a presença da linha do canto movimentando-se de forma linear:

Figura 3: início da *seção a* - *appoggiatura* no piano e o canto predominantemente linear (primeira página)

A semelhança entre o intervalo de um semitom descendente na palavra *dizendo*, na primeira estrofe do poema, e *triste*, na segunda estrofe, indica a pausa antes da afirmação da andorinha (*passsei o dia à toa*) e do eu lírico (*passsei a vida à toa*), respectivamente. A

reincidência das notas graves na mão esquerda do piano em sentido ascendente e a linearidade do canto em “minha cantiga é mais triste” (na segunda estrofe) indicam que Prado subdividiu *Andorinha* em seções A e A’, assim como o próprio poema de Bandeira subdivide-se em duas estrofes dísticas. O fato do último “à toa” ter as mesmas figuras rítmicas na palavra “toa” (duas semicolcheias) assim como na primeira estrofe vem a confirmar essa subdivisão aqui proposta.

Tal observação faz parte de um constructo mútuo entre a elaboração da *performance* e o texto musical do qual dispomos: nos ensaios que realizamos distinguimos diferentes seções em *Andorinha* por uma análise prévia da partitura. Após realizar a música de acordo com nossas anotações, constatamos que a noção fechada de forma, até então, precisaria ser revista, tendo em vista o que a *performance* nos revelou. A música foi o que nos norteou de forma direta, assim como o próprio poema intrínseco a ela: percebemos que para pensar em timbre neste processo inicial, não havia como separar a prática da análise.

Assim, a *seção A* vai desde a presença do narrador até o final da frase da própria andorinha: “passei o dia à toa, à toa”, e a *seção A’* compreende a segunda estrofe do poema representado na linha do canto até o que identificamos como *coda*: a repetição da palavra “andorinha” – fato este, que não está de acordo com o poema original de Bandeira: Almeida Prado, aqui, portanto, insere algo novo em relação ao poema:

Figura 4: Andorinha – final (última página)

The image shows two systems of a musical score for the final of 'Andorinha'. The top system shows the vocal line (C.) and piano accompaniment (Pno.). The piano part has a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The vocal line has lyrics 'An - do - ri - nha'. The bottom system shows the vocal line (C.) and piano accompaniment (Pno.). The piano part has a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The vocal line has lyrics 'An - do - ri - nha'. The score includes dynamic markings such as p, ff, and secco, and performance instructions like '15 mos - 7' and 'piss'. Red circles highlight specific notes and dynamics in the piano part.

O motivo que faz Prado repetir a palavra *andorinha* no final nos remete à seguinte imagem que pode ser importante ao intérprete: o pássaro pode ter pousado próximo à personagem para escutá-la devido ao caráter lamentoso em *minha cantiga é mais triste* (página 2 da partitura, segundo sistema), e, ao sentir o desdém do *eu lírico* nas palavras “passei a vida à toa, à toa”, o desinteresse da ave, portanto, a leva a reiniciar seu voo de despedida – aqui simbolizado pelos arpejos do piano após *passei a vida à toa*. A personagem, ao perceber o movimento da ave, em tom de admoestação, a chama de volta, clamando: *andorinha!*

Embasamos o *clamor* da personagem aqui, pelo *marcato* e na sustentação da palavra *andorinha* (figura 5), que pode ser mantida após o *glissando*, e é somente junto ao piano que o cantor poderá respirar⁵⁸: acrescentar um *crescendo* em *andorinha* – focando tal movimento na última sílaba da palavra – foi algo natural já nos primeiros ensaios, os dois *ff* indicados às duas notas do piano (em *gliss.*) e escritos, inclusive, na linha do canto, corroboram nosso pensamento.

Nos os últimos acordes que ecoam após a exclamação do soprano vemos a indicação de “seco”, devendo soar *piano*. A atitude compreendida como insensível do pássaro está representada nestes acordes arpejados do instrumento, que para tornar o momento ainda mais *frio*, optamos por fazê-los a tempo: uma despedida súbita.

Nota-se claramente o quanto a prática guia a construção do timbre e traz luz à *performance* e à análise. No tocante à voz, pensar num timbre rico e repleto de profundidade é necessário; algo básico ao cantor lírico, que envolve o “abaixamento dos pilares da garganta, enquanto o ponto mais mole do palato – situado atrás do nariz – é colocado bem alto” (LEHMANN, 1984, p. 51). Porém, a clareza também pode estar nas primeiras palavras do narrador e precisam soar distintas das da *andorinha*, o que requer um cuidado para não deixar a voz no *fundo*, nas cavidades de ressonância anteriores, porém, trazer a sensação frontal à voz⁵⁹. No tocante ao caráter irônico de *andorinha*, há mudanças substanciais que não poderíamos deixar passar despercebidas.

Goldenberg e Jablonski (2012, p. 274) indicam a incongruência, a surpresa, a superioridade e o alívio de tensão como quatro fatores essenciais para provocar o *humor*. Nesta

⁵⁸ Conforme pode ser consultado na partitura em manuscrito, anexada neste trabalho.

⁵⁹ Ou *voz na máscara*: consiste em utilizar a ressonância nasal, visto que o principal ressoador, a cavidade bucal (ou orofaringe), compreende a comunicação entre a laringe, o nariz e a boca. Maiores detalhes podem ser conferidos no livro *La pédagogie du chant classique et les techniques Européennes de la voix*, autores: Jacqueline & Bertrand Ott. Paris: L'Harmattan, 2006.

pequena frase inicial que antecede o canto do pássaro, há um início de expectativa, em que o canto da *andorinha* causa uma breve *surpresa* por buscar-se entender o motivo de seu canto, assim como a incongruência de sua expressão impassível em relação ao *eu lírico* logo em seguida. Tal frase parece desconexa do contexto (*incongruente*), e, justo por isso, merece atenção no tocante ao timbre: esboçar um leve sorriso auxilia na clareza do canto que em movimento descendente contribui no *alívio da tensão*.

A escrita em *tercinas* na frase da ave evoca o lado faceiro da pequenina; assim, optamos por executá-la com uma agógica elástica para ressaltar a expressão desse *humor despreocupado*, diminuindo a intensidade na repetição de *à toa*, também, por ser a única frase na música com uma personagem distinta do *eu lírico*:

Figura 5: tercinas na frase da *andorinha* (primeira página)

The image shows a musical score for the first page of 'Andorinha'. The top staff is a vocal line with lyrics: "Pas - sei o di - a à to - a à to - a!". The lyrics are underlined. The notes are grouped into triplets, with a '3:2' marking under the first triplet and '3' markings under the subsequent two. The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a bass clef and a fermata. The first few notes of the piano part are marked with a '3:2' and a '3'.

A ressonância é uma das características tímbricas encontradas em *Andorinha*, como em todo o ciclo. O primeiro acorde da música, dissonante, por sinal, é executado no piano com o pedal acionado e sustentado na fermata da pauta inferior. A indicação de respiração dá-se apenas na sequência descendente da mão direita logo em seguida, porém, o início do desenho das fusas descendentes pode ser iniciado na *queda* da ressonância etérea do acorde anterior antes do acionar do pedal na pauta inferior:

Figura 6: ressonância do acorde e respiração (primeira página)

A indicação *in loco* na configuração das fusas pode ser traduzida no sentido de reiniciar o toque no piano enquanto a ressonância *termina sua queda* em direção ao levantamento do pedal, que é retomado já no final da sequência das primeiras quatro fusas, criando a ambientação do voo da andorinha.

O canto, *a tempo*, é acrescentado aqui como mais um elemento tímbrico à situação – criando uma narrativa preparatória para a fala do pássaro e a situação emocional de ambos: pássaro e *eu lírico*. A partir da acentuação da última sílaba na palavra *está*, optamos por amolecer a pronúncia da palavra seguinte; *dizendo*, diminuindo também sua intensidade, para preparar o sentido maroto na fala em tercinas da *andorinha*. A retomada da fala do *eu lírico* – que devido ao intervalo ascendente em “*andorinha, andorinha*” soa quase como um grito a chamá-la – no entanto, o caráter mais escuro na voz é requisitado, pois aclimata a situação em que sua *cantiga é mais triste* devido ao cromatismo descendente presente nas notas *si* e *lá#* na palavra *triste*.

No final da repetição da palavra *andorinha* pelo *eu lírico*, o cantor pode aproveitar a ressonância do piano para, numa breve respiração, adaptar o formante⁶⁰ para a retomada, pois, a cor da primeira sílaba nasal em **minha**, além de diferir da última sílaba cantada (**andorinha**), ajusta-se perfeitamente com o piano na mudança de pedal no sistema inferior. Tal abordagem colabora para o novo clima, pois iniciar a frase nascendo de um *pianíssimo* para *crescer* conforme escrito na partitura, contribui ainda mais para aclimatar a seção:

⁶⁰ “O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes. Os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor” (Gusmão et al, 2010, p. 44).

Figura 7: mudança de clima e atenção ao timbre na linha do canto na palavra *minha* (segunda página)

The image shows two systems of musical notation. The left system features a vocal line with lyrics 'nha, an - do - ri - nha' and a piano accompaniment. The right system, labeled 'C.', features a vocal line with lyrics 'mi - nha can -' and a piano accompaniment. Red circles highlight specific notes in both systems: the final note of the vocal line in the first system, the first note of the vocal line in the second system, and the first note of the piano line in the second system.

Após o cantor proferir a palavra *triste*, manter a boca aberta poderá influir numa mínima interferência do som, nas pausas, que não é súbita, além de salientar o suspense para revelar o motivo da *triste cantiga*. Sugere-se, ainda, manter a cor encorpada da voz ao cantar “passei a vida à toa, à toa...”. Tal momento é o ápice melancólico do *eu lírico*, e a repetição de “à toa”, um cuidado merece ser observado: se fechar a pronúncia do *a* (em “à toa”, aproximando o formato da boca como o que ocorre na emissão da vogal *ô*), e pronunciar de forma mais *parlata* (it.), a sonoridade ficará flautada, o que obscurece o significado de *à toa*, e torna-o diferente do que essas mesmas palavras significam para a *andorinha*.

No tocante à harmonia, nesse mesmo trecho da frase entoada pelo *eu lírico*, cabe salientar a característica *tonal livre* que Almeida Prado salienta em sua música: ele utiliza variações em si, em que inicialmente, assemelha-se à sensível de dó, num acorde diminuto com nona: si, re, fá, láb e dó. Na linha do canto, *andorinha, andorinha* (segunda página da partitura, primeiro sistema), tem-se a sensação que o compositor há de resolver a sensível na tonalidade de dó maior, visto que ele já insere a nota dó (nona do acorde sensível) nas duas primeiras sílabas de *andorinha*, e na tônica na mesma palavra (**ri**) em sua repetição, porém, ele muda os arpejos do piano para dó maior, e coloca a sensível no baixo em *minha*, como se pode observar na figura 7.

Agora, a importância da relação música-texto como uma guia constante para as adequações de cunho interpretativo, nos auxiliou, ainda, num detalhe em *Andorinha*: no último compasso da canção, após a finalização do cantor e sua respiração juntamente com o piano no penúltimo compasso, Almeida Prado curiosamente insere uma indicação de piano (*p*) na linha do canto, quando este já se encontra em silêncio, conforme pode ser conferido abaixo:

Figura 8: a indicação de *piano* na linha do canto no último compasso de *Andorinha* (último compasso)

The image shows a musical score for the final measure of the piece 'Andorinha'. It consists of two staves: a vocal line (C.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has a final note with a circled 'p' dynamic marking. The piano accompaniment has a glissando in the right hand and a dynamic shift from fortissimo (ff) to piano (p) seco in the left hand, indicated by a wedge-shaped hairpin.

Consideramos que esta indicação tem um sentido cênico, pois o *eu lírico* presencia a despedida da *andorinha*, e assim, do ponto de vista interpretativo, o cantor pode manter uma postura estática ou fazer um mínimo gesto⁶¹ de forma comedida, em *piano*, para que sua presença esteja em sintonia com o pianista.

- *Teu Nome*

No livro *Mafuá do Malungo*, publicado em 1948, Bandeira nos deixa seu poema de uma só estrofe de quatro versos:

*Teu nome, voz das sereias,
Teu nome, o meu pensamento,
Escrevi-o nas areias,
Na água — escrevi-o no vento.*

Teu nome surge como a segunda canção do ciclo disposta em compassos que alternam entre 11/8 e 12/8 conforme consta nos dois primeiros compassos:

⁶¹ Esee *gesto* pode ser compreendido do ponto de vista cênico.

Figura 9: *Teu nome* - compassos alternados (início)

The musical score for 'Teu nome' is presented in two staves. The top staff is for the voice (Canto) and the bottom staff is for the piano (Piano). The tempo is marked 'Ondulante' with a metronome marking of [♩=144] or [♩=132]. The mood is 'Sonoro'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 11/8. The voice part starts with a whole note rest, followed by the lyrics 'Teu no - me, — voz das se - rei -'. The piano part starts with a piano (p) dynamic and features a complex, wavy rhythm. Red circles highlight the beginning and end of the first measure in both parts.

