



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HIRAN SANTOS MONTEIRO

COMPOSIÇÃO VOCAL CONTEMPORÂNEA A PARTIR
DE DITOS POPULARES DO NORDESTE

Salvador
2018

HIRAN SANTOS MONTEIRO

**COMPOSIÇÃO VOCAL CONTEMPORÂNEA A PARTIR
DE DITOS DO NORDESTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.
Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

Salvador - BA
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Monteiro, Hiran Santos
Composição Vocal Contemporânea a partir de Ditos
Populares do Nordeste / Hiran Santos Monteiro. --
Salvador, 2018.
159 f. : il

Orientador: Paulo Costa Lima.
Dissertação (Mestrado - Mestrado - Música -
Composição) -- Universidade Federal da Bahia,
Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2018.

1. Composição. 2. Ditos Populares. 3. Música vocal.
I. Lima, Paulo Costa. II. Título.

COMPOSIÇÃO VOCAL CONTEMPORÂNEA A PARTIR DE DITOS POPULARES DO NORDESTE

HIRAN SANTOS MONTEIRO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 17 de dezembro de 2018.

Paulo Costa Lima – Orientador

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo, Brasil

Ângelo Tavares Castro

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Wellington Gomes da Silva

Doutor em Música pela Universidade de Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

A Deus por me conceder o dom da vida e da música, e a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho.

À minha amada esposa Analécia, que esteve ao meu lado, me apoiando em tempo integral, incentivando e oferecendo um aporte definitivo em todos os momentos da pesquisa. Te amo.

À minha filha Lara, a quem devo muito (além dos infinitos motivos), por ter sido a pessoa que me sugeriu o desafio do mestrado, me incentivando de forma tão inteligente, madura e visionária.

Aos meus pais, Ezequiel Monteiro (*In Memoriam*) e Celene Angélica Monteiro, pela educação, pela herança de dignidade, integridade e amor.

Aos meus amados irmãos, Midian, Acácia, Ezequiel (*In Memoriam*) e Poliana, pelo suporte em todos os sentidos.

Aos meus cunhados, Fábio, Arno Jr e Rivas, pelo carinho, amizade e apoio.

A Paulo Costa Lima, meu orientador, pelos ensinamentos preciosos, pela dedicação e gentileza. De certo, uma convivência transformadora.

A Wellington Gomes, pela generosidade tão característica dos bons mestres, pelo conhecimento compartilhado e amizade.

Aos professores Guilherme Bertissolo, Pedro Dias, Diana Santiago e Conceição Perrone, pelos ensinamentos dados nos seminários ao longo desta pesquisa.

Aos amigos Sérgio Sampaio e Luciana Sampaio, pelo carinho dedicado. Grato sempre.

Aos colegas compositores, Vinícius Amaro e Kedson Siva.

À Banda de Boca: Poliana Monteiro, Fábio Eça, Táríc Marins, Simeir Ferreira e Arno Hübner, pelas belíssimas vozes que compõem as gravações desse trabalho.

À Diana Santiago, Heinz Schwebel, José Mauricio Brandão, Laila Rosa, Flavia Candusso, Maísa Santos e Selma Magalhães.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) – UFBA.

Muito obrigado.

.

“A natureza está constantemente a misturar-se com a arte”.

Ralph Waldo Emerson

MONTEIRO, Hiran Santos. Composição vocal contemporânea a partir de ditos populares do Nordeste. 159 fl. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa é o resultado de uma investigação sobre princípios fundamentais de relações que conectam ditos populares e música como um horizonte metodológico para a criação de música vocal contemporânea. Em um percurso que ajusta perspectivas analíticas e a produção artística, trazendo o aspecto cultural, social, musical e hermenêutico, como objetos representativos e modificadores, nos quais as noções de processos e gesto procedentes desse entrelaçamento de significados, são utilizados como impulsos gerativos, alimentando a produção de quatro obras musicais, *Miniatura I*, *Miniatura II*, *Miniatura III* e *Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?*, juntamente com o memorial de todo processo composicional, identificando materiais, estratégias e procedimentos.

Palavras-Chave: Composição. Dito Popular. Música Vocal.

MONTEIRO, Hiran Santos. Contemporary vocal composition from Northeast popular sayings. 159 pp. 2018. Masters Dissertation - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2018.

ABSTRACT

The present research work is the result of an investigation about fundamental principals of the relation that connect popular sayings and music as a methodological horizon for creation of contemporary vocal music. In a course that adjusts analytic perspectives and artistic production, introducing the cultural, social, musical and hermeneutic aspects as representative objects and modifiers. Where the notions of processes and precedent gestures of these intertwined meanings are utilised as generative impulses, fuelling the production of four musical pieces *Miniatura I*, *Miniatura II*, *Miniatura III* and *Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?*, together with the memorial of all compositional process, identifying material, strategies and procedures.

Keywords: Composition. Popular Saying. Vocal Music.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Atitudes presentes na música pós-moderna.	65
Tabela 2 - Regiões da audição por faixas de frequências.....	103
Tabela 3 - Características de cada oitava do espectro de frequências.	104
Tabela 4 - Gestos Antagônicos.	120
Tabela 5 - Outros Gestos.	120

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho da canção O Mar de Dorival Caymmi.	21
Figura 2 - A Compadecida (José Siqueira). Primeiro ato, compassos 295 a 307	22
Figura 3 - Relação Texto e Música na Canção	23
Figura 4 - Trecho de Anos Dourados de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda.....	25
Figura 5 - Trecho de Todo Azul do Mar de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos.	25
Figura 6 – Diagrama.....	28
Figura 7 - Crescendo e decrescendo como intensificação.....	35
Figura 8 - Caminho formante da metáfora primária e congruente.....	37
Figura 9 - Fonemas onomatopaicos em Le Chant des Oiseaux de Clément Janequin	44
Figura 10 – Trecho de Le Chant des Oiseaux de Clement Janequin.....	45
Figura 11 – Primeiros compassos de Moro, lasso, al mio duolo.	46
Figura 12 - Sprechgesang em Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg.....	49
Figura 13 - Recitado em Charlie Rutlage de Charles Ives.	52
Figura 14 - Assovio em Memories de Charles Ives.....	54
Figura 15 - Respiração audível em Sequenza III de Luciano Berio.....	55
Figura 16 - Sussurro rápido em Sequenza III de Luciano Berio.....	56
Figura 17 - Modulação tímbrica em Sequenza III de Luciano Berio.....	58
Figura 18 - Opções de notação para o recurso grito.....	58
Figura 19 - Grito em Eight songs for a Mad King de Peter Maxwell Davies.....	58
Figura 20 - Glissando em For viola and 6 voices de George Friederich Haas.	60
Figura 21 - Microtons em Labia Mea de Vahram Sarkissian.....	61
Figura 22 - Ordem de ocorrência do Conjunto fonêmico na Miniatura I.....	88
Figura 23 - Primeiro gesto como ruptura.....	89
Figura 24 - Conjunto fonêmico sequencial.....	90
Figura 25 - Gesto final da Miniatura I.....	91
Figura 26 - Cadeia de imagens a partir da palavra "gota".....	97
Figura 27 - Apoio das notas em cada uma das 3 unidades da divisão do tempo.....	98
Figura 28 - Apoio das notas em cada uma das 3 unidades da divisão do tempo. (Forma reduzida)	98

Figura 29 - Dimensões do áudio na mixagem, representados nos eixos cartesianos.	102
Figura 30 - Leitura do Analisador de Espectro sobre a gravação 01.....	106
Figura 31 - Leitura do Analisador de Espectro sobre a gravação 02.....	106
Figura 32 - Leitura do Analisador de Espectro sobre a gravação 03.....	107
Figura 33- Volume, obstáculo na emissão e sonoridade textual na linha do tempo da Miniatura III.....	108
Figura 34 - Cultura nordestina como fonte	112
Figura 35 – Iluminogravura e poema "O Sol de Deus" – ambos por Ariano Suassuna.	115
Figura 36 - Lampião e seu bando.....	117
Figura 37 - Nordeste - fonte de múltiplas imagens	117
Figura 38 - Percurso por níveis de subjetividade	119
Figura 39 - Sistema Trimodal	121
Figura 40 - Modo IV (Sintético).....	121
Figura 41 - Conjunto Intervalar de 2 ^a menor ou 7 ^a maior	121
Figura 42 - Acordes gerados por conjuntos intervalares	122
Figura 43 - Tríades maiores do Modo IV	122
Figura 44 - Forma da obra "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?".....	124
Figura 45 - Intervalos de segundas consecutivas como dubiedade em "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?"	125
Figura 46 - Primeira declamação em "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?"	126
Figura 47 - Gesto 01 (parte B) "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?".....	126
Figura 48 - Manipulações fonéticas sugestivas a partir do dito "Mas será o Benedito!".	127
Figura 49 - Quatro estratégias para simular o som da viola sertaneja nas vozes. ...	128
Figura 50 - Acordes a partir do modo IV (sintético).	128
Figura 51 - Sprechgesang e vozes simulando instrumentos de cordas com arco...	129
Figura 52 - Terceiro momento de declamação.....	130
Figura 53 – Representação da passagem da terra ao céu. Clímax da obra.	131
Figura 54 - Repetição como rito.	132
Figura 55 - Amém final da obra "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?"...	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A RELAÇÃO ENTRE TEXTO, MÚSICA E SIGNIFICADOS	17
1.1 PERSPECTIVA DE AGAWU	18
1.1.1 Representação por Assimilação	19
1.1.2 Representação por Interação	20
1.1.3 Representação por Interpretação Semântica	21
1.1.4 Representação por Coexistência	22
1.1.5 Text-setting	25
1.2 METÁFORA	26
1.2.1 Metáfora por Aristóteles	26
1.2.2 Metáfora por Lakoff e Johnson	29
1.2.3 Metáfora em Contexto Cultural	32
2 RECURSOS SONOROS DA VOZ NO SÉCULO XX	41
2.1 INÍCIO DAS EXPERIMENTAÇÕES	43
2.2 AMPLIANDO POSSIBILIDADES TÉCNICAS	47
2.2.1 Sprechgesang (canto falado)	49
2.2.2 Recitado	52
2.2.3 Assoviando	53
2.2.4 Respiração audível	54
2.2.5 Grito	58
2.2.6 Glissando	59
2.2.7 Microtons	60
3 BREVE REFLEXÃO SOBRE O COMPOR E SEUS CAMINHOS	63
3.1 PÓS-MODERNO E MULTIPLICIDADE	64

3.2	DUAS POÉTICAS.....	68
3.3	ECONOMIA DE MEIOS.....	70
3.3.1	Um breve percurso sobre <i>Grundgestalt</i>	71
3.3.2	Em contexto baiano	77
4	COMPOSIÇÕES: MEMORIAL ANALÍTICO-DESCRITIVO	83
4.1	MINIATURA I: DA GOTA SERENA (ANÁLISE – CONJUNTO FONÊMICO).....	87
	Miniatura I – Da gota serena (Partitura).....	92
4.2	MINIATURA II: DA GOTA SERENA (ANÁLISE - DESCRITIVA)	97
	Miniatura II – Da gota serena (Partitura).....	99
4.3	MINIATURA III: DA GOTA SERENA (ANÁLISE - PROPORÇÃO PERTO/LONGE).....	102
4.3.1	Eixo Y (espectro de frequências).....	103
4.3.2	Eixo Z (Profundidade).....	105
4.3.3	Estratégias de controle de frequências.....	105
4.3.4	O Aspecto Textual.	107
	Miniatura III – Da gota serena (Partitura).....	109
4.4	“MAS SERÁ O BENEDITO, SUASSUNA OU LAMPIÃO?” (ANÁLISE)	112
4.4.1	Cultura Nordestina como Fonte	112
4.4.2	Construção de gestos.....	119
4.4.3	Em direção ao Material Sonoro	120
4.4.4	Desconstrução textual	122
4.4.5	Análise das partes	124
	Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião? (Partitura)	134
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150

INTRODUÇÃO

Nenhum processo é compartimentalizado, na verdade, os procedimentos nascem de engendramentos. É, pois, na trama da complexidade, que é possível afirmar que a leitura do objeto estético, mais especificamente no presente estudo, da música, deve pressupor entrelaçamentos, uma tessitura, muitas vezes, de processos culturais e históricos. Nesse sentido, a composição é um produto de múltiplas e complexas conexões, que refletem, em forma de arte, a percepção e relação do compositor com o mundo. Desta forma, o compositor estabelece *links* entre o que é palpável e o abstrato, entre o que é senso comum e o pessoal, entre experiências existenciais e elaborações ficcionais. Apesar da indissociabilidade da obra com o contexto externo, a composição envolve criação de mundos.¹

Composição vocal e ditos populares. A investigação traz como proposta a composição musical relacionada à música vocal de concerto, tendo como ponto de partida, elementos estruturais característicos, identificados e extraídos em textos de ditos populares do Nordeste. Conseqüentemente, neste percurso se faz necessário estabelecer uma linha de aproximação entre vias de contextos populares, étnicos ou eruditos.

Visando possíveis associações entre texto e música, os ditos populares poderiam contribuir para a obtenção de gestos e processos composicionais? Um mesmo dito popular poderia servir de fonte geradora de gestos e processos diversificados? É possível criar um conjunto de obras originais partindo de processos e gestos adquiridos em um único dito popular?

Como objetivo principal, propomos traçar possíveis caminhos de interação entre composição vocal e ditos populares, estabelecendo uma rede de conectividade fecunda entre essas duas instâncias.

Para tanto, definimos ações específicas com o objetivo de alcançar respostas claras sob forma de análises e criação musical: 1) Nesse processo selecionamos duas expressões populares como objetos principais para delineamento conceitual, a servirem como células germinativas: “Da gota serena” e “Mas será o Benedito”. Além

¹ Paulo Costa Lima em seu livro *Teoria e Prática do Compor II*, 2014, p. 214, reflete sobre a indissociabilidade entre teoria e prática e apresenta uma elaboração sobre Os Vetores da Composicionalidade, onde assinala a Criação de Mundos como um dos vetores.

de identificação dos símbolos forjados pela cultura e pelos significados advindos do exame etimológico das palavras, procuramos também reconhecer características sonoro-musicais ligadas ao conjunto fonêmico, fonético e por meio de perspectivas subjetivas presentes nas referidas expressões idiomáticas; 2) Identificar e refletir sobre modos da utilização da voz na música contemporânea, através de exemplos extraídos das obras *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg, *Charlie Rutlage* e *Memories* (1922) de Charles Ives, *Sequenza III* (1965) de Luciano Berio, *Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as Três Mulheres* (1966) de Ernst Widmer, *O Fim do Mundo* (1966), *A Procissão das Carpideiras* (1969), *Caleidoscópio* (1975) e *Chromaphonetikos* (1978) de Lindembergue Cardoso, *Eight songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxwell Davies, *Rumos* (1972) de Ernst Widmer, *(Im)previstus* (1973) de Agnaldo Ribeiro, *Revoada de Memórias* (2001) de Wellington Gomes, *For viola and 6 voices* (2006) de George Friederich Haas e *Labia Mea* (2016) de Vahram Sarkissian; 3) Propomos estabelecer processos e estratégias compositivas relacionados ao potencial musical encontrados nos ditos populares; 4) Criar obras que respondam ao percurso investigativo; 5) Organizar um memorial analítico-descritivo e apresentar respostas artísticas às questões pertinentes à pesquisa, apresentadas sob forma de composições musicais e análises das mesmas.

A pesquisa está dividida em 4 capítulos. Na primeira seção do capítulo 1 se insere a discussão sobre a relação entre texto e música, apoiada no enfoque analítico proposto por Agawu (1992), de classificação e hierarquização dos dois elementos – textual e musical – presentes na canção. Na segunda seção deste mesmo capítulo, são abordados alguns aspectos estruturais na elaboração metafórica, com enfoque em argumentações sobre o sistema conceitual, os significados léxicos, etimológicos, bem como, símbolos e variações por interferência cultural. Para tal, faremos uma abordagem cognitiva baseada nos conceitos de Aristóteles, Lakoff & Johnson e Kövecses.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação de uma série de recursos vocais característicos do século XX, com recortes de algumas obras que datam de 1912 à 2016, no caso *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, que aqui tomamos como marco referencial, e *Labia Mea* de Vahram Sarkissian, respectivamente. Este capítulo apresenta uma seção introdutória e destaca dois compositores do período renascentista - Clement Janequin (1485 -1558) e Carlo Gesualdo (1561-1613) - situando um início profícuo de experimentações concernentes a recursos vocais

atípicos e tratamentos harmônicos complexos em composições vocais, assim como, à ruptura desse processo no início do período barroco.

O terceiro capítulo se destina a uma breve reflexão sobre o compor e seus caminhos, onde é posta, em um primeiro momento, a discussão sobre as principais características pós-modernas, observando as definições dispostas por Ricardo Tacuchian (1995) e Jonathan D. Kramer (2000). Num segundo momento, trazemos a reflexão do compositor Fernando Cerqueira (1992), sobre um pensamento que sintetiza as duas principais ideologias do compor atual. No terceiro momento desse capítulo, teço uma incursão sobre economia de meios. Nele expomos um painel referencial, formado pelos autores: Stein (1930), Rufer (1954), Epstein (1979), Carpenter (1984) e Schmalfeldt (1991), onde discutem sobre o conceito de *Grundgestalt*. No último tópico deste capítulo, referenciado por Lima (1999), Silva (2002) e Castro (2004), abordo o pensamento composicional ligado ao movimento de Composição na Bahia, mais especificamente, o que se refere a economia de meios, construção de coerência, unidade e profundidade dentro de uma obra.

No quarto e último capítulo é disposto um memorial analítico-descritivo onde verso sobre quatro peças, destas, três miniaturas e uma obra maior compostas no sentido de materializar conceitos alcançados durante todo percurso investigativo. Além dos recortes de trechos das obras para fins analíticos, as partituras são apresentadas integralmente neste capítulo.

Nessa pesquisa, almejamos contribuir na percepção da relevância dos atributos inerentes às expressões idiomáticas como ferramentas a serviço da composição, e demonstrar possibilidades criativas, aproximando o contexto popular da música vocal de concerto.

Anexado a esta dissertação, apresento um CD de áudio com as gravações das obras “Miniatura I”, “Miniatura II”, “Miniatura III” e “Mas Será o Benedito, Suassuna ou Lampião?”.

CAPÍTULO 1

1 A RELAÇÃO ENTRE TEXTO, MÚSICA E SIGNIFICADOS

Observe-se que não há muito sentido em se escrever uma tese de semiótica musical se não pudermos, em algum momento, estabelecer paralelos entre a música e outras semióticas, a semiótica verbal em particular. (CARMO JR., 2007, p.13).

O referido autor mostra o interesse na adaptação do método já experimentado com eficiência descritiva na linguística em seus procedimentos e categorias, para o estudo da semiótica musical.

Um princípio necessário para analisar, compreender a música de forma ampla, é estabelecer conexões com outros domínios, interligar parâmetros extra-musicais, relacionar contextos históricos, culturais, ir além dos próprios métodos de análise musical.

Estudos e publicações, no campo da musicologia, concentrados principalmente nos anos de 1980, desenvolvem reflexões sobre a relação entre o texto e a música, a exemplo de autores como Don Harran, Steven P. Scher, Lawrence Kramer, Leo Treitler.

As obras literárias de Agawu (1992), Stein & Spillman (1996) e Kimball (2006), abordam sobre a relação entre texto e música sob múltiplos pontos de vista. Para os referidos autores, há semelhanças estruturais entre as duas linguagens, texto e música.

Como primeiro tópico abordado nesse capítulo, está um panorama sobre a relação entre texto e música sob a perspectiva do musicólogo Kofi Agawu, tendo como base seu artigo *Theory and Practice in the Analysis of Nineteenth-Century 'Lied'* (AGAWU, 1992). Um segundo tópico versa sobre significados presentes em metáforas e suas possíveis variações.

O termo “texto”, carrega em seu bojo uma infinidade de entrelaçamentos de códigos, que podem sofrer variações de acordo com o tempo histórico, a cultura e a situação contextual, essa percepção está conciliada com o seu significado etimológico:

Texto vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava “maneira de tecer”, ou “coisa tecida”, e ainda mais tarde, “estrutura”. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de “tecelagem ou estruturação de palavras”, ou “composição literária”, e passou a ser usado em inglês, proveniente do francês antigo *texte*. (SHÜTZ, 2009, p. 2).

As metáforas são exemplo dessa rica forma linguística de carregar significados. O estudo propõe um olhar através dos conceitos sobre metáforas, abordados por Aristóteles em *Poética*² e Lakoff e Johnson em *Metaphors We Live By*, de 1980.

1.1 PERSPECTIVA DE AGAWU

No campo da análise e teoria, Agawu (1992) sugere métodos de observação e procedimentos na música vocal, buscando perspectivas de relação e proporcionalidade entre estes dois sistemas - textual e musical. Conforme Agawu (1992), a música vocal com texto é um gênero a ser analisado a partir da dinâmica, possibilidades de gradação entre os dois sistemas semióticos. Consoante com esse pensamento, compreende-se que, música e linguagem são medulares na essência da canção.

Quatro possibilidades de interação entre os sistemas como modelo de análise são sugeridas por Agawu (1992): assimilação, interação, interpretação semântica e coexistência, que podem ser entendidos como ferramentas analíticas ou mesmo como caminhos de criação musical.

² *Poética* é o mais antigo dos trabalhos conhecidos de Aristóteles. Trata-se de uma compilação realizada por volta de 335 a.C., que busca sistematizar o formato e a estética dos gêneros literários gregos.

1.1.1 Representação por Assimilação

De acordo com modelo de análise, a canção é construída conectando partes independentes - texto e música. Nesse processo, a música sobrepuja a palavra, ou seja, considera-se a canção como parte de uma criação apenas musical, como recurso de tornar musical, materiais “não musicais”.

Segundo a filósofa Suzane K. Langer, em seu livro *Sentimento e Forma (1953)*, “quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, são elementos da música”. A autora afirma que o texto exerce a tarefa de cooperar na elaboração dos sentidos primários da música, o tempo virtual, características comuns à música. Desta forma, o texto adquire atribuições musicais e se desvincula da sua esfera literária. (LANGER, 1953, p. 156)

Nesse modelo, a música é a força maior que engloba a palavra. O produto, a canção, não é resultado da ação conjunta entre poesia e música, não há um condutor musical senão a própria música.

As canções com estrofes se enquadram nos conceitos desse modelo de análise, onde o texto se modifica a cada repetição, porém a melodia permanece sempre igual.

Agawu aponta alguns problemas com esse princípio por assimilação:

No entanto, existem problemas com o princípio da assimilação. Como as palavras permanecem na música final, como o ouvinte separa seu novo modo de existência (como elementos musicais) do seu anterior (como elementos não musicais)? O que acontece com a musicalidade inerente de certos poemas durante o processo de assimilação? É talvez o caso que o ouvinte ouça, simultaneamente, a música do poema, a não-música do poema e a música transformada do que costumava ser um poema? (AGAWU, 1992, p. 6)

Essas questões apresentadas por Agawu, demonstram a fragilidade de se considerar a ausência de cooperação do texto na canção. As canções estróficas podem apresentar um domínio maior da música sobre o texto, no entanto, é possível destacar canções, com essas características, nas quais o texto é percebido como eixo principal, o motor que faz girar a canção, como ocorre, por exemplo, em *Construção* de Chico Buarque de Holanda. Nesse exemplo, a melodia se repete, sempre da mesma forma, nas suas nove primeiras estrofes, concedendo, assim, espaço para

que o texto exerça seu protagonismo. Na poesia, observa-se um jogo de alternância entre as últimas palavras das frases, que atribui ritmo e sentido à canção. Dessa forma, apesar da melodia da canção *Construção* ser rígida, diante da mudança textual, compreende-se que não há coerência em analisá-la sob o prisma do princípio da assimilação. Será mais adequado proceder ao uso do modelo por Interpretação Semântica.

Trecho da canção *Construção* de Chico Buarque de Holanda:

Ergueu no patamar quatro paredes **flácidas**
 Sentou pra descansar como se fosse um **pássaro**
 E flutuou no ar como se fosse um **príncipe**
 E se acabou no chão feito um pacote **bêbado**

Sentou pra descansar como se fosse um **príncipe**
 (...)E tropeçou no céu como se fosse um **bêbado**
 E flutuou no ar como se fosse um **pássaro**
 E se acabou no chão feito um pacote **flácido**

1.1.2 Representação por Interação

Este modelo propõe uma relação inflexível entre texto e música, onde a canção é uma estrutura em que palavras e texto coexistem, andam lado a lado, porém, sem perder a individualidade.

O pensamento de Lawrence Kramer sobre a relação texto e música foi matriz para a concepção do modelo de análise por interação, nele se expressa o papel das palavras como elementos formativos na criação da canção. Nessa relação argumenta, “um poema nunca é assimilado numa composição; ele é incorporado, e mantém sua própria identidade, seu próprio ‘corpo’, dentro do corpo da música”.³ (KRAMER, 1984, p. 127)

³ A poem is never really assimilated into a composition; it is incorporated, and it retains its own life, its own “body”, within the body of the music.

Um exemplo de canção formulada por interação está na coleção “Canções Praieiras” de Dorival Caymmi. No exemplo abaixo temos um trecho do *O Mar* de Caymmi, onde a sinuosidade na linha melódica demonstra o traço significativo do tema também contido no texto.

O mar... Pes-ca-dor quan-do sai nun-ca sa-be se vol-ta, nem sa-be se fica...
 — quan-ta gen-te per-deu seus ma-ri-dos seus fi-lhos nas on-das do mar...

Figura 1 - Trecho da canção *O Mar* de Dorival Caymmi.

Esse modelo evidencia a forma de conexão entre os dois sistemas, enfatizando o sentido de interação.

1.1.3 Representação por Interpretação Semântica

Este modelo de análise, apesar de admitir coexistência de forças entre o texto e música, pressupõe uma hierarquia quando propõe a imagem de uma pirâmide como estrutura, onde a música se encontra na base e o texto no topo. A música está na base e dá apoio à significação do texto, enquanto o texto, no topo, confere acesso ao significado, sendo assim, a canção é interpretada como uma estrutura composta.

Agawu (1992) argumenta que nesse modelo há uma formulação dualista que dá prioridade a um ou a ambos os sistemas: Para a estrutura da canção, a “parte música” é um fundamento indispensável, porém, a canção só terá alcance ao significado pelas palavras, pelo acesso à dimensão semântica.

Apesar de não questionar a significância da música, a análise por interpretação semântica não acolhe essa competência diretamente. A aplicação do modelo é adequada às análises de canções que são totalmente demarcadas pelas palavras, de modo que há poucos elementos de música que não estão ligados ao texto. É

frequente, compositores empregarem o processo composicional conhecido como *durchkomponiert*⁴, um tipo de canção composta de forma inteira, não particionada, não repetitiva, organicamente disposta no tempo, diferente da canção estrófica que tem como base a repetição, apesar das mudanças de texto. Embora a compreensão do analista nem sempre seja definida pelas palavras, a existência do texto precisa os termos do conceito final.

Podemos observar um exemplo que pode ser amoldado nesse modelo analítico na obra *A Compadecida* do compositor José Siqueira, sobre o texto de Ariano Suassuna:

Chicó

Man - da - ram a - vi - sar pa - ra o se - nhor não sa - ir, que vem u - ma pes - so - a a - qui tra - zer um ca -

299

chor - ro que es - tá se ul - ti - man - do pa - ra o se - nhor ben - zer. Pa - ra eu ben - zer? Sim. —

303

— Um ca - chó - ro? Sim. — Que má - lu - qui - ce! Que bes - tei - ra!

Figura 2 - *A Compadecida* (José Siqueira). Primeiro ato, compassos 295 a 307.