Como já foi dito anteriormente, esta canção está construída como se fosse algo que aconteceu numa respiração, ao menos, é o que sugere o personagem do poema, referindo-se a um suposto *amor passageiro*. Esse amor, no entanto, inicialmente parece ser algo *mágico* – “teu nome,” (vírgula após a palavra *nome* – aqui, é possível inferir o sentido de *suspiro*) “voz das sereias” – a relação a seres mitológicos que eram capazes de seduzir e hipnotizar pelo seu canto⁶². Ao pianista, iniciar sua breve introdução *nascendo*, suavemente, como que *do nada*, colabora para a linha do canto soar mais *sonora* (embora em *piano*), como indicado pelo próprio compositor (figura 9).

O ritmo da canção se mostra quebrado desde o início na linha do piano, as notas na linha inferior executam ritmos simples (binário) distintos da pauta superior, que, de início faz alusão a um compasso composto (ternário), e ao final dos compassos em 11/08 tem uma leve quebra. Tal característica anuncia uma incoerência ao ardor demonstrado a seguir: embora exista uma paixão ardente e presente, a ponto de “teu nome” ser “o meu pensamento” (segundo verso do poema), nota-se uma indiferença no tocante a esses sentimentos, afinal, escrever *teu nome* nas *areias*, na *água* e no *vento*, é relacionar o enlevo a algo efêmero. Almeida Prado nos deixa pistas desse sentimento alheio, tanto quanto pelo fato do ritmo quebrado no instrumento, que durante toda a peça há de executá-la com a dinâmica *piano*, quanto na linha do canto: podemos inferir

⁶²“No folclore brasileiro, [...] da segunda metade do século XIX em diante, correspondeu ao mito hídrico influenciado pela sereia europeia - ser meio mulher, meio peixe, que habita rios e lagos, podendo ser ainda chamada de aiuara-aiuara, iara, uiara” em Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

esse caráter distante, *alheio*, em relação à voz devido ao desencontro rítmico entre o canto e o piano nos compassos 7 e 8 – no momento em que o cantor entoa as palavras *na água, escrevi-o no vento*:

Figura 10: Compassos 7 e 8 - desencontro entre o ritmo do canto e do piano

The figure shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is in treble clef and has the lyrics "Na água escrevi-o no vento". The piano part (Pno.) is in grand staff. A red box highlights the rhythmic discrepancy between the two parts in measures 7 and 8. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the voice part has a more complex, syncopated rhythm.

Pensar no timbre mais rico (cheio), deixando o vibrato aparecer mais no final das frases é importante. Para que os versos desta canção possam soar de forma mais *falada*, optamos, assim, por não desprezar a entonação da palavra, e para valorizar essa expressão, como em um recitativo, após cantar “teu nome” nos dois primeiros compassos, uma cesura breve traz maior significado à “voz das sereias”. Assim, acentuar a tônica de *sereia*, tornando a primeira sílaba também mais presente, traz uma sinuosidade ao fraseado em alusão ao personagem mítico simbolizado através do cromatismo descendente. Embora Almeida Prado não repita a breve cesura entre “teu nome” e “o meu pensamento”, nos compassos 3 e 4, repeti-la, conforme o próprio poema de Bandeira, colabora para trazer maior *paixão* na frase *o meu pensamento*.

A expressão *apaixonada* – conforme sugerimos acima – requer *calor* à voz; para Lehmann (1984, p. 88) "erguer um pouco os pilares da garganta e abaixar um pouco mais a laringe" colaboram para uma voz “mais quente e expressiva” que, aqui, pode-se pensar em acrescentar, inclusive, uma soprosidade à voz; deixando as correntes de ar secundárias atuarem, mas sem perder o foco na sonoridade da corrente principal⁶³.

O pianista, nas últimas colcheias do compasso 4, pode atentar-se para realizar um *levare* (it.) antes de prosseguir no compasso 5, pois há uma mudança de ambiência no instrumento, preparando para o desfecho do enredo:

⁶³ Lehmann (1984, p. 29) inclusive ressalta as possíveis correntes de ar no canto e como equalizá-las.

Figura 11: passagem do compasso 4 para o 5 - mudança de clima (compassos 6 – 8)

The musical score for Figure 11 consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "- rei - as, Na à - gua es - cre - vi - o no ven - to". The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The piano part features a descending chromatic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Red circles highlight specific notes in both parts, and a red oval highlights the *mf* dynamic marking.

“Escrevi-o nas areias” ainda pode soar acalorado, ressaltando o crescendo no compasso 7 em direção ao 8, onde há a não coincidência de pulsos entre o canto e o piano. No tocante ao piano, uma precisão rítmica resalta o sentido indiferente do poema – afinal, não houve alteração de dinâmica até aqui, o que pode invocar um clima de apatia. Assim, na linha do canto, entoar a última frase de forma lisa, sem vibrato, com menos harmônicos – uma voz mais *seca, rasa* –, nos coloca diante do amor efêmero: o decrescendo em direção à palavra *vento*, pode ser ainda mais expressivo ao transformar o canto numa linha soprosa até que se desfaça completamente, restando os acordes finais do piano: a única parte com um ritmo compassado, quase escrito completamente em blocos de acordes, em forma de *codetta*.

Do ponto de vista harmônico, é curioso observar a escrita descendente no piano entre os compassos 3 e 5, que aproxima-se de um lamento – algo que remota à *passacaglia* no Período Barroco, porém, com a repetição, a cada compasso, numa segunda maior inferior - exceto a nota de passagem cromática observada na pauta superior do piano, como observada abaixo:

Figura 12: escrita descendente no piano (compassos 3 – 5)

The musical score for Figure 12 consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "as Teu no - me o meu pen - sa - men - to," and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics: "Es - cre - vi - o nas a" and the piano accompaniment. Red circles highlight specific notes in both parts.

Por fim, *Teu nome* apodera-se do caráter transitivo de tal maneira, que além de sua curta duração, no tocante à forma musical, contém apenas uma única seção. E, num olhar mais amplo, sua posição entre a primeira e terceira canções do ciclo, lhe confere algo fugaz, sem vestígios de saudade: o que traduz maior efemeridade, deixando a plenitude para ser expressa, em sequência, na envolvente *Belo belo*. Assim, sua posição no ciclo, como segunda canção, também faz de *Teu nome* o que ela se propõe a ser: efêmera.

- *Belo belo*

Belo belo faz parte da sexta coletânea de versos de Manuel Bandeira: *Lira dos Cinquent'anos*, publicado em 1940. Este poema possui sete estrofes dísticas⁶⁴, seguidas de uma estrofe de quatro versos e é concluído com um verso em tom de fala, que traz uma característica ainda mais pessoal ao *eu lírico*.

Bandeira, em *Belo belo*, imprime vários momentos, o sentido predominante, porém, contempla o êxtase da vida: o desejo de transcender aquilo que é complexo em resposta aos prazeres que somente são encontrados na simplicidade.

*Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.*

*Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.
E o risco brevíssimo - que foi? passou - de tantas estrelas cadentes.*

*A aurora apaga-se,
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.*

*O dia vem, e dia adentro
Continuo a possuir o segredo grande da noite.*

*Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.*

Não quero o êxtase nem os tormentos.

⁶⁴ No tocante à metrficação da poesia, é a “estrofe mínima formada por um grupo de dois versos; parêlha” – colhido do dicionário Michaelis Online: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=EN0j> > Acesso em 02/10/2019.

Não quero o que a terra só dá com trabalho.

*As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
Os anjos não compreendem os homens.*

*Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.*

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.

Disposta como a terceira canção deste ciclo, *Belo belo* possui maior abrangência de signos a serem considerados – a começar pela sua forma e duração de tempo, o que a difere das canções anteriores.

Almeida Prado indica o andamento inicial da peça a partir do caráter *envolvente*: no compasso 1, o início da *seção A*. O contraste da dinâmica, em que vemos *piano* na pauta do pianista, e, *forte* para o cantor, sugere uma presença marcante da voz:

Figura 13: *Belo belo* - caráter envolvente, compassos iniciais

The image shows a musical score for the song 'Belo belo'. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Piano'. The time signature is 3/2. The vocal line starts with a melodic phrase: 'Be - lo be - lo be - lo'. The piano accompaniment features a bass line with arpeggiated chords. A red box highlights the tempo marking 'Envolvente [♩ = 138]'. Dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are circled in red. There are also asterisks and a 'cresc.' marking in the piano part.

Embora exista essa indicação de *forte* ao cantor, iniciar em *meio-forte*, num crescendo conduzido ao compasso seguinte, fortalece o sentido de *prazer* que envolve toda esta seção, que vai do início até o compasso 24 – os arpejos ascendentes no piano, inclusive, corroboram este período de *deslumbramento*. Ao cantor, trazer maior expansão e riqueza ao som, utilizando, ao mesmo tempo, o fundo do palato e a frontalidade na emissão da voz, ressalta o caráter pleno e

abrangente. As respirações podem soar naturalmente – a própria posição das pausas auxilia nisso, em que, a partir do compasso 13, pode-se, ainda, inferir uma especificidade soprosa e fugaz à voz, de acordo com as palavras do texto: *risco, brevíssimo, passou* – o sentido ofegante na linha do canto, assim, é reforçado por essas pausas:

Figura 14: compasso 14 ao 18 - as pausas como indicação de *afobamento*

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 18, and the second system covers measures 16 to 18. The lyrics are: "ris - co bre - vis - si - mo que foi? pas - sou! de _____ tan - tas es -". Red circles are drawn around the vocal notes in measures 14, 15, and 16, highlighting specific pauses or breath marks. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Este *afobamento*, portanto, não seria por cansaço, mas devido ao arrebatamento causado pela euforia de ter o *fogo de constelações*, em síntese, de se *ter tudo quanto quer*. Na linha do piano, a mesma expansão sonora e ardente pode ser requerida, assim como a naturalidade de um leve *acelerando* nestes mesmos compassos do cantor (figura 14), que conduzem ao *acelerando* mais proeminente no interlúdio dedicado ao piano no compasso 19.

Embora toda a *seção A* seja abrangente e sonora, do compasso 1 aos dois primeiros tempos do compasso 9, ao cantor, a busca pela maior emissão de harmônicos da voz, assim como a liberdade no uso do vibrato, auxilia na construção do entusiasmo necessário às palavras, em contraste com o piano súbito no terceiro tempo do compasso 9, em que a linha do canto possa soar mais cristalina e aveludada, ainda que com o crescendo na frase *há milênios*. A mesma liberdade e o cuidado na expressão podem ser conferidos ao pianista, não no ponto de apoiar o cantor – mas, em que ambos, num comum acordo, embora personagens distintos, caminhem numa mesma direção.

O *rallentando* no final da *seção A*, logo após a sonoridade que evoca uma *chuva de meteoritos* (as *estrelas cadentes*), com a emissão fortíssima dos acordes na pauta inferior do piano desde o compasso 19, norteia o cuidado para com o tempo da ressonância de todas essas notas no espaço, após o toque da última nota no compasso 24. Essa ressonância tem especial

importância, pois, traduz o *cosmos*, o céu noturno e estrelado que, assim, indicam a mudança para outro momento: a *seção B*.

Figura 15: início da *seção B* e o caráter noturnal (compassos 25 – 28)

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is for the voice (C.) and the bottom two staves are for the piano (Pno.). The tempo is marked as 'Calmo [♩ = 92] Noturnal (antes da aurora)'. The voice part has lyrics 'A au - ro - ra a - pa - ga' and dynamic markings 'p' and 'mf'. The piano part has a 'pp' dynamic and a 'bastante pedal' instruction. Red circles highlight specific musical features in both parts.

Almeida Prado, conforme acima (figura 15), no compasso 25, indica o caráter *noturnal*, e resalta entre parênteses: *antes da aurora*. O momento inicial da *seção B*, assim, além de ser relativo à noite, seria o período da madrugada que antecede o amanhecer. A prescrição de *pianíssimo* nas pautas do piano, e, *piano* na linha da voz, pode ser compreendida como o silêncio encontrado na passagem da madrugada para o dia, quando a calmaria parece ser a regra (andamento *calmo*, conforme indicado na figura acima).

É significativa a forma como o compositor faz um *crescendo* para o *mf* na frase ascendente – conjugado à palavra *aurora* – e o *decrescendo* em retorno à dinâmica *piano* na linha melódica descendente, em que se encontra a palavra *apaga-se*, após a cesura na linha do canto. Na parte do piano aparece a expressão *bastante pedal*, o que faz com que os acordes evoquem uma sonoridade de *eco*. Agora, de que forma, os intérpretes podem refletir a sonoridade do timbre neste trecho?