Nesse exemplo podemos observar um estilo mais declamatório, com fraseado irregular, seguindo o texto em prosa. As mudanças musicais são comandadas pelo próprio texto. Uma espécie de recitativo.

1.1.4 Representação por Coexistência

O modelo por coexistência propõe que a canção seja uma sobreposição de três sistemas independentes que se ligam. O diagrama exposto por Agawu demonstra essa representação de forma clara:

⁴ Segundo ISAACS e MARTIN no Dicionário de música Zahar (1985), *durchkomponiert* é a “canção em que a música é diferente para cada verso (verso = estrofe) do poema, por oposição à canção estrófica; mas o uso do termo ampliou-se para abranger qualquer peça ‘inteiramente composta’, por oposição àquela que tem seções repetidas”.

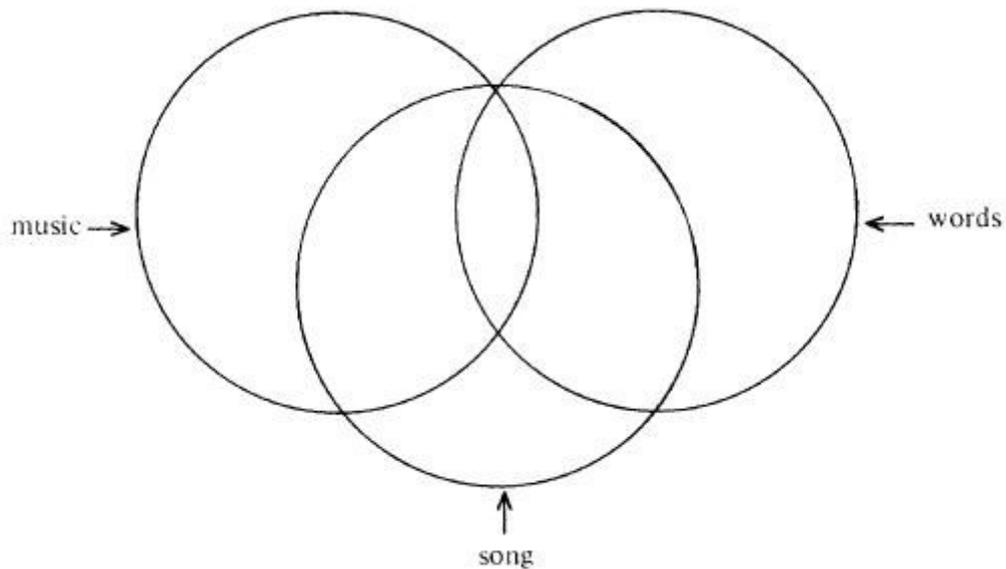


Figura 3 - Relação Texto e Música na Canção

No diagrama acima vemos a sobreposição de três círculos que representam o texto, a música e a canção. O círculo do meio, possui três áreas de conexões, uma área conectada com o texto, outra área conectada com a música, e uma terceira área autônoma, representando a área da canção. No modelo de coexistência, tanto a poesia quanto a música, podem ser explicadas de forma independente e externa à canção. Num estudo sobre o ciclo de *Lieds* de Schumann - opus 48, Fernando Tomimura em sua tese *Robert Schumann e o Dichterlieb - Aproximação e distanciamento na unidade poético-musical* (2011), observa variados procedimentos composicionais na construção dos *lieds*, que revelam complexas conexões entre propriedades poética e musical. Tomimura escreve:

A complexidade desta tarefa reside em vários aspectos. A primeira e mais óbvia, é a da união de dois léxicos, o musical e o poético, duas linguagens de natureza diversa que se descaracterizam em parte, cada uma delas, para servir a um novo gênero, a canção, forma que está entre o texto poético e a música “pura”. É o ponto de aproximação viável na concomitância destas duas naturezas. Porém, em Schumann, essa complexidade é o princípio de uma outra maior. Em suas canções, os pontos de aproximação da palavra cantada com a parte instrumental, muitas vezes se distanciam e buscam na natureza própria de cada léxico uma nova maneira de se relacionar. (TOMIMURA, 2011, p. 118)

A complexidade descrita por Tamimura, como resultado da interação de dois léxicos - a poesia e a música - torna as canções de Schumann um terceiro elemento de natureza singular. Podemos observar esta grandeza na obra *5 Orchesterlieder*, Op. 4, do compositor Alban Berg com texto do poeta vienense Peter Altenberg⁵.

Para Schoenberg, a compreensão mais abrangente do texto, estava justamente na relação amalgamada entre o texto e música, onde a unidade não alcançaria amplitude na desagregação:

Há alguns anos atrás eu fiquei profundamente envergonhado quando descobri em várias canções de Schubert, já conhecidas por mim, que eu não fazia a menor ideia do que acontecia nos poemas em que elas foram baseadas. Mas quando eu li os poemas, ficou claro que eu não tinha ganhado absolutamente nada para a compreensão das canções, deste modo, uma vez que o poema não tornou necessário para mim a mudança da minha concepção de interpretação musical.⁶ (SCHÖENBERG, 1950, p. 4)

A direção que o método de representação por coexistência formula, demonstra uma experiência mais representativa do produto, a canção, e das forças individuais advindas da poesia e da música. O *Beba Coca-Cola* ou *Motet em Ré menor* de Gilberto Mendes, para coro misto, representa de maneira determinante a força da relação e indissociabilidade do texto e a música, onde o conceito não se fixa em suas unidades, mas na obra.⁷ Apesar da adjunção e relação entre os domínios, a música não necessariamente precisa ser justificada diretamente à esfera semântica da palavra, da mesma forma, a poesia nem sempre precisa estar amarrada a alguma configuração musical. A canção detém uma identidade inflexível ao se observar a relação do texto e música, mas admite a influência de ambos.

⁵ Alban Berg teceu suas canções orquestrais no Op. 4, sobre algumas poesias aforísticas escritas em cartões postais e pedaços de papel pelo poeta e escritor vienense Peter Altenberg. A obra foi estreada em 1913.

⁶ A few years ago I was deeply ashamed when I discovered in several Schubert songs, well-known to me, that I had absolutely no idea what was going on in the poems on which they were based. But when I had read the poems it became clear to me that I had gained absolutely nothing for the understanding of the songs thereby, since the poems did not make it necessary for me to change my conception of the musical interpretation.

⁷ *Beba Coca-Cola* ou *Motet em Ré menor*, obra composta em 1967 por Gilberto Mendes, sobre o poema concreto de Décio Pignatari.

1.1.5 Text-setting

Próximo às formulações presentes nas Representações por Coexistência e Interpretação semântica, um conceito concernente à relação entre texto e música é apresentado No *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, (2001), vol. 23, p. 319-320, o *Text-setting*. Tal conceito se refere a uma simbiose na construção textual, que parte das propriedades comuns ao texto para se reconhecer aspectos musicais.

O *The New Grove* define o *Text-setting* como “a composição de música vocal para um determinado texto⁸” (KING, 2001, p. 319). O autor descreve que o *Text-setting* construído com uma nota por sílaba é denominado de “configuração silábica” (figura 4), elaborado com muitas notas por sílaba, é conhecido como “configuração melismática” (figura 5), e o texto em que sílabas aparecem em intervalos temporais regulares, é referido como “isocrônico” (figura 4).

Figura 4 - Trecho de Anos Dourados de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda.

Figura 5 - Trecho de Todo Azul do Mar de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos.

⁸ The composition of music to a given text. (KING, 2001, p. 319)

O trecho da canção de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, expõe um Text-setting de configuração silábica e isocrônico, todo o trecho apresenta uma nota por sílaba, e as sílabas nas duas frases apresentam intervalos rítmicos regulares, não considerando a diferença de notas. A configuração melismática é vista no compasso 6 do exemplo em *Todo Azul do Mar* de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos.

O Text-setting se divide em duas áreas de estudos: sintática e semântica. Estudos na área sintática abrangem a relação entre a canção e as estruturas específicas das frases musicais e textuais, como suas acentuações. Na área semântica, o Text-setting envolve primordialmente o sentido do texto, neste caso, direcionando ao sentido musical. (KING, 2001, p. 319)

1.2 METÁFORA

No intuito de compreendermos um pouco mais os significados que envolvem as relações entre texto e música, concentraremos nestes próximos tópicos em discutir sobre a metáfora, já que os ditos populares – foco dessa pesquisa - são em grande parte formados por construções metafóricas. Nesse caso abordaremos os autores Aristóteles em *Poética* e Lakoff e Johnson em *Metaphors We Live By*, de 1980.

1.2.1 Metáfora por Aristóteles

É importante observar a diferença entre o sentido da metáfora tradicional e a metáfora conceptual⁹. Aristóteles desenvolve a mais antiga e conhecida teoria sobre metáfora, que até hoje serve como referência. Ribeiro (2017) explica que na metáfora acontece o uso de uma palavra distante do seu sentido básico por outra, em detrimento a algum tipo de correspondência. O conceito aristotélico de metáfora transcrito da obra *Poética*, diz que “a metáfora é a transferência de uma palavra que

⁹ Ver tópico 5.2, Metáfora por Lakoff e Johnson (Metáfora Conceptual).

pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia.” (ARISTÓTELES, Poética, pg. 83).

Aqui, Aristóteles especifica quatro modos de como a metáfora se realiza:

- 1 – De gênero a espécie;
- 2 – De espécie a gênero;
- 3 – De espécie a espécie;
- 4 – Analogia.

Os dois primeiros modos consistem na substituição de palavras com contextos semânticos diferentes, por terem conexões próximas. Os dois últimos modos receberam maior atenção nos escritos de Aristóteles, são eles as metáforas que se dão de espécie para espécie e por analogia. Vejamos, por exemplo, o recorte de um poema das Purificações de Empédocles:¹⁰ “Tendo-lhe arrebatado a vida com o bronze” e “cortando com o vigoroso bronze”.¹¹ Nessas frases, os termos “arrebatar” e “cortar”, apesar de raízes semânticas distantes, se encontram em um mesmo ponto dentro do contexto da frase “tirar a vida”, é esse ponto de confluência de significado. Utilizando por base a elaboração de diagrama sugerido por ECO (1994, p. 211), podemos imaginar o diagrama expandido dessa ideia, onde o contexto atua como catalisador, compreendendo sentido a partir do ponto de intercessão entre espécies diferentes de palavras:

¹⁰ Empédocles, filósofo pré-socrático originário da Sicília (c. 492-432 a.C.), escreveu em verso *Sobre a Natureza e Purificações*. Influenciou o pensamento ocidental com a teoria comogênica dos quatro elementos clássicos, em que toda matéria é constituída de água, terra, ar e fogo.

¹¹ Citações das *Purificações* de Empédocles.

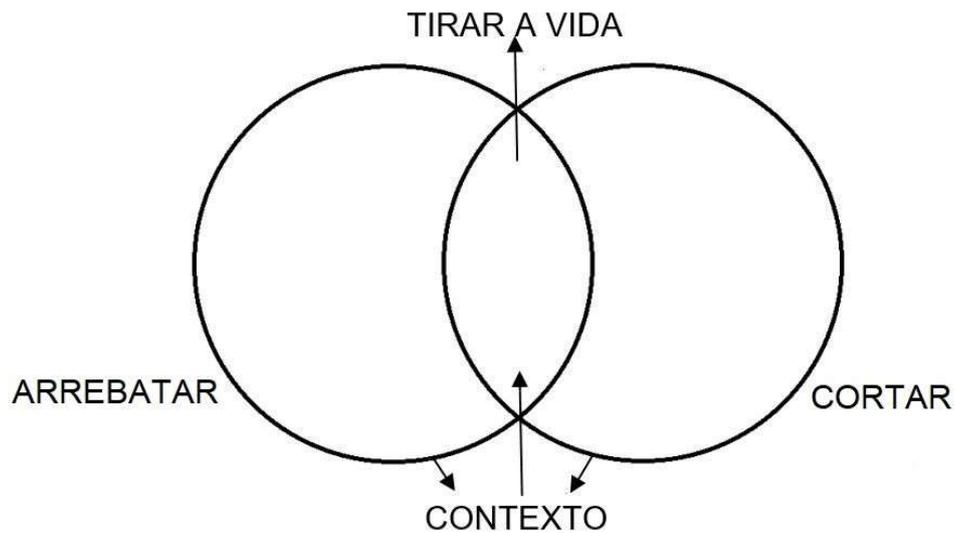


Figura 6 – Diagrama

De acordo com Aristóteles, a metáfora por analogia se organiza sobre trocas e correlações entre quatro termos, onde o segundo termo está para o primeiro como o quarto está para o terceiro. Neste exemplo de Empédocles, podemos observar essas correlações: “A velhice é o crepúsculo da vida.”¹² A analogia é essa:

velhice	está para	vida
crepúsculo	está para	dia

Apesar do processo de observação ou construção desse tipo de metáfora dar-se sempre pelo mesmo procedimento, nem todos os casos de analogia encontram palavras correspondentes. Por exemplo, a frase “Semeando a discórdia”¹³ pode ser lida como “espalhando a discórdia”. A palavra semear, nomina o ato de “espalhar a semente”, já para o termo “espalhar discórdia” não existe designação própria. A construção de uma metáfora, pressupõe entendimento de sentidos conexos e abstração, uma habilidade intrínseca dos poetas e oradores.

O alto valor dado à arte da oratória na Grécia antiga, estava intrinsecamente ligado ao poder da persuasão do discurso. A metáfora linguística não fugia a este princípio, o seu papel na retórica era persuadir. Aristóteles enfatizou essa importância quando escreveu:

¹² Citação das Purificações de Empédocles. Sobre esse filósofo, vide supra, nota 1.

¹³ Não é conhecida a fonte desta citação.

É importante aplicar convenientemente cada um dos modos de expressão mencionados, tanto as palavras compostas como as palavras raras, e ser, acima de tudo, bom nas metáforas. De fato, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças. (ARISTÓTELES, Poética, p. 90)

Tais mecanismos expressivos da linguagem estão em conformidade com a metáfora clássica, que, desta forma, são empregados no intuito de amplificar imagens e significados em textos como recurso estilístico e poético. Por essa força que a metáfora insere à poesia, é comum ouvir que metáfora é um termo poético.

1.2.2 Metáfora por Lakoff e Johnson

O conceito tradicional sobre metáfora tem sido substituído nos últimos anos por um novo enfoque, saindo de um entendimento exclusivamente linguístico oratório, para uma abordagem que integra mecanismos de cognição conceptual. A obra *Metaphors We Live By, de 1980 – Metáfora da Vida Cotidiana*¹⁴, versão em português - é um marco nos estudos da Linguística Cognitiva, abriu um amplo espaço para discussão sobre o pensamento metafórico e os sistemas conceituais humanos. O livro surge de estudos em comum, direcionados à metáfora por George Lakoff, professor de Linguística da Berkeley na Universidade da Califórnia, e Mark Johnson, professor de Filosofia na Universidade de Oregon. A ideia inicial da teoria consiste em que, a metáfora está inserida nas experiências da vida cotidiana, e não somente como forma de ornamento expressivo. A proposta de Lakoff e Johnson se diferencia do entendimento comum sobre a metáfora, que geralmente é concebida como um artifício retórico, ou simplesmente para elaborações de imagens poéticas, deste modo, vista como uma questão de linguagem ocasional, não relacionada à questão de pensamento e ação.

¹⁴ *Metáfora da Vida Cotidiana* – Lakoff e Johnson, tradução do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora, 2002.

Lakoff e Johnson afirmam que, nosso sistema conceitual, a forma que agimos e pensamos, é estruturalmente metafórico:

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (LAKOFF E JOHNSON, *Metáfora da Vida Cotidiana*, tradução de Vera Maluf, 2002, p. 45)

A partir dessa compreensão, observamos que a comunicação está alinhada a um mesmo sistema conceitual referente ao comportamento e raciocínio. A linguagem é um importante indicador para observação dos modos como esse sistema transcorre. De acordo com Miranda (2009, p. 82), a trama discursiva promove uma série de complexas elaborações cognitivas. Essas elaborações se conectam por domínios, definidos como conjuntos de conhecimentos estruturados, adquiridos socialmente e culturalmente, que estão disponíveis em eventos discursivos. Salomão (1998) corrobora o mesmo pensamento sobre domínio conceptual quando diz: “O princípio nuclear da cognição humana corresponde à projeção entre domínios, desta forma operando produção, fracionamento da informação, transferência e processamento do sentido.” (SALOMÃO, 1998, p. 82). Vejamos alguns exemplos de metáforas comuns ao nosso cotidiano, segundo Lakoff e Johnson (2002):

- Ele contratou com fortes argumentos!
- Vencemos o debate!
- Mirei nos pontos fracos e derrubei seus argumentos!

Em cada frase acima, podemos destacar os dois domínios conceptuais - discussão e guerra – a ideia final dessa junção, nos mostra a metáfora conceptual que as envolve – discussão é guerra.

Domínios conceptuais: Discussão / Guerra

Metáfora Conceptual: Discussão é guerra.

Seguem outros exemplos:

Domínios conceptuais: Tempo / Dinheiro

Metáfora Conceptual: Tempo é dinheiro.

- Você gasta seu tempo com bobagens.
- Economize horas trabalhando mais.
- Essa dor de cabeça me custou três horas do meu dia.

Domínios conceptuais: Mente / Máquina

Metáfora Conceptual: A mente é uma máquina.

- Neste momento minha mente parou de funcionar.
- Esqueço de tudo, estou enferrujado.
- Vamos parar, minha cabeça aqueceu.

Como visto nos exemplos acima, metáfora conceptual é o resultado da conexão entre dois domínios, esse link metafórico é nominado de *mapping* ou mapeamento (LAKOFF, 2006, p.190). Para a Linguística Cognitiva, a metáfora é um evento conceitual de mapeamento interdomínios, isto é, integra dois domínios distintos da vivência, escrevendo a natureza de um domínio-fonte em uma estrutura de outra natureza de um domínio-alvo. De acordo com Camargos e Faria (2011, p. 14), “o conceito de fonte relaciona-se ao sentido mais físico, concreto e de movimento. Dessa forma, existe uma tendência na língua, em que a metáfora usa uma fonte mais concreta para descrever um alvo mais abstrato.” Da mesma forma, afirma Damasceno (2006), em que as experiências estão vinculadas aos processos na esfera física, assim sendo, há um caminho mais natural em projetar atributos do campo físico para o campo imaterial, que o contrário.

Há possibilidade de domínios atuarem com suas funções trocadas, o que antes era alvo transformar-se em fonte, e o que era fonte funcionar como alvo. A metáfora conceptual “Máquinas são pessoas”, pode inverter seus domínios e combinar uma

nova metáfora – “Pessoas são máquinas”¹⁵. Andrade (2008, p.42), escreve sobre este processo: “Duas metáforas diferentes podem, em suma, compartilhar dois domínios e diferenciarem-se em qual deles é fonte e qual deles é alvo, e podem também diferenciar-se em seus mapeamentos.”

Usando como exemplo a frase “O telefone está mudo”, a metáfora estrutural “Maquinas são pessoas”, estende o mau funcionamento do aparelho ao estado humano de não fala, os atributos humanos são conferidos à máquina.

Algumas questões que pairam neste momento são: Como se dá o mapeamento metafórico? Existe uma precisa conexão de um domínio para outro? Como as correspondências de sentidos são desenvolvidas? Para essas questões, recorro a Marcos Nogueira (2015), quando discorre sobre a teoria do sentido incorporado de Johnson:

Para isso a estratégia proposta pela teoria de Johnson é a investigação das estruturas internas dos esquemas de imagem em que se baseiam aquelas projeções e então determinar por que um determinado mapeamento de domínio-fonte para domínio-alvo ocorre do modo que ocorre. As conexões neurais se estendem de um lado a outro do cérebro entre as áreas dedicadas às experiências sensorio-motoras e as áreas dedicadas às experiências subjetivas. (NOGUEIRA, 2015, p. 158)

1.2.3 Metáfora em Contexto Cultural

Neste momento se faz apropriado incorporar exemplos a partir dos ditos populares recorrentes da região Nordeste do Brasil, para a finalidade mais objetiva desta pesquisa em questão.

A metáfora engendrada no termo composto “gota serena”, que é, aqui neste trabalho, intensamente explorada como mote nas composições, coloca à disposição uma série de sentidos procedentes da análise etimológica de cada palavra e dos significados do termo integral. O significado mais comum da expressão “gota serena”, se refere a um estado de impaciência, irritabilidade ou exaltação, porém a expressão surge a partir da junção de duas palavras de sentidos amenos, brandos. A palavra

¹⁵ Exemplos similares à esse tipo de metáfora (Pessoas são máquinas) foram colocados acima (Mentes são máquinas).

“gota” tem origem no latim, definida literalmente como fragmento globular de um líquido, comumente usada como significado de delicadeza, quantidade mínima ou insignificância. Como por exemplo, a expressão “Gota a gota” comunica o tempo lento dos acontecimentos, aos poucos, um passo a passo. A frase “Uma gota no oceano” diz de algo insignificante em contraste ao contexto em que se encontra. A expressão “Foi a gota d’água” é utilizada para se referir ao último elemento que completa um processo anterior, provocando um transcender. O adjetivo “serena”, derivada do substantivo masculino “sereno” – humidade fina, que cai à noite – etimologicamente descende do Latin *serenus*, é sinônimo de calma, tranquilidade, brandura, mansidão, equilíbrio, discrição, sensatez, etc.

É interessante perceber que na junção das duas palavras “gota” e “serena”, poderia haver uma amplificação dos sentimentos de brandura imanentes delas. Se de alguma forma pudéssemos separar as ações do contexto sociocultural na expressão “Gota serena”, a tal amplificação dos sentimentos de brandura se realizaria, e a imagem do termo poderia ser percebido como “Uma partícula líquida mínima, caindo levemente”. Vindo para o “mundo real” onde nada permanece ileso depois das experimentações do meio, o resultado vigente é o antagônico. Diante desta observação, pode-se compreender a expressão popular “Gota serena” como uma unidade de vocábulos indissociáveis, solidificados por variados fatores do meio. Tomando por suporte os diversos conceitos e teorias lexicais, Xatara (1998) propõe uma seguinte definição para o que seria expressão idiomática: “(...) é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural.” (Xatara, 1998, p. 149).

Apesar das unidades formadoras do todo estarem restritas ao sintagma, existe espaço para análise numa perspectiva etimológica ou histórica, como diz Xatara (1998). Vale ressaltar que em 1924, o linguista dinamarquês Otto Jespersen, já abordava também a presença do sintagma fixo na resultância da oralidade informal em seu livro *The Philosophy of Grammar*. Suporte para a ideia de que as expressões idiomáticas como identidade única, seriam “estruturas fixas”, invariáveis, que não comportam modificações flexionais do ponto de vista sintático-semântico. Sobre esta restrição conferida aos sintagmas nas expressões idiomáticas, Xatara (1998, p. 149) argumenta que “quase nenhuma característica das associações paradigmáticas pode ser normalmente aplicada”. De acordo com a autora, os exemplos abaixo demonstram bem esta rigidez nas operações:

No caso, a expressão COM A GOTA SERENA, nos exemplos que se seguem, detém o sentido de FURIOSO. Sintaticamente é um sintagma preposicionado que funciona como predicativo do sujeito.

ELE ESTÁ COM A GOTA SERENA. = ELE ESTÁ FURIOSO.

Modificações experimentadas:

“Ele está com a gota do sereno.”

“Ele está com uma gota serena.”

“Ele está com sua gota serena.”

“Ele está com o pingo sereno.”

“Ele está com a terrível gota serena.”

Tais modificações se tornam inviáveis, pois promovem um comprometimento quanto à interpretação da expressão original. Pode-se pensar, em alguns casos, numa aproximação estilizada da expressão com o original, como na frase (4) onde se troca a palavra “gota” por “pingo”, ou na primeira frase onde se modifica o termo “serena” pelo “do sereno”. Segundo Xatara (1998), nesses casos se obtém uma composicionalidade¹⁶ fraca.

Outra forma possível de emprego para o termo “Gota serena”, está na aplicação do mesmo como objeto de intensificação sob a forma frasal “Da gota serena”. O termo atua como adjunto adverbial de intensidade.

É comum, em grande parte das imagens formadas mentalmente sobre o termo “intensificação”, que sejam percebidas numa projeção de crescimento ou acúmulo por um vetor positivo, porém, a propriedade de um intensificador, é exacerbar o significado

¹⁶ Composicionalidade segundo Hugo Mari: “Segundo esse princípio, o significado que atribuímos a objetos, em geral, não representa uma totalidade a priori, mas decorre de um processo de aglutinação de unidades, resultando em matrizes conceituais, com graus diferentes de especificidade, mas capazes de selecionar aspectos da realidade. A base da construção de uma matriz conceitual é um conjunto de categorias atômicas, de base semântica distinta, que podem ser submetidas a uma forma de organização particular[...]. Afinal, procuramos demonstrar que predicação e composicionalidade são instrumentos formais, através dos quais podemos definir parte da nossa atividade de perceber e de pensar.” (Mari, 1998, pgs. 51 – 65).

no sentido em que o vetor (adjetivo) aponta, como por exemplo, nas frases: “Que rapaz forte da gota serena!” ou “Que rapaz fraco da gota serena!”

Com base nessas referências, podemos de forma simples, relacionar duas imagens da grafia musical com o termo intensificação:¹⁷



Figura 7 - Crescendo e decrescendo como intensificação

A forma contraída do termo “Da gota serena” resultando em “Da gota”, não é somente possível, mas costumeira, e reage sintaticamente do mesmo modo que a forma extensa. As frases “Que cachaça da gota serena!” e “Que cachaça da gota!”, são equivalentes. Neste último exemplo frasal, apesar da palavra “gota” carregar todo o sentido do sintagma, se vista como parte isolada, peça formante, não seria capaz de fornecer o significado do todo. Bolinger (1976) ratifica esse pensamento, afirmando que:

[...] os idiomatismos tem significados que não podem ser auferidos a partir dos significados de suas partes. [...] unidades lexicais maiores que palavras [...] expressões idiomáticas [...] das quais as teorias reducionistas da linguagem não alcançam [...] [trata-se de] um fenômeno muito mais persuasivo do que jamais imaginamos.¹⁸ (BOLINGER, 1976, p. 3-5).

Bolinger sugere primordialmente a observação através de pontos de vista idiomáticos antes de qualquer perspectiva analítica: sintática e fonológica.

É certo de que as expressões idiomáticas são resultado de transformação da linguagem por ação das experiências comuns por meio de uma comunidade com identidade linguística, num processo cognitivo metafórico. Métodos analíticos

¹⁷ Correspondências entre texto e gestos musicais serão vistos mais detalhadamente no capítulo dedicado aos Processos Compositivos.

¹⁸ “[...] Idioms... have meanings that cannot be predicated from the meanings of the parts. [...] Lexical units larger than words...idioms...where reductionist theories of language break down...a vastly more persuasive phenomenon than we ever imagined.” (Bolinger, 1976, p. 5) (tradução nossa).

estruturais fraseológicos não são capazes de pormenorizar o fenômeno destas transformações. Nesse sentido, Lodovici (2007) assinala que:

O segundo movimento em curso na cena atual dos estudos idiomáticos diz respeito ao fato de que atualmente há um forte debate no campo relativamente ao recorte deste objeto – o idiomatismo – e sua pertinência (ou não) ao campo da Linguística ou, mais especificamente, a suas subáreas. Reivindica-se não mais o abarcamento do idiomático/fraseológico pela Lexicologia/Fraseologia, mas situá-lo num outro domínio autônomo de investigação, correspondente a uma nova área do conhecimento, alegando-se terem os fraseologismos especificidades próprias. (LODOVICI, 2007, p. 176).

A apreensão de uma expressão idiomática, não corresponde à uma abordagem monodimensional de análise. Bem mais expressivas, estão as considerações concebidas a partir do falante e seu entorno, elas dizem muito à dinâmica discursiva. Nesse contexto, Lodovici (2007, p. 178) declara sobre uma *concepção binária de signo linguístico*, “que envolve simetria e fixidez do significado – e considerações iniciais sobre a necessária inclusão do falante no âmbito desta reflexão”. Nessa mesma perspectiva, porém de forma mais enfática, Durán e Pozas - catedráticos de Linguística na Universidade de Granada na Espanha - discorrem que “[...] os fraseologismos tem *mais carne e sangue* do que palavras normais e muito mais diretamente integrados e ligados a fenômenos culturais e ideológicos.” (DURÁN; POZAS, 1998, p. 43).¹⁹

A Linguística Cognitiva oferece avanços para a ciência da linguagem, ao abarcar a ideia de que a linguagem se manifesta por relações entre mente e corpo, como algo intrinsecamente conectado ao modo que os indivíduos vivem e percebem o mundo. Nessa direção, Silva (1997) descreve que:

As unidades e as estruturas da linguagem são estudadas, não como se fossem entidades autônomas, mas como manifestações de capacidades cognitivas gerais, da organização conceptual, de princípios de categorização, de mecanismos de processamento e da experiência cultural, social e individual. (SILVA, 1997, p. 59)

¹⁹ Podría decirse que los fraseologismos tienen *más carne y sangre* que las palabras normales y que están mucho más directamente integrados y vinculados a fenómenos culturales e ideológicos. (Luque Durán e Manjon Pozas, 1998, p. 43) (tradução nossa).

O fato de posicionar os estudos linguísticos no campo da cognição, permitiu um grande passo em direção ao entendimento dos sistemas linguísticos, principalmente ligados às expressões idiomáticas, por assim conferir às experiências corpóreas como eixo que carregam o processo de construção da linguagem. A exemplo das projeções metafóricas. (MEDEIROS, 2015).

Se presume que a construção de uma metáfora, demande uma singular percepção e subjetividade de conceptualização, visto que implica em relacionar coisas diferentes, a gerar um produto de operação mental que faça sentido dentro de um grupo sociocultural.

Um dos pontos debatidos por estudiosos da área linguística, em torno da relação entre metáfora conceitual e cultura, tem sido a distinção entre dois tipos de metáforas: a de caráter restrito à determinada cultura, e a compreendida como universais. Nesse sentido, há uma sugestão de Lakoff e Johnson (1999), reiterada por Kövecses (2005), onde sugerem um modelo de identificação que compreende na classificação entre duas qualidades de metáforas conceptuais, dispostas como metáforas primárias (GRADY, 1997)²⁰ e metáforas congruentes (KÖVECSES, 2005). De acordo com Kövecses, as duas classes de metáforas apresentadas, dispõem de um complexo jogo de integração das experiências corpóreas básicas, sendo que a metáfora congruente se distingue por estar moldada também por variedades culturais. O esquema abaixo tenta mostrar o caminho formante dessa distinção:

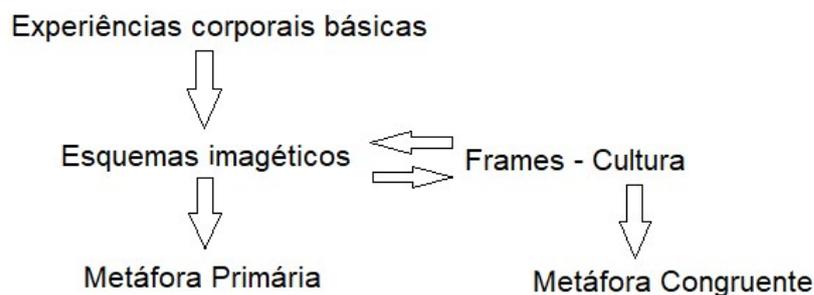


Figura 8 - Caminho formante da metáfora primária e congruente

²⁰ A Hipótese da Metáfora Primária foi proposta por Grady em 1997, em sua dissertação de PhD *Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes*, na Universidade da Califórnia, Berkeley.

As metáforas primárias são consideradas unidades universais, pois decorrem das experiências sensório-motoras e processamentos cognitivos, adquiridos naturalmente na prática do comportamento humano. Deste modo, contendo pouca ou nenhuma interferência da feição cultural. Por outro lado, a metáfora congruente inclui entrecruzamentos de interferência cultural.

Zoltán Kövecses em seu livro *Metaphor in Culture* (2005) explica esta diferença observando a metáfora “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”. O autor diz que a lógica seria posicioná-la como uma metáfora universal, por constatar evidências desta mesma metáfora em variadas línguas, a exemplo do chinês, japonês, húngaro, wolof, zulu e polonês. No entanto, a concepção generalizada, atribuída à metáfora descrita anteriormente, pode acomodar alterações e adquirir lugares específicos, a partir do ponto em que surgem questões inerentes às suas unidades, desse modo, possibilitando variadas conformações de respostas que só fazem sentido ao grupo que a responde. Por exemplo, apesar desta metáfora ser autossuficiente como metáfora, não especifica detalhes sobre a forma do contêiner, o tamanho do contêiner, se a pressão provocaria uma explosão de impactos benéficos ou maléficos, etc. Ulrike Schröder (2008) argumenta sobre esse tema, formulando que “a metáfora constitui um esquema genérico que é preenchido por cada cultura que dele dispõe em congruência com essa metáfora primária. Quando isso acontece, o esquema genérico recebe um conteúdo cultural único em um nível específico.” Kövecses (2005, p. 68-70) apresenta algumas variações da metáfora primária “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”, sob a perspectiva de outras línguas.²¹ No caso da língua japonesa, Kövecses observa que as palavras que caracterizariam o sentido de “raiva”, seriam “ikari” e “hara”, esta última sendo menos típica. Onde Matsuki (1995, p. 145) avalia o termo, levando em consideração o sentido da metáfora no inglês americano: “O cenário se aplica à ira japonesa, embora o estágio três seja mais elaborado do que no inglês”. Apesar da palavra “irakiri” ser a primeira na descrição do sentido de raiva, o uso dela no termo, traz mais elaboração de significados que no inglês, pois no contexto nipônico, o “hara” - que significa estômago - é o primeiro lugar onde a raiva se instala, depois seguindo para mais dois estágios, mune (peito) e atama (cabeça).

²¹ Além do processo de caracterização da metáfora primária “A pessoa zangada é um contêiner com pressão” aqui apresentada sob a ótica da língua japonesa, Kövecses em seu livro *Metaphor in Culture: Universality and Variation* (2005), apresenta outras variações da mesma, tomando por base alguns idiomas, no caso o chinês, húngaro, wolof, zulu e o polonês.

Segundo Matsuki (1995), o hara (estômago) é um recipiente. Neste caso, a metáfora “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”, em significado, converte-se em “Raiva está no estômago (hara)”.

A transcrição de uma metáfora genérica, atrelando-a a uma específica cultura, a transporta do nível universal para o congruente. Esse processo tanto pode ser experimentado em relações entre culturas distantes, como em variações dentro da própria cultura.

Sperandio e Assunção (2011) ressaltam que:

A variação também é possível dentro de uma mesma cultura, sendo essa variação resultante de dimensões que incluem social, regional, étnico, estilo, subcultural, diacrônico e individual. A dimensão social inclui a diferenciação da sociedade entre homem e mulher, jovem e velho, entre outras, e as diferentes metáforas que são utilizadas por cada grupo. A dimensão regional refere-se às novas metáforas que são desenvolvidas quando há o movimento da linguagem de seu local de origem; são os dialetos locais e os nacionais. A dimensão subcultural engloba as metáforas próprias de cada subcultura que constitui uma cultura particular. Dimensão individual consiste do uso criativo que cada indivíduo faz da linguagem, cada indivíduo possui suas metáforas idiossincráticas e, por último, a dimensão estilística que é determinada por fatores como o interlocutor, o assunto e o contexto que determinarão a escolha pelo estilo padrão ou informal. (SPERANDIO; ASSUNÇÃO, 2011, p. 14)

Corroborando a abordagem de Sperandio e Assunção (2011), está a ideia do filtro cultural, apresentada por Yu (2008), tendo em vista o conceito da metáfora corporificada e cultura, onde a cultura atua como filtro, na função de selecionar determinados aspectos das experiências sensório-motoras e interligar com as experiências subjetivas, para a estruturação do mapeamento metafórico.

Diante disso, podemos elaborar tentativas de variações metafóricas, reutilizando a metáfora “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”, observando as implicações apresentadas diante o contexto regional brasileiro. Neste caso, serão demarcados dois lugares: a cultura popular nordestina (dimensão regional) e a cultura popular da cidade de Salvador (dimensão subcultural).

Sob uma perspectiva nordestina, uma possibilidade de construção da frase em termos populares, seria: “O cabra quando pega ar, fica de quengo quente!”

No contexto cultural nordestino, o termo “cabra” se refere a uma pessoa do sexo masculino. “Pegar ar” significa ficar com raiva, contém a ideia de que a raiva

cresce na proporção em que se pega mais ar. “De quengo quente” se refere a pessoa com muita raiva.

Em Salvador especificamente seria: “Nego quando se reta é barril!” ou “Nego quando está virado no estopô é barril!”.

No recorte do contexto soteropolitano, o termo “nêgo” é usado genericamente para se referir a pessoas, independentemente da sua cor. O termo “barril” – proveniente de barril de pólvora - possui uma coleção de significados, podendo significar algo difícil, impressionante, perigoso ou algo de bom.

Apesar destas duas últimas formações frasais se referirem especificamente ao sistema de fala popular em Salvador, existem traços expressivos advindos do âmbito regional, relativos ao contexto cultural maior, no caso, a cultura nordestina. A palavra “reta” utilizada na metáfora, descende do termo “arretado”, muito usado nos falares nordestinos. A sentença “virado no estopô”, é uma variante da expressão “virado na gota serena” ou de outras expressões habituais como “virado no mói de coentro”, “virado no cão”, “virado no diabo”, etc.

CAPÍTULO 2

2 RECURSOS SONOROS DA VOZ NO SÉCULO XX

A partir da década de 1950, novas possibilidades referentes a técnicas vocais foram desenvolvidas na música ocidental, principalmente através de compositores que se dedicaram a experimentos com enfoque numa nova estética para a voz humana. O empreendimento de elaboração musical, inevitavelmente, se associa a novas áreas, como a linguística (fonologia), ao conceito de obra aberta, à validação científica, à eletrônica e outros. Compositores como Luciano Berio (1925-2003), John Cage (1912-1992), George Crumb (1929-), György Ligeti (1923-2006) entre outros exploram timbres atípicos da voz em música, modelos alternativos de notação e técnicas vocais estendidas.

Sobre as características da escrita moderna para a voz, Berio (2006) descreve que:

A música vocal mais significativa das últimas décadas tem investigado exatamente isso: a possibilidade de explorar e absorver musicalmente a face completa da linguagem. Além da articulação puramente silábica de um texto, a música vocal pode lidar com a totalidade de suas configurações, incluindo a fonética e os gestos vocais sempre presentes. Isto pode ser útil para que o compositor se lembre que o som de uma voz é sempre uma citação, sempre um gesto. A voz, o que quer que expresse, até mesmo um simples ruído, é inevitavelmente significativa: ela sempre promove associações, sempre carrega em si um modelo, seja ele natural ou cultural. (BERIO, 2006, p. 50)²²

²² The most significant vocal music of the last few decades has been investigate exactly that: the possibility of exploring and absorbing musically the full face of language. Stepping out of the purely syllabic articulation of a text, vocal music can deal with the totality of its configurations, including the phonetic one and including the ever-present vocal gestures. It can be useful for a composer to remember that the sound of a voice is always a quotation, always a gesture. The voice, whatever it does, even the simplest noise, is inescapably meaningful: it always triggers associations and it always carries with itself a model, whether natural or cultural. (BERIO, 2006, p. 50).

De acordo com esta visão, o texto é absorvido da forma mais abrangente em seus significados e sonoridades, identificados a partir da semântica, fonética, fonemas, sons formantes, respirações, e contextos de ordem cultural.

A música experimental dedicada à voz se amplificou no Brasil, impulsionada por compositores como Gilberto Mendes (1922), Ernst Widmer (1927), Willy Correa de Oliveira (1938) e Linderberg Cardoso (1939), dentre outros.

Nick Strimple (2005), em seu livro *Choral Music In The Twentieth Century*, menciona relevantes obras vocais brasileiras do segundo período do século XX, tais como *A Floresta do Amazonas* (1958), de Heitor Villa-Lobos, as *Missas* (1962-1968), de Francisco Mignone, a *Sinfonia Nº 5* (1977), de Camargo Guarnieri, destacando a obra *Beba Coca-Cola* (1967), de Gilberto Mendes, como uma marcante composição de vanguarda. Strimple também reflete sobre a importância do surgimento do Grupo de Compositores da Bahia, em 1966, no desenvolvimento da área de composição coral:

Após a morte de Villa-Lobos, um importante desenvolvimento na composição da música coral ocorreu com a formação do Grupo Bahia em 1966.²³ Dentre os membros, incluíam Ernst Widmer (n. 1927) e seu aluno Lindembergue Cardoso (1939-1989), ambos compositores talentosos e prolíficos de música coral em um estilo cosmopolita incorporando serialismo e várias técnicas vanguardistas. A obra mais conhecida de Cardoso é a cantata *Procissão das Carpideiras* (1969). Obras adicionais incluem o colorido *Caleidoscópio* (1975), *Chromaphonetikos* (1978), *Minimalisticamixolidicosaxvox* (1988), e numerosas obras sacras. Widmer produziu a *Cerimony after a Fire Raid* (1962), e Rumo Sol-Espiral para coro, orquestra, fita pré-gravada, participação do público e instrumentos especiais, desenvolvidos por seu colega do Grupo Bahia Walter Smetak (1913-1984), além de

²³ De acordo com o Primeiro Boletim Informativo do Grupo – em 1967, o Grupo de Compositores da Bahia era constituído por: Carmen Mettig Rocha, Antônio José Santana Martins (Tomzé), Lindembergue Rocha Cardoso, Nikolau Kokron Yoó, Milton Gomes, Fernando Barbosa de Cerqueira, Jamily Oliveira, Carlos Rodrigues de Carvalho, Rinaldo Rossi e Ernst Widmer. Referenciado em LIMA, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia* (1999), p. 33.

várias outras peças seculares e muitas obras sacras em português, inglês e latim.²⁴ (STRIMPLE, 2005, p. 214)

Como resultado, começou a se esculpir um novo paradigma de escrita para vozes no Brasil, incorporando técnicas composicionais alinhadas às vertentes atuais, gerando novas sonoridades.

2.1 INÍCIO DAS EXPERIMENTAÇÕES

Considerar a relação entre som e o corpo, bem como as naturais emissões vocais das ações cotidianas, nos leva a refletir sobre a importância expressiva da voz na linguagem universal e, conseqüentemente, na música. É natural (e na maioria das vezes inconsciente) emitir alguns sons vocais quando se está alegre, chateado, espreguiçando, pensando ou simplesmente respirando. Estes sons produzidos pelo aparelho fonador, que naturalmente acontecem no dia a dia, apontam para uma série de possibilidades sonoras dentro da amplitude elástica da voz.

Wisnik (1989), em seu livro *O Som e o Sentido*, descreve uma identificação entre funções orgânicas corporais e aspectos musicais, no intuito de evidenciar a íntima conexão entre corpo e música.

[...] podemos usar uma metáfora corporal: a onda sonora obedece a um pulso, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor freqüencial (sic) de freqüências (sic). Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som. (WISNIK, 1989, p. 19)

²⁴ After the death of Villa-Lobos, an important development in the composition of choral music occurred with the formation of the Bahia Group in 1966. Members included Ernert Widmer (b. 1927) and his student Lindemberg Cardoso (1939-1989), both gifted and prolific composers of choral music in a cosmopolitan style incorporating serial and various avant-garde techniques. Cardoso's best-known work is a cantata about grieving women entitled *Procissão das Carpideiras* (1969). Additional Works include the colorful *Caleidoscópio* (1975), *Chromaphonetikos* (1978), *Minimalisticamixolidicosaxvox* (1988), and numerous sacred Works. Widmer produced the unaccompanied *Cerimony after a Fire Raid* (1962), and *Rumo Sol-Espiral* (*Direction to the Sun Spiral*) for choir, orchestra, prerecorded tape, audience participation, and special instruments developed by his Bahia Group colleague Walter Smetak (1913-1984), in addition to various other secular pieces and many sacred Works in Portuguese, English, and Latin.

Os sons primários, tais como sussurros, ruídos, gritos, arrotos, sons da respiração e os demais sons naturais emitidos pelo homem, estiveram sempre presentes na linguagem da voz humana. O uso desses elementos sonoros em música, bem como a imitação dos sons da natureza, já era um recurso experimentado em composições vocais na renascença. Alguns compositores deste período avançaram em experiências dedicadas à voz, principalmente no que tange a variedades de efeitos sonoros, inovações harmônicas e texturais, a exemplo de Clément Janequin²⁵ com a *Le Chant des Oiseaux*, na qual - em determinados momentos- a voz é utilizada no intuito de simular sons de pássaros a partir do uso de fonemas onomatopaicos (figura 9).

66

ty, ty, ty, ty, ty, py - ty, chou, chou, chou, chou, chou - ty, thou-

ty, chou-ty, thou-y, thou - y, chou-ty, thou-y, thou - y, chou-ty, thou-y, thou - y,

ty, ty, ty, ty, ty, py - ty, ty, ty, ty, py - ty,

que Ty, thou-y, thou-y, chou - ty, thou-y, thou-y, que di tu ty, ty, py - ty.---

Figura 9 - Fonemas onomatopaicos em *Le Chant des Oiseaux* de Clément Janequin

O texto da canção de Janequin traz um convite à celebração da primavera, ao amor pela vida, a alegria, como podemos observar em um trecho da primeira estrofe:

Texto traduzido:

“Acorde, corações sonolentos

²⁵ Clement Janequin (1485 -1558) se tornou bem conhecido por suas canções programáticas, próximas às formas das caceie italianas do século XIV, que usualmente apresentavam imitações de sons naturais e artificiais, como sons de aves, gritos, pregões etc. Dentre suas chansons descritivas estão *Le chant des oiseaux*, que imita cantos de pássaros; *La chasse*, que simula sons de uma caça; e *La bataille*, a mais conhecida delas e, segundo a tradição, escrita para celebrar a vitória francesa sobre os Habsburgos na Batalha de Marignano, em 1515, a qual contém imitação de ruídos de batalha, tiros de canhão e gritos dos feridos. Suas 250 canções seculares e seus 150 salmos e chansons spirituelles, o equivalente francês dos madrigais espirituais italianos, foram seu principal legado. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 227, e informações obtidas em <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/agenda/musica-da-renascenca-francesa-concerto-cenico/>, 15 abr. 2018)

O deus do amor chama você.
 Neste primeiro dia de maio,
 Os pássaros farão maravilhas.
 Para sair do desânimo,
 Desobstrua seus ouvidos.
 Et farirariron (etc...)”
 Texto original:

“Reveillez vous, coeurs endormis
 Le dieu d’amour vous sonne.
 A ce premier jour de may,
 Oyseaulx feront merveillez,
 Pour vous mettre hors d’esmay
 Destoupez vos oreilles.
 Et farirariron (etc...)”

A *Le Chant des Oiseaux* é uma canção polifônica a quatro vozes, na qual a música e a poesia se harmonizam num caráter jocoso, com trinados, saltos característicos, notas curtas sequenciais e o uso de fonemas onomatopaicos.

No exemplo abaixo, podemos identificar um efeito próximo ao trêmulo, produzido pelo rebatimento da língua no palato durante o fluxo de ar, na prolongação dos “rr”. Efeito que passa de voz em voz, a fim de representar gorjeios de pássaros.

133

The image shows a musical score for 'Le Chant des Oiseaux' by Clement Janequin. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. Several instances of the letter 'r' are circled in black, indicating trills. The lyrics are: tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, trr, oy, ty, oy, ty trr, tur-ry, tur - ry, qrr tu - ri, tu - ty tu - ri, tu - ri, ti - cun, ti - cun, fe - re - li fi ti trr, oy, ty, oy, ty trr, tu - ri, tu - ri, vrr, ri, tu - ri, qui - bi, qui - bi, qui - bi, qui - la - ra, frr, tar, tar, tar, tar, trr, tu - ri, tu - ri, qrr, qui - cy, huit, huit, huit, huit, tar, tar, tar, tar, tar, trr, tur - ry, tur - ry, qrr qui - bi, qui - bi.

Figura 10 – Trecho de *Le Chant des Oiseaux* de Clement Janequin.

O compositor italiano Carlo Gesualdo (1561-1613)²⁶, representante do último estágio da música do renascimento e príncipe de Venosa, se tornou conhecido

²⁶ O compositor italiano Carlo Gesualdo está inserido na fase final do Renascimento. Sua produção musical concentrou-se em motetos sacros e madrigais italianos. Nestes últimos, temos as obras que o tornaram mais conhecido. Seus seis livros de madrigais a cinco vozes apresentam a sofisticação de uma linguagem musical específica desse compositor e alguns de seus contemporâneos.

principalmente por seus seis livros de madrigais. Sua escrita dedicada a grupo de vozes apresentou uma sofisticação que o distinguiu do estilo da época. A obra *Moro, lasso, al mio duolo*, faz parte do sexto e último livro de madrigais, peça que reflete procedimentos relacionados ao domínio técnico e maturidade do compositor. Os primeiros compassos da obra já apresentam um bom exemplo dessa escrita experimentada de Gesualdo:

Figura 11 – Primeiros compassos de *Moro, lasso, al mio duolo*.

Gesualdo inicia a peça com um gesto homofônico, que chama a atenção pelo caráter exótico advindo dos movimentos cromáticos das vozes, gerando inesperados encadeamentos harmônicos. Os quatro primeiros compassos exprimem um caráter profundo e sombrio alinhado ao significado de morte procedente do texto, ao qual as vozes dispostas nas suas regiões graves adicionam densidade, realçando o sentido expressivo.

Se por um lado a música descritiva e inovadora de Janequin se certificou como o principal motivo do seu sucesso na época, a produção musical de Gesualdo foi cada vez mais caindo em esquecimento por estar em constante evolução e, conseqüentemente, mais incompreendida. Garbuio e Fiorini (2012) descrevem a dificuldade de classificar o repertório de Gesualdo no contexto renascentista:

A obra de Gesualdo apresenta características técnicas que a distingue do repertório mais conhecido deste período. Sua escrita virtuosística, suas inovações harmônicas e a constante ousadia na escrita vocal fizeram de Gesualdo um estilo à parte do Renascimento.

Nomear a obra de Gesualdo simplesmente como música do Renascimento gera uma série de dúvidas estilísticas, principalmente devido a suas características musicais repletas de excessos expressivos e do tratamento harmônico não usual. Ao passo que, tentar antecipar no seu repertório características do período Barroco torna ainda mais confusa a tarefa, por conta das bases polifônicas presentes na formação do compositor e por sua influência humanista. O caminho teórico para a solução deste problema começou a ser encontrado há pouco mais de 40 anos, quando alguns estudiosos do assunto, como Glenn Watkins, Maria Rika Maniates e Edward Lowinsky, passaram a classificar o repertório final do Renascimento em um segmento à parte do período, com uma escrita mais tardia e procedimentos mais complexos. (GARBUIO; FIORINI, 2012, p. 104)

Até então, os instrumentos eram vistos com menos importantes do que as vozes, e as composições, em geral, eram baseadas nas estruturas vocais. Roy Bennett (1986, p. 39) descreve que “durante o período barroco, a música instrumental passa a ter, pela primeira vez, a mesma importância que a vocal”. Neste período, a fabricação de instrumentos avançava consideravelmente, fazendo com que os compositores da época se direcionassem para uma escrita mais idiomática, um caminho que considerava timbres e recursos técnicos particulares dos instrumentos. Neste sentido, foi-se construindo uma tendência à valorização do desenvolvimento técnico, recuando no experimentalismo.

2.2 AMPLIANDO POSSIBILIDADES TÉCNICAS

O Bel Canto é um estilo e técnica vocal que teve sua origem na Itália, no final do século XVII, e alcançou seu auge no início do século XIX. Trata-se de uma técnica vocal que tem como princípio básico a beleza do som, o controle da respiração, o aperfeiçoamento do legato, a ênfase na precisão rítmica e textual, a flexibilidade da extensão vocal, a ausência de transições bruscas entre registros, a expressividade da performance dramática no controle sobre uma longa extensão e a capacidade de construir a situação dramática pela própria linha melódica e pelos atributos vocais.

Os Lieder, oratórios e, principalmente, as óperas contribuíram para o desenvolvimento técnico do canto até o final do século XIX. Neste período, os elementos cênicos se incorporaram fortemente à música, fazendo parte de um conjunto de unidades com grande valor expressivo. No entanto, foi a partir da segunda

metade do século XX que essas unidades não textuais foram “despojadas de seus valores afetivos e encarados como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos” (VALENTE, 2002, p. 5).

A busca por novos caminhos sonoros para a música de concerto por parte dos compositores trouxe, para a experiência do canto, um vocabulário sonoro mais abrangente, que possibilitava, além da técnica do bel canto, outros tipos técnicos e efeitos provenientes da voz.

De acordo com o que diz Schafer (2001, p. 132), o ambiente sonoro no século XX agregou, de forma crescente, uma quantidade de ruídos advindos do processo industrial e revolução elétrica acontecida no século anterior, especialmente com a primeira guerra mundial. Além disso, a possibilidade de gravar sons através do fonógrafo e a comunicação à distância com o telégrafo e o telefone foram determinantes para uma nova concepção e sensibilidade sobre espaço e tempo.

O desenvolvimento da música sofre transformações, o conceito de melodia começa a se modificar, os compositores sentem a necessidade de novos experimentos também em relação ao potencial sonoro da voz. Acerca disso, é relevante o que aponta a autora Sharon Mabry:

Os compositores do século XX começavam a pensar em voz como “apenas mais um instrumento” capaz de criar uma infinidade de extraordinárias cores, texturas, e articulações contrastantes, que eles reorganizaram no domínio das definições do texto em novas configurações²⁷. (MABRY, 2002, p. 105)

Nesse contexto, o trabalho com timbres foi valorizado e os ruídos tornam-se elementos importantes incorporados em muitas obras, bem como a tecnologia começa a tomar espaços na estética musical vocal.

Das técnicas vocais exploradas no século XX, algumas serão observadas tendo como foco as obras *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg; *Charlie Rutlage* (1921) e *Memories* (1922), de Charles Ives; *Sequenza III* (1965), de Luciano Berio; *Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as Três Mulheres* (1966), de Ernst Widmer; *O Fim do Mundo* (1966), *A Procissão das Carpideiras* (1969), de Lindemberg

²⁷ Twenty-century composers began to think of the voice as “just another instrument”, capable of creating a multitude of extraordinary and contrasting colors, textures, and articulations, they reorganized the realm of text settings into novel configurations. (MABRY, 2002, p 105)

Cardoso; *Eight songs for a Mad King* (1969), de Peter Maxuell Davies; Rumos (1972), de Ernst Widmer; *(Im)previstus* (1973), de Agnaldo Ribeiro; *Caleidoscópio* (1975) e *Chromaphonetikos* (1978), de Lindembergue Cardoso; *Revoada de Memórias* (2001), de Wellington Gomes; *For viola and 6 voices* (2006), de George Friederich Haas; e *Labia Mea* (2016), de Vahram Sarkissian.