Ao cantor, utilizar recursos como o fundo do palato pode vir a colaborar para uma sonoridade com tonalidade mais escura.⁶⁵ Ao pianista, o uso do pedal *una corda*, associado ao pedal direito, pode resultar em um timbre próximo ao do cantor, muito embora um pouco mais escuro e *nublado*, exatamente por conta da pluralidade de ressonâncias advindas do uso do pedal

⁶⁵ Termo proveniente do *chiaro-oscuro* muito utilizado no período barroco.

direito. Todavia, o que é mais relevante é a fusão dos dois timbres, tanto do cantor quanto do pianista, formando um novo timbre, relacionado à ideia de *aurora* presente no texto de Bandeira.

Após quatro compassos, Prado sugere o caráter *amanhecendo* (compasso 33). É interessante refletir de que forma se pode inserir um contraste entre o trecho citado e o seguinte.

Figura 16: as lágrimas da aurora e o caráter misterioso – momento de passagem para o amanhecer (compassos 29 – 32)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is in a single staff with lyrics: "E eu guar - do as ma - is puras lá - gri - mas da au - ro - ra". A red box highlights the instruction "p Misterioso" in the first measure. The piano part (Pno.) is in two staves (treble and bass clef). It features arpeggiated chords and a triplet in the final measure.

Entre os compassos 29 e 32, conforme a figura acima, Prado insere (além do anterior *noturnal*) outra informação ao caráter: *misterioso*. A dinâmica continua *piano*. As *lágrimas*, nesta frase do poema de Manuel Bandeira, podem ser relacionadas ao orvalho da manhã, e o fato de guardá-las (*e eu guardo...*) é manter seu surgimento em segredo – daí a inserção do caráter *misterioso*.

Além do timbre mais escuro e levemente abafado, como já sugerido anteriormente, o cantor pode acrescentar maior sopro à voz, como se estivesse dizendo um segredo, quase um suspiro, em baixa intensidade. A propósito, Schafer (1991, p. 105) compreende que “um suspiro é uma informação secreta e privilegiada. Por isso, apuramos o ouvido para percebê-lo”. Tudo isso colabora para que a atmosfera de mistério aqui discutida venha a ser instaurada no momento da *performance*.

Em sequência vem o momento do nascer do dia que continua na dinâmica *pianíssimo* (*pp*), e embora canto e piano possam manter o timbre escuro em alusão à neblina, aos poucos o *nublado* pode ceder lugar à *fumaça* (como que *esvaindo-se*) – o momento de ascensão da noite para o dia: o compositor, no compasso 32, inclusive, escreve a palavra *aurora* em modo ascendente tanto na linha do canto quanto na pauta inferior do piano, conforme pode ser conferido na figura 15. Logo, a clareza do som, no sentido de *desembrulhar algo*, aos poucos,

pode ser requisitada: Almeida Prado, no compasso 33, utiliza o gerúndio⁶⁶ na palavra *amanhecendo* como indicação dessa ação passageira, mas, significativa de todo o período que vai do compasso 33 ao 44:

Figura 17: o caráter amanhecendo *expressivo* e o ritmo quebrado no piano (compassos 33 – 34)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is on a single staff with lyrics "O di - a vem, e di - a a" and a dynamic marking of *p*. Above the first two measures, there are red boxes containing the words "Amanhecendo" and "(expressivo!)". The piano part (Pno.) consists of two staves. In measure 33, a red circle highlights a triplet of chords in the right hand, with a *pp* dynamic marking below it. In measure 34, there is a *p* dynamic marking below the piano part. The piano part also features a triplet of chords in the right hand in measure 34.

O ritmo quebrado – devido à tercina na pauta superior concomitante ao compasso binário na linha inferior – presente nas pautas do piano, conforme indicação acima (figura 16) no compasso 33, inicia-se no compasso 32 (a passagem da *madrugada* para o *amanhecer*) e estará presente em todo este período até o final da *seção B*, no compasso 44. À voz é pedido *expressividade*, logo, embora breve, este momento é único em toda a canção devido à sua singular despedida da contemplação estelar frente ao nascer do dia.

O texto de Bandeira é igualmente peculiar quando anuncia o dia vindouro, enquanto continua *a possuir o segredo grande da noite* – tal segredo refere-se a este último brilho das estrelas, e, em referência a este brilho, a lembrança da sonoridade metálica da celesta⁶⁷ fluiu naturalmente em alusão à paisagem celeste⁶⁸. O toque do piano, assim, pode trazer o aspecto mais

⁶⁶ O gerúncio, em língua portuguesa, é usado para indicar uma ação prolongada no tempo ou uma ação que ainda está em desenvolvimento, não estando terminada. Assim, através do gerúncio é possível transmitir a duração e a continuidade da ação verbal.

⁶⁷De acordo com Stanley Sadie (1994, p. 181): “instrumento de teclado, na forma de um pequeno piano de armário, inventado por Auguste Mustel em 1866, no qual placas metálicas, suspensas sobre caixas de ressonância, são percutidas por martelos e sustentadas seguindo o princípio da ação do piano. Sua extensão é de cinco 8^{as} a partir de *dó*’; a música para celesta é notada uma 8^a abaixo do que soa. Tchaikovsky incluí a celesta no *Quebra-nozes* (1892), tal como fez Bartók em sua *Música para cordas, percussão e celesta* (1936)”.

⁶⁸ Almeida Prado, em suas Cartas Celestes utiliza muito o som metálico, em *Oré-Jacytatá*, a exemplo, na percussão, além dos tímpanos, encontramos marimba, vibrafone, sinos tubulares, bombo, pratos, tam-tam e celesta. De acordo com Brucher (2006, p. 2), “a predominância dos instrumentos de sonoridade metálica neste naipe aponta para a influência do compositor Olivier Messiaen que orientou Almeida Prado em seus estudos na França e que também nutria uma forte preferência por estes timbres, empregando-os extensamente em obras como *Couleurs de la cité celeste* (1963) e *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). Por outro lado, a temática dos corpos celestes permite-nos estabelecer também um paralelo com a suíte *The Planets* (1914) do compositor inglês Gustav Holst. A

aveludado concomitante ao som metálico, o *clarear* do timbre, aqui, não seria no sentido de torná-lo cristalino, mas de trazer maior brilho ao som, anunciando a estrela da manhã: a mudança de ritmo no compasso 42, devido à ligadura que conecta a última mínima da pauta superior do piano à segunda mínima do compasso seguinte, pode vir a indicar *o segredo da noite* supracitado no poema de Manuel Bandeira. Este *comentário* no piano poderia indicar *Vênus*, popularmente conhecida no Brasil como a *estrela d'Alva*⁶⁹, que atinge seu brilho máximo algumas horas antes da alvorada. Na sequência, podemos conferir o aspecto aberto e brilhante do dia, a *seção A'*:

Figura 18: o piano aponta a estrela e o início da *seção A'* (compassos 41 – 45)

The figure displays two musical excerpts. The left excerpt (measures 41-45) shows a vocal line (C.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has the lyrics 'gran-de da noi-te' and features red circles around the notes for 'noi' and 'te'. The piano part consists of arpeggiated chords. The right excerpt (measures 45-46) shows the beginning of section A', with a tempo marking 'Envolvente [♩ = 138]' in a red box above measure 45. The piano part features ascending arpeggios and a dynamic marking 'f'.

Antes de seguirmos a falar da *seção A'*, sinalizamos na figura 18 a palavra *noite* e as duas semínimas na linha do canto conforme a partitura original: por fidelidade à prosódia⁷⁰, optamos por cantar uma sequência de duas mínimas para cada sílaba na palavra *noite*, ressaltando sua sílaba tônica (**noi**).

A *seção A'* abrange os compassos 45 até o 51 e apresenta elementos muito semelhantes à *seção A*: tem caráter envolvente e o mesmo andamento (conforme sinalizado na figura 18); os arpejos ascendentes no piano são retomados; é executada em dinâmica *forte*, e, embora Almeida Prado mude a unidade de compasso (figura 18), o resultado tímbrico é

utilização dos instrumentos de percussão metálicos nesta obra, sobretudo da celesta no último movimento, é bastante semelhante a determinados trechos de *Oré-Jacytatá*".

⁶⁹ "Vênus é por vezes o objeto mais brilhante no céu noturno sendo muitas vezes designado por *estrela da manhã* ou por *estrela da tarde*. Na sua elongação máxima Vênus atinge 47° acima da linha do horizonte". Fonte: *Os Planetas do Sistema Solar*: < <http://www3.uma.pt/Investigacao/Astro/Ensino/RUMOS2014/IaA2014/planetas.pdf> > Consultado em 22/07/2019.

⁷⁰ Prosódia: Ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão de sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos (FERREIRA, 2004).

inalterado. Nesta seção, toda a riqueza sonora e harmônica, a ambos os intérpretes, precisa ser retomada – assim como na execução inicial da *seção A*: lembrando que a *ambiência* desta seção é *forte*, não significando, é claro, que os ataques iniciais, tanto na linha do canto, como no piano, devam ser em *f*.

No compasso 49 um novo sentido merece atenção: o poema de Manuel Bandeira relata que, embora *tenha tudo quanto quer* (compassos 47 e 48), não quer o *êxtase, nem os tormentos*, tão pouco, *o que a terra só dá com trabalho*. As afirmações presentes no poema retratam a maturidade de quem já experimentou cada um desses sentimentos e agora retorna para confidenciar num *sussurro*; Almeida Prado, além de compor esta *seção A'* em alusão ao indivíduo versado, ao diminuir a extensão dos arpejos a partir do compasso 49, conduz a um *acelerando controlado* com uma respiração súbita no fim da *seção A'*, no compasso 51 (conforme a figura 19, abaixo). As pausas no início dos compassos 49, 50 e 51, assim como na *seção A*, aqui, também, optamos por interpretá-las num caráter ofegante.

Aos intérpretes, procurar interpretar este final da *seção A'* mantendo a dinâmica *piano*, poderá criar expressividade ao que há de vir na *seção C*.

Figura 19: final da seção A' e a inserção de um compasso unário em pausa antes da seção C
(compassos 51 – 52)

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line (C) is in 3/4 time and contains the lyrics "Não que-ro_o que_a Ter-ra só dá com tra-ba-lho". The piano accompaniment (Pno.) is in 3/4 time and features a piano part with dynamics *pp* and *p*. Red circles highlight measure 52 in both staves, indicating a one-measure rest. The score is labeled with measure numbers 51 and 52.

Novamente, à voz, o timbre soproso pode ser requisitado entre os compassos 49 e 51, referindo-se ao sussurro, ao cochicho. A respiração súbita indica uma revelação a seguir: Almeida Prado insere pausas no compasso 52 a fim de valorizar o silêncio na mudança de clima.

A *seção C* (compasso 53-65) compreende o clímax de toda a canção. O poema de Manuel Bandeira inicia sua linha ascendente aos poucos e metaforicamente insere a incapacidade dos anjos de compreender os homens, visto que suas dádivas *são inaproveitáveis*. O caráter religioso, assim, auxilia na interpretação neste início da *seção C*, que em andamento mais calmo, requer a sonoridade singela dos antigos cantos medievais, a exemplo do cantochão⁷¹, que funciona como um caminho para a construção do timbre: a linha do canto, a propósito, é tal qual o *cantochão silábico*, que de acordo com Sadie (1994, p. 167) “cada sílaba do texto corresponde a uma única nota musical”⁷².

Neste momento, o piano, move-se em blocos acordais simples, conforme observado na figura 20:

Figura 20: compasso 53 ao 55 - relação do início da *seção C* com o cantochão e o arpejo de *transição*

The image shows a musical score for measures 53 to 55. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "As dádivas dos anjos são inaproveitáveis". The vocal line is marked with a dynamic of *p*. The bottom staff is the piano accompaniment, marked with a dynamic of *pp*. The piano part consists of simple chordal blocks. A red box labeled "Pouco menos" highlights the first three notes of the vocal line. A red circle highlights a specific arpeggiated figure in the piano accompaniment. A red asterisk is placed at the end of the piano part.

Acima é possível verificar a escrita silábica de Almeida Prado em que a referência tímbrica do cantochão com a mínima interferência do vibrato – deixando-o soar nas duas últimas sílabas da palavra *inaproveitáveis* –, portanto, é algo a ser buscado pelo cantor, que, em um caráter religioso, pode produzir uma sonoridade rica e solta, porém, não escura. O piano,

⁷¹ Stanley Sadie (1994, p. 166) afirma que “o canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, [fora] empregado em liturgias cristãs. A palavra refere-se particularmente aos repertórios com textos latinos, *i. e.*, os das principais liturgias cristãs ocidentais (Ambrosiano, Galicano, Moçárabe e Gregoriano), e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficial da Igreja Católica Romana”.

⁷² Esse “tratamento prosódico-rítmico pode ser creditado tanto à tradição oriunda do Canto Gregoriano de auferir o ritmo a partir das palavras, quanto à formação nacionalista que seguia os preceitos de Mario de Andrade no que diz respeito à atenção à prosódia” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 197).

executado em *una corda*, acompanha o mesmo sentimento, guiando-se pelo canto – visto que o cantochão, como se sabe, era entoado *a capella*.