2.2.1 Sprechgesang (canto falado)

Se o dodecafonismo representa a anulação completa e definitiva da tonalidade, experimentos anteriores realizados por Schoenberg contribuíram em grande medida para que o reino da tonalidade fosse derrubado. É precisamente nesse particular que o tratamento da voz terá um papel fundamental. Refiromo-nos, pois, ao *sprechgesang*. (VALENTE, 1999 - p. 158)

Sprechgesang consiste na técnica vocal que se encontra entre o canto e a fala. A tradução seria uma forma de “canto falado” ou “fala cantada”. A notação desta técnica, está em acrescentar um “x” na haste ou acima da figura musical, também é comum indicar o Sprechgesang usando o “x” substituindo a cabeça da nota. Schoenberg introduziu a técnica do canto falado em algumas de suas obras como *Gurrelieder* (1910-1911) e *Die Gluckliche Hand* (1910), porém sistematizou definitivamente o uso do Sprechgesang em *Pierrot Lunaire* (1912). Observemos este recorte da obra:

The image shows a musical score for Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. It features three staves: Flute (Fl.), Violin (V.), and Piano (P.). The vocal line is highlighted in yellow and includes the lyrics: "Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - ler Ho - ri - zont." Above the vocal line, there are markings for "gesungen" (sung) and "gesprochen" (spoken), indicating the Sprechgesang technique. The piano accompaniment includes dynamic markings like "pp" and "arco Flage" (arco Flageolet).

Figura 12 - Sprechgesang em *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg.

Com esta técnica, o efeito é de uma afinação aproximada da nota especificada, porém mantendo a exatidão do ritmo escrito.



Figura 13 - Pierrot Lunaire ensemble at the first performance, 16 October 1912: left to right, K. Essberger, clarinet and bass clarinet; Jakob Malinak, violin and viola; Schoenberg; Albertine Zehme, Sprechstimme; Eduard Steuermann, piano; Hans Kindler, cello; H.

No uso desse recurso técnico, em contexto local da Bahia e em diferentes épocas, podemos destacar as obras *O Fim do Mundo* (1966), de Lindembergue Cardoso, e *Revoada de Memórias* (2001), de Wellington Gomes.

231 surd. *f*

I e II

Tpte (Sib) surd. *f*

III e IV

Perc. *p* Tímpanos

Coro *mf*

o po - e - ma fi - nal nin - guém es - cre - ve - rá o po - e - ma - fi -

Figura 14 - Obra *O Fim do Mundo* (1966) de Lindemberg Cardoso.

S 1

an do re vo an do as lem bran ças lem bran ças em bus ca da pa(z)

S 2

Vln. I

Vln. II

Figura 15 - Revoada de Memórias (2001) de Wellington Gomes, para orquestra e duas vozes solistas.

Gomes, nesse trecho da obra, revela a importância da técnica associada aos propósitos composicionais. Ele constrói um contraponto entre as duas vozes, inserindo maior personalidade e destaque para cada linha, utilizando recursos adicionados: das alturas, ritmos e técnicas de emissão distintas para as vozes, no caso, o Sprechgesang (soprano 1) e a voz cantada (soprano 2).

2.2.2 Recitado

O recitado, diferentemente do *Sprechgesang*, não apresenta nenhuma sugestão melódica, os contornos da fala e os aspectos interpretativos dão as nuances da linha vocal. A experimentação, a intuição, e os instintos decorrentes da cultura pessoal geram uma diversidade de interpretação das obras relacionadas com o recurso das recitações. É evidente que, se o intuito do compositor for uma maior precisão entre performance e sua ideia, mais diretrizes devem ser mencionadas além da escrita musical.

Comenta-se que os intérpretes tiveram que contar com seus instintos nativos e com a experimentação criativa na realização dessas obras. Evidentemente, embora muitos tenham conseguido bons resultados, a maioria sempre precisou de diretrizes mais eficazes para a execução de repertórios que incluíam recitações. Sobre isso, Mabry (2002, p. 87) ensina que, mesmo que a notação e as explicações do compositor sejam precisas, dois cantores não executarão as idênticas articulações e não atingirão o mesmo resultado sonoro, devido às variadas especificidades de cada executante; às suas características de timbre, alcance vocal, ressonância natural, habilidade de interpretação e improvisação.

O exemplo a seguir é um recorte da canção *Charlie Rutlage* (1921), de Charles Ives. A canção, feita com solo vocal e acompanhamento de piano, apresenta uma temática sobre a vida de um *cowboy*, cujo ambiente específico tem interferência especialmente na expressividade da fala, sobretudo no sotaque e no aspecto rústico da interpretação.

The image shows a musical score for the song "Charlie Rutlage" by Charles Ives. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "faster (half spoken)" and "recite. - following the piano". The piano accompaniment is marked "faster" and "ff (octs. ad lib.)". The lyrics are: "by a cow-horsefalling, While run-ning af-ter stock; 'Twas on the spring round up, A". The score is written in G major and 2/4 time. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The vocal part is a recitative style, with a focus on rhythm and articulation rather than melody.

Figura 16 - Recitado em *Charlie Rutlage* de Charles Ives.

O próximo exemplo é retirado da obra *Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as Três Mulheres* (1966), de Ernst Widmer. É o mesmo recurso visto anteriormente, agora aplicado a um coro.

The image shows a musical score for four vocal parts: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The score is in common time (C) and features two dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The lyrics are: "O-FFI-CI-UM SE - PULCHRI Diá-lo-go do an-jo... ..com as 3 mu-lhe-res". The Soprano part starts with *mf* and then *p*. The Contralto part starts with *mf* and then *p*. The Tenor part starts with *mf* and then *p*. The Bass part starts with *mf* and then *p*.

Figura 17 - *Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as Três Mulheres* (1966), de E. Widmer.

2.2.3 Assoviando

A notação mais adequada para esse recurso é a instrução verbal junto ao trecho musical escrito, abaixo ou acima das notas específicas.

O assovio na música é frequentemente usado para criar uma atmosfera informal, infantil, cômica, delicada ou, até mesmo, para adicionar uma aura nostálgica, melancólica ou enigmática à canção.

A peça *Memories* (1897), de Charles Ives, especialmente a primeira parte da canção intitulada de "Very Pleasant", descreve duas crianças na "Casa da Ópera", esperando ansiosamente que a cortina suba. O texto é jocoso e tem indicação para ser executado "o mais rápido possível". A sessão é curta, porém cheia de pontos de surpresas, como os assovios.



Figura 18 - Assovio em *Memories* (1897) de Charles Ives.

Ernst Widmer utilizou o efeito com assovios de forma surpreendente ao designar essa função ao público.

Figura 19 - *Rumos* (1972) de Ernst Widmer (comp. 190).

A obra *Rumos* tem uma formação orquestral com acréscimo de alguns instrumentos e elementos não convencionais. Segundo Wellington Gomes (2002, p. 100), “a expansão da instrumentação, com base nos meios utilizados na participação do público, se constitui num fator fundamental na estratégia orquestral desta obra.”

Como verificado nos exemplos anteriores, o assovio na música é um elemento que pode servir como recurso que remete às sensações de graciosidade, simplicidade e pode ainda servir como artifício sonoro na elaboração de uma trama orquestral.

2.2.4 Respiração audível

A notação para esses efeitos vocais costumam vir acompanhada de instruções verbais, dinâmicas ou sinais para poder especificar mais diretamente a expressividade que foi desejada pelo compositor.

Em muitos casos, a respiração audível ou tom ofegante é usada em obras que amplificam a voz com um microfone e, nesse caso, sua eficácia é potencializada e frequentemente usada para trazer uma qualidade misteriosa, emocionalmente carregada, ou erótica para a música. Esse efeito deve sempre ser usado com parcimônia, pois é diretamente ligado ao ato da respiração e, além de cansar com o uso prolongado, pode ter como resultado o ressecamento da boca e garganta.

Apesar de a respiração audível ou tom ofegante não ter ressonância natural para projeção em um auditório, o efeito também pode ser encontrado em trabalhos não amplificados, porém é mais difícil de realizá-lo de maneira tão eficiente. (MABRY, 2002, p. 131)

O símbolo mais usado para expressar a inspiração audível é o . Luciano Berio utiliza a inspiração audível na obra de maneira rápida e pontual, colocando a expressão *gasping* (ofegante) sobre a notação do efeito. Não é um recurso conveniente para ser usado como nota longa, mas sim como notas curtas, justamente como Berio manipula em *Sequenza III*, de forma eficaz.

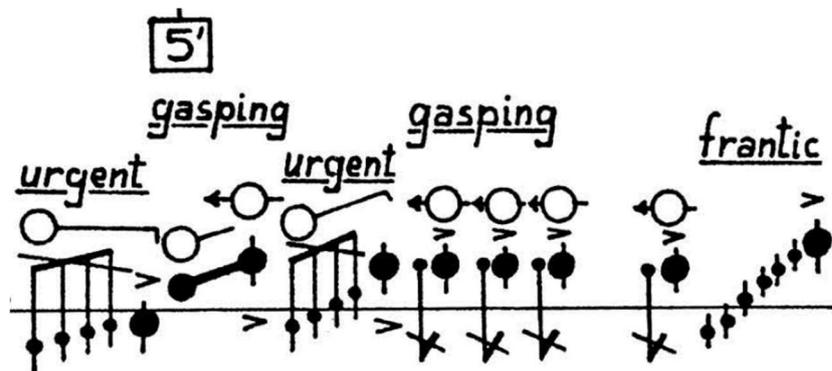


Figura 20 - Respiração audível em *Sequenza III* (1965) de Luciano Berio.

2.2.4.1 Sussurro Rápido

Os sons sussurrados, como o nome já expressa, são frágeis e de pouca intensidade, tendo característica de uma sonoridade soprosa. O símbolo \blacklozenge é utilizado por Berio para caracterizar o sussurro rápido em *Sequenza III* (figura 21).

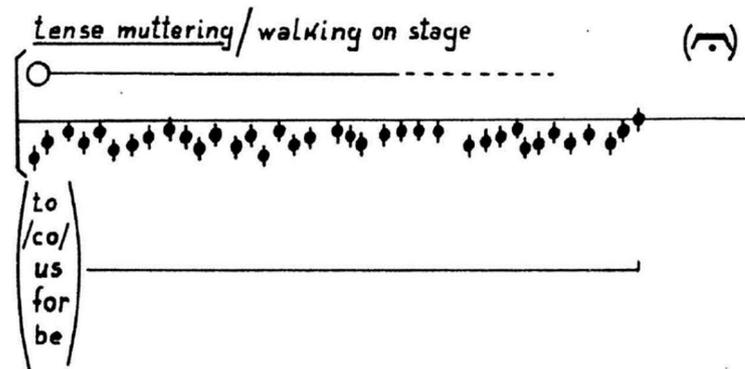


Figura 21 - Sussurro rápido em *Sequenza III* (1965) de Luciano Berio

Neste exemplo, Berio utiliza o efeito de sons sussurrados o mais rápido possível. Apesar da notação livre de tempo rígido e altura definida, existe um contorno sutil nas frases e, também, algumas indicações com relação à métrica importantes para o cantor. A indicação de aspecto emocional e a observação de pulsos e respiração são imprescindíveis para diferenciar a expressividade desse efeito que é, de certa forma, limitado na amplitude com relação à intensidade sonora.

Em *Caleidoscópio* (1975) e *Chromaphonetikos* (1978), de Lindembergue Cardoso, as indicações do efeito é sob o modo de instrução verbal, posta sobre o trecho musical. Os textos são formados por fonemas vocálicos, consonantais e sílabas onomatopaicas.

Figura 22 – *Caleidoscópico* (1975) de L. Cardoso.

Figura 23 - *Chromaphonetikos* (1979) de L. Cardoso.

2.2.4.2 Modulação Tímbrica

Esse efeito é produzido a partir de uma nota entoada, modulada para o sussurro sem que haja uma quebra. O timbre se transforma a partir de uma nota específica, chegando a um som de altura não definida ou vice-versa. Tanto em canto solo quanto em densos conjuntos de vozes, a modulação tímbrica resulta num efeito de grande expressividade. Um exemplo deste efeito é visto na obra *Sequenza III*, de Luciano Berio.

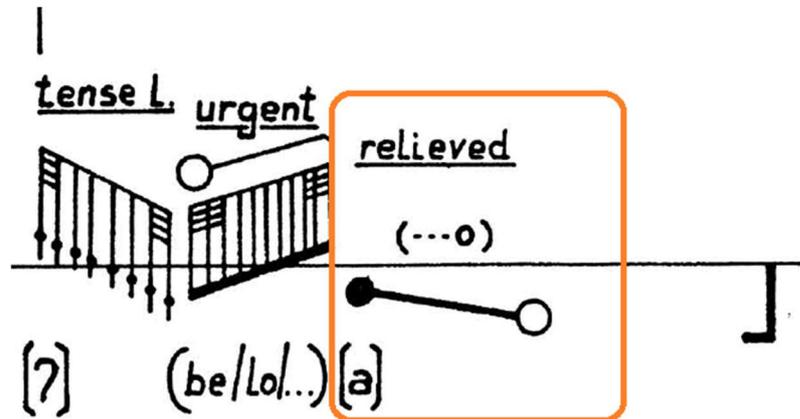


Figura 24 - Modulação tímbrica em *Sequenza III* (1965) de Luciano Berio

2.2.5 Grito

O grito é um recurso expressivo, bastante dramático. Mabry (2002) demonstra três possibilidades de notação, sendo que a terceira forma, com a indicação verbal, apresenta maior clareza:

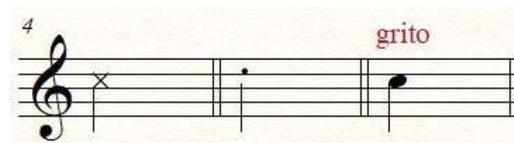


Figura 25 - Opções de notação para o recurso grito.

Peter Maxuell Davies faz uso desse recurso na obra *Eight songs for a Mad King* (1969), como demonstrado na figura abaixo.

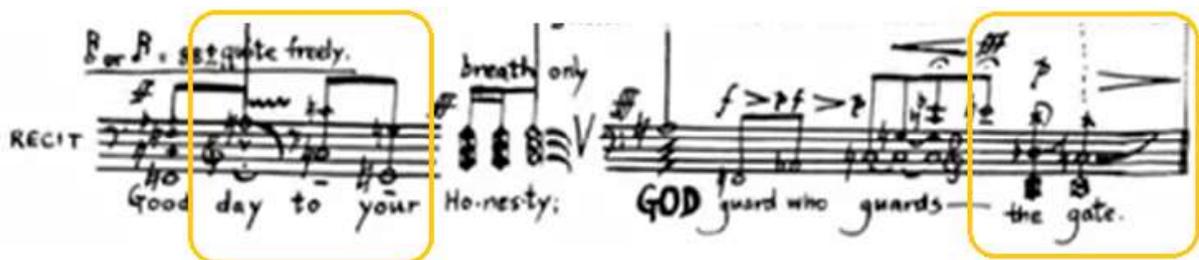


Figura 26 - Grito em *Eight songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxuell Davies.

Podemos encontrar também outros exemplos desse recurso nas obras *Caleidoscópio* (1975) e *Chromaphonetikos* (1978), de Lindembergue Cardoso, ou na *(Im)previstus* (1973), de Agnaldo Ribeiro, disposta abaixo:

Handwritten musical score for *(Im)previstus* (1973) by Agnaldo Ribeiro. The score includes staves for VOX, TAM., V1, V2, VA, VC, and CB. The VOX staff has a yellow box around the instruction '(gritudo) ff'. The TAM. staff has a 'p' dynamic. The V1, V2, VA, VC, and CB staves have various dynamics and markings like 'm.l.', 'f', 'p', and 'ff'. There are also performance instructions in Portuguese: 'falar, como se estivesse aflito pedindo para sair, pouco a pouco crescendo.', 'IMEDIATAMENTE: Começar a bater na PORTA (prato susp.)', and a note at the bottom: 'o percussionista (ou quem gritar) deverá ficar atento para só gritar logo que as luzes se acendam, (se possível pouco antes) com a luz, cortar imediatamente o tantum.'

Figura 27 - *(Im)previstus* (1973) de Agnaldo Ribeiro.

2.2.6 Glissando

O glissando é um recurso natural da voz falada, incorporado à música, o qual leva a entoação de uma nota à outra ou desenha contornos sem exata afinação. Podemos ver um exemplo de vozes em glissando no trecho da peça *For viola and 6 voices* (2006), de George Friederich Haas.

39 *sempre pp* *der Buchstabe "I" ist ein "L" wie in "Ludwig"*

S. *sempre pp* a e i u l

Ms. *sempre pp* a e i u m o

A. *sempre pp* a e i u l

T. *sempre pp* a e i u l

Bar. *sempre pp* a e i u l

B. *sempre pp* a e i u l

Figura 28 - Glissando em *For viola and 6 voices* (2006) de George Friedrich Haas.

Apesar desse recurso ser natural para a voz, o seu efeito é marcante na música, podendo ser exótico, principalmente se executado com grupos de vozes pela imprecisão da afinação. Cardoso usa esse efeito associado ao limite de registro agudo e grave de cada cantor do coro em *Chromaphonetikos* (1978).

f *ff* *fff* *gliss.* *gliss.* *pa!* *pa!* *pa!* *pa!*

Figura 29 - Glissando em *Chromaphonetikos* (1978) de L. Cardoso.

2.2.7 Microtons

A vocalização microtonal possui sonoridade exótica e tem relação intrínseca com a música oriental. Alguns compositores ocidentais foram pioneiros na música

microtonal moderna, como Krzysztof Penderecki (1933), Charles Ives (1879-1954), entre outros. Como exemplo desta escrita, podemos observar a obra *Labia Mea* (2016) do compositor armênio Vahram Sarkissian.

$\text{♩} = \text{ca. } 48$ **Tempo libero**
(no time signature) ca. 12"

The score is for a vocal ensemble with the following parts: Soprano, Soprano / Mezzo Soprano, Mezzo Soprano, Countertenor, Tenor, Baritone, Baritone / Bass, and Bass. The tempo is *Tempo libero* (no time signature) at approximately 48 beats per minute. The score includes various microtonal techniques and performance instructions:

- Soprano:** (irregular oscillation), fast irregular sharpening or chomping sounds (very soft and quiet), *pp*.
- Soprano / Mezzo Soprano:** (irregular oscillation), fast irregular sharpening or chomping sounds (very soft and quiet), *pp*.
- Mezzo Soprano:** (irregular oscillation), freely alternate between semivoiced and regular singing, freely breathe between the notes. Larynx should always be relaxed., *pppp mp pppp mp*.
- Countertenor:** freely alternate between semivoiced and regular singing, freely breathe between the notes. Larynx should always be relaxed., *pppp mp pppp mp*.
- Tenor:** freely alternate between semivoiced and regular singing, freely breathe between the notes. Larynx should always be relaxed., *pppp mp pppp mp*.
- Baritone:** fast irregular sharpening or chomping sounds (very soft and quiet), *pp*.
- Baritone / Bass:** unvoiced lip roll, fast irregular sharpening or chomping sounds (very soft and quiet), *pp*.
- Bass:** unvoiced tongue roll (produce lowest frequencies possible), fast irregular sharpening or chomping sounds (very soft and quiet), *pp*.

Figura 30 - Microtons em *Labia Mea* (2016) de Vahram Sarkissian

Lindemberg Cardoso, em *A Procissão das Carpideiras* (1969), utiliza vários recursos de indeterminação, o glissando em nível microtonal é um deles. Esse recurso se apresenta no trecho do exemplo a seguir, principalmente na linha do soprano IV.

The image displays a musical score for the piece "Procissão das Carpideiras" (1969) by L. Cardoso, specifically measures 57-62. The score is arranged in a multi-stem format. At the top, the number "57" is written. The vocal parts are labeled "COORO" and numbered I through VIII, each with a "Sop." (Soprano) designation. The lyrics "A", "U", and "i" are written below the vocal staves. The ENXADA part is represented by a series of rhythmic marks, including "x" and "y" symbols, with a dynamic marking "p". The PRATO SUSP. part includes dynamic markings "p" and "ff". The score concludes with a double bar line and a fermata.

Figura 31 - *Procissão das Carpideiras* (1969) de L. Cardoso (comp. 57-62).

CAPÍTULO 3

3 BREVE REFLEXÃO SOBRE O COMPOR E SEUS CAMINHOS

Talvez, umas das observações mais frequentes em literaturas diversas que incidem sobre o compor seja a constatação da multiplicidade de estilos, técnicas e processos. Nesse quadro característico da pluralidade pós-moderna, possivelmente, o grande desafio relacionado ao fazer composicional esteja no domínio da noção de liberdade *versus* unidade, visto que a fragmentação, a confluência de técnicas e citações fazem parte do pluralismo inerente ao pensamento pós-moderno, como podemos constatar em Kramer (2000)²⁸.

Nesse contexto, onde existe o acordo entre abrangência e singularidade, é possível observar a latente força de expansão através da delimitação e estabelecimento da multiplicidade a partir da unidade.

Essa consideração aponta para o campo da teoria composicional, mais diretamente ao conceito da economia de meios, junto com o correlato princípio da *Grundgestalt*²⁹ e da *variação progressiva*³⁰, que tem a finalidade de gerar coerência, unidade e profundidade na totalidade da obra musical. Segundo Josef Rufer (1954, p. 7-10), o conceito de “ideia básica” (*Grundgestalt*), consolidado por Schoenberg, teria sido formalizado teoricamente por volta de 1913 a 1923³¹, período em que desenvolveu e estabeleceu seu método dodecafônico. O conceito abrange designações que antecedem ideias musicais concretas, dessa forma, se constata que o mesmo também se relaciona a um pensamento mais abstrato, e a definição de ideia e material se confundem.

Apesar de o material/ideia possibilitar um nível indeterminado de abstração e entrelaçamento, segundo Cerqueira (1992), é possível categorizar estilos de

²⁸ Jonathan D. Kramer (2000), em seu artigo *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, texto que será abordado no tópico seguinte, discute sobre uma série de questões referentes à música pós-moderna, em torno da tonalidade, da citação, da unidade, da temporalidade, da autoria e pluralidade.

²⁹ Princípio decorrente da concepção organicista na criação musical, elaborada por Arnold Schoenberg (1874-1951), tendo por base práticas composicionais providas especialmente de Johann Brahms (1833-1897). *Grundgestalt* é definido como a “configuração básica” ou “ideia básica” de uma obra, e que serve como gerador de material temático. (RUFER, 1954, p. 85)

³⁰ A *variação progressiva* refere-se a ações sucessivas de mutações do *Grundgestalt*, com a finalidade de gerar materiais temáticos.

³¹ Mais detalhes em LEIGH (1998), BURTS (2004), AUERBACH (2005) e EMBRY (2007).

pensamentos composicionais, partindo do propósito analítico em distinguir esses dois elementos como pontos opostos: material (que se baseia na configuração ordenada do próprio material) e ideia (que se serve de elementos com significados subjetivos – culturais ou históricos).

3.1 PÓS-MODERNO E MULTIPLICIDADE

Estudos atuais e discussões no campo da teoria da composição nos possibilitam acesso a diversificados enfoques sobre os processos da criação musical. Lima (2012), em *Música Popular e outras Adjacências*, nos apresenta um panorama de multiplicidade, no qual mapeia diversos campos da teoria musical por ele identificados como Horizontes Temáticos³² e, em seu artigo *Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade*, destaca a importância de se observar as variadas vertentes e domínios como pontos mananciais:

Diversificação alude à multiplicação de enfoques – há teorias particulares, opostas, divergentes, conflitantes... – na verdade, trata-se de um processo e de suas dinâmicas. Implica, por sua vez, em potencialização dos limites, como zonas ativas de criação – e não apenas entre territórios disciplinares, mas também entre perspectivas culturais e epistêmicas. A diversificação também expõe lacunas e distâncias.³³ (LIMA, 2012, p. 118)

Se por um lado, Lima relaciona a variedade de conceitos, teorias, perspectivas históricas e culturais como um dínamo criativo, por outro, chama a atenção para prováveis consequências da diversificação, como a falta de unidade, por exemplo.

A liberdade e diversidade musical proclamadas nos ideais do século XX, estão confortavelmente acolhidas pelo pensamento pós-moderno. Sobre a ideia de liberdade no campo da composição no momento atual e a diferença entre perspectivas do moderno e o pós-moderno, Maria L. Pascoal (2009), em seu ensaio *Notas sobre o moderno e pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros*, declara que

³² Paulo Costa Lima, em *Música Popular e Outras Adjacências*, descreve de forma despretensiosa o que denomina por “horizontes temáticos”: “anotações para lembrar a mim mesmo e a meus alunos direções importantes a seguir”. Esta coleção de “janelas” se configura numa listagem de vinte e seis áreas de análise e da teoria composicional, e cada referida área com suas principais referências bibliográficas. (LIMA, 2012, p. 145-150)

³³ Texto citado do livro *Teoria, Crítica e Música na Atualidade – Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*, do artigo escrito por Paulo Costa Lima, 2012, p. 118.

enquanto o pensamento musical do que é Moderno seria radical no rompimento com o passado, em especial no que diz respeito à tonalidade, na procura do novo e defesa de ideais, o Pós-moderno não revelaria tais preocupações, porém, em decorrência de todo percurso até aqui, poderia voltar “à sua maneira” ao passado e, desta forma, estaria rompendo limites e mais preocupado com a comunicação, as diferenças e a variedade de manifestações. (PASCOAL, 2009, p. 119)

Apesar de expressar as diferenças claras entre os dois contextos, Pascoal reflete que o pós-moderno não significa o abandono definitivo do pensamento moderno, mas a amplificação do mesmo, por adoção de múltiplas possibilidades de pensamentos que antes eram negados.

Essa fala corrobora as doze atitudes referentes à música pós-moderna, exposta por Ricardo Tacuchian (1995):

Tabela 1 - Atitudes presentes na música pós-moderna.

01	Superação da polaridade nacional/universal;
02	Superação da polaridade tradição/renovação;
03	Transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas composicionais pelo pleno domínio do material manipulado, para a construção de uma linguagem expressiva.
04	Superposição original de diferentes técnicas composicionais e elementos culturais.
05	Necessidade de uma formação mais sólida para o compositor, visando uma maior excelência profissional.
06	Retorno da supremacia da manipulação do resultado sonoro final sobre os metadiscursos.
07	Adoção tanto de técnicas minimalistas, eletroacústicas e de computer music como de técnicas tradicionais.
08	Alternância de expressão lírica com impulso rítmico.
09	Valorização de parâmetros textuais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais.
10	Atitude despretensiosa, sem apelo elitista nem populista, comunicativa, mas sem recorrer a clichês massificados.
11	Expressão do mundo contemporâneo cosmopolita, em que o urbano é valorizado por manter suas características regionais.
12	Síntese estética conciliada com a individualidade criativa.

Fonte: TACUCHIAN, R. “Música pós-moderna no final do século.” Pesquisa e Música, nº 2 (1995): 25-40.

Algumas características do pensamento musical pós-moderno nesta amostra de Tacuchian ficam evidenciadas por alguns termos, como “superação”,

“transformação”, “superposição”, “adoção”, em que os mesmos não refletem uma noção de estanque ou rompimento, mas uma ideia de acolhimento, de incorporação, resgate e diversidade.

Jonathan D. Kramer (2000), em seu artigo *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, apresenta uma série de questões referentes à música pós-moderna, em torno da tonalidade, da citação, da unidade, da temporalidade, da autoria e pluralidade.

Dentro deste discurso, Kramer discute duas estéticas presentes no contexto atual: a estética pós-modernista (antielitista) e a antimodernista (elitista). Segundo o autor, um primeiro ponto para a compreensão do pós-modernismo é desassociá-lo de obras nostálgicas, composições que empregam sonoridades tradicionais, gestos, conformações e procedimentos que readotam representações e estilos antigos. Como exemplos de música antimoderna, Kramer menciona os *Concertos para flauta*, de Lowell Lieberman, a *Ricordanza e Sonata para viola*, de George Rochberg e o *Concerto para piano “Bronze”*, de Michael Torke. Como exemplo de música pós-moderna, cita: 2º. *Concerto para piano*, de Zygmunt Krauze; o *Concerto para violino*, de John Adams; a 3ª. *Sinfonia*, de Henryk Górecki; a 1ª. *Sinfonia*, de Alfred Schnittke; o *Quarteto no. 3*, de George Rochberg; *Tehillim*, de Steve Reich; a 1ª *Sinfonia*, de John Corigliano; *Body and Shadow*, de Bernard Rands; e a *Sinfonia*, de Berio.