O arpejo presente no compasso 55 (figura 20) é um breve momento de transição para a próxima frase, em que a linha do canto, apresenta maior liberdade e não mais está escrita de forma silábica. Em contraste ao caráter religioso anterior, assim, optamos pelo sentimento hedonista⁷³ como aporte ao sentido da frase de Manuel Bandeira: *os anjos não compreendem os homens*. O piano retira o pedal *una corda* a partir da respiração no final do compasso 55, o cantor pode deixar vir o vibrato, trazendo o sentido ascético à voz, em alusão às questões próprias do século XX, conforme apresentadas na primeira parte deste trabalho.

No tocante à prosódia da palavra *homens* (conforme a figura abaixo), com duas semínimas para cada sílaba, a impressão inicial é de que a sílaba átona tem maior presença do que a sílaba tônica. Optamos por executá-la com uma mínima na tônica (**ho**), e deixando a semínima apenas para a sílaba átona (**mens**), o que prejudicou o timbre nesta última sílaba no tocante à junção com a sonoridade do piano e o seu desfalecimento sonoro. Mantivemos, assim, a prosódia conforme a partitura original, em que a última sílaba pode ser executada num decrescendo, perdendo-se e deixando a segunda nota da tercina na pauta superior do piano soar sozinha.

Figura 21: compasso 57 – ponderações sobre a prosódia na palavra *homens*

⁷³ “Hedonismo consiste em uma doutrina moral em que a busca pelo prazer é o único propósito da vida. A palavra hedonismo vem do grego *hedonikos*, que significa "prazeroso", já que *hedon* significa prazer. Como uma filosofia, o hedonismo surgiu na Grécia e teve Epicuro e Aristipo de Cirene como alguns dos nomes mais importantes. Esta doutrina moral teve a sua origem nos cirenaicos (fundada por Aristipo de Cirene), epicuristas antigos. O hedonismo determina que o bem supremo, ou seja, o fim último da ação, é o prazer. Neste caso, "prazer" significa algo mais que o mero prazer sensual. Os utilitaristas ingleses (Bentham e Stuart Mill) foram os continuadores do hedonismo antigo”. Fonte: < www.significados.com.br/hedonismo > Consultado em 20 de julho de 2019.

A respiração no final desse trecho é necessária a uma comunicação entre ambos os intérpretes para, enfim, realizar o que nos revela o *eu lírico*: o caráter hedonista acima, à primeira vista, pode ser interpretado como algo relacionado aos prazeres humanos, puramente. Manuel Bandeira, no entanto, leva-nos a perceber que não estaria relacionado a isso – chegamos assim, ao clímax de *Belo belo*.

Este momento é forte o suficiente para Almeida Prado escrever de forma simples, colocando respirações ao final de cada frase em que o cantor pode inferir maior liberdade agógica, focando na entonação de cada palavra e na *verdade* (de acordo com Manuel Bandeira) que cada verso traz consigo – a execução, portanto, pode ser em maior dinâmica que o *piano* indicado, desde que a serviço do sentido das palavras. A sonoridade, assim, tende a ser mais escura, num caráter mais intimista, introspecto.

Cada frase entre os compassos 59 e 66 requer um cuidado expressivo, a duração da semibreve assim como a respiração ao final de cada uma delas pode soar mais livre, sem ser metrificada, conforme escrito na partitura (figura 22). A sequência delas vai revelando uma linha crescente de tensão até a última frase – o caráter intimista, logo, vai cedendo lugar à negação enfática, em que podemos inserir uma certa *irritação* nas palavras “não quero ser soldado”.

Figura 22: compasso 59 ao 64 – ponderações sobre o espaço entre as frases

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is in 3/4 time and has three phrases: "Não que-ro, a-mar," "Não que-ro ser a-ma-do(a)" and "Não que-ro com-ba-ter". The piano part (Pno.) is in 3/4 time and has a piano (*pp*) dynamic. Red vertical boxes highlight the end of each phrase in both parts, indicating where a breath or pause should occur.

Embora a interpretação desse trecho dependa do que os intérpretes possam inferir, optamos por executar a semibreve no compasso 62 de forma ligeiramente mais longa. As respirações entre as frases nos compassos 60 e 62 também podem ser mais livres no tocante ao tempo; já no compasso 64 em transição para o 65, o ideal é que seja breve, *aflita*, devido ao que a

experiência lhe trouxe e a certeza de que nada disso envolve mais o seu anseio – motivo de suas sucessivas negações, no desejo de se fazer entender (*não quero amar, não quero ser amado, não quero combater, não quero ser soldado*).

A transição tímbrica do caráter intimista que revela certo nervosismo na frase “não quero ser soldado”, pode valer-se do *clarear* a voz. Esse timbre, inclusive, auxilia na condução do piano, no compasso 67: a *aurora*.

Figura 23: compasso 63-67 – o caminhar para o desfecho e o caráter de aurora no último compasso do piano

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is on a single staff with lyrics: "Não que-ro com-ba-ter Não que-ro ser sol-da-do". The piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand plays a complex arpeggiated accompaniment, and the left hand plays a simpler accompaniment. A red circle highlights the final measure (67) of the piano part, showing a specific chordal structure.

O timbre do piano no compasso 67 pode, assim, soar igualmente claro, e acolhedor; o calor típico do sol, do dia, na transição do final da *seção C* para a *Coda* que vem a seguir. A liberdade que Almeida Prado delega aos intérpretes, aqui, assume todo o caráter de deleite pessoal a ambos: nenhuma indicação de caráter é encontrada, como a palavra *envolvente*, nas *seções A e A'*, ou *expressivo*, na *seção B*; o compositor retira as divisões de compasso indicativas de unidade de tempo/compasso, escreve *tempo livre* no compasso 68 (início da *coda*), e *lento*, no último compasso da canção.

O arpejo do compasso 68 cresce em direção ao fortíssimo na fermata do último acorde, resultando numa ressonância vibrante: o brilho no timbre do piano revela-se presente, assim como no canto; esse trecho requer liberdade plena da voz e do brilho. Agora, apesar do tempo livre delegado aos intérpretes, assim como o pianista em *Andorinha* (página 76) precisa estar atento ao tempo da *queda* da ressonância do acorde anterior para iniciar sua frase. O cantor pode atentar-se a, no compasso 68, entrar no final do ponto mais alto da ressonância do acorde do piano, e perpetuar o sentido de plenitude do som no espaço. Logo, o pianista pode respirar após as palavras “quero a” do cantor, deixando “delícia” ecoar livremente – é necessário ao canto, um

apoio e respiração corretos para sustentar um timbre encorpado, cheio, para que a palavra *delícia*, assim como toda a frase, soe calorosa e prazerosa.

O *prazer* que nos é deixado por Manuel Bandeira, aqui, é de muita profundidade: seria como o retorno ao que é *essencial*, após vivenciar todos os deleites e dores humanos, obtém-se, enfim, a percepção de viver a *simplicidade*, sem abstrações juvenis.

Almeida Prado nos deixa seus últimos compassos em blocos acordais no piano, o canto, novamente em alusão ao cantochão medieval, retoma seu caráter silábico, porém, em tempo livre, conforme o compasso 68. Depois da exclamação anterior, de “querer a delícia”, o canto pode continuar com o mesmo timbre, e cantar *sotto voce*⁷⁴, não limitando e nem induzindo nenhuma manifestação que possa querer vir, como a própria presença do vibrato.

Figura 24: compasso 68 ao final – a respiração do piano no compasso 68 e a escrita silábica nos quatro últimos compassos

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is in a single staff with lyrics: "Que - ro_a de - li - cia p de po - der sen - tir as coi - sas mais sim - ples". The piano part (Pno.) is in two staves. Dynamics are marked as *ff*, *p*, *p*, and *pp*. A red circle highlights a piano chord in measure 68. Another red circle highlights the syllable "sim" in measure 71. The tempo "Lento" is indicated at the end of the score.

Ao pronunciar a palavra *simples*, o canto já pode induzir o *lento* no último compasso, em que o piano há de executar *sotto* (it.), como a voz.

- **Estrela**

Este poema, assim como *Belo belo*, encontra-se no livro *Lira dos Cinquent'anos* (1940). Composto de quatro quadras, o poema, enquanto utiliza um astro celeste de forma metafórica, transmite, ao mesmo tempo, melancolia, conforme pode ser verificado abaixo:

⁷⁴ De acordo com Stanley Sadie (1994, p. 890): “uma indicação de que determinada passagem deve ser executada a meia-voz, ou seja, sem ênfase”.

*Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.*

*Era uma estrela tão alta!
Era uma estrela tão fria!
Era uma estrela sozinha
Luzindo no fim do dia.*

*Por que da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela?
Por que tão alta luzia?*

*E ouvi-a na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.*

Em *A estrela*, Almeida Prado compõe uma canção incomum em relação às três canções anteriores – aqui, ela está escrita na forma estrófica: AAAA, com uma *codetta* ao final da quarta e última estrofe. O *ritornello* em *A Estrela* indica a execução da introdução nas repetições, esta introdução, por sinal, possui influência de seus *Poesilúdios*⁷⁵, termo criado pelo próprio compositor que numa entrevista concedida à Moreira (2002, p. 21), explica seu significado: “*Poesilúdio* é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia tratada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado por uma voz humana”. Desta forma, esta pequena introdução de três compassos, cujo pedal é acionado no piano sem respiração até o compasso 11, cria, pela própria ressonância das notas, todo o clima sideral que embala o poema de Bandeira:

⁷⁵Tema de sua Dissertação de mestrado sob o título de “*A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*”, Moreira (2002, p. 21) sintetiza a estética adotada pelo compositor: “a obra *Poesilúdios* contém 16 peças, que apresentam um agrupamento das diversas tendências contemporâneas: atonalismo, tonalismo, modalismo, politomodalismo, ritmos irregulares, polirritmia, acentos isolados, variações de compasso. As possibilidades tímbricas do piano, os diversos tipos de toque, o uso do pedal direito e as ressonâncias são particularmente explorados nessas peças”.

Figura 25: compassos iniciais de *A Estrela* e o caráter *luminoso*

Luminoso [♩ = 108]

Canto

Piano

tr

pp

pp

até o sinal **

mf

O caráter *luminoso* é indicado e compreende toda a canção, que é permeada pelas ressonâncias produzidas no piano a partir dos trinados, das polirritimias, dos arpejos e do uso do pedal. O timbre da voz soa igualmente brilhante e presente (embora com aspecto *fechado*), mesmo quando em dinâmica *piano*. A propósito, aqui merece uma observação ao final de cada frase: Almeida Prado coloca uma acentuação nas duas semínimas finais, sugerindo, assim, um contrassenso no tocante ao natural enfraquecimento da sílaba átona nas palavras paroxítonas:

Figura 26: a acentuação nas sílabas átonas e o piano *cantabile* (compassos 4 – 7)

P

C.

Vi u - ma_es - tre - la tão al - ta.
E - ra_u - ma_es - tre - la tão al - ta.
Por que da su - a dis - tã - cia.
E ou - vi_a na som - bra fun - da.

M. D.

M. E.

Pno.

pp

Essa acentuação acompanhará todas as palavras paroxítonas nos finais das frases, compreendendo os compassos 7, 11, 15 e 19. No compasso 7, conforme sinalizado na figura 26, é importante ao pianista executar o *cantabile* (it.) em toque *perlé* (*perolado*, em francês), que,

segundo Richerme (1997, p. 153), é um som “intermediário entre o legato e o non legato” que, podendo ocorrer em vários níveis de intensidade, devido a “abaixar a tecla até o fundo, mesmo nos mais sutis pianíssimos”, traz profundidade e boa qualidade tímbrica.

As respirações para ambos os intérpretes precisam estar sempre muito conectadas na finalização e início de cada frase, pois em boa parte da canção, a linha melódica do canto é dobrada pelo piano. No compasso 12 em diante, é curioso ver a construção melódica ascendente na linha do canto, inclusive de dinâmica; do ponto de vista geral, a construção tímbrica neste trecho evoca um aspecto mais *aberto*, tanto pelo que já foi citado, como também, pela presença do *acelerando controlado*⁷⁶ no piano entre os compassos 12 e 15.

Este ponto em *A Estrela* é o único lugar em que inferimos uma sonoridade *aberta*, pois, ainda que a melodia se repita e a melancolia seja o sentimento preponderante nesta canção, o terceiro verso de cada estrofe entre os compassos 12 e 15 merece atenção pela escrita *ascendente*, e a expectativa que é paulatinamente criada até a palavra *esperança*, na última estrofe, que será frustrada, pois, entre os compassos 16 e 19, nas últimas frases de cada *quadra*, volta-se ao aspecto melancólico, escurecendo o timbre novamente.

A canção de construção tímbrica mais complexa neste ciclo, pode considerar-se que é *A Estrela*. O caráter estrófico induz a *repetir* a cor construída na primeira estrofe, porém, não se trata de uma reexposição melódica: cada estrofe é única e agrega significado – variações de dinâmica e agógica não são suficientes devido ao que cada palavra carrega consigo: seu significado particular, e o timbre, precisam responder a isso.

Staiger (1997, p. 23-24) diz que na poesia lírica “nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas ambos unidos em um”, e que desta forma, a interpretação vai variar com a disposição anímica (p. 44) e comenta sobre a poesia lírica num ponto que, aos intérpretes, cabe uma reflexão:

Podem-se declamar poesias líricas, mas, apenas como também se pode ler um drama teatral. Recitado, um poema lírico não pode ser apreciado como merece. Um declamador a recitar diante de uma sala cheia, poesias exclusivamente líricas transmite quase sempre uma impressão penosa. Mais plausível é um recital para um círculo pequeno, para pessoas a cuja sensibilidade possamos abandonar-nos. Mas um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária. E mesmo este desabrochar não é sorte que seja dada todos os dias ao leitor. Folheamos uma coletânea de canções. Nada nos comove.

⁷⁶ A inserção das fusas ao invés das colcheias e semicolcheias nos compassos anteriores (8 ao 11), dá a impressão de um *acelerando* pela figura de menor duração de tempo.

Os versos nos soam vazios e surpreendemo-nos com o poeta vaidoso que se deu ao trabalho de escrever tais coisas, catalogá-las e entregá-las a seus contemporâneos e à posteridade. Subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda uma poesia comove-nos. (...) Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão (STAIGER, 1997, p. 48-49).

O trabalho tímbrico que adotamos em *A Estrela*, portanto, é de uma interiorização do poema, assim como verificado pelo próprio Almeida Prado, já citado neste trabalho, na página 71: “Quando eu pego um poema que não é meu (...), eu primeiro tenho que tomar contato com ele lendo várias vezes, dentro de mim, não falando. Depois eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo” (LEFÉVRE, 2008, p. 334).

A gama de possibilidades tímbricas que *A Estrela* compreende torna-se um desafio para nós, intérpretes. Optamos, assim, conforme o que inferimoss, focar em algumas palavras que consideramos pontuais, como é o caso da palavra *fria* (que finaliza a segunda frase das duas primeiras estrofes): a soproidade que agregamos em sua pronúncia é no sentido do *frio* tanto enquanto fator climático (externo) quanto ligado à solidão (interno) que o próprio poema revela; *na minha vida vazia* (final da primeira estrofe), *era uma estrela sozinha* (penúltima frase da segunda estrofe). Mesmo que o início das duas primeiras estrofes soe semelhante, a mudança da primeira pessoa (*vi uma estrela tão alta*) para um narrador (*era uma estrela tão alta*) agrega ainda maior significado às palavras *fria* e *sozinha* na segunda estrofe: o timbre em *fria*, destarte, pode ser entoado como na primeira estrofe (e até mais intenso) para chamar a atenção a isso – a indução que o poema traz para o questionamento na terceira estrofe.

Iniciar a terceira estrofe em menor intensidade de dinâmica que as anteriores colabora para ambientar o suspense presente na resposta posterior, que compreende a última estrofe. O crescendo pode vir aos poucos e o timbre pode mais soar caloroso, acolhedor – no sentido esperançoso pela sua *companhia* (referindo-se à estrela): *não baixava aquela estrela, porque tão alta luzia?* Ao cantar *e ouvia na sombra funda* (última estrofe), deixar que a voz ressoe nas cavidades de ressonância anteriores auxilia numa voz mais escura, buscando a sonoridade de *eco*. Em *para dar uma esperança* (terceira frase), trazer todo o brilho e ressonância na voz colabora para a frustração na frase final, em que a estrela responde ao *eu lírico*: *mais triste ao fim do meu dia*. A *codetta* presente a partir do compasso 22, portanto, pode ser traduzida como uma súplica, que, iniciada num vocalize, é suprimida pelo *boca chiusa* no compasso 22, e, como que num grito abafado, o dó agudo é por fim emitido:

Figura 27: codetta de *Estrela* e a última nota em *boca chiusa*

Edição da partitura: comentários

A edição que propomos do manuscrito neste trabalho, tem como propósito auxiliar na divulgação da obra vocal camerística de Almeida Prado, porém, é também pensando nos músicos que queiram utilizá-la, tanto para fim de *performance* quanto para análise e estudo. Assim, buscamos fidelidade à partitura original em consonância com os padrões de escrita, bem como a linguagem do compositor em concordância com a colaboração dos intérpretes. Em alguns pontos, mantivemos a indicação do compositor, como podemos ver abaixo, no segundo sistema da primeira página de *Andorinha*, as notas do dedilhado do piano juntamente com a contagem em cada grupo de fusas:

Figura 28: os grupos de fusas e a contagem (primeira página)

Entendemos que a contagem auxilia o pianista a guiar-se pela linha do canto, e como na interpretação desta canção justificamos uma agógica mais elástica, manter a escrita das notas e da contagem colabora para um maior conforto ao pianista. No segundo sistema da última página de *Andorinha*, inserimos a contagem, por mais que não esteja no manuscrito:

Figura 29: inserção da contagem (última página)

The image shows a musical score for the song 'Andorinha'. It consists of two systems. The first system is for the vocal part (C.) and the piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts with a dynamic marking 'p' and the lyrics 'An - do - ri - nha'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, with a countercast '1 2 3 1 2 3 4 5' written below the notes. The second system continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern.

Neste caso, pensamos em criar uma unidade de escrita conforme o restante da canção. Já em *Andorinha*, pode ser observada a orientação de dinâmica escrita acima da linha do canto (figura 28 e 29), portanto, essa escrita está de acordo com o manuscrito de Almeida Prado, e decidimos mantê-la em todo o ciclo, conforme o primeiro sistema da segunda página de *Teu nome*.

Figura 30: a dinâmica escrita acima da linha do canto (compassos 7 – 8)

The image shows a musical score for the song 'Teu nome'. It consists of two systems. The first system is for the vocal part (C.) and the piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts with a dynamic marking 'mf' and the lyrics 'Na á - gua es - cre - vi - ó no ven - to'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern.

Acreditamos que Almeida Prado possa ter escrito conforme verificamos acima não por uma questão de espaço entre as pautas, mas para deixar claro a ambos os intérpretes, cantor e pianista, suas indicações, que, em muitos casos, são distintas; como pode ser conferido neste

exemplo acima (figura 30) em que, no piano, não há nenhuma alteração de dinâmica, ao contrário do canto, assim como ocorre também, em *Belo belo*, período compreendido entre os compassos 25 e 28:

Figura 31: período do compasso 25 ao 28 – *Belo belo*

Calmo [♩ = 92] Noturno (antes da aurora)

C. 25 *p* *mf* *p*
A au - ro - ra a - pa - ga - se,

Pno. 25 *pp*
pp
bastante pedal

Enquanto pianista e intérprete, Robervaldo Linhares Rosa, orientador deste trabalho, nos deixa uma diretriz no tocante ao uso dos pedais: em alguns casos, a escrita para liberar o pedal (✿) pode prejudicar a ressonância, assim, retiramos algumas indicações e mantivemos apenas o símbolo dos pedais (Ped.), conforme pode ser conferido na imagem abaixo, que compreende os compassos 37 ao 40 de *Belo belo*:

Figura 32: compassos 37 ao 40 – indicação de pedais

C. 37
den - tro, con - ti - nu - o a poz - su ir o se - gre - do

Pno. 37
Ped.

Na página 13, ainda em *Belo belo*, Almeida Prado aciona os pedais em todos os blocos de acordes no piano entre os compassos 53 e 55. Diferentemente do manuscrito, porém,

no intuito de deixar toda essa seção mais clara no ponto interpretativo, inserimos a indicação de pedal em toda a página 14 até o final do primeiro sistema da página 15, como também, indicamos para liberar dos pedais em pontos importantes, junto à linha do canto, conforme pode ser conferido abaixo:

Figura 33: compassos 62 ao 64 – *Belo belo*

The image shows a musical score for three measures (62-64) of the song 'Belo belo'. The top staff is for the voice (C.) and the bottom two staves are for the piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'ma - do(a) Não que - ro com - ba - ter'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Pedal markings are indicated by asterisks (*) below the piano part, showing a sustained pedal throughout the measures.

Por fim, a numeração do ciclo foi mantida conforme o manuscrito – pensando nas páginas em sequência, o que agrega maior sentido de unidade entre as canções, como pode ser observado abaixo, na penúltima página da canção *A Estrela*, como também, do ciclo:

Figura 34: Penúltima página do ciclo e da canção *A Estrela*

The image shows the final page of the cycle and the song 'A Estrela'. The title 'IV. A estrela' and the page number '18' are at the top. The top staff is for the voice (C.) and the bottom two staves are for the piano (Pno.). The lyrics are: 'zin - do', 'zi - nha', 'tre - la?', 'ran - ça'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Pedal markings are indicated by asterisks (*) below the piano part, showing a sustained pedal throughout the measures. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

Considerações finais

A construção da *performance* a partir do timbre e da relação música-texto neste ciclo nos levou a confirmar dados levantados e questionados na primeira parte deste trabalho, em que intérprete e compositor estão interconectados pela obra musical e que um diálogo é estabelecido por meio da busca por respostas, da análise que é alimentada pela prática interpretativa.

É curioso observar que foi estabelecida uma busca inicial de cunho técnico em que somente quando começamos o processo de ensaios e discussão do ciclo de canções paralelo aos dados levantados, que confirmamos que a música, enfim, cria forma enquanto experimentada – e assim o timbre, finalmente ganha vida e pode ser trabalhado. Almeida Prado, portanto, é um compositor focado na interpretação, e neste ciclo, ele estabelece uma comunicação muito autêntica com o intérprete, em que nos vemos conduzidos de uma forma solta, sem algo que castre a nossa imaginação, nossa co-composição enquanto intérprete: mesmo que numa peça finalizada e repleta de indicações.

A junção entre os poemas de Bandeira e a música de Almeida Prado, logo, confirma o que apresentamos enquanto texto e seu contexto: não é somente uma união em que *1 + 1 é igual a 2*, pois assim como o resultado tímbrico entre o canto e o piano cria *um novo timbre*, o poeta e o compositor, aqui, estabelecem uma linguagem única, que transcende o poema e a música, justo pela carga erudita e emocional que cada qual encerra nessa união. Nosso anseio de colaborar para uma maior visibilidade à música de Almeida Prado por meio deste trabalho, assim, vem acompanhado de uma observação no tocante aos nossos compositores e poetas brasileiros: precisamos valorizá-los mais.

Por fim nos vemos privilegiados por termos escolhido um instrumento para cantar, ou tocar, pois a nós foi confiada a tarefa final de interpretar – ora, haverá interpretação que não carregue consigo a análise? A pesquisa tímbrica e dos signos por trás das notas e do poema inserido? Verificar que o timbre se tornou um assunto próprio de nossos dias é apenas constatar o que Manuel Bandeira nos deixa em seu poema *Belo belo*; pois após o percurso que a música desde os primórdios até o século XX e XXI trilhou, nos voltamos para aquilo que nos fez caminhar até aqui: o som – que simplesmente encerra em si mesmo, o timbre.

REFERÊNCIAS

ABDOUNUR, Oscar. *Mudanças Estruturais nos Fundamentos Matemáticos da Música a partir do século XVII: Considerações sobre Consonância, Série Harmônica e Temperamento*. Revista Brasileira de História da Matemática, Especial n. 1. Publicação Oficial da Sociedade Brasileira de História da Matemática. P. 369 – 380. Dezembro, 2007.

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo, Editora Unesp, 2010.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Almeida Prado: catálogo de obras*. Org. Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2016. 236 p.

ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo. *Um trabalho de pesquisa em performance com as Sonatinas para piano solo de Almeida Prado*. PER MUSI: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 8, p. 116-124, 2003.

ASSIS, Ana Cláudia de. *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: Uma Contribuição às Práticas Interpretativas*. 1997. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) - Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira [Brasília]. 1984.

BARANCOSKI, Ingrid. *A Música de Câmara de Almeida Prado*. Brasiliana - Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº 21, p. 12 - 18, Setembro, 2005.

_____. *Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado*. São Paulo, ANPPOM, 2014. *

BOULEZ, Pierre. *Escritos Seletos*. Seleção de textos: Paulo de Assis. Trad.: Artur Morão. Coleção: Escritos de compositores contemporâneos. Edição: Casa da Música /Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musica. Ano: 2013.

BRUCHER, Nikolai A. *Timbre e textura na escrita sinfônica de Almeida Prado: Cartas Celestes No.8 - Oré-Jacytatá*. XI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. V. 8, n. 1. 2006. P, 1 - 11.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música: volume 2*. Tradução de Eduardo Brandão. 2a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A Ópera Romântica Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, Francisco Carlos. Trad. MAYER, Marion. *Música Contemporânea Brasileira: Almeida Prado*. Música Contemporânea Brasileira; v. 1. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

COHEN-LEVINAS, D. *L'opéra et son double*. Paris: Vrin, 2013.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. J.M.Dent and Sons Ltd, London, 1987.

_____. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S. A., 1974.

COSTA, Régis Gomide. *Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em música). UFRGS.