Kramer argumenta que uma atitude importante para uma percepção mais clara do pós-moderno está no fato de considerá-lo uma atitude e não como um período histórico, e que isto não só influenciaria no processo de criação, mas na maneira que percebemos e usamos os elementos e representações musicais de outros tempos.

De acordo com Kramer, a descontinuidade, os variados estilos como referências, a intertextualidade fazem parte de um conjunto de atitudes adotadas por compositores pós-modernos. Desta forma, a unidade estrutural seria apenas uma possibilidade, mas não uma exigência. Vejamos uma lista de 16 características pós-modernas na música, relatada por Kramer:

01. Não é simplesmente um repúdio ao modernismo ou sua continuação, mas tem aspectos de ambos;
02. É, em algum nível e de alguma forma, irônico;
03. Não respeita fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente;

04. Desafia barreiras entre high style e low style (estilos erudito e popular);
05. Mostra desdém pelo valor, muitas vezes inquestionável, da unidade estrutural;
06. Questiona a mútua exclusividade entre valores elitistas e populares;
07. Evita formas totalizantes (peças inteiras tonais ou seriais);
08. Não considera a música como autônoma, mas relevante aos contextos culturais, sociais e políticos;
09. Inclui citações ou referências de música de várias tradições e culturas;
10. Considera a tecnologia não somente como um meio de preservar e transmitir música, mas, também, profundamente implicada na sua produção e essência;
11. Integra contradições;
12. Desconfia das oposições binárias;
13. Inclui fragmentações e descontinuidades;
14. Engloba o pluralismo e o ecletismo;
15. Apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades;
16. Localiza os significado e estrutura nos ouvintes, mais do que em partituras, performances ou compositor.

Observando as definições dispostas por Tacuchian e Kramer, podemos destacar que o ecletismo (ou pluralismo) emerge como uma das principais características pós-modernas e compreende a mistura estilística, a citação, o pastiche como formas indiferenciadas resultante da coexistência. Outro ponto importante está na relevância do resultado sonoro sobrepunando a forma e técnica estrutural. Isto está diretamente associado ao pensamento de condicionar o produto (música) à interpretação sensorial do ouvinte, e não reflexiva, devido à multiplicidade e fragmentação.

Sobre esta técnica, Peres³⁴ (2008) explicita um aspecto contraditório no contexto pós-moderno, em que a fragmentação produziria uma desorganização do estado perceptivo temporal que, paradoxalmente, não se oporia à continuidade, mas ao mesmo tempo a destruiria. Tal pensamento é apoiado em Eric Hoppenot (2001),

³⁴ PERES, Véra Lucia Rocha Pedron. As características pós-modernas na obra de Rimsky, de Gilberto Mendes. 2008. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

no *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire*, onde o autor expressa que “cada fragmento é uma totalidade que nega a totalidade”, desta forma, a cada porta que se abre, o ouvinte é atraído para um recomeço, seguindo variadas reiterações.

A relação antagônica entre fragmentação e continuidade, rupturas e concisão, não descreve uma adoção por parte do conceito pós-moderno ao caos estrutural, mas, de certa forma, relata uma via diferenciada de designação para conceitos formais da composição. Esta observação nos reporta à Silvia Berg (2009), em *Texturas do Pós-Modernismo*, quando discorre sobre o caráter de integralidade na *Sinfonia* de Berio (para oito vozes amplificadas e orquestra), apesar de ser uma obra de referência no uso da metalinguagem, citações tonais, gêneros tradicionais e pluralismo de estilo.

A Sinfonia de Berio, em 1968, é tida como um dos marcos do pós-modernismo [...]. Uma análise mais minuciosa, no entanto, nas notas de introdução da “Sinfonia” do próprio Berio estabelece o quanto essa obra tem caráter de síntese e de integração de texturas instrumentais das suas obras da década de 50 e dos exuberantes recursos vocais da produção da década de 60. No entanto, a “Sinfonia”, longe de ser um simples sumário retrospectivo, é uma obra geradora de técnicas que se desenvolveriam em muitas obras subsequentes (sic). (BERG, 2009, p. 124)

O caráter pós-moderno, apesar de demonstrar refutação aos conceitos inerentes ao pensamento modernista – como verdade absoluta, singularidade, elitismo – é, à sua maneira, “acolhedor”, visto que integra e ressignifica técnicas sem distinção estética, histórica e cultural.

3.2 DUAS POÉTICAS

Num enfoque oposto ao caminho da diversidade, Cerqueira (1992), em artigo intitulado *Técnicas Composicionais e Atualização*, sintetiza o fazer composicional em duas atitudes ou “poéticas”, que, segundo o autor, “fundamentam as principais filosofias da composição na modernidade”.

A primeira atitude identificada por Cerqueira (1992) toma por base a captura de elementos com demarcação de significados culturais ou históricos, a partir de obras expressivas, a servir como fontes de densidades sígnicas na composição de novas

obras. Consiste na ideia de transformação, desenvolvimento de algo com fortes referências no passado.

A segunda atitude encontra foco no contraste, na surpresa e se legitima na rejeição do “já usado”. Por esta atitude, o compositor valora os materiais por observar suas possibilidades sonoras e estruturais, dispostos através de ordenação e seleção. Todo o conteúdo expressivo, o significado artístico surge do próprio material sistematicamente manipulado.

Com referência a essas duas atitudes supracitadas e observadas de forma antagônica, Cerqueira (1992) destaca a importância de se analisar processos composicionais por uma delimitação rígida, a fim de uma compreensão maior dos aspectos de uma obra.

Ambas as “poéticas” buscam os fundamentos (“universais”?) da criação musical: a primeira, no nível histórico, na diacronia do repertório acumulado; a segunda, no nível artesanal, na descoberta do próprio código, sincronia da percepção do material em processo. Por outro lado, apesar de teoricamente viáveis essas duas possibilidades, aparentemente opostas, aqui levantadas, é difícil encontrar um compositor importante que tenha se restringido à primeira, ou radicalizado com sucesso na segunda, no conjunto de sua obra. Entretanto, a redução “binária” da multiplicidade de tendências composicionais do séc. XX, polarizando suas técnicas, é imprescindível para o nosso entendimento de aspectos comuns entre obras aparentemente contraditórias, se analisadas isoladamente, ou se comparadas sob rótulos (às vezes justos) do tipo neo-classicismo, neo-romantismo. (CERQUEIRA, 1992, p. 26)

Essa demarcação se torna necessária para a compreensão estilística de obras modernas, entretanto, no campo aberto, “permissivo” dos processos composicionais dos séculos XX e XXI, cada vez mais se percebe o ponto referencial da música voltado para o seu próprio discurso. A delimitação, nesse caso, serve como auxiliar para o entendimento de aspectos musicais e não outorga à música um caráter hermético. O sistema de referenciais está intrinsicamente ligado aos processos criativos, assim como as teias de conexões na demanda do compor.

3.3 ECONOMIA DE MEIOS

“A nova partícula que pode mudar o que sabemos sobre o universo!”³⁵ (BBC Mundo, 21/03/2016)

Como a descoberta de uma “simples” partícula, com massa ínfima e realidade microscópica pode mudar todo um entendimento sobre o universo?

Elaborar uma resposta para essa questão em termos científicos não seria tão simples, pelo menos para a maioria das pessoas. De certo, é que o fato nos conduz a um pensamento sintético de que o mínimo pode conter o todo.

Em direção ao campo da teoria da composição, a ideia sugerida associa-se a vários pontos que envolvem economia de meios, como a “noção de *Grundgestalt*, elemento gerador de todos os eventos musicais, e pode ser usada como um conceito que explica, em termos lógicos, a unidade orgânica de uma obra musical” (DUDEQUE, 2005, p. 138). A reflexão sobre o produto como resultante de um processo fluido pressupõe o agenciamento de uma unidade coerente, o qual é decisivo para a organicidade. Nesse horizonte, os conceitos schoenberguianos de *Grundgestalt*, variação progressiva e desenvolvimento motivico se aliam.

O princípio da *Grundgestalt* foi concebido por Schoenberg em 1919³⁶ (RUFER, 1954) - período inicial da formulação do seu método serial - o termo expressa a existência da ideia primordial que delinea a estrutura material e a coerência da composição musical. Porém, análises de suas obras, anteriores a esse período, como as de Neff (1984), Frisch (1993) e Almada (2011), indicam que a construção musical orgânica já fazia parte da sua característica composicional de forma minuciosa, a exemplo do *Quarteto de Cordas op.7* (1905) e a *Primeira Sinfonia de Câmara op.9* (1906). Segundo Rufer (1954), os conceitos da *Grundgestalt* e variação progressiva foram idealizados para respaldar seu novo sistema teórico e demonstrar uma

³⁵ Enunciado da BBC Mundo em 21/03/2016, referente a possível descoberta de uma nova partícula por Gian Giudice – Físico da CERN Genebra Suíça, 2015.

³⁶ Desirée Mayr (2015) mostra divergências entre pesquisadores com relação à data em que o princípio da *Grundgestalt* teria sido citado pela primeira vez: em 1919 (RUFER, 1954), “por volta de 1915” (LEIGH, 1998), 1913 (DUDEQUE, 2005) ou “no início da década de 1920” (COLLEEN, 2009). Segundo Carpenter & Neff (2006), o termo “*Grundgestalt*” só seria nomeado de forma definitiva em 1934.

continuidade entre os processos composicionais da escola vienense clássico-romântica e a sua própria música, seja ela tonal, atonal ou serial.³⁷

Schoenberg em seus escritos teóricos, nunca concedeu uma definição exata para o termo *Grundgestalt*. Dudeque observa o quão vaga é a definição por parte do compositor, possibilitando variadas interpretações.

Alguns escritores publicaram análises e discussões sobre o assunto, a exemplo de Erwin Stein (1930), Rufer (1954), Phipps (1978), Epstein (1979), Neff (1984), Carpenter (1984), Schmalfeldt (1991), Frisch (1993), Leigh (1998), Pye (2000), Burts (2004), Dudeque (2005), Colleen (2009) e Taruskin (2010), na finalidade de identificar e aclarar pontos específicos dentro da abrangência do conceito.

Para o nosso propósito, tomaremos como referência de um panorama geral os autores Stein, Rufer, Epstein, Carpenter e Schmalfeldt. Para uma abordagem contextualizada na Bahia, abordaremos trabalhos dos autores Paulo Costa Lima³⁸, Ângelo Castro³⁹ e Alexandre Reche e Silva⁴⁰.

3.3.1 Um breve percurso sobre *Grundgestalt*

3.3.1.1 Erwin Stein

³⁷ Vide Walter Frisch (1993, p. xv).

³⁸ Ver em Paulo Costa Lima: *O ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Prêmio Fazcultura / Braskem, 1999; Paulo Costa Lima: *Crítica e Criatividade a partir de uma imagem Criada por Ernest Widmer*, em *O Pensamento musical criativo*, ed. I. Nogueira and F. Borém, 2015. Salvador: UFBA, p. 19-39; Paulo Costa Lima: *Música Popular e outras Adjacências*. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2012; Paulo Costa Lima: *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012; Paulo Costa Lima: *Teoria e Prática do Compor II – Diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014; Paulo Costa Lima: *Teoria e Prática do Compor III – Lugar de fala e memória*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014.

³⁹ Consultar o livro de Ângelo Castro: *O Pensamento Composicional de Fernando Cerqueira: Memórias e Paradigmas*. Salvador: EDUFBA, 2007.

⁴⁰ Ver dissertação de Alexandre Reche Silva: *Lindembergue Cardoso: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80*. 2002. Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

Aluno de Schoenberg durante os anos de 1906 a 1910, posteriormente colaborou em sua gestão na *Society for Private Performance*⁴¹ (1920). Em seu ensaio *New Formal Principles (1924 e 1953)*⁴², Erwin Stein expõe de forma mais direta o conceito de *Grundgestalt*, o qual considerou um princípio relacionado à estrutura de alturas, como uma série dodecafônica, que geraria as ideias musicais consequentes, os motivos e temas.

O ensaio apareceu pela primeira vez em 1924, mais tarde em 1953, em *Orfeu in New Guises*, devido à necessidade de elucidação do seu pensamento em relação ao *Grundgestalt*, que sugeria uma fundamentação direta com o método dodecafônico e terminologias confusas. Para elucidar as várias questões, Stein explica que “o presente ensaio não descreve a composição de Schoenberg com doze notas, mas a fase imediatamente anterior finalmente cristalizada”⁴³, e afirma que o desenvolvimento do conceito se deu a partir de práticas já utilizadas no passado (STEIN, 1953, p. 57).

Stein preferiu considerar o *Grundgestalt* como um conjunto, não um motivo tradicional, porém representado por ritmos e contornos melódicos. (SCHIANO, 2004)⁴⁴

3.3.1.2 Josef Rufer

Rufer foi aluno de Schoenberg de 1919 a 1922, tornando-se seu assistente em Berlim de 1925 a 1933, conhecendo de perto o pensamento do mestre diante da elaboração do princípio da *Grundgestalt* e do sistema serial. Um ano após a morte de

⁴¹ A Society for Private Musical Performances foi criada em Viena, no outono de 1918, por Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern, para apresentações musicais privadas, com a intenção de levar performances mais compreensíveis da música nova para o público da época. A dificuldade era grande em se formar plateia, especialmente se a música em foco fosse de vanguarda. Poucas músicas de vanguarda eram executadas, o compositor mais tocado era Max Reger (suas composições prolongaram o movimento romântico até o século XX). Em sequência, estavam Claude Debussy, depois Bela Bartok. Schoenberg só permitiu que sua música fosse inserida nas apresentações depois de um ano. Obras sinfônicas geralmente tinham que ser tocadas em forma de reduções para um ou dois pianos. Schoenberg, Berg e Webern faziam arranjos e, posteriormente, Erwin Stein. GILLILAND, Norman. *The Society for Private Musical Performance*, 2015. Disponível em: <<https://www.wpr.org/society-private-musical-performance>>. Acesso em: 26 out. 2018.

⁴² Em *Orfeu in New Guises* (Londres, 1953).

⁴³ “The present essay does not describe Schoenberg's composition with twelve notes, but the stage immediately before it had finally crystallised.” (STEIN, Erwin. *Orpheus in New Guises*. trans. Hans Keller (London: Rockliff, 1953, p. 57)

⁴⁴ Em Michael J. Schiano, “Grundgestalt,” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uky.edu/subscriber/article/grove/music/11868>>. Acesso em: 26 out. 2018.

Schoenberg, lança seu livro *Die Komposition mit Zwölftone* (1952), traduzido para o inglês como *Composition with twelve notes* (1954). Nele, Rufer aborda de maneira significativa e pormenorizada a técnica composicional dodecafônica de Schoenberg e destaca o vínculo desse sistema com práticas composicionais do passado e o conceito da *Grundgestalt*.⁴⁵

Em seu ensino de composição, Schoenberg formou o conceito do *Grundgestalt* (forma básica) já em 1919 e o usou com o significado exato que ele tem em meu livro – como sendo a forma musical (ou frase) que é a base de uma obra e o seu “primeiro pensamento criativo” (para usar as palavras de Schoenberg). Tudo o mais é derivado disso – em todos os tipos de música, não apenas na música de doze notas; e não é originado meramente da conjunto serial básico que está contida na forma básica, mas também de todos os elementos juntos com a série, como o elemento melódico, lhe concede sua forma atual, isto é, ritmo, frases, harmonia, partes subsidiárias, etc. Nesse contexto, é importante notar que Schoenberg, desde os primeiros dias trabalhando em seu método, aplicou os resultados de sua composição com doze notas à composição em geral, escolhendo os conceitos que ele usou para a formulação teórica de seu método, de tal forma que também pudessem ser aplicados à música de qualquer tipo (tonal, clássico etc.) ... Em minhas anotações, muito completas de seu ensino, entre 1919 e 1922, encontro essas definições: um motivo é a mais pequena forma musical, consistindo em pelo menos um intervalo e um ritmo. A seguinte maior forma é o *Grundgestalt* ou frase, “como regra de 2 a 3 barras de compassos” (o número de compassos dependendo do andamento, entre outras coisas), e consistindo da “conexão firme de um ou mais motivos e suas repetições mais ou menos variadas”. A forma do próximo tamanho, o tema, “surge da necessidade de conectar várias formas em conjunto”, e consiste “da conexão (aqui ele não diz firme) do *Grundgestalt* (forma básica) com as suas repetições mais ou menos variadas.” (RUFER, 1954, p. vi-ix)⁴⁶

No texto acima, Rufer declara a importância da *Grundgestalt* para todos os parâmetros estruturais da música, afirmando como base de toda a obra, e que tudo provém dessa “ideia prima”. Numa perspectiva mais material, baseado em notas de aulas com Schoenberg, apresenta este conceito, localizando-o sob forma de motivo e tema, consistindo em conexões e variações. O autor deixa claro o vínculo do conceito com o método dodecafônico, no objetivo de firmar fundamentos teóricos capazes de

⁴⁵ Segundo Martin Leigh (1998), a contribuição mais importante de Rufer para a compreensão do *Grundgestalt* não estaria no texto principal do seu livro, mas em uma carta escrita ao tradutor da edição em inglês, Humphrey Searle, e inserida no prefácio da edição. Ver Leigh, Martin. *Grundgestalt, multipiece, and intertextuality in Brahms's opp. 117, 118, and 119*. PhD thesis, University of Nottingham, 1998, p. 58.

⁴⁶ Trecho da carta de Rufer para Humphrey Searle. (RUFER, 1954, p. vi-ix)

responder também a qualquer tipo de música. Rufer reafirma o discurso em *The Works of Arnold Schoenberg* (1962), no qual cita o próprio Schoenberg apontando que “em seus ensinamentos, conscientemente absorveu as novas concepções delineadas na composição de doze notas, em análises de Mozart, Beethoven, Brahms, mas de forma camuflada.”⁴⁷ (RUFER, 1962, p. 148)

3.3.1.3 David Epstein

Em 1968, Epstein apresenta a tese intitulada *O grundgestalt e o serialismo total de Schoenberg: sua relevância para a análise homofônica*, na qual emprega o conceito de *Grundgestalt* direcionado à exploração das noções de unidade musical, como a derivação de movimentos⁴⁸ a partir do motivo principal, examinados em parte nas obras de Beethoven, cuja ideia é amplificada em seu livro *Beyond Orpheus: Studies in music structure* (1979). Nesse extenso e influente trabalho, Epstein afirma que a *Grundgestalt*:

[...] era um conceito fundamental para Schoenberg, um que promoveria ideias subsequentes. Sua utilidade para ele era principalmente a de uma influência de fundo para um procedimento composicional mais preciso e sistemático, que evoluíram como uma teoria de doze tons”.⁴⁹ (EPSTEIN, 1979, p. 21)

Além de salientar a proficuidade do pensamento em objetivar uma sistematização clara e orientada, o autor aponta que o conceito também seria um agente favorável para a incorporação das ideias metafóricas (germes básicos) de Schoenberg sobre unidade orgânica musical.

⁴⁷ Schoenberg “mentioned himself that in his teaching he quite consciously absorbed the newly-born perceptions drawn from twelve-note composition in analyses of Mozart, Beethoven, Brahms, but in camouflaged form.” Ver em Josef Rufer: *The Works of Arnold Schoenberg*. (D. Newlin, trad.). Londres: 1962, p. 148.

⁴⁸ Derivação de movimentos como significado que abarca além de consequências temáticas melódicas, outros parâmetros como ritmos, harmonias, progressões harmônicas, relações-chave, etc. (EPSTEIN, 1968, p. 92). David Epstein: *Schoenberg's Grundgestalt and Total Serialism: their Relevance to Homophonic Analysis*, (unpublished Ph. D dissertation, Princeton 1968).

⁴⁹ (...) “was a fundamental concept for Schoenberg, one from which subsequent ideas would emerge. Its usefulness to him was mostly that of a background influence for the more precise and systematic compositional procedures that evolved as twelve-tone theory”. Em D. Epstein, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, Cambridge, Mass., 1979, p. 21.

Segundo Stephen J. Collisson (1994)⁵⁰, Epstein constrói sua teoria a partir de Schoenberge; Josef Rufer, porém, destaca uma percepção mais ampla da *Grundgestalt*, com ênfase na unidade da obra e as influências de múltiplos parâmetros em sua estrutura.

3.3.1.4 Patricia Carpenter

Patricia Carpenter foi aluna de Schoenberg entre 1942 e 1949 nos Estados Unidos. Enquanto Rufer e Stein estiveram ao lado de Schoenberg em sua fase inicial de elaboração das suas ideias, Carpenter esteve presente no período em que ele já havia formatado os princípios fundamentais do seu método dodecafônico. Esse fato foi essencial para Carpenter apresentar uma visão mais abrangente e original para a teoria da *Grundgestalt*, através do artigo *Musical Form and The Musical Idea: Reflections on a theme of Schoenberg, Hanslick and Kant* (1984), em que reflete sobre um tema de Schoenberg, Hanslick e Kant, na consideração desse último. De acordo com Carpenter, as reflexões de Kant sobre cognição e música⁵¹ influenciaram profundamente a compreensão de Schoenberg sobre ideia musical, como um trabalho completo que teria origem em seu sentimento platônico, além da experiência sensorial.

Carpenter considera a ideia como “um único pensamento musical concreto”.⁵² Nesse contexto, a autora coloca frente a frente a discussão sobre estética e lógica, subjetivo e objetivo. Na análise do *Quarteto de Cordas Op. 95* de Beethoven, presente no seu estudo, a autora discute o assunto enfocando o domínio das relações tonais e apresenta os fatores de desequilíbrio e ambiguidade como questão central. Carpenter se concentra em posicionar o aspecto abstrato e o objetivo numa mesma dimensão, como visto nesta afirmação:

⁵⁰ Em Stephen Collisson: *Grundgestalt, Developing Variation and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg*. Diss. King's College, 1994, p. 26.

⁵¹ Immanuel Kant: *Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith (Oxford University Press, 1952).

⁵² Patricia Carpenter: *Musical Form and The Musical Idea: Reflections on a theme of Schoenberg, Hanslick and Kant*. *Music and Civilisation: Essays in Honour of Paul Henry Lang*, ed. Strainchamps and Maniates, New York, 1984, p. 418.

Eu acredito que ele [Schoenberg] concordaria com seu amigo Karl Kraus que, embora a fonte da ideia esteja na fantasia, a verdade está na reconciliação da fantasia e da razão - que não apenas o criador, mas também o observador, na verdadeira experiência da arte, é "um ser humano dolorosamente agitado pela busca da harmonia interior". (CARPENTER, 1984, p. 427)

Segundo Brent Lawrence Auerbach, “muitos escritores cometem o erro de assumir que o *Grundgestalt* e a Ideia Musical são a mesma coisa. Dada a ampla discrepância de tamanho e função entre o *Gedanke* e a *Gestalt* nos escritos de Schoenberg, sabemos que isso não pode ser”. Só pela reunião total das relações musicais na obra, que uma ideia musical é adequadamente expressa. (AUERBACH, 2005, p. 7)⁵³ Carpenter (1983, p. 15) define a *Grundgestalt* como “o aspecto concreto e técnico da ideia”.

3.3.1.5 Janet Schmalfeldt

Janet Schmalfeldt apresenta um ensaio analítico do *Grundgestalt* sobre a Sonata para Piano de Berg (Op. 1)⁵⁴, com o objetivo de relacionar a obra de Berg à influência pedagógica de Schoenberg, examinando o princípio da variação progressiva. Sua definição específica de *Grundgestalt* nesse trabalho tem relevância com a compreensão da variação e desenvolvimento, como podemos observar na declaração a seguir:

[...] Proponho que a frase inicial da Sonata de Berg possa ser entendido como o *Grundgestalt* deste trabalho, e que a sua influência sobre o movimento completo será realizado por meio da variação progressiva. Para começar, devo salientar que a minha noção de *Grundgestalt* não se aplica ao motivo inicial da Sonata, mas sim a sua frase inicial. Com isso em vista, afasto-me radicalmente das inúmeras análises de *Grundgestalt* do passado; e, dependendo de qual das próprias observações de Schoenberg sobre *Grundgestalt*, ou "ideia",

⁵³ Brent Lawrence Auerbach: The analytical Grundgestalt: a new model and methodology based on the music of Johannes Brahms. Thesis (Ph. D) - Department of Theory Eastman School of Music, University of Rochester, New York, 2005, p. 7.

⁵⁴ J Schmalfeldt, 'Berg's Path to Atonality: The Piano Sonata, Op. 1' in Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives, (Oxford, 1991), pp. 79-109.

alguém deseja levar mais a sério, pode-se dizer que eu parti do próprio Schoenberg.⁵⁵ (SCHMALFELDT, 1991, p. 84)

Diferentemente de Epstein (1979), Carpenter (1983), Phipps (1983), Frisch (1984) e Neff (1984), autores que consideram o conceito de variação progressiva e *Grundgestalt* como duas noções independentes, Schmalfeldt diz que a variação progressiva proveria os meios para a realização de uma *Grundgestalt*. (SCHMALFELDT, 1991, p. 84).

3.3.2 Em contexto baiano

De acordo com Lima (1999), essa tradição de unidade-coerência-variação chega na Bahia através, por exemplo, da obra de Widmer.

O compositor suíço Ernst Widmer chega à Bahia em 1956, começa a lecionar composição em 1953 e, em 1966 cria o Grupo de Compositores da Bahia (GCB)⁵⁶ juntamente com seus alunos, associação que permanece até 1974. Na afirmativa do compositor Wellington Gomes (2002, p. 1), “falar desse Grupo é falar de um dos mais atuantes e mais importantes grupos que se dedicaram à música contemporânea brasileira, influenciando uma grande quantidade de adeptos e compositores de gerações posteriores”.

Ilza Nogueira (1999, p. 2) destaca seis aspectos que notabilizaram o Grupo de Compositores da Bahia, dada sua atuação como movimento de vanguarda na Bahia e a produção de música contemporânea.

⁵⁵ ...”I propose that the initial phrase of Berg's Sonata may be understood as the Grundgestalt of this work, and that its influence upon the complete movement will be accomplished by means of developing variation. To begin with, I must stress that my notion of Grundgestalt applies not to the initial motive of the Sonata but rather to its initial phrase. With this view, I depart radically from the numerous motive-oriented Grundgestalt analyses of the past; and, depending upon which of Schoenberg's own remarks about Grundgestalt, or 'idea', one wishes to take most seriously, it could be said that I depart from Schoenberg himself.” (SCHMALFELDT, p. 84)

⁵⁶ O Grupo de Compositores da Bahia era formado por Widmer e seus alunos de então: Fernando Cerqueira (1941), Rinaldo Rossi (1945-1984), Milton Gomes (1916-1973), Jamary de Oliveira (1944), Nicolau Kokron (1936-1971) e Antônio José Santana Martins (1936) - mais conhecido como Tom Zé - Lindembergue Cardoso (1939-1989), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951), Carmen Mettig Rocha (1947) e posteriormente, Walter Smetak (1913-1984), Rufo Herrera (1935), Agnaldo Ribeiro (1943), Marco Antônio Guimarães (1948), Lucemar de Alcântara Ferreira (1933), Alda de Jesus Oliveira (1995), Ilza Nogueira (1948) e Paulo Costa Lima (1954). (LIMA, 1999; TACUCHIAN, 2001; GOMES, 2002)

- 1 – A quantidade de produção;
- 2 – Originalidade do produto;
- 3 – Compromisso com a novidade e com a tradição;
- 4 – Envolvimento com a cultura baiana;
- 5 – Abertura a toda e qualquer expressão cultural;
- 6 – Influência exercida nos programas de ensino, pesquisa e difusão.

Para Widmer, “a percepção da importância da diversidade cultural era fator de sobrevivência” (LIMA, 1999, p. 34), além do compromisso com a invenção e o acordo com os princípios da “tradição analítica do tematicismo – Reti (1951), Epstein (1979), Schoenberg (1995) - algo que é bastante coerente com o verdadeiro fascínio de Widmer pelos procedimentos variacionais.” (LIMA, 1999, p. 51). Esses termos enfatizam o pensamento de economia de meios acolhido por Widmer e difundido em suas obras, conseqüentemente, em seus ensinamentos.

Todo o trabalho motivico demonstrado na tese de Lima (1999) sublinha o completo interesse de Widmer por “economia de meios” e processos derivativos. Essa questão entra como evidência quantitativa e qualitativa através das várias análises presentes na tese. Nas sínteses descritas por Lima (1999), das mais de trinta obras analisadas de Widmer, vemos o compromisso intrínseco com uma visão orgânica musical que envolve coerência, unidade e profundidade, desencadeadas a partir da ideia básica (*Grundgestalt*), variação, derivação e todo trabalho motivico. Vejamos alguns tópicos dessas sínteses:

- “Ideia básica e trabalho motivico como fonte de energia composicional.” (*Suite para piano op. 6*)
- “Contraste e diálogo entre duas direções distintas de derivação da célula básica como processo gerador de forma.” (*Bahia concerto op. 17 – para piano, 5 instrumentos de sopro e cordas*)
- “Forma de arco aparece como decisão composicional estruturante.” (*Partita I op. 19 – para oboé solo*)
- “O conjunto 5-1 [01234] usado como motivo *clusterificado* na ideia básica da peça.” (*Partita II op. 23 para flauta e cembalo*)

- “Variações aplicadas à melodia nordestina.” (Divertimento III – Coco, op. 22)
- “Soluções seriais, pentatônicas e de desenvolvimento livre integradas pela lógica motivica.” (*Bloco I op. 27 para conjunto misto*)
- “Utilização do conjunto 5-1 como motivo ideia básica da peça.” (*Concerto de câmara op. 33 para violino e orquestra de cordas*)
- “Variação e ambiente rítmico-melódico brasileiro.” (*Lundus brasiliensis op. 37 para piano solo*)
- “Acorde inicial (agregado) resume material melódico-harmônico da peça.” (*Sinopse op. 64 para orquestra, coro e solistas*)
- “Resignificação de elementos palestrianos no universo composicional motivico widmeriano.” (*Trilemma op. 80 para sexteto vocal*)

Nesses tópicos, por exemplo, percebemos o pensamento de uma lógica composicional atrelada à construção orgânica, que denota a importância do desenvolvimento operando o próprio material, a estrutura adquirida através da ideia básica, o tecido complexo a partir do simples e outros vários elementos que apontam a economia de meios. Os conceitos disseminados por Widmer durante seu percurso como professor de composição foram assimilados e ampliados por seus alunos, motivando, dessa forma, a “produção de novas técnicas composicionais”, como expressa o próprio Widmer (1988, apud LIMA, 1999, p. 52). Isso ocorre devido ao seu ideal pedagógico aberto a inserções, trocas de experiências com alunos, à relatividade e incertezas, apesar da conexão explícita com a teoria composicional schoenbergiana. Nesse ponto, as regras podem ser relativizadas, tendo como mestre, a escolha.

O que me parece mais importante[...] a postura de Widmer como compositor que escolhe uma determinada lógica e aplica-a consistentemente, mas que está disposto também a brincar com suas próprias regras. Essa será uma dimensão fundamental no âmbito do ensino de composição. É fácil demonstrar consequências dessa atitude na produção dos alunos de Widmer (um exemplo que me ocorre de imediato é a peça *Monódica* de Lindembergue Cardoso), até porque essa é uma atitude fundamental para o próprio ato de compor. (LIMA, 1999, p. 214)

O pensamento composicional apresentado por Widmer, seja por formulações teóricas, composição, textos ou vivências em sala de aula, encontrou terreno fértil em seus alunos, os quais, por sua vez, se tornaram também referências como compositores, professores no que se diz respeito ao avanço das técnicas composicionais, orquestrais e pesquisa na área.

Alexandre Reche e Silva (2002) tece sua dissertação identificando e comparando procedimentos composicionais em obras de Lindembergue Cardoso. Um dos objetivos de Silva foi refletir sobre a construção de coerência, observando a lógica das escolhas do compositor nas sucessões de acontecimentos dentro das composições. A partir das análises, foram identificados seis procedimentos recorrentes, e desses destacamos dois que orientam mais diretamente o fator de coerência.

- “Coerência alcançada através de princípios de ritmo e/ou altura que se revelam como sementes composicionais.”
- “Uso de repetição variada como processo de elaboração composicional.”

Outros pontos observados por Silva, “demonstram um leque de recursos estratégicos para a prática composicional de Lindembergue Cardoso” (SILVA, 2002, p. 32), porém destacamos as práticas relacionadas à economia de meios, embasando os objetivos pertinentes a esta dissertação.

Outro trabalho relevante de pesquisa no campo da composição, é a tese *O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas*, de Ângelo Castro (2004).⁵⁷ O trabalho traça uma investigação sobre o pensamento composicional de Fernando Cerqueira, tendo como referências textos, análises de obras e entrevistas com o referido compositor. Castro, ao longo da tese, ressalta alguns aspectos que se relacionam com economia de meios que fazem conexão com Cerqueira, como a lei da organicidade e relativização, princípios ligados à prática composicional e pedagógica, orientados por Widmer.⁵⁸

⁵⁷ A tese de doutorado do professor e compositor Ângelo Castro, foi publicada como livro pela EDUFBA, em 2007.

⁵⁸ Ver em: LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Prêmio Fazcultura / Braskem, 1999, p. 327.

Em primeiro lugar, organicidade e relativização estão aí representados como um ciclo antagônico complementar conduzindo a dinâmica da composição ou os seus conflitos; e o conflito é a liberdade de mudança contida na incompatibilidade, no antagonismo e, principalmente, na complementaridade. Por outro lado, nos parece que a organicidade retém a sistemática que regula a escolha de processos composicionais abrangentes, aqueles que alavancam procedimentos capazes de suportar uma crítica interna mais severa. Um outro aspecto interessante a se notar é que existe em paralelo a essa relação organicista a destreza da inclusividade como ponto de atração para as diversidades temáticas, comportando-se como um misturador natural de variedades culturais, além de promover a abertura para novas experiências estéticas. Dessa maneira, é a inclusividade que promove a revolução nos processos tradicionais do fazer composicional. (CASTRO, 2004, p. 56-57)

Nesse sentido, a organicidade comporta o sistema que tende a orientar uma coesão no todo, guiando processos em vários níveis que decorrem da construção da obra. O contraponto disso está na relativização, o aspecto que libera regras, movimentando confrontos, que incorpora variedades e promove o novo.

Castro (2004, p. 149) destaca outros seis aspectos “importantes no processo composicional de Cerqueira”, e aqui distinguimos quatro que fazem contato com economia de meios:

- “As transformações de materiais e as derivações motivadas geradas pela metamorfose (micro e macro) no âmbito das células”;
- “As relações de horizontalidade contrapontística desenhando a condução vertical”;
- “A construção de novas texturas utilizando o mesmo material”;
- “A implementação do texto.” (“texto atuando como gerador de ideias composicionais”).

Todo trabalho motivado, a produção de novos materiais a partir do próprio material, a ideia de sistema integrando as partes ao todo, elementos da cultura popular como sementes composicionais, a organicidade e a relativização, tem relação direta com os princípios ideológicos e estéticos da produção do Grupo de Compositores da Bahia. Essa linha de pensamento que versa sobre economia, unidade, abrangência, coerência, resulta numa representação significativa de teoria da composicionalidade.

Ao longo de nossa formação no curso de graduação e dos trabalhos de composição durante o Mestrado, essa noção se fez presente como parâmetro de qualidade musical, de construção de coerência e unidade.

CAPÍTULO 4

4 COMPOSIÇÕES: MEMORIAL ANALÍTICO-DESCRIPTIVO

A partir deste ponto, trataremos os conceitos discutidos anteriormente como parte ferramental disposta a uma abordagem prática no âmbito composicional, uma prática que perpassa as relações entre ditos populares, seus significados mais abrangentes, tanto os de representações recorrentes aos mais abstratos, com o planejamento musical. Esse transcurso entre ditos populares, significados, cultura, fonética, hermenêutica, subjetividade, história, demarca etapas por todo o processo, que, em primeira instância, se destina ao levantamento de materiais composicionais a servir a uma ou várias obras. Neste laboratório musical dedicado à composição de música vocal, foram elaboradas três miniaturas - ou exercícios composicionais - e uma obra maior. O objetivo foi conduzir a construção de cada miniatura por um único parâmetro gestual, adquirido através da expressão popular “Da gota serena”. Já, a obra maior, intitulada “Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?” foi elaborada por entrelaçamentos mais complexos, através de um sistema de relações mais abrangente.

Na figura abaixo, é exposto um modelo de circuito de relações sógnicas e criativas, como possível gerador de materiais e gestos musicais, partindo de um elemento, o dito popular.

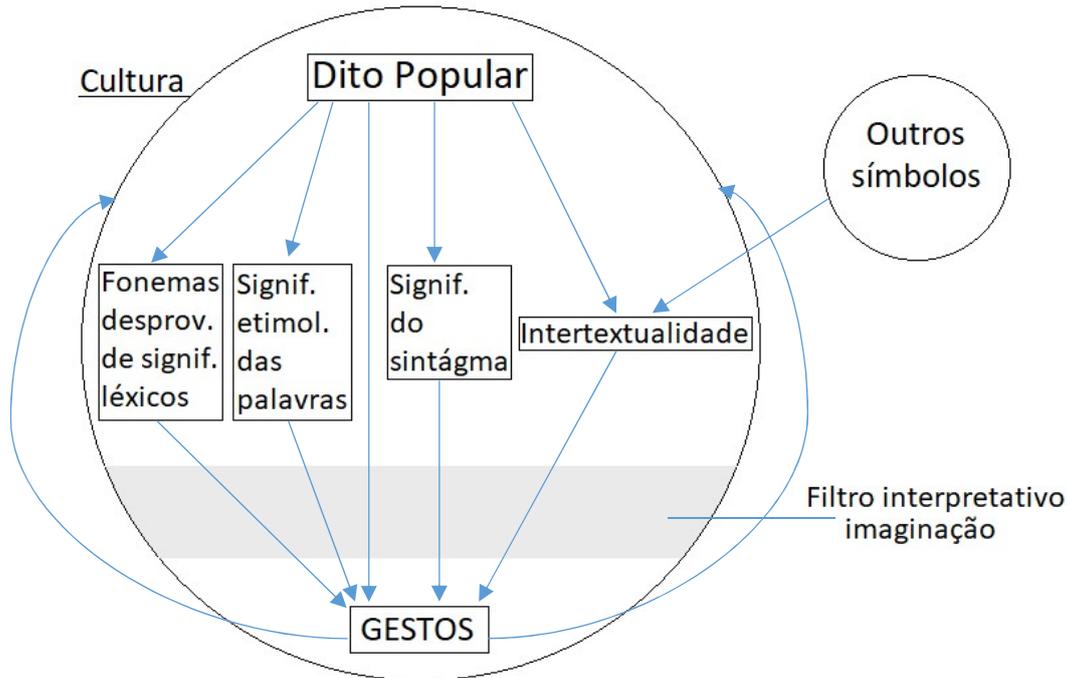


Figura 32 – Circuito gerador de materiais e gestos musicais.

Fonte: o autor.

O modelo identifica a cultura como um fator que abarca o processo por inteiro, e que pode acolher outros elementos externos através da intertextualidade. O filtro interpretativo está diretamente ligado ao confronto entre hermenêutica e criação, lugar onde o compositor define escolhas, guiado pela razão interna.⁵⁹

O circuito corresponde às estratégias de criação de gestos e escolhas de elementos textuais e simbólicos, bem como ao diálogo entre eles, empregados nas obras destinadas à esta pesquisa.⁶⁰

Na *Miniatura I*, o caminho das relações se apresenta por um único gesto provindo diretamente do dito popular, de igual modo, o elemento textual advém do conjunto fonético presente no dito.

⁵⁹ Paulo Costa Lima em seu livro *Teoria e Prática do Compor II*, escreve sobre ética e criação, nele argumenta sobre o entrelaçamento entre teoria e prática: “na medida em que a capacidade criadora, especialmente no campo das artes, depende dessa ‘razão interna’ capaz de guiar escolhas”. (LIMA, 2014, p. 73)

⁶⁰ As análises detalhadas e partituras completas das obras musicais que compõem esta pesquisa, estão incorporados neste capítulo.

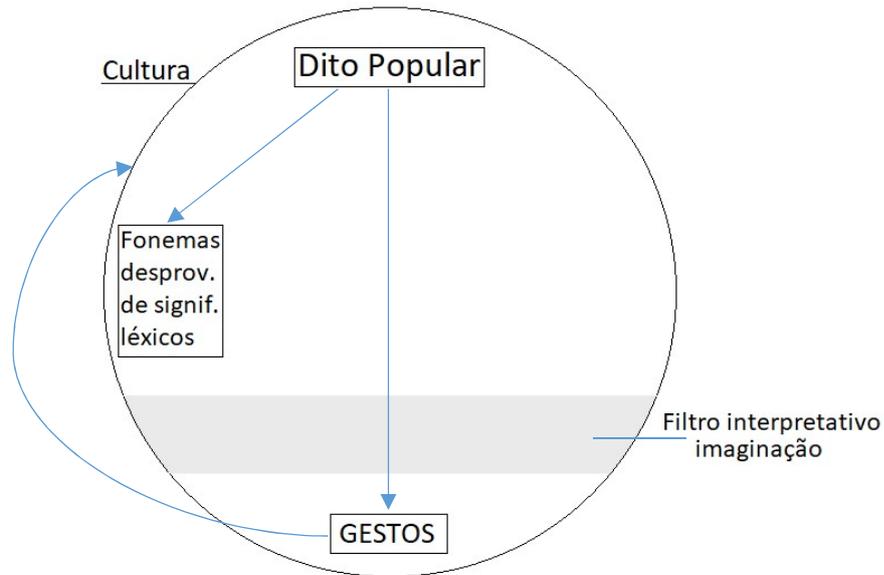


Figura 33 - Circuito na Miniatura I.

Fonte: o autor.

Dito popular: DA GOTA SERENA.

Gesto proveniente do dito popular: INTENSIFICAÇÃO.

Elemento textual: CONJUNTO FONÉTICO ADVINDO DO DITO PUPULAR.

Na Miniatura II, o gesto é o mesmo da representação anterior, porém o elemento textual é adquirido a partir da imagem criada na relação do significado etimológico da palavra “gota” presente no dito, com o filtro interpretativo.

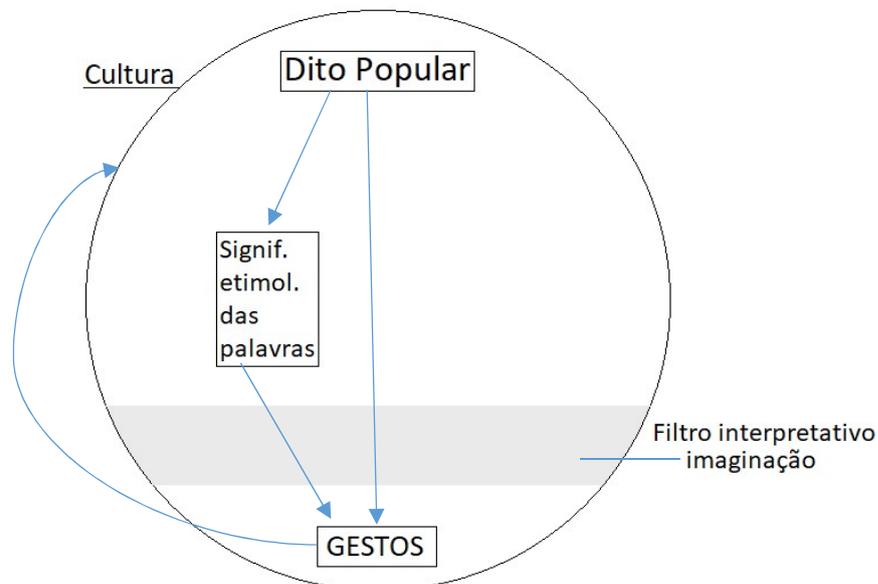


Figura 34 - Circuito na Miniatura II.

Fonte: o autor.

Dito popular: DA GOTA SERENA.

Gesto proveniente do dito popular: INTENSIFICAÇÃO.

Elemento textual: ETIMOLOGIA + FILTRO INTERPRETATIVO.

Na Miniatura III, o gesto permanece o mesmo das representações anteriores. O conjunto textual advém do conceito gestual na relação com o filtro interpretativo.

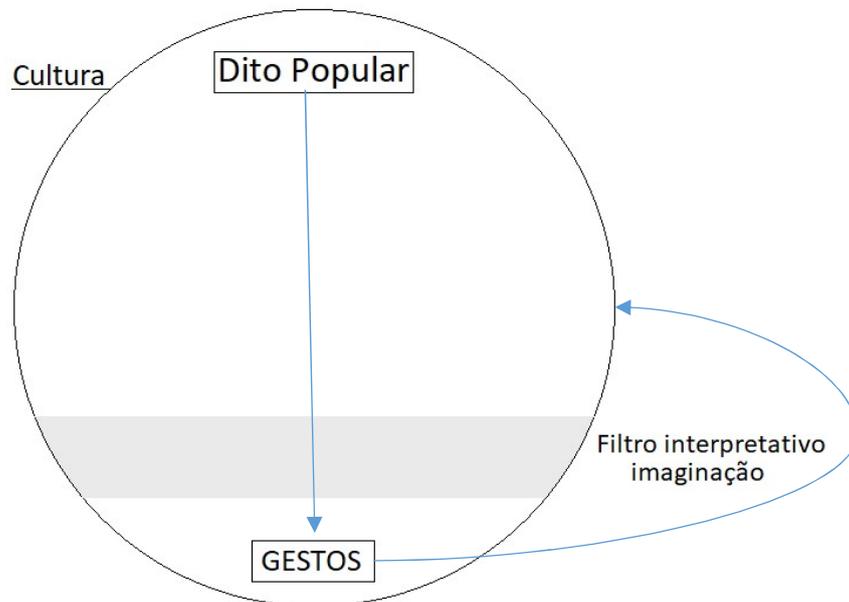


Figura 35 - Circuito na Miniatura III.

Fonte: o autor.

Dito popular: DA GOTA SERENA.

Gesto proveniente do dito popular: INTENSIFICAÇÃO.

Elemento textual: GESTO + FILTRO INTERPRETATIVO.

A obra *Mas será o Benedito, Lampião ou Suassuna?*, possui uma trama mais complexa de fluxos e refluxos dentro do circuito de relações. O dito popular “Mas será o Benedito” foi escolhido como ponto de partida para a elaboração composicional. O gesto principal é decorrente do trânsito e entrelace de três vias: 1) o significado etimológico do nome Benedito, presente no dito popular; 2) a relação intertextual com outra obra e seus símbolos agregados; 3) e a referência sociocultural Nordestina. Os elementos textuais tanto advêm do conjunto fonético encontrado no dito popular, como

de fontes externas por caminho intertextual, no caso, um poema de Suassuna e um texto bíblico.

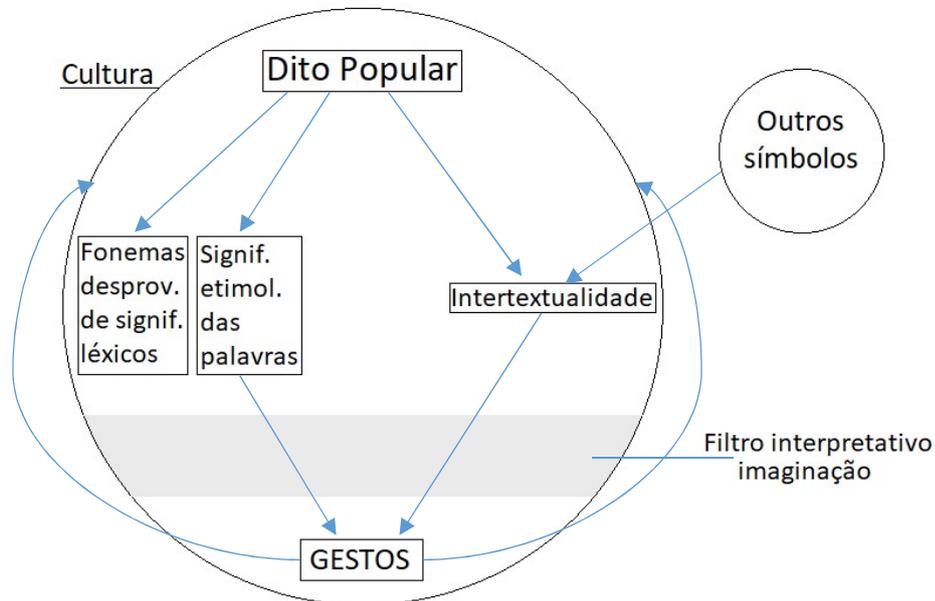


Figura 36 - Circuito na Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?.

Fonte: o autor.

Dito popular: MAS SERÁ O BENEDITO.

Gesto principal, proveniente do dito popular: ANTAGONISMO.

Elemento textual: CONJUNTO FONÉTICO ADVINDO DO DITO POPULAR, INTERTEXTUALIDADE.

4.1 MINIATURA I: DA GOTA SERENA (ANÁLISE – CONJUNTO FONÊMICO)

A MINIATURA I para 5 vozes mistas (SATBB) é construída sobre o conceito de “intensificação”, gesto identificado no dito popular “da gota serena”. A peça possui uma forma linear e simples, seguindo o princípio de agregação, incorporando elementos em direção a uma meta final. O elemento textual é advindo do conjunto fonêmico a partir do dito popular: Da, Go, Ta, Se, Re, Na. As ocorrências das unidades do conjunto fonêmico na peça, são dispostas de maneira gradual, como pequenos

impulsos a gerar avolumamento, e ordenadas observando a sequência que forma a frase do dito:

The musical score is divided into five numbered sections (1-5) across five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Bass. Section 1 (measures 1-4) shows Soprano and Alto with 'Da da da da da' and Tenor/Bass with 'Gô'. Section 2 (measures 5-8) shows Soprano and Alto with 'da da da da' and Tenor/Bass with 'Ta'. Section 3 (measures 9-12) shows Soprano and Alto with 'da da da da' and Tenor/Bass with 'gô k k ts k'. Section 4 (measures 13-16) shows Soprano and Alto with 'da da da da' and Tenor/Bass with 'se se se se se se se'. Section 5 (measures 17-20) shows Soprano and Alto with 'da da da da' and Tenor/Bass with 'Rê rê rê'. Dynamics include *p*, *mf*, and *mf*. Markings include '15 mo- assovio' and 'mf'.

Figura 37 - Ordem de ocorrência do Conjunto fonêmico na Miniatura I.

Durante o percurso da peça, duas ocorrências são apresentadas como rupturas da linearidade, a primeira intervenção como ruptura aparece no compasso 17, e se estende aos compassos 18 e 19, através de um gesto descendente, contrário ao movimento crescente de até então. A ação é uma interferência súbita, que precede e anula a entrada da última unidade fonética “NA”, que dessa forma, aparecerá a partir do compasso 24. A simulação de sons de trombones com a dinâmica forte, torna o evento ainda mais disruptivo:

17 Boca fechada, imitando som de trombone

S da da da *f* pó — pó — pó — pó pó

A Boca fechada, imitando som de trombone

da da da *f* pó — pó — pó — pó pó *pp* da da da da da da da da da...

T Boca fechada, imitando som de trombone

f Pó — pó — pó pó

B Boca fechada, imitando som de trombone

rê *f* Pó — pó — pó pó

B Boca fechada, imitando som de trombone

rê *f* Pó — pó — pó pó

Figura 38 - Primeiro gesto como ruptura.

A partir desse ponto se reinicia o processo por uma amplificação mais intensa, agregando percussão vocal, linha de baixo e melodias harmonizadas:

26

S na —

A da da da da da da da da da

T Voz nasal

Na —

mf

B tum tum ka tum tum ka... tum tum ka tum tum ka...

mf

B gô gô

mf

Figura 39 - Adensamento.

Uma segunda intervenção como ruptura aparece no compasso 32, essa intervenção age ratificando o discurso corrente, e formando o dito com todas as partes do conjunto fonético sequenciadas e distribuídas pelas vozes:

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bass (B). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The lyrics are: S: na na na na na na na na na na; A: da da da da da da da da da; T: na na na na na na na na na; B: tum tum ka tum tum ka... tum tum ka tum tum ka...; B: tum tum ka tum tum ka... The score includes musical notation with triplets and a 'cresc.' marking. A blue box highlights a specific section in measure 32, containing the following phonetic elements: 'na' (Soprano), 'Da' (Alto), 'Gô' (Tenor), 'Se' (Tenor), 'Ta' (Bass), 'Re' (Bass), and 'Gô' (Bass).

Figura 40 - Conjunto fonético sequencial.

A partir destas observações, podemos identificar uma meta de intensificação com constantes micro impulsos, decorrentes da progressiva incorporação de elementos textuais e musicais. Numa visão macro, dois momentos de ruptura estão dispostos como impulsos maiores.

O final da peça revisita o gesto das “vozes como trombone”, porém numa intenção crescente para o alcance da meta conceitual de intensificação, significado presente no dito “Da gota serena”:

37

S Uh uh ___ ôh ___ ôh ___ ah ___ Da. Quase grito.
ff

A Uh uh ___ ôh ___ ôh ___ ah ___ Go. Quase grito.
ff

T Uh uh ___ ôh ___ ôh ___ ah ___ Ta. Quase grito.
ff

B Uh uh ___ ôh ___ ôh ___ ah ___ Sc. Re. Quase grito.
ff

B Uh uh ___ ôh ___ ôh ___ ah ___ Na. Quase grito.
ff

Figura 41 - Gesto final da Miniatura I.

MINIATURA I – DA GOTA SERENA (PARTITURA)

Para vozes mistas – SATBB

Miniatura I

30

S *cresc.*
na na na na na na na na na — na — na na na na na na na na na —

A *cresc.*
da da

T
na na na na na na na na na — Gô Se

B
tum tum ka tum tum ka... tum tum ka tum tumka... Ta Re tum tum ka tum tum ka... tum tum ka tum tumka...

B
Gô

35

S *f* *ff* *Quase grito.*
na — Uh uh — ôh — ôh — ah — Da.

A *f* *ff* *Quase grito.*
da da da da da da da da Uh uh — ôh — ôh — ah — Go.

T *f* *ff* *Quase grito.*
voz nasal
na — Uh uh — ôh — ôh — ah — Ta.

B *f* *ff* *Quase grito.*
tum tum ka tum tum ka... tum tum ka tum tum Uh uh — ôh — ôh — ah — Se.
Re.

B *f* *ff* *Quase grito.*
Uh uh — ôh — ôh — ah — Na.