DUBNOV, Shlomo. Título: *Polyspectral Analysis of Musical Timbre*. 1996. 91 páginas. Tese - Senate of the Hebrew University. Jerusalém, Israel; 1996.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11a*. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

GODLOVITCH, Stan (1998). *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.

GOLDENBERG, Mirian; JABLONSKI, Bernardo. *A Cultura da Risada*. In: KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins; MELLO, Maria Theresa Negrão de. (Orgs.) *Cultura Cômica e Ambiência Cotidiana: História Cultural, Risibilidade e Humor*. Goiânia: Editora da PUC. Goiás, 2012

GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.). *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Viena: Böhlau, 2002.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. 206 páginas.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 1ª Edição. Lisboa: Gradiva, 1994. 761 páginas.

_____. *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. 2. Ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUBERNIKOFF, Carole. *A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80*. Revista Música, São Paulo, v. 9/10, 183-209, 1999.

GUSMÃO, Cristina de S.; CAMPOS, Paulo H.; MAIA, Maria Emília O. *O formante do cantor e os ajustes laríngicos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva*. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.43-50. Revista Acadêmica de Música, ISSN 1517-7599, semestral.

HARNONCOURT, Nicholaus. *O Diálogo dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993.

_____. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.

HARTMANN, Ernesto. *A Sonata n. 10 para Piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema As Rosas de Rainer Rilke*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1, p. 175-191. Agosto, 2013.

HASSAN, Mônica Farid. *A Relação Texto-Música nas Canções Religiosas de Almeida Prado*. 1996. 496 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. São Paulo, 1996.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 1986.

KUEHN, F. M. C. *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.7-20.

_____. *Heinrich Schenker e The Art of Performance: uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução*. Anais do XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Uberlândia, MG, 2011. Disponível em: < <http://unesp.academia.edu/fmc> >. Acesso em 02/10/2019

LACERDA, Marcos Branda. *Música Contemporânea Brasileira: Almeida Prado* / [coordenação de projeto Francisco Carlos Coelho; tradução Marion Mayer] *Momentos Referenciais*. V. 01. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

LAWSON, Colin James; STOWELL, Robin. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

LEFÈVRE, Diogo. *Poesia e Composição na Canção: Estudo analítico dos Três Cantos de Hilda Hilst (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum Poesia Paulista (1998) de Chille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção A Casa do Tempo Perdido (2008) de Diogo Lefèvre*. 2008. 397 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. São Paulo, 2008.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. São Paulo: Tecnoprint S. A., 1984.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. Ed. Ver. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 400 páginas.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4ª Edição. Rio de Janeiro – RJ. Civilização Brasileira, 1994. 470 p.

MARTINELLI, Leonardo. *O som como drama: a legitimação estética do timbre pela música contemporânea*. Anais do SEFIM - Revista interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação, Porto Alegre - RS, V. 2, n. 2, p. 57 - 73, 2016.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª Edição. Brasília, DF: Musimed, 1996. 420 páginas.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Cartas Celestes para Piano de Almeida Prado: Inter-relação entre Performance e Análise Musical*. In: XVII Congresso da ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. Instituto de Artes da UNESP: UNESP, 2007. 1 - 16 páginas.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Flashes de Almeida Prado por ele mesmo*. OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM, Editora: Maria Lúcia Pascoal, Campinas, v. 10, p. 73-80, 2004.

_____. *O inter-relacionamento entre performance e análise musical nos 16 Poesilúdios pra piano de Almeida Prado*. Revista Música Hodie, V. 11, n. 1/2. Goiânia, 2002, p. 19-29.

MOROZOV, Vladimir P. *Emotional expressiveness of the singing voice: The role of macrostructural and microstructural modifications of spectra*. Logopedics Phoniatrics Vocology, V. 21, n. 1, p. 49-58. 1996.

NATALINO, Yangmei Hon. *Espirais I e II de Almeida Prado: relações entre os dois ciclos de canções escritas a partir dos mesmos poemas* [manuscrito]. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. 163 f., enc.; il. + 1 DVD. 2018.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro – RJ. Contra Capa, 2008. 398 p.

OLIVEIRA, C. Rosedalia; ROSA, L. Robervaldo. *Almeida Prado: um compositor de timbres e a pouca visibilidade de sua obra no cenário nacional*. Anais de congresso, 2017. Página 389 – 398.

PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado. *Preludios de Debussy: reflexo e projeção*. 1989. [348] f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP]. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284333>>. Acesso em 02 de Outubro de 2019.

PEREIRA, Ana Leonor Santos. *"As cores da voz" - expressão das emoções no timbre da voz cantada*. Cadernos de Saúde, Universidade Católica Editora - Porto, volume 1, nº2, p. 147-166, 2008.

PEREIRA, Rafael Andrade. *A física da música no Renascimento: uma abordagem histórico-epistemológica*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Física) – Faculdade de Educação, Instituto de Física, Instituto de Química e Instituto de Biociências, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

PRADO, Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 1985. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284332>>. Acesso em: 18 de mar. De 2019.

RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1997. 295 páginas.

ROCHA, Júnia Canton. *Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo*. Per Musi - Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 11, p. 130-136, 2005.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Sonata nº 10 (Sonata das Rosas) para Piano Solo de Almeida Prado*. Cadernos do Colóquio, Ano II, 1999, Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música - Centro de Letras e Artes – UNIRIO, Rio de Janeiro, Maio de 2000, p. 94-100.

SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANT'ANA, Edson Hansen. *Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas Cartas Celestes I*. Opus, v. 23, n. 1, p. 61-91, abr. 2017.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SOUZA, Valdir Caires. *A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: Vitrais e Fantasia*. 2016. 233 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: 1997.

TAFARELLO, Tadeu M.; REIS, Rutzkaya Q.; SOUZA, Luciana G. S.; RODOLFO, Diego L.; HILÁRIO, Daniel. H. *A invenção sonora d'Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo de Hilda Hilst por Almeida Prado*. Opus, v. 22, n. 2, p. 349-398, Dez. 2016.

ZAGONEL, Bernadete. *Descobrendo a Música Contemporânea*. Arte contemporânea em questão. Joinville, SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

Observação sobre as referências das notas de programa do primeiro recital (qualificação): as referências de domínio público (datas, libretos, etc.) sobre os compositores e suas obras foram colhidas de diversas fontes e organizadas de forma pertinente. Referências específicas e de cunho analítico, como no caso das *Ariettes Oubliées*, foram colhidas a partir das notas de Dr. Richard E. Rodda e Roger Nichols, nos anos de 2011 e 2012, respectivamente. No tocante a *Romance*, de Joaquin Turina, as palavras de William Craig Krause, em 2014 foram nosso aporte, assim como o programa do *Metropolitan Opera* o foi para *Rusalka*. E, por fim, a tese da prof. Dr.^a Mônica Pedrosa foi substancial no tocante à *Berceuse da Onda*. E, *Der Fischerknabe*, foi tema da dissertação de graduação da autora deste trabalho. Tais dados podem ser consultados nos links abaixo, acessados em caráter de confirmação, no dia 02 de Maio de 2019:

Ariettes Oubliées:

- 1 - https://calperformances.org/learn/program_notes/2010/pn_rivera.pdf
- 2 - https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W14005_67883

Romance:

- 3 - <https://danielletalamantes.com/recordings>

Rusalka:

- 4 - <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/rusalka/rusalka.16-17.guide.pdf>

Berceuse da Onda (p. 148):

- 5 - http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7VKFXG/tese_monica_pedrosa_sem_partituras.pdf;sequence=1

Observação sobre as referências das notas de programa do segundo recital (defesa): assim como no tocante às notas do primeiro recital, as referências de domínio público (datas, libretos, etc.) sobre os compositores e suas obras foram colhidas de diversas fontes e organizadas de forma pertinente, o que compreende principalmente o compositor Erich Wolfgang Korngold e sua aria *Marietta's Lied*. Referências específicas e de cunho analítico, como no caso das *Hermit Songs*,

foram colhidas a partir das notas contidas no livro *Samuel Barber: Collected Songs* (high voice), da editora G. Schirmer, Inc. (1971, 1980) – USA, p. 74. Já as notas da aria *Elle a fui, la tourterelle!* encontram-se no livro *Arias for Soprano*, compilado e editado por Robert L. Larsen, da coleção *G. Schirmer Opera Anthology*, da editora G. Schirmer, Inc. (1991), USA, p. 15.

ANEXOS

ANEXO A – Tabela 1: análise de publicações referentes à Almeida Prado desde o ano de 2010 até abril de 2019

Ano → Revista ↓	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	Total
<i>Hodie</i>	V 10 n. 1, 2 = 0	V 11 n. 1, 2 = 0	V 12 n. 1, 2 =1 ⁷⁷	V 13 n. 1, 2 = 1	V 14 n. 1. 2 = 0	V 15 n. 1. 2 = 0	V 16 n. 1. 2 = 0	V 17 n. 1, 2 = 0	V 18 n. 1, 2 = 0	1
<i>Per Musi</i>	Ed. 21, 22 = 0	Ed. 23, 24 = 0	Ed. 25, 26 = 0	Ed. 27, 28 = 0	Ed. 29, 30 = 0	Ed. 31, 32 = 0	Ed. 33, 34, 35 = 0	V. 2017 = 0	V. 2018 = 0	0
<i>Opus</i>	V 16, n.1, 2 = 0	V 17, n.1, 2 = 0	V 18, n.1, 2 = 0	V 19, n.1, 2 = 0	V 20, n.1, 2 = 0	V 21, n.1, 2, 3 = 0	V 22, n.1, 2 = 1	V. 23 n. 1, 2, 3 = 1	V. 24 n. 1, 2, 3 = 0	2
Total	0	0	0	1	0	0	1	1	0	3

⁷⁷ O artigo é de um compositor que escreve uma obra em memória de Almeida Prado, não sobre Prado ou sua obra, especificamente.

ANEXO B – Documentos da Plataforma Brasil: TCLE e Parecer Consubstanciado



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA

Caro entrevistado, gostaríamos de convidar você a participar como voluntário(a) da pesquisa denominada *Quatro Poemas de Manuel Bandeira para canto e piano, de Almeida Prado: O Timbre e a Relação Música-Texto na Construção da Performance*. Esta pesquisa visa analisar aspectos técnico-interpretativos que auxiliam o artista de palco a construir sua performance de acordo com o suposto *ideal* esperado pelo autor da obra, logo, explorar os recursos tímbricos (cor) da voz, assim como do piano e da junção 'piano e voz', será o centro das análises.

Nosso interesse em entrevista-lo(a), se deu por sua proximidade junto ao compositor Almeida Prado, visto que o mesmo dedicou-lhe várias obras – tamanha a identificação que o compositor tinha pela sua forma de interpretá-las. Vê-se assim, numa entrevista sua concedida a nós, uma oportunidade de documentar e agregar maior embasamento à presente pesquisa a partir de vossa experiência vivenciada junto ao compositor; o que, acreditamos, poderá auxiliar-nos a colher informações substanciais em relação aos ideais estilísticos de Almeida Prado.

A partir de sua confirmação, esclarecemos que as entrevistas serão realizadas por pré-agendamento de dias e horários. Poderão ser feitas presencial ou virtualmente – neste último caso, haverá formulários semiestruturados com questões direcionadas para cada caso específico. Esclarecemos ainda que, em ambos os casos, as entrevistas serão documentadas – gravadas em áudio – para fins de análise do pesquisador. É importante salientar que a sua participação será de mínimo risco, acreditamos nisto visto que não o(a) sujeitaremos a nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, o que não incorrerá em risco à sua integridade física. Havemos de preservar sua identidade, se assim for de seu desejo, de forma ética e sigilosa; o propósito da entrevista não envolve os entrevistados diretamente, mas as informações que almejamos alcançar. Assim, afirmamos que você terá sua identidade revelada, somente se assim o permitir (opção a ser assinalada próximo às assinaturas no final deste documento).

A análise dos dados e pertinente publicação dos mesmos em artigos, anais de congressos e revistas, será sempre revista e acompanhada pelo professor orientador do pesquisador. A mesma entrevista será de caráter voluntário, sem nenhuma espécie de pagamento para que a mesma ocorra. Assim como, por ser a entrevista de caráter voluntário, é de seu direito, o retiro de vosso consentimento a qualquer momento. Quaisquer outros esclarecimentos sobre a pesquisa, pode entrar em contato direto conosco pelos números 62 9 8226-8412 (celular) / 62 3639-7255 (casa). As ligações poderão ser feitas a cobrar. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1,
Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215.

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62) 3521-1215.

Como a pesquisa é de caráter artístico, há de considerar a relevância de expor ou não a sua identidade desde que seja assinalada tal opção. Mediante tais explanações, comprometo-me a cumprir os requisitos da Resolução CNS nº 466/12, e quaisquer complementares, como pesquisador responsável pelo projeto “*Quatro Poemas de Manuel Bandeira para Canto e Piano, de Almeida Prado: O Timbre e a Relação Música-Texto na Construção da Performance*” sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu – Mestrado em Música, na Linha de *Música, Criação e Expressão*, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.