4.2 MINIATURA II: DA GOTA SERENA (ANÁLISE - DESCRITIVA)

A **MINIATURA II** para 6 vozes mistas (SATTBB) é uma peça descritiva, construída sobre duas percepções imagéticas, gotejamento e ondas sequenciais, emergidas a partir de uma parte isolada da unidade lexical “da gota serena”, considerando exclusivamente o termo “gota”. A princípio foi elaborada uma cadeia de imagens partindo da palavra gota, onde cada imagem disposta foi sequenciada observando a relação de significados com a palavra anterior. Esta elaboração, a cada ponto avançado, fornece uma nova representação, uma imagem mais distante em relação ao ponto inicial, no entanto, preserva o vínculo com o todo, norteado pelo eixo de orientação “água”:

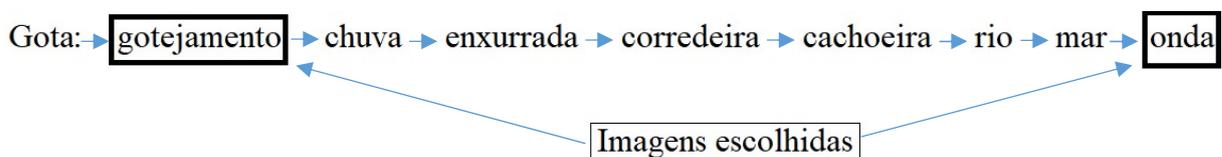


Figura 42 - Cadeia de imagens a partir da palavra "gota".

A peça possui uma forma linear, movimento cíclico sem rupturas, induzindo à imagem de ondas sequenciais. O gesto final, a partir do compasso 13, inicia um processo de desagregação de vozes. Esta decomposição do impulso contínuo, conduz à sensação de intensificação de escassez, sugestionando a imagem de gotejamento.

Visando a viabilidade de execução da peça, as notas são apoiadas em cada uma das 3 unidades da divisão do tempo, como demonstrado nas figuras abaixo.

5

S

tum tum

A

ts tum ts tum

T 1

ts tum ts tum

T 2

tum tum

B

ts tum ts tum

B

tum tum

Figura 43 - Apoio das notas em cada uma das 3 unidades da divisão do tempo.

1 2 3 4 5 6

B1 T1 S B1 T1 S

B2 T2 C B2 T2 C

Figura 44 - Apoio das notas em cada uma das 3 unidades da divisão do tempo. (Forma reduzida)

MINIATURA II – DA GOTA SERENA (PARTITURA)

Para vozes mistas – SATTBB

Miniatura II

(Da gota serena - Descritiva)

Hiran Monteiro
Salvador, 2017

$\text{♩} = 70$

Soprano *mf* Tum tum tum tum tum tum tum

Alto *mf* ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

Tenor 1 *mf* Tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

Tenor 2 *mf* ts tum tum tum tum tum tum tum

Baritone *mf* Tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

Bass *mf* Tum tum tum tum tum tum tum

5

S *mf* tum tum tum tum tum tum tum tum

A *mf* ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

T 1 *mf* ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

T 2 *mf* tum tum tum tum tum tum tum tum

B *mf* ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

B *mf* tum tum tum tum tum tum tum tum

2

Miniatura II

9

S
tum tum tum tum tum tum tum tum

A
ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

T 1
ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum...

T 2
tum tum tum tum tum tum tum tum

B
ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum

B
tum tum tum tum tum tum tum tum

13

S
tum tum tum tum.

A
ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum ts tum...

T 1

T 2
tum tum

B
ts tum ts tum...

B
tum tum tum tum tum tum...

4.3 MINIATURA III: DA GOTA SERENA (ANÁLISE - PROPORÇÃO PERTO/LONGE)

A **MINIATURA III** para 4 vozes mistas (SATB), também é um experimento a partir do gesto de intensificação proveniente da expressão “da gota serena”. Para a elaboração do movimento gestual da peça, tomamos três parâmetros por base: (a) conceitos da mixagem de áudio, (b) a construção textual e o (c) resultado na percepção espacial.

Foram observados três eixos cartesianos⁶¹, representando as dimensões por onde o áudio pode ser agenciado numa mixagem, como disposto na figura abaixo.

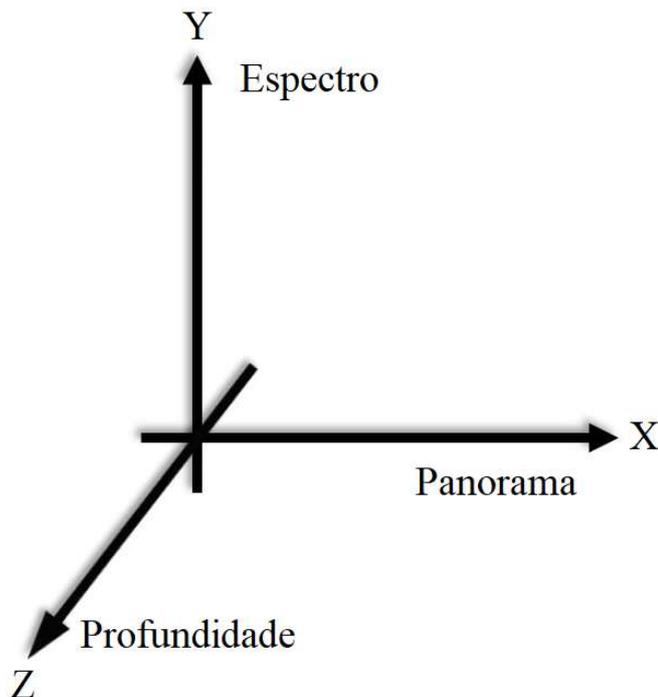


Figura 45 - Dimensões do áudio na mixagem, representados nos eixos cartesianos.

Eixo X (Panorama): Distribuição espacial no plano entre direita e esquerda;

Eixo Y (Espectro): Amplitude de frequências;

Eixo Z (Profundidade): Proporção perto/longe.

⁶¹ Representação apresentada por David Gibson em seu livro *The Arte Of Mixing – Visual Guide to Recording, Engineering and Production*, 1997.

Nos interessa para esse experimento, um olhar específico para os eixos Y (espectro de frequências) e Z (profundidade).

4.3.1 Eixo Y (espectro de frequências).

O ouvido humano é capaz de perceber uma faixa de frequências entre 20Hz a 20000Hz. Essa extensão se divide em regiões:

Tabela 2 - Regiões da audição por faixas de frequências.

Faixa	Região
20 a 60 Hz	Subgrave
60 a 250 Hz	Graves
250 a 2000 Hz	Médio-Graves
2000 a 6000 Hz	Médio-Agudos
6000 a 20000 Hz	Agudos

Para designar alguns efeitos auditivos provocados pela falta ou pelo excesso de determinada faixa de frequência pelo ouvinte, usaremos como referência a tabela exposta por Henriques em seu *Guia de Mixagem*, em que resume alguns atributos identificados em cada oitava de frequência, e alguns termos usuais no dia a dia no trabalho em estúdio de áudio para definir a falta e o excesso dessas faixas de frequências em mixagens.⁶²

⁶² É natural o uso de termos técnicos, e não raramente, termos não técnicos em ambiente de estúdio para definir uma intervenção com relação a mixagem musical, visto que, o diálogo geralmente se firma entre o especialista e o leigo, aquele que percebe os eventos acústicos e traduz por sentimentos.

Tabela 3 - Características de cada oitava do espectro de frequências.

8ª	Hz	EXCESSO	FALTA
1	20-40	FLÁCIDO	RARAMENTE PERCEBIDO
2	40-80	FROUXO	LEVE
3	80-160	PESADO - “U”	MAGRO
4	160-320	CAVERNOSO - “Ô”	APERTADO
5	320-640	FANHO - “Ã”	PRESO
6	640-1K2	TELEFONE – “Ó”	OCO
7	1K2-2K5	METÁLICO – “É”	ESTRANGULADO
8	2K5-5K	ESTRIDENTE – “Í”	VELADO
9	5K-10K	SIBILANTE – “S”	ABAFADO / DISTANTE
10	10K-20K	SOPRADO	POUCO PERCEBIDO

A faixa de frequências mais significativa da voz se encontra entre 3 KHz e 5 KHz, não é por acaso que nesta específica região o ouvido humano é mais sensível, especialmente em 3 KHz. É nesta faixa de frequência que atuam os sons fricativos (f, v, z, j, s...), importantes para a inteligibilidade. A região entre 3 KHz a 8 KHz é outra faixa importante para a clareza, sibilância e definição das palavras. A empresa alemã Behringer, especifica no manual do seu produto/equalizador, que “reduções a partir de 5kHz tornam o som mais "distante e transparente". Os harmônicos altos e o “ar” na voz, se encontram nas frequências acima de 10 KHz. Outras faixas de frequências podem afetar a sonoridade da voz, de 150 a 250 se encontram as

fundamentais da voz, ou como por exemplo de 700 Hz a 1400 Hz, onde a sua acentuação atribui à voz, um timbre anasalado.

4.3.2 Eixo Z (Profundidade).

O eixo Z, a percepção de perto e longe em relação à fonte sonora dentro de uma mixagem, é uma variável resultante da combinação de fatores de interferência, como por exemplo o uso do delay, reverb, volume e manipulação de frequências (equalização), sobre o áudio. Em nosso experimento, a *Miniatura III*, o Eixo Z é orientado através de um único fator de interferência, o controle de frequências.

4.3.3 Estratégias de controle de frequências.

No transcorrer da peça *Miniatura III*, elaboramos um suposto controle de frequências específicas da voz visando a performance ao vivo, com o uso ou não de captação por microfone. Dois procedimentos foram analisados e adotados como filtros de frequências: a mão em frente à boca, e as mãos em formato de concha sobre o nariz e boca. Para verificação de resultados sobre estes procedimentos em relação à quantidade e qualidade de frequências atingidas no momento do canto, dispomos de uma sessão de testes de gravações em estúdio, com a performance de um cantor barítono. A experiência constituiu em gravar um determinado trecho musical por três situações, a primeira com o cantor posicionado a 30 centímetros do microfone sem obstáculos, a segunda o cantor com a mão posicionada em frente à boca, na terceira situação o cantor executa o trecho musical com as mãos em concha sobre o nariz e boca.⁶³

Na primeira situação, na qual o cantor executa o trecho musical sem interferência, a faixa de frequências a partir de 100 Hz exibe um contorno equilibrado, com variações dentro dos limites de -20 dB a -40 dB:

⁶³ O posicionamento diante do microfone e a distância de 30 centímetros, não foram alteradas durante todo o processo. Em todas as gravações do experimento, foi utilizado um microfone padrão AKG-414, sem equalização, somente um o filtro High-Pass em 100Hz.

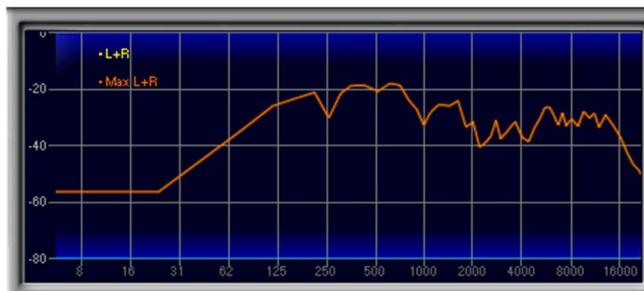


Figura 46 - Leitura do Analisador de Espectro sobre a gravação 01.

Na segunda situação, aquela onde o cantor executa o trecho musical com a mão à frente da boca, a partir de 700Hz o Analizer demonstra uma queda acentuada de frequências, outra queda acontece a partir de 3000Hz, frequências importantes para a inteligibilidade da voz, ficando abaixo da faixa linha de -40 dB:

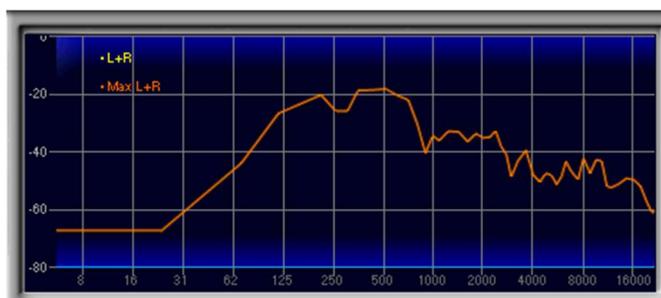


Figura 47 - Leitura do Analisador de Espectro sobre a gravação 02.

Na terceira situação, o canto é emitido com a mão em concha sobre o nariz e boca. O resultado mostrado no Analiser é bem particular, percebe-se uma queda específica em 250Hz (frequência onde se encontra os harmônicos fundamentais da voz), um pico entre 500Hz e 800Hz (faixa de frequência que atribui uma característica anasalada à voz), e uma queda brusca a partir de 800Hz, que percorre uma faixa de -35 dB, uma grande perda a partir de 1000Hz:

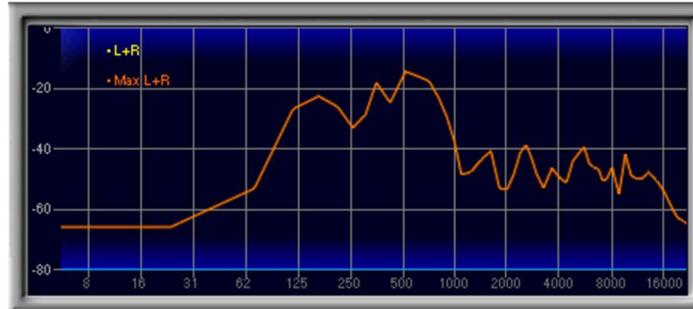


Figura 48 - Leitura do Analisador de Espectro sobre a gravação 03.

Além da avaliação das representações visuais apresentadas pelo Analisador de frequências, as três amostras gravadas foram observadas através da escuta comparativa.

A segunda gravação (mão à frente da boca) apresentou a sonoridade da voz menos articulada e inseriu uma sensação de deslocamento da fonte sonora para um ponto mais distante em comparação com a primeira gravação (sem obstáculos).

A terceira gravação (mãos em concha sobre nariz e boca) apresentou um comprometimento maior na inteligibilidade da voz, adicionando a mesma sensação de distância percebida na segunda gravação, porém uma forma bem mais acentuada. Esta sensação de distanciamento da fonte sonora, percebida nas amostras gravadas, é atribuído à perda de frequências onde se localiza o pico de sensibilidade auditiva humana, faixa de frequências que evidenciam as consoantes fricativas e a sibilância, essas, importantes na definição das palavras.

4.3.4 O Aspecto Textual.

O conjunto fonêmico (uh, ah) e o conjunto fonético (nu, nô, in), foram escolhidos no propósito de acentuar a sensação auditiva de distância gradativa, por suas características sonoras e tipo de emissão. A sílaba “nu” tem pouco ataque por possuir uma consoante não plosiva integrada à uma vogal fechada “u”, moldada através de

uma pequena abertura de boca, deste modo, não privilegiando a projeção de harmônicos da região aguda.⁶⁴

A linha temporal da peça desenha um fluxo crescente por três processos distintos: do volume sonoro crescente, acentuação de cortes de frequência pela estratégia do obstáculo entre fonte emissora e ouvinte, e a composição textual, que percorre das projeções vocais mais fechadas para as mais abertas. Juntos, estes procedimentos corroboram a formação da imagem mental de deslocamento da fonte sonora que parte de um ponto inicial mais distante, uma intensificação relativa ao eixo Z (profundidade), para um ponto mais próximo, como demonstrado na figura abaixo:



Figura 49- Volume, obstáculo na emissão e sonoridade textual na linha do tempo da Miniatura III.

⁶⁴ Tomamos como referência de conceitos, os trabalhos *Perception of singing*, de Johan Speech Sundberg (Royal Institute of Technology, Stockholm), 1979, p. 1-48, *Analysis, synthesis, and perception of voice quality variations among female and male talkers*, do autor Dennis H. Klatt e Laura C. Klatt para o *Journal of the Acoustical Society of America* 87, 1990, p. 820-857 e o artigo *Uma introdução à acústica da voz cantada*, de Maurílio Nunes Vieira, para o I Seminário Música Ciência Tecnologia: Acústica Musical, 2004, p. 70-79.

MINIATURA III – DA GOTA SERENA (PARTITURA)

Para vozes mistas – SATB

2

Miniatura III

9

S *nô nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *In*

A *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô*

T *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *nô* *In in in*

B *nô* *nô* *nô* *nô*

12

S *in in in in* *in* *Ah Ah*
Tirar as mãos da boca.

A *In in in in in in* *Ah Ah*
Tirar as mãos da boca. *ff*

T *in in in in in in in in* *Ah Ah*
Tirar as mãos da boca. *ff*

B *nô nô nô nô* *in in* *Ah Ah*
Tirar as mãos da boca. *ff*

ff

4.4 “MAS SERÁ O BENEDITO, SUASSUNA OU LAMPIÃO?” (ANÁLISE)

A obra se inscreve por diferentes fontes, amalgamando discursos da literatura oral e escrita, aspectos sociocultural e musical.

O número 3 nesta experiência composicional vem situado como importante eixo simbólico cristão, não é à toa que a princípio escolhemos três unidades de um mesmo território cultural, para nos servir como fonte de materiais sígnicos. É importante pontuar que, cada unidade por si só já proporcionaria um vasto contingente de imagens, signos, expressividades, subjetivismos advindos da cultura e das possibilidades léxicas para o propósito composicional.

4.4.1 Cultura Nordestina como Fonte

As três partes que consistem em um dito popular, um poema e um personagem, foram pinçadas de uma fonte maior, a cultura nordestina.

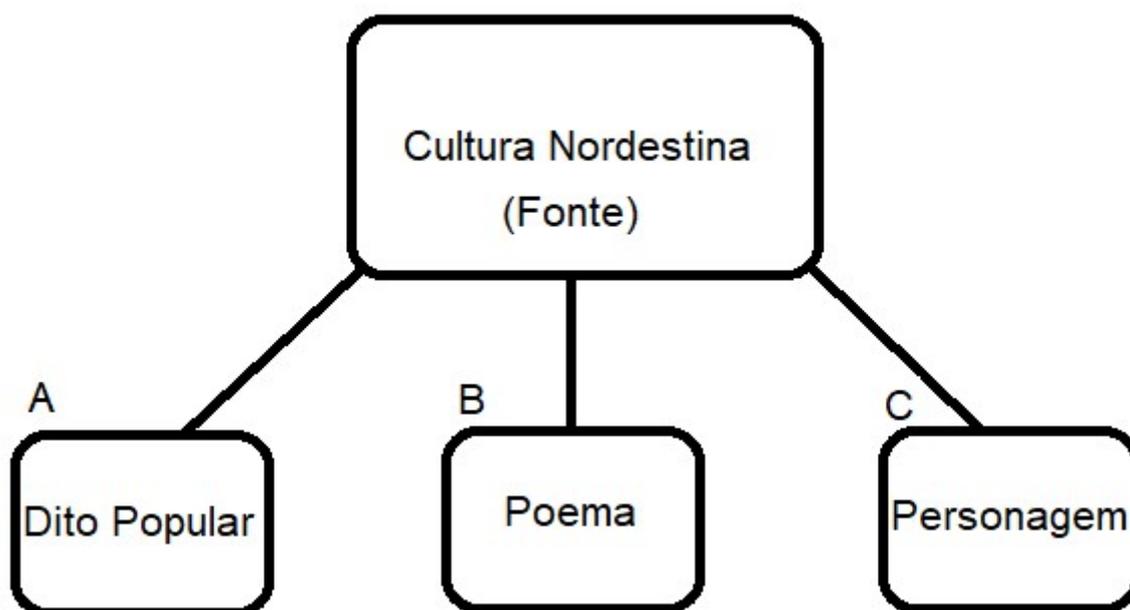


Figura 50 - Cultura nordestina como fonte.

A - O dito popular, “Mas será o Benedito”⁶⁵.

Podemos destacar alguns significados intrínsecos no dito:

- Significado da expressão: reagir a situações inesperadas ou indesejáveis.
- Significado do nome próprio Benedito: o nome Benedito surgiu a partir do latim antigo *Benedictus*, que deriva de *benedico* que quer dizer “pedir proteção divina em favor de alguém”, significa “bendito”, “abençoado”, “louvado”.

B – O poema escolhido tem por título “O sol de Deus”⁶⁶, de Ariano Suassuna.

O poema e a iluminogravura apresentam uma série de personagens e figuras míticas que se expressam por sentidos dúbios. Observando algumas recorrências destes signos dentro da coleção literária de Suassuna, podemos relacionar alguns significados. Como, por exemplo, o sol: símbolo do masculino e de morte.

Essa relação de significado no poema coincide com sentimento do sertanejo em relação à terra seca, consequência do sol austero, inclemente.

Os símbolos femininos são: Pantera, Jaguarardo, romã, a mulher vestida de sol (a face feminina de Deus, como Nossa Senhora).

Estes símbolos femininos carregam uma ideia de dualidade, como visto na efígie do sagrado diante da mulher com o manto, e o encontro sexual descrito no terceiro verso do poema: “Ela virá – Mulher – afluindo as asas, com o mosto da Romã”.

⁶⁵ Apesar do dito popular “Mas será o Benedito”, não ter uma possível explicação da sua origem desvinculada da cultura nordestina, a expressão é recorrente na linguagem sertaneja. Uma provável versão para a origem do termo, está no livro *De onde vem as palavras* do escritor Deonísio da Silva. O autor explica que “Em 1933, Getúlio Vargas estava indicando novos governadores, e chefes políticos mineiros temiam que o presidente nomeasse alguém indesejado. Para não desagradar seus apoiadores, dizia-se que o escolhido de Getúlio seria Benedito Valadares, jornalista, político local e candidato neutro. Muitos, surpresos com a provável escolha, que acabou acontecendo, perguntavam-se: Será o Benedito?”.

⁶⁶ Soneto extraído do CD *A poesia viva de Ariano Suassuna*, lançado em 1998. O CD conta com a participação musical do compositor Antônio Madureira. As escolhas dos temas são inspiradas em autores que Suassuna admirava, a exemplo de Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa, o poeta popular Lino Pedra-Azul e Renato Carneiro Campos, a este último citado, é creditado o tema do poema “O sol de Deus”.

Podemos observar esta mesma correlação no poema “A tigre negra - Suassuna”, onde explicita o simbolo masculino do “sol”, e a representação feminina na “romã” e no “felino”: “Gata negra, Pantera-extraviada, abres ao sol tua Romã felina”.

O gavião simboliza o ente que se faz presente no momento da morte, como o Espírito Santo.⁶⁷

A figura do cervo ao lado da imagem de Nossa Senhora ou “mulher vestida de sol” na iluminogravura, é uma referência ao masculino, e ao próprio escritor do poema, visto que o nome Suassuna, significa “cervo negro” na língua tupi.

A visão poética de Suassuna no poema “O Sol de Deus”, percorre por linhas tênues que divide o profano e o sagrado, apresentando um universo mitológico, intangível, e ao mesmo tempo humano, real por ser sertanejo.

⁶⁷ Quaderna, um dos personagens mais emblemáticos de Ariano Suassuna, escolhe o Gavião como representante do Espírito Santo no que denomina de Religião Católica Sertaneja. O gavião e a cobra, neste contexto, também tem a responsabilidade de vigiar os homens e mulheres cujas mortes estão próximas. Referenciado na dissertação A morte, o feminino e o sagrado de Ester Suassuna Simões, 2016, p. 79.



Figura 51 – Iluminogravura e poema "O Sol de Deus" – ambos por Ariano Suassuna.

O SOL DE DEUS

Mas eu enfrentarei o Sol divino,
O olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque a teia do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

Não serei orgulhoso nem covarde,
que o sangue se rebela ao som do Sino.
Verei o Jaguarado⁶⁸ e a luz da Tarde,
Pedra do Sonho e cetro do Divino.

Ela virá-Mulher- afluindo as asas,
com o mosto da Romã, o sono, a Casa,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.

Mas sei, também, que só assim verei
a coroa da Chama e Deus, meu Rei,
assentado em seu trono do Sertão.

C - **O personagem** Lampião⁶⁹, foi escolhido avaliando um quadro de opções desenhado a partir da fonte “Nordeste”.

⁶⁸ O jaguarado é o resultante do cruzamento entre uma onça macho e um leopardo fêmea. Fonte: Livro: Guinness World Records 2013.

⁶⁹ O Lampião – Virgulino Ferreira da Silva – nascido em 12 de fevereiro de 1900. Ficou conhecido como Rei do Cangaço.



Figura 52 - Lampião e seu bando

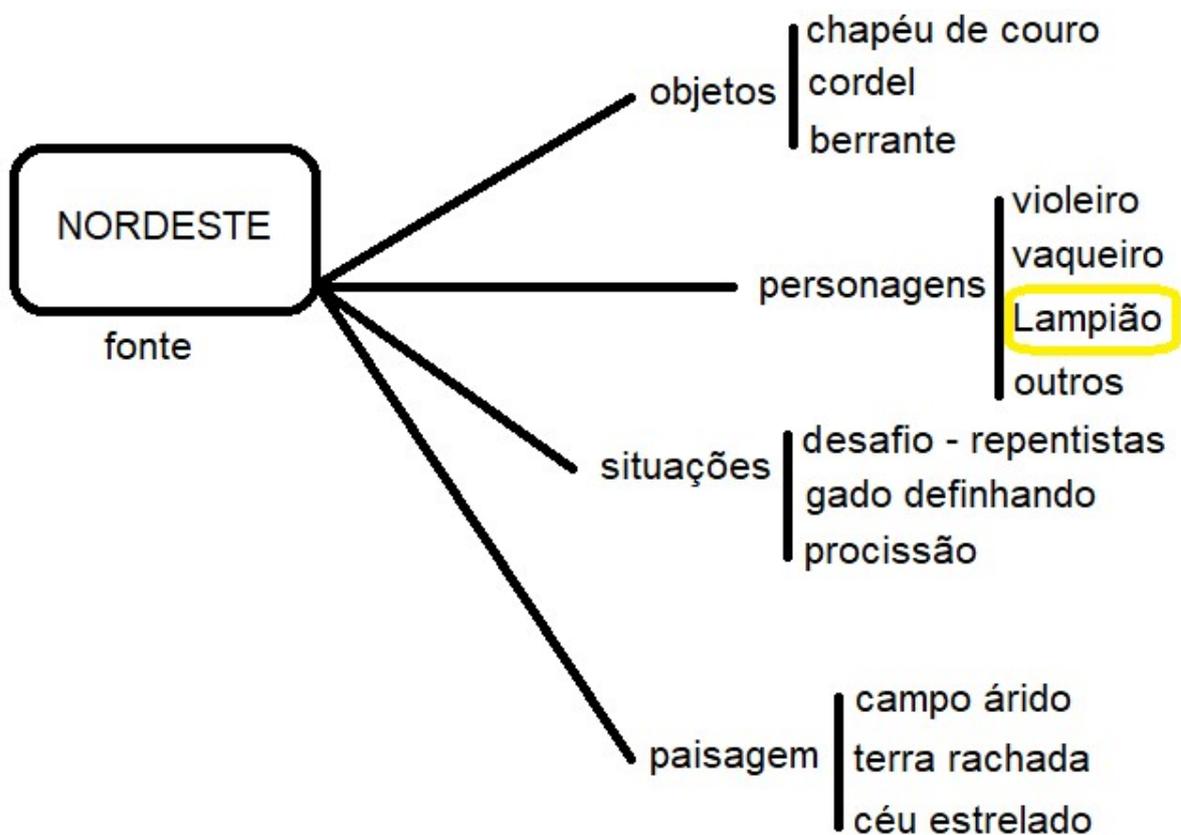


Figura 53 - Nordeste - fonte de múltiplas imagens

Os três elementos que emergem deste processo de identificação e escolhas, o poema “O sol de Deus” (elemento 1), o dito popular “Mas será o Benedito” (elemento 2) e o personagem “Lampião” (elemento 3), carregam um traço de identificação entre si, uma simbologia associada à idéia do “divino”, do “sagrado”, do “louvado”. Por essa associação em comum, observamos cada elemento:

O elemento 1 (o poema) expõe esta identidade do “sagrado” de forma material através das imagens da iluminogravura e em todo o discurso textual nas metáforas que trilham por significados de “adoração”, “castigo irremediável do sol” e a “onipresença, onipotência e onisciência divina”.