Comprometo-me a utilizar os dados somente como fins artístico-científicos previstos na resolução acima, podendo os resultados ser favoráveis ou não à minha pesquisa. Acato as responsabilidades pela condução do projeto considerando a relevância do mesmo ao público de músicos intérpretes, como também a todos os diretamente relacionados e a sociedade em geral.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, _____, inscrito(a) sob o RG/ CPF _____, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “_____”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável _____ sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

() Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

Obs: rubricar o campo escolhido.

Local: _____ Data: _____ de _____ de _____

Assinatura por extenso do(a) participante

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1,
Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215.

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP**



Goiânia, de de

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável: Rosedália Carlos de Oliveira

Assinatura por extenso do(a) orientador(a) responsável: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1,
Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215.
E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: QUATRO POEMAS DE MANUEL BANDEIRA PARA CANTO E PIANO,
DE ALMEIDA PRADO: O TIMBRE E A RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO NA
CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

Pesquisador: ROSEDALIA CARLOS DE OLIVEIRA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 84915318.8.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás - UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.751.015

Apresentação do Projeto:

Esta pesquisa visa analisar aspectos técnico-interpretativos que auxiliam o artista de palco a construir sua performance de acordo com o suposto ideal esperado pelo autor da obra, logo, explorar os recursos tímbricos (cor) da voz, assim como do piano e da junção 'piano e voz'.

Objetivo da Pesquisa:

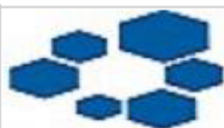
Objetivo Geral:

- Compreender a concepção tímbrica da voz, do piano e da junção 'piano e voz' no ciclo Quatro Poemas de Manuel Bandeira (1998), para canto e piano, do compositor Almeida Prado; como também, a importância da relação música-texto à construção da performance.

Objetivos Específicos:

- Proporcionar aos cantores e/ou profissionais do canto (professores, intérpretes, pesquisadores) – como também, aos pianistas que se dedicam à execução do repertório de câmara relacionados à voz e piano –, uma pesquisa acessível concernente à interpretação das obras vocais de Almeida Prado, especificamente, no tocante ao timbre;
- Evidenciar a importância da obra vocal camerística de Almeida Prado – ainda pouco reconhecida e executada – no cenário contemporâneo nacional e colaborar para sua inserção de forma mais significativa nos programas de concerto;
- Traçar uma interlocução entre a compreensão da obra e o processo criativo do intérprete e de

Endereço: Prédio da Retoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambala **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpl.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 2.751.015

sua performance, ressaltando a importância do desenvolvimento e averiguação técnica para fins performáticos.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Declara-se no projeto que a possibilidade de risco é mínima e como benefícios aponta-se o fato de proporcionar aos profissionais do canto uma pesquisa acessível concernente à interpretação das obras vocais de Almeida Prado no tocante ao timbre.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa tem relevante fim acadêmico e artístico-cultural

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Informações básicas, carta de encaminhamento ao CEP, TCLE, projeto de pesquisa, certidão de aprovação, folha de rosto e termo de compromisso.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Foram atendidas as pendências, portanto sou de parecer favorável à aprovação deste protocolo, s.m.j. deste Comitê.

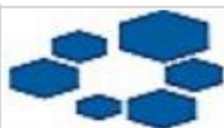
Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para dezembro de 2018.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1087613.pdf	12/06/2018 16:29:02		Aceito
Outros	CARTA_DE_ENCAMINHAMENTO.docx	12/06/2018 16:25:57	ROSEDALIA CARLOS DE	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_ALMEIDA_PRADO.pdf	12/06/2018 16:17:07	ROSEDALIA CARLOS DE OLIVEIRA	Aceito

Endereço: Prédio da Retoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambala CEP: 74.001-970
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.prpl.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 2.751.015

Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_de_Pesquisa_Cronograma_Atualizado.pdf	12/06/2018 16:16:51	ROSEDALIA CARLOS DE OLIVEIRA	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	07/03/2018 17:05:16	ROSEDALIA CARLOS DE	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	Certidao_de_aprovacao.pdf	07/03/2018 17:05:03	ROSEDALIA CARLOS DE OLIVEIRA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_Compromisso.pdf	05/03/2018 14:10:31	ROSEDALIA CARLOS DE	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 03 de Julho de 2018

Assinado por:
Geisa Mozzer
(Coordenador)

Endereço: Prédio da Retoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambala CEP: 74.001-970
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.prpl.ufg@gmail.com

ANEXO C – Carta de Almeida Prado ao Dr. Robervaldo Linhares Rosa

utiliza um piano
em grandes contrastes de Texturas.

Toccata da Alegria -
Peça brilhante, no gesto luminoso de uma
Sonata de D. Scarlatti, dedicada à pianista
Silvia Helena Sampaio de Castro.

Composta em Março de 1996, teve sua
estreia em Agosto de 99, em São Paulo, pela pianista
dedicatária.

Em forma ABA, o B utiliza-se de
um melisma gregoriano, da Missa do Coração de
Jesus, em ressonâncias Transitoriais.

A obra termina num cintilante
Mi Maior.

4 Canções de Manuel Bandeira

Este pequeno ciclo, composto em 1998, é uma
homenagem à minha grande intérprete, soprano
Victória Kerbauy.

Foi estreada em Novembro de 98, pela Victória
em São Paulo, Teatro Municipal.

Cada poema é tratado como um
canção delicado, uma aquarela.

O piano pinta um cenário adequado
à cada poema, e utilizo uma linguagem
da Harmonia Peregrina, ou Tonal Livre.

A Harmonia Peregrina é uma Técnica
que percorre os graus de uma Tonalidade
livremente, alterando-os sem preocupações,
de acordo com o que pede o Texto musicalizado,
e a necessidade prática emocional

Aluísio Vento
Campinas 03/08/99

ANEXO D – Carta de Almeida Prado ao Dr. Robervaldo Linhares Rosa
comprimentando-o por sua interpretação do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira*

Campinas, 17/02/2000

Caro amigo Robervaldo -

Você é um grande pianista. Um artista completo.

Minha Sonata n.º 10 "Das rosas", você me fez chorar. É uma obra especial para mim. Tanto que me é fácil interpretá-la.

Elle se reveste de uma constante dinâmica suave, raramente um fortíssimo.

Fazer nuances com tal solidez de dinâmicas é difícil. E você conseguiu com maestria.

Lírico, pungente, saudoso, nunca fácil, piegas.

Nas canções, você sabe criar o exato clima, como diria poeticamente, a paisagem sonora para o texto, a melodia, o espírito lírico do

gênio Manuel Bandeira.

Nas XIV Variações, você soube observar que minha escrita pianística é completamente diferente.

Ainda sob a influência do genial Camargo Guarnieri, você colocou esta diferença no uso mais discreto do pedal, e equilibrar muito bem o diálogo com o fagote.

Voltando às canções, é muito importante o pianista conhecer o repertório dos grandes "Lieder" de Schubert, Schumann, Brahms, Wolff, Debussy, Camargo Guarnieri (compos mais de seicentas canções, o nosso maior cancionista). Nidia Boulanger faziamos trabalhar todo esse repertório físico. Retorno às 4 canções de Manuel Bandeira - Que adorei.

As ressonâncias de "A Estrela" ficaram
ideais - e mesmo as Turbulências
passionais do Belo, belo. Elas envolvem
harmoniosamente a melodia cambiante
da separação. Equilibradíssimas.

Robervaldo, que Deus continue
iluminando seu caminho
musical.

Tudo de maravilhas -
Alas do amor

Almeida Neto

ANEXO E – Manuscrito de 4 *Poemas de Manuel Bandeira* (1998)

- 4 Pommas de Mameel Badeira -

Música de Almeida Prado

Campanas Janeiro de 1998

- A Victória Kerbauy -

- 1- Andorinha
- 2- Teu nome
- 3- Belo belo
- 4- A estrela

A Victória Kerbang

I

Andorinha

Manuel Bandeira

Música: Almeida Prado

Allegro [♩ = 100]

Handwritten musical score for the first system. It features a treble clef staff with a 5/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music includes a melodic line with a fermata and a piano line with a 'simili' marking. Dynamics include *pp.* and *ff*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics: "An-do-ri-nha lá fo-ra es-ta di-". The piano accompaniment includes a bass line with a *pp* dynamic and a treble line with a *pp.* dynamic. Pedal markings are present.

Handwritten musical score for the third system, including vocal lines. The vocal line contains the lyrics: "zen-do: 'Passei o di-a 'n To-a 'n To-a!'". The piano accompaniment includes a bass line with a *pp.* dynamic and a treble line with a *pp.* dynamic. Pedal markings are present.

pp *p*

Au - do - mi - nha, au - do - ri - nha

p 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ped.

mi - nha can - ti - çõe mais Tris - te!

1 2 3 1 2 3 1 2 3

ped.

p

Fas - sei a vi - daa To -

1 2 1 2 3 1 2 3

ped.

3

pp

To-a ...

1 2 1 2 3 4 5 6 7 8

ped.

Ped. det.

An-do-si-ma

1 2 3 4 5 6 7 8

ff 15.....

gliss

p a tempo

ff *ped.* * Séco

Almeida Prado
Campinas 14/01/98

30

31

6 *mf*

Na a-gua - esue-vi-o no ven-to

ped. *

11 12

p *pp* *pp MD.*

ped. * ped. # ped. # ped. #

Carapinas 19/01/98

Almeida Neto

III

Belo bello

Música Almeida Prado

Travessante

[♩ = 138]

A Victoria Kerkowicz

to

f Be — lo be — lo be — lo

p ped ** ped*

Te — nhiz tudo quanto que — ro

ped ** ped*

f Te — nhoo fo — go de cons-te-li — ções ex-tin-tas

f *p* *p subito* ** ped.*

34

3

ha' mi - le' mos.

ped ped ped ped

res-co he-vissi-mos que foi?

ped ped ped ped ped. ped.

ms-sou! de Tantas es- Tralas ca-den-tes

ped. ped. ped. ped.

acel ---

rall ---

Calmo [♩ = 92]

Nocturnal
(antes da aurora)

pp *p* *mf* *p*

A au-ro-ra *luzes* a-pa-ga-se,

pp

bastante pedal

10

p (Misterioso)

Eu guardo as mais puras lágrimas da au- ró- ra

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is marked *p* (piano) and *(Misterioso)*. The lyrics are "Eu guardo as mais puras lágrimas da au- ró- ra". The piano part features chords and triplets.

Amorhecendo

p (expectivo!)

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The music is marked *p* (piano) and *(expectivo!)*. The lyrics are "o di-a vem, e di-a a". The piano part features chords and triplets.

pp
ped.

den- tro, con- ti- nu- a a pos- su- is o se- gu- do

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The music is marked *pp* (pianissimo) and includes a *ped.* (pedal) marking. The lyrics are "den- tro, con- ti- nu- a a pos- su- is o se- gu- do". The piano part features chords and triplets.

ped.

* ped.

3- 11

grande da smite

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. It features a triplet of eighth notes. The middle staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing several chords and a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and a star symbol.

f ped. *Envolvente* [♩ = 138]

f *p.*

Be-

This system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature, starting with a rest followed by a half note. The middle staff is in treble clef with a 3/2 time signature, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature, providing a harmonic accompaniment. The system ends with a double bar line and a star symbol.

f ped. * ped

3- 3- 3- 3- 3-

lo Be lo be lo

This system has three staves. The top staff is in treble clef with a 4/2 time signature and includes lyrics: "lo Be lo be lo". It features several triplet markings over eighth notes. The middle staff is in treble clef with a 4/2 time signature, containing chords and a melodic line. The bottom staff is in bass clef with a 4/2 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a star symbol.

* ped. *ff*

12

f *p*
Te - nus tu - do

ped. *

f
quan - to que - ro.

ped. * *ped.* *

p 3 3
non que - ro o ex - ta - ve
pp subito

ped. *p* *flurte* *

nem os Tor-men-tos.

Não que-ro que a Ter-ra só dá conta-ba-lho,

lento

As dá-divas dos an-jos se im-pu-er-ta-rem

Os anjos não com- podem os ho-omens.

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a 3/2 time signature. The piano accompaniment uses a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *mod.*. There are markings for triplets and a fermata.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line includes the lyrics "Não que-ro-a-mar, Nas quero ser a-". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. Dynamics include *pp*. The system ends with a double bar line and repeat slashes.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line includes the lyrics "ma-do(a) Nas quero com-ba-ter". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. Dynamics include *pp*. The system ends with a double bar line and repeat slashes.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Mas quero sensi- da- do".

Tempo Libre

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Gue-rra de- li- cia".

*5 ped. salt * ped*

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "de po- der sen- tir as coi- sas mais sim- ples".

Alencide Fialto
Campinas 15/01/98



IV

A estrela

Manuel Bandeira
Música Almeida Prado

Luminosos [♩ = 108] A Victoria Kerkany

Handwritten musical score for guitar. The piece is in 3/8 time. The first system shows a treble clef and a key signature of one flat. The music begins with a whole note chord (E major) and continues with a series of chords and melodic lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *ped. até o sinal x* (pedal to the signal x) and *mf* at the end of the system.

p

vi u - maes - Tre - la tão al - ta .
 e - rau - maes - Tre - la tão al - ta .
 Por que da su - a dis - tam - cia .
 E au - vi - a na som - bra fun - da .

Handwritten musical score for guitar. This system continues the piece with a treble clef and 3/8 time signature. It features several triplet markings (3) and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music includes complex rhythmic patterns and chordal textures.

rall...

Vi u-maes - Tre-la tas fri - a!
 E-ran-maes - Tre-la tas fri - a!
 Pa-ra mi-nha compa-nhi - a!
 Res-pan-der queas-sim fa-zi - a

rall...

Tr

pp

a tempo

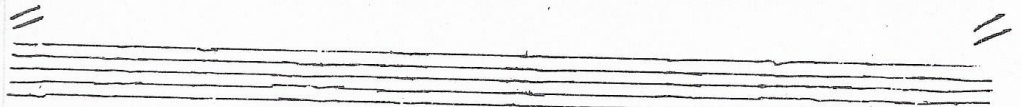
Vi u-maes - Tre-la lu-zia - do
 E-ran-maes - Tre-la so-zia nha
 Most bai-xa - va-gue-las - Tai-la?
 Pa-ra der unves-pe - ran - ca

a Tempo

mf

Ma mi-nha vida vi- zi- a.
 Luzindo no fim do di- a
 Porque tá al- ta lu- zi- a?
 Mas tinteio fim do meu di- a.

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a 7/8 time signature and a treble line. Dynamics include *pp* and *pp*. There are various accidentals and phrasing slurs throughout.



p (A) b.ch.

vocalizando (A) b.ch b.ch. *pp*

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a 7/8 time signature and a treble line. Dynamics include *pp*, *mf*, and *ff*. There are various accidentals and phrasing slurs throughout. The word "vocalizando" is written under the vocal line.

p
 Almeida*
 Cayman 15/01/88
 45

ANEXO F – Edição do manuscrito de *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998)

4 Poemas de Manuel Bandeira

Música de Almeida Prado

Campinas, janeiro de 1998

À Victória Kerbauy

1 – Andorinha

2 – Teu nome

3 – Belo belo

4 – A estrela

[Editoração: Amanda Dias/Rastrum]

I. Andorinha

À Victoria Kerbauy

Manuel Bandeira
Música: Almeida Prado
[Editoração: Amanda Dias/Rastrum]

Calmo [♩ = 100]

Canto

Piano

f *ff* *pp* *p*

5:4 *8^{va}* *in loco* 1 2 3 4 5 6 7 8

C.

An - do - ri - nha lá fo - ra es - tá di -

Pno.

pp 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5

p *Red.* *

C.

zen - do: "Pas - sei o di - a à to - a à to - a!"

Pno.

1 2 3 1 2 3 4 5 6 7

Red. * *Red.*

C. *p*

An - do - ri - nha, an - do - ri - nha

Pno. *pp*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

p *And.*

C.

mi - nha can - ti - ga é mais tris - te!

Pno.

1 2 3 1 2 3 1 2 3

And.

C. *p*

Pas - sei a vi - da à to -

Pno.

1 2 1 2 3 1 2 3

* *And.*

pp

C. a. _____ à to - a...

Pno. 1 2 1 2 3 4 5 6 7 8

Reo.

p

C. An - do - ri - nha _____

Pno. 1 2 3 1 2 3 4 5

ff *p*

C. _____

Pno. 15^{ma} - gliss. 8^{va}

ff *p* seco

Reo. *

II. Teu nome

À Victoria Kerbauy

Manuel Bandeira
Música: Almeida Prado
[Editoração: Amanda Dias/Rastrum]

Ondulante [$\text{♩}=144$] ou [$\text{♩}=132$] *p* *Sonoro*

Canto

Teu no - me, — voz das se - rei -

Piano

p

Teo. Teo. Teo. Teo. Teo. Teo.

C.

as Teu no - me o meu pen - sa - men - to,

Pno.

Teo. Teo. Teo. Teo. Teo. Teo.

C.

Es - cre - vi - o nas a - rei - as,

Pno.

Teo. Teo. Teo. Teo. Teo. Teo.

mf

C. 7 Na á - gua es - cre - vi - 3 - 0 no ven - to

Pno. 7

ped. *

C. 9

Pno. 9

p *p* *pp* M.D.

ped. *ped.* *ped.* *ped.* * *ped.* *pp* *

Campinas 14/01/98
Almeida Prado

III. Belo belo

À Victoria Kerbauy

Manuel Bandeira
Música: Almeida Prado
[Editoração: Amanda Dias/Rastrum]

Envolvente [♩ = 138]

Canto

f

Be - lo be - lo be - lo

Piano

f

p
Reo. * Reo. *

C.

Te - nho tu - do quan - to que - ro

Pno.

Reo. * Reo.

C.

f

Te - nho_o fo - go de cons - te - la - ções ex - tin - tas

p subito

Pno.

f

f

p

f

p subito

Reo. * Reo.

C. ¹⁰ há mi - lê - - - nios.

Pno.

Reo. Reo. Reo. Reo.

C. ¹³ E o ris - co bre - vis - si - mo que foi?

Pno.

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

C. ¹⁶ pas-sou! de _____ tan - tas es - tre - las ca - den - tes

Pno.

Reo. Reo. Reo. Reo.

19

C.

Pno.

acel. -----

ff

ff

ff

22

C.

Pno.

rall. -----

ff

p

*

Calmo [♩ = 92] Noturnal (antes da aurora)

25

C.

A au - ro - ra a - pa - ga - se,

Pno.

pp

pp

bastante pedal

29 *p* (Misterioso)

C. E_u guar - do as ma - is puras lá - gri - mas da au - ro - ra

Pno.

33 Amanhecendo *p* (expressivo!)

C. O di - a vem, e di - a a

Pno.

pp

pp

And.

37

C. den - tro, con - ti - nu - o a pos - su ir o se - gre - do

Pno.

And.

And.

41

C. *gran-de da noi - te*

Pno.

Red. *

Envolvente [$\text{♩} = 138$]

45 *f*

C. *Be - - - -*

Pno.

f Red. * *Red.*

46

C. *- lo Be - lo be - lo*

Pno.

ff Red.

47 *f* *sonoro*

C. Te - nho tu - do

Pno. *f*

Rec.

48 *f*

C. quan - to que - ro.

Pno. *f*

Rec. Rec. *

49 *p*

C. Não que - ro o êx - ta - se

Pno. *pp* *súbito*

Rec. *p* *

50

C. *pp*

nem os tor - men - tos.

Pno. *pp*

Red. *p* *

51

C. *pp*

Não que-ro_o que_a Ter - ra só dá com tra - ba - lho,

Pno. *pp*

Red. *p* *

Pouco menos

52

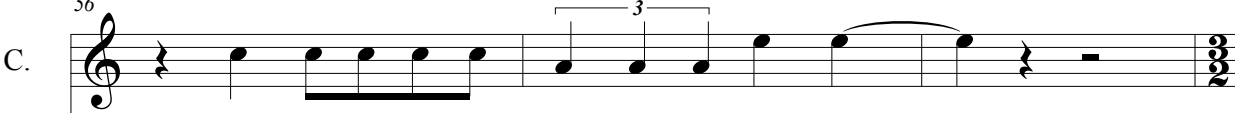
C. *p*

As dá-di-vas dos an-jôs são i-na-pro-vei - tá - veis —


Pno. *pp*

Red. Red. Red. Red. Red.

56


C. 

Os an - jos não com - preen-dem os ho - mens. _____

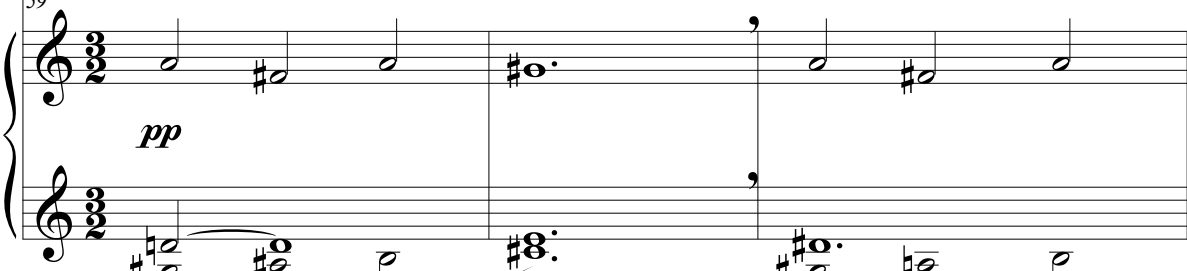
Pno. 

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *

59 *p*

C. 

Não que - ro a - mar, Não que - ro ser a -

Pno. *pp* 

pp *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* * *ped.* *ped.* *ped.*

62

C. 

ma - do(a) Não que - ro com - ba - ter

Pno. 

ped. * *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *

65

C. *Ad.* Não que - ro ser sol - da - do

Pno. *Ad.* *Ad.* *Ad.* * *Ad.* *

Tempo livre

68

C. *f* Que - ro_a de - lí - cia

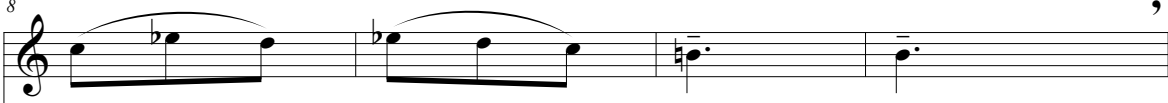
Pno. *f* *ff* *ff* *

69

C. *p* de po - der sen - tir as coi - sas mais sim - ples *rall.* *Lento*


Pno. *p* *pp* *pp* *pp* *Ad.* *Ad.* *Ad.* *Ad.*

8 *rall.* -----;

C. 

Vi u - ma_es - tre - la tão fri - a!
 E - ra_u - ma_es - tre - la tão fri - a!
 Pa - ra_a mi - nha com - pa - nhi - a!
 Res - pon - der que_as - sim fa - zi - a

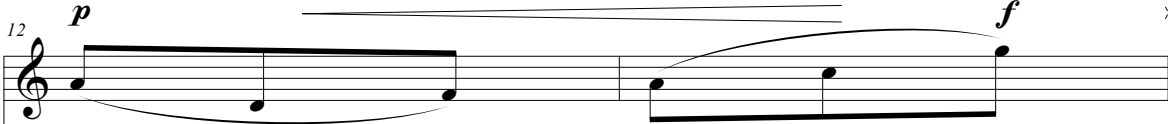
tr *rall.* -----

Pno. 

pp *pp* *

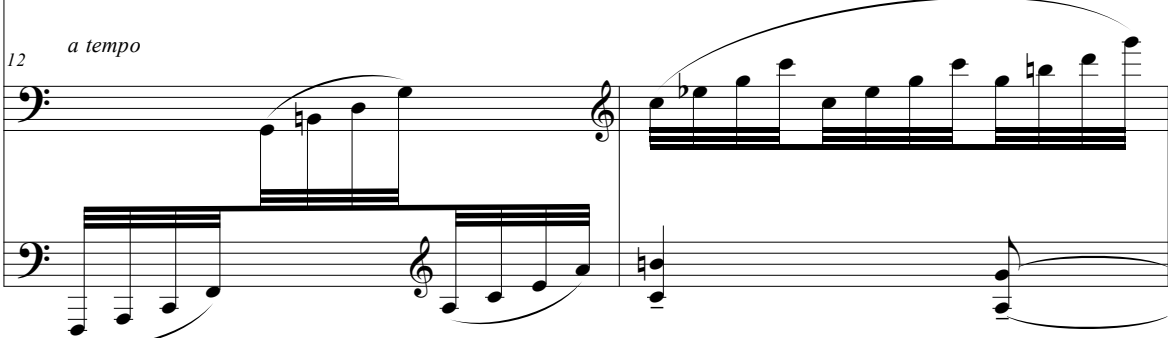
a tempo

12 *p* ----- *f*

C. 

Vi u - ma_es - tre - la lu -
 E - ra_u - ma_es - tre - la so -
 Não bai - xa - va_a - que - la_es -
 Pa - ra dar u - ma_es - pe -

a tempo

Pno. 

p *mf*

And.

14

C.

zin - - - do
 zi - - - nha
 tre - - - la?
 ran - - - ça

Pno.

f

8^{va}

mf

16

C.

na mi - nha vi - da va - zi - a.
 lu - zin - do no fim do di - a.
 Por que tão al - ta lu - zi - a?
 mais tris - te ao fim do meu di - a.

Pno.

pp

8^{va}

pp



C. *p*
20
vocalizando (A) (A) b. ch. b. ch. *pp*

Pno.
20
pp *mf* *pp*
ff *p* *

gliss. *8va* *8va*

Almeida Prado
Campinas 15/01/98