O elemento 2 – o dito popular apresenta de forma mais “protegida” a sua correlação com o sagrado. A interpretação requerida não é determinada pelo sintagma que forma a expressão idiomática, nem por seus símbolos conexos, mas de uma parte formante observada isoladamente, no caso, o elemento “Benedito”. À vista disto, o caminho de interpretação requer um teor de abstração maior.

O elemento 3 (Lampião) corresponde a um símbolo rico de contradições, com referências sociais, política e cultural. Portando, se faz necessário uma observação mais detalhada no que envolve os seus significados.

Uma ambiguidade de representações foi construída sobre Lampião, onde suscitava medo e admiração, como escreve Marques e Villela (1999):

[...] Após os anos 30 e 40, passou a ser empregado sobretudo para designar homens como Lampião. A passagem da significação generalizante a uma específica de bandido salteador foi, a rigor, consequência da enorme celebridade alcançada por Lampião, conhecido como “rei do cangaço”, durante as duas décadas em que ele foi chefe de um bando de cangaceiros. Seu nome, o relato de seus atos, a história de sua vida ultrapassou as fronteiras regionais e nacionais, atingindo o exterior, invadindo os palcos de teatros, as telas de cinema, as páginas da literatura, tornando-se, desde os anos 60, tema de debates sociológicos. (MARQUES e VILLELA, 1999, p. 130)

Um destaque sobre a questão da representatividade polissêmica de Lampião é apresentado por Lira Neto em seu livro *Padre Cícero: Poder, fé e guerra no sertão* (2009), onde descreve a reação das pessoas em torno da chegada do cangaceiro na cidade:

As moçoilas do Juazeiro, igualmente alvoroçadas, obviamente sem o consentimento dos pais, espreitavam pelas frestas da porta de casa, na esperança de pôr a vista naquele homem tão admirado quanto temido, o chapéu enfeitado com espelhos e patações de ouro. (NETO, 2009, p. 288)

Inscriver Lampião no cânon dos santos seria uma incongruência se entendido de forma *ipsis litteris*. Se por um lado a figura do Lampião é a representação do ser com o mais alto nível de crueldade, por outro, despertaria orgulho no pertencimento.

Buscando uma resposta através de caminhos mais escondidos das afeições humanas, Lampião seria uma espécie de herói adequado à metáfora do “altar”. O “Rei do cangaço” é como o Sol descrito por Suassuna, que castiga, mas obtém devoção e está “assentado em seu trono do Sertão”.

A partir destas observações, levando em consideração a relação de cada elemento com o sagrado, podemos traçar uma linha de identificação sígnica e interpretação, que parte de um polo mais concreto para um mais subjetivo, um percurso conceitual em três níveis.

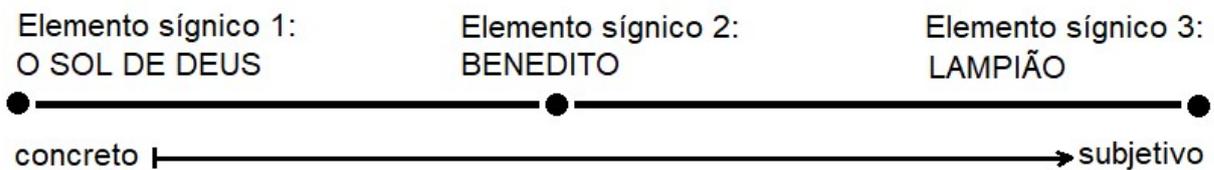


Figura 54 - Percurso por níveis de subjetividade

O poema já se constitui num elemento íntegro, uma obra finalizada. Por esse olhar e uma escolha estética resultante, o poema não passará por transformação, servirá como componente para declamação.

4.4.2 Construção de gestos

A correlação através dos elementos 2 (Benedito) e 3 (Lampião), supostamente antagônicos, “o bem” e “o mal”, expõe um circuito de forças expressivas, sugerindo gestos, como mostrados nas tabelas a seguir.

Tabela 4 - Gestos Antagônicos.

LEVEZA	←—————→	AUSTERIDADE
SENSÍVEL	←—————→	RUDE
ACOLHIMENTO	←—————→	REPULSÃO
CELESTE	←—————→	TERRENO
TÊNUE	←—————→	MARCANTE

Tabela 5 - Outros Gestos.

CADENCIADO	←—————→	PERCUSSIVO
DENSO	←—————→	ESPARÇO
MAGESTOSO	←—————→	DESPROVIDO
SOLENE	←—————→	INFORMAL
RITUAL	←—————→	INSUBORDINAÇÃO

4.4.3 Em direção ao Material Sonoro

A simbologia numérica e os estudos ligados às estruturas escalares na música nordestina, nos levaram a adotar por base o Sistema Trimodal abordado por Siqueira (1981), que consiste em um sistema que opera a partir de três modos: o mixolídio (1), o lídio (2) e um modo híbrido (3) concebido pela integração dos dois primeiros modos.

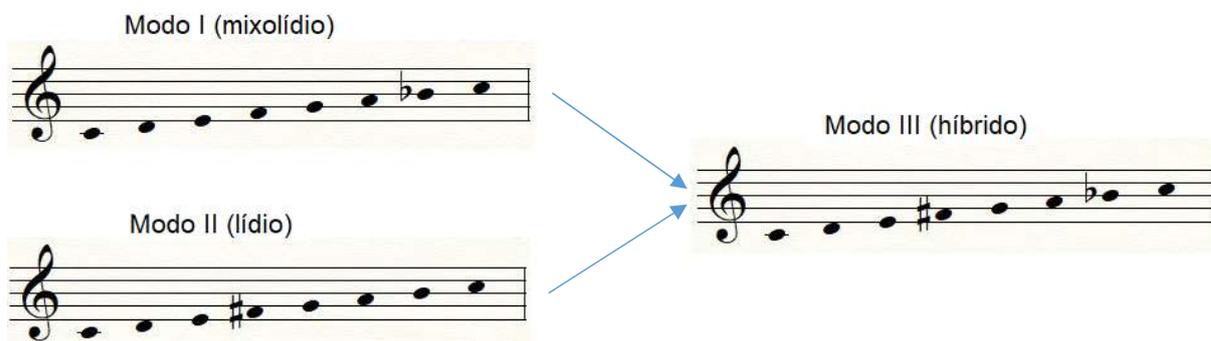


Figura 55 - Sistema Trimodal

No intuito de possibilitar formações de acordes dúbios e tensos, o modo III terá uma nota incorporada, sintetizando um novo modo.

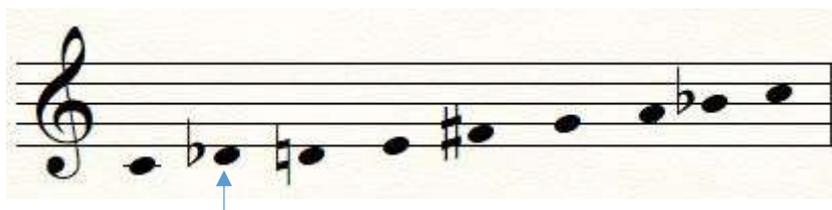


Figura 56 - Modo IV (Sintético)

Com o acréscimo da nota ré bemol, o novo modo adquire um conjunto de quatro segundas menores (ou sétimas maiores se invertidos), e acordes a partir desse conjunto.

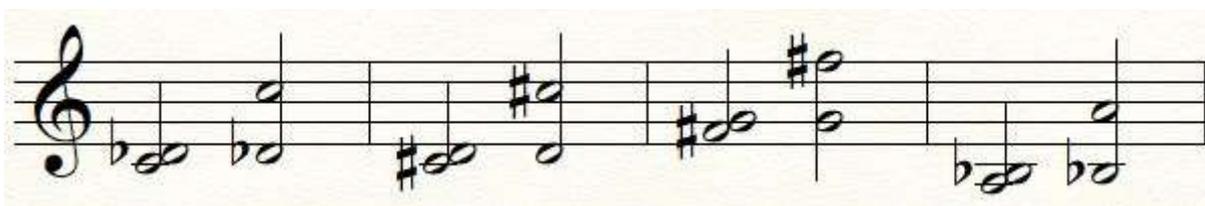


Figura 57 - Conjunto Intervalvar de 2ª menor ou 7ª maior



Figura 58 - Acordes gerados por conjuntos intervalares

Além do conjunto intervalar de segundas menores do modo IV, foram escolhidos para compor o material sonoro, as quatro tríades maiores disponíveis do modo, como representação sonora de divindade.

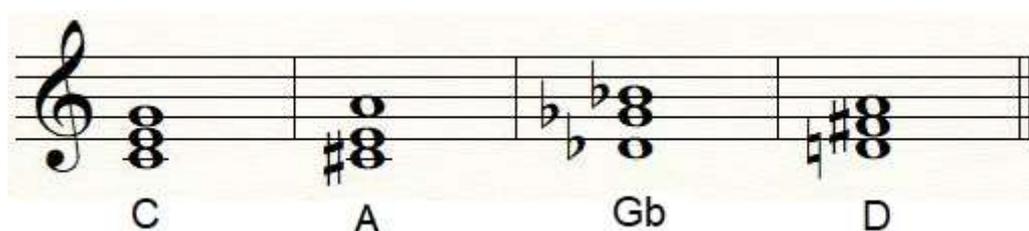


Figura 59 - Tríades maiores do Modo IV

4.4.4 Desconstrução textual

A manipulação textual a partir do dito popular “Mas será o Benedito” nos fornece algumas possibilidades sonoras através da desconstrução textual e agrupamentos fonéticos, além do conjunto textual integral.

Inventário fonético:

- Conjunto fonêmico [a, e, i, o] – quase nenhum som percussivo;
- Conjunto fonético [ma, se, ra, be, ne, di, to] – variação de percussividade;
- Consoantes oclusivas [b, d, t] – percussivo;
- Consoantes nasais [m, n];

- Consoante glotal⁷⁰ [h] – determinada como ofegância.
- Conjunto textual:
 - Mas será o Benedito (original);
 - Et erit Benedictus (Latim)⁷¹;
 - Otideneb o ares sam (texto reverso do original).

Texto bíblico com ênfase na expressão “Bendito seja” (Benedictus):

Deuteronômio 28: 1 a 6.

1. E será que, se ouvires a voz do SENHOR teu Deus, tendo cuidado de guardar todos os seus mandamentos que eu hoje te ordeno, o SENHOR teu Deus te exaltará sobre todas as nações da terra.
2. E todas estas bênçãos virão sobre ti e te alcançarão, quando ouvires a voz do Senhor teu Deus:
3. Bendito serás na cidade, e bendito serás no campo.

Texto bíblico em latim:

1. Sin autem audieris vocem Domini Dei tui ut facias atque custodias omnia mandata eius quae ego praecipio tibi hodie faciet te Dominus Deus tuus excelsiorem cunctis gentibus quae versantur in terra.
2. Venientque super te universae benedictiones istae et adprehendent te si tamen praecepta eius audieris:

⁷⁰ Consoantes glotais: são consoantes pronunciadas através da vibração da glote. Não há consoantes glotais em português e em praticamente nenhum dos idiomas ocidentais. Exemplos de idiomas com consoantes glotais são o hebraico e o árabe. (*Formação de Escritor* do Dr. João Domingos Soares de Oliveira, Editora Clube dos Autores, 2010, p. 146)

⁷¹ “Et erit Benedictus” consiste numa tradução literal nossa, sem considerar o conteúdo significativo do termo em português.

3. Benedictus tu in civitate et benedictus in agro.

4.4.5 Análise das partes

O experimento composicional 1, disporá dos elementos:

A – Modo IV (sintético);

B – Conjunto intervalar de segundas e os acordes gerados por esse conjunto (representação do profano);

C – Tríades maiores dispostos no modo IV (representação do divino);

D – Gestos percebidos pelo antagonismo entre os elementos “Benedito” e “Lampião”.

E - Poema “O sol de Deus” recitado.

F – Segmentação e agrupamento fonético vocálico e consonantal a partir do dito popular “Mas será o Benedito”.

G – Texto bíblico em latim.

A obra “Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião” tem a ambiguidade como eixo, como o título já sugere. A organização formal é constituída de quatro partes entremeadas por declamações.



Figura 60 - Forma da obra "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?"

A parte A é construída por textura homofônica como canto litúrgico, valorizando o texto, o encadeamento de vozes e o aspecto harmônico. Os acordes são extraídos do modo II (lídio) como representação do divino. O sentido de dubiedade é inserido através das segundas menores sequenciais entre contralto e soprano nos compassos 12, 13 e 14.

The image shows a musical score for four voices: two Tenors (T) and two Basses (B). The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are 'pio... Do - mi - nus Deus.' The first measure of each line shows a unison of whole notes on the same pitch. The second measure shows a descending second interval between adjacent voices. The third measure shows a unison of whole notes on the same pitch. The fourth measure shows a descending second interval between adjacent voices. The number '12' is written above the first staff, and the number '8' is written below the second staff.

Figura 61 - Intervalos de segundas consecutivas como dubiedade em "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?"

O primeiro momento de declamação tem por suporte sonoro um momento árido e lamentoso nos compassos de 15 a 20. A imagem é criada através de um unísono em *boca chiusa*, que se separa lentamente até uma segunda menor, gesto que se repete depois de um compasso de silêncio.

Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque o laço do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

Figura 62 - Primeira declamação em "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?"

A parte B remete ao castigo, à austeridade sofrida pelo nordestino através da insígnia do Sol causticante e Lampião. Esta parte é enérgica e contrasta com o andamento lento anterior, e está dividida em três gestos:

- O gesto 01 é movido por ritmos complementares entre as vozes graves e agudas, notas que atacam em momentos diferentes, fazendo um jogo de desencontros no tempo linear, podendo assim ser lido como uma fuga do “cara a cara”, essa representação está disposta na figura abaixo.

Figura 63 - Gesto 01 (parte B) "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?".

O texto é elaborado a partir do conjunto fonético do dito “Mas será o Benedito”, formando junções sugestivas que remetem à violência, como as junções “ma-di-to”, “ma se-ra ma-di-to” “ma-to”, conforme figura abaixo.

The musical score consists of four staves, two for Tenors (T) and two for Basses (B). The lyrics are as follows:

- Top Tenor (T): ôh ôh ôh | ma di to | ma di to
- Second Tenor (T): ôh ôh ôh | ma di to | ma di to
- Top Bass (B): — | ma se ra ma di to | ma to | ma to
- Bottom Bass (B): se | ma di to | ma to | ma to

Phonetic manipulations are indicated by boxes around the lyrics: 'ma di to' in the Tenor parts, 'ma se ra ma di to' in the first Bass part, and 'se ma di to' in the second Bass part. The number '5' is written above the 'di' in the first Bass part, and the number '8' is written below the first 'ôh' in the second Tenor part.

Figura 64 - Manipulações fonéticas sugestivas a partir do dito "Mas será o Benedito!".

- O gesto 02 apresentado na figura abaixo, busca simular o toque da viola do sertanejo por quatro estratégias: a mudança de timbre da voz (voz anasalada), o fonema onomatopaico, o glissando que é característico no toque da viola sertaneja e o oitavamento das vozes, fazendo menção as cordas duplas da viola.

27

(voz nasal)

T péw réw réw déw

(voz nasal)

T 8 téw téw réw déw

(voz nasal)

B to péw réw réw téw réw

(voz nasal)

B to téw téw réw téw réw

Figura 65 - Quatro estratégias para simular o som da viola sertaneja nas vozes.

Este gesto é construído sobre o modo III (híbrido) e alguns acordes sobre o modo IV (sintético) nos compassos 30 e 32:

Acorde sobre o modo IV de A

30

Acordes sobre o modo IV de F#

32

Figura 66 - Acordes a partir do modo IV (sintético).

- O Gesto 03 é uma ruptura na linearidade, um elemento novo com a função de apresentar algo inesperado e dramático com sons onomatopaicos e ruídos, é composto por quatro compassos de percussão vocal (sem altura definida) e dois compassos polirrítmicos com notas de alturas definidas.

O segundo momento de declamação ainda reverbera o pontilhismo da parte B, porém de uma maneira branda, como pizzicato que vai se somando às notas longas, esse evento percorre do compasso 64 ao 77.

A parte C A estreita relação entre o prazer em contemplar a figura feminina representada pelo jaguapardo, animal híbrido, e a angustia do decreto à morte pelo “cetro divino” adensa ainda mais a acepção de ambiguidade. Esta ambiguidade é representada na música com o dito “Mas será o benedito” em forma reversa, “Otideneb o áres sam”, entoado por meio da técnica Sprechgesang (entre a fala e o canto). Todo o gesto musical é leve, cadenciado e lírico, as vozes extremas simulam instrumentos de corda com arco:

78 como arco

T *p* mm

T (Sprechgesang) como arco
8 O-ti-de-neb o a-res sam mm

B (Sprechgesang) como arco
p O-ti-de-neb o a-res sam mm

B como arco
p mm mm mm

Figura 67 - Sprechgesang e vozes simulando instrumentos de cordas com arco.

O terceiro e último momento de declamação apresenta a morte ressignificada como um desejo erótico. Aos olhos do personagem/narrador, a Mulher o levará ao deleite, ao descanso e ao lugar protegido. Neste sentido, a figura celeste em forma de felino alado, agora Mulher, insufla de forma ambígua o sagrado/carnal, a morte/prazer, a mulher/animal.

Essa representação musical é realizada do compasso 100 ao 107. As linhas sinuosas do baixo e ora articulado também com o barítono, traz uma esfera de expectativa e uma referência ao bater das asas. Os movimentos repetitivos ascendentes e descendentes das linhas gerais das vozes, representam o encontro do ser celeste com o humano.

Recitar: Ela virá - Mulher - afluindo as asas,
 como o mosto da Romã, o sono, a casa,
 e há de sagrar-me a vista o gavião.
 Mas sei, também, que só assim verei
 a coroa da chama e Deus, meu Rei,
 assentado em seu trono do Sertão.

Figura 68 - Terceiro momento de declamação.

O trecho final do verso declara a aceitação à morte e a devoção ao Deus todo poderoso que reina sobre o sertão.

A parte D imprime a mesma feição do início da obra, reverente e hierático. Elaborada com base textual em Deuteronômio (latim), indo do compasso 108 ao 121. O ápice da obra se encontra no compasso 117, momento de representação da morte e ascensão do “ser terreno” ao céu, sua nova morada, saindo da palavra “terra” em direção ao “Benedictus” com a nota mais aguda da obra.

114

T
san - tur in ter - ra. uh Be - ne - di - ctus *ff*

T
san - tur in ter - ra. uh Be - ne - di - ctus *ff*

B
san - tur in ter - ra. uh Be - ne - di - ctus *ff*

B
san - tur in ter - ra. uh Be - ne - di - ctus *ff*

Figura 69 – Representação da passagem da terra ao céu. Clímax da obra.

Os compassos 119, 120 e 121 descrevem um beneplácito de santidade com a repetição do termo “Benedictus” em tom grave, uma espécie de rito de consagração:

119

T Be - ne - di - ctus.

T Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus.
mp

B Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus.
mp

B Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus.
mp

Figura 70 - Repetição como rito.

A Coda inicia no compasso 122, faz referência ao gesto lírico apresentado na parte C da peça, as vozes agudas simulam instrumentos de corda com arco, enquanto as graves simulam o pizzicato.

O Amém final inicia induzindo uma tonicalização com a fixação da nota dó na voz mais aguda por quatro compassos, porém a cadência direciona e finaliza no acorde de “fá híbrido”, como representação feminina de Deus, formado por duas notas do acorde de fá (fá e dó) e duas notas do acorde de sol (ré e si). A parte final do Amém se assenta em um acorde perfeito maior, representando um reinado perene, inarredável e inexorável de Deus.

126 *a tempo* *rit.*

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Tenors (T) and the bottom two for Basses (B). The Tenors have a melodic line with lyrics 'A - - - - - mém.' and 'A - - - - - mém.'. The Basses have a harmonic accompaniment with lyrics 'A - - - - - mém.' and 'A - - - - - mém.'. The music is marked 'a tempo' and 'rit.'. The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'A' (accents). The score is numbered 126.

Figura 71 - Amém final da obra "Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?".

MAS SERÁ O BENEDITO, SUASSUNA OU LAMPIÃO? (PARTITURA)

(com Poema de Ariano Suassuna e texto de Deuteronômio 28:1 e 3)

Para vozes masculinas – TTBB

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

com poema "O sol de Deus" de Ariano Suassuna
e Deuteronômio 28:1-3 (Latim)

Hiran Monteiro
(Salvador, 2018)

$\text{♩} = 70$

Tenor I
p Sin au - tem au - di - e - ris vo - cem Do - mi - ni Dei tui ut fa - cias *p*

Tenor II
p Sin au - tem au - di - e - ris vo - cem Do - mi - ni Dei tui ut fa - cias *p*

Baritone
p Sin au - tem au - di - e - ris vo - cem Do - mi - ni Dei tui ut fa - cias *p*

Bass
p Sin au - tem au - di - e - ris co - cem Do - mi - ni Dei tui ut fa - cias *p*

6
T I
at - que cus - to - dias om - nia man - da - ta ei - us qua - e e - go pra - e - ci - *mp* *mf*

T II
at - que cus - to - dias om - nia man - da - ta ei - us qua - e e - go pra - e - ci - *mp* *mf*

B
at - que cus - to - dias om - nia man - da - ta ei - us qua - e e - go pra - e - ci - *mp* *mf*

B
at - que cus - to - dias om - nia man - da - ta ei - us qua - e e - go pra - e - ci - *mp* *mf*

2

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

Recitar: Mas eu enfrentarei o sol divino
O olhar sagrado em que a pantera arde.
Saberei porque a teia do destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

12

T I
pio... Do - mi - nus Deus.

T II
pio... Do - mi - nus Deus. mm_____ mm_____

B
pio... Do - mi - nus Deus. mm_____ mm_____

B
pio... Do - mi - nus Deus.

$\text{♩} = 130$ (Enérgico)

21

T I
f di ra ra ma se ra ne to be ra ne di__

T II
f di ra ra ma se ra ne to be ra ne di__

B
f to ne be to be di ne to ma_____

B
f to ne be to be di ne to ma

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

3

24

(voz nasal)

T I

ôh ôh ôh ma di to ma di to péw réw réw déw

(voz nasal)

T II

ôh ôh ôh ma di to ma di to téw téw réw déw

(voz nasal)

B

5
 ma se ra ma di to ma to ma to péw réw réw téw réw

(voz nasal)

B

se ma di to ma to ma to téw téw réw téw réw

29

T I

téw réw péw réw réw déw réw péw réw réw déw

T II

téw réw téw téw réw déw téw réw téw téw réw déw

B

réw téw téw réw téw to péw réw réw téw réw réw to péw réw réw téw réw

B

réw téw téw réw téw to téw téw réw téw réw to téw téw réw téw réw

4

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

35

T I

téw réw péw réw réw déw réw

T II

téw réw téw téw réw déw téw réw ch ch ch ch ch (grito irregular)

B

réw téw téw réw téw to péw réw réw téw réw réw

B

réw téw téw réw téw to téw réw téw réw tu ku tu ku tu pá tum tum pá

Imitando tambores

40

estalo com a lingua

T I

(grito irregular)

T II

ch k ch ck ch k ch

B

tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu pá tum tum

B

tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu pá tum tum pá

Imitando tambores

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

42

T I

dân dân dân___ dân___ dân dân___ dân dân dân dân dân dân dân

T II

ch k ch k ch ta ta

B

tu ku tu ku tu ta ta___ ta___ ta___ ta ta ta ta___ ta___ ta___ ta

B

tu ku tu ku tu dân dân dân dân dân dân dân dân dân dân

45

junto com palma

T I

ôh ôh pá di ra ra ma se ra ne to be ra ne di___

T II

ôh ôh ch k ch di ra ra ma se ra ne to be ra ne di___

B

ôh ôh k tum to ne be to be di ne to ma___

B

ôh ôh k tum to ne be to be di ne to ma

(voz nasal)

49

T I

ôh ôh ôh ma di to ma di to péw réw _____ réw _____ déw _____

(voz nasal)

T II

8

ôh ôh ôh ma di to ma di to téw__ téw réw _____ déw _____

(voz nasal)

B

5

__ ma se ra ma di to ma to ma to péw réw _____ réw _____ téw réw

(voz nasal)

B

se ma di to ma to ma to téw__ téw réw _____ téw réw

54

T I

_____ téw réw péw réw _____ réw _____ déw réw péw réw _____ réw _____

T II

8

_____ téw réw téw téw réw _____ déw téw réw téw téw réw _____ déw _____

B

réw téw téw réw téw to péw réw _____ réw _____ téw réw réw to péw réw _____ réw _____ téw réw

B

réw téw téw réw téw to téw téw réw _____ téw réw to téw téw réw _____ téw réw

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

7

60

T I

têw réw péw réw réw déw réw como pizz de cordas

T II

têw réw têw réw déw têw réw *p* tum tum tum tum...

B

rêw têw têw réw têw to péw réw réw têw réw réw tum tum tum tum... *p*

B

rêw têw têw réw têw to têw réw réw réw

65

T I

T II

simile

B

simile

B

8

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

Recitar: Não serei orgulhoso nem covarde,
Que o sangue se rebela ao som do sino.
Verei o jaguapardo e a luz da tarde,
Pedra do sonho e cetro divino.

69

75

$\text{♩} = 55$

rit. *como arco*

p *mm* *mm*

T I

T II *(Sprechgesang)* *como arco* *(Sprechgesang)*
p *mm* *O-ti-de-neb o a-res sam mm O-ti-de-neb*

B *(Sprechgesang)* *como arco* *(Sprechgesang)*
p *mm* *O-ti-de-neb o a-res sam mm O-ti-de-neb*

B *como arco*
p *tum tum tum mm mm mm mm*

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

9

82

como arco

T I

o a-res sam mm ôh uh uh ah uh *p* mm

como arco

T II

o a-res sam mm ôh uh uh ah uh O-ti-de-neb *p* (Sprechgesang)

como arco

B

o a-res sam mm ôh uh uh ah uh *p* O-ti-de-neb

como arco

B

mm mm ôh uh uh ah uh mm *p*

91

T I

mm ôh

como arco

T II

o a-res sam mm O-ti-de-neb o a-res sam mm ôh

como arco

B

o a-res sam mm O-ti-de-neb o a-res sam mm ôh

como arco

B

mm mm mm mm mm ôh

10

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

Recitar: Ela virá - Mulher - afluindo as asas,
 como o mosto da Romã, o sono, a casa,
 e há de sagrar-me a vista o gavião.
 Mas sei, também, que só assim verei
 a coroa da chama e Deus, meu Rei,
 assentado em seu trono do Sertão.

98

T I

uh ah *p* uh uh

T II

uh ah uh *p* uh

B

uh ah *p* assobio 15^{ma} voz tu ru ru ru ru ru ru ru

B

uh ah *p* tu ru ru ru ru ru ru ru tu ru ru ru ru ru ru ru

104

T I

uh uh Te Do-mi-nus Deus tuus ex - *p*

T II

uh uh Te Do-mi-nus Deus tuus ex - *p*

B

uh uh Te Do-mi-nus Deus tuus ex - *p*

B

uh uh Te Do-mi-nus Deus tuus ex - *p*

♩ = 85

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

110

T I
mf cel - sio - rem *p* cun-ctis gen - ti - bus quae ver - san - tur in ter - ra. uh *ff* Be - ne - di - ctus

T II
mf cel - sio - rem *p* cun-ctis gen - ti - bus quae ver - san - tur in ter - ra. uh *ff* Be - ne - di - ctus

B
mf cel - sio - rem *p* cun-ctis gen - ti - bus quae ver - san - tur in ter - ra. uh *ff* Be - ne - di - ctus

B
mf cel - sio - rem *p* cun-ctis gen - ti - bus quae ver - san - tur in ter - ra. uh *ff* Be - ne - di - ctus

♩ = 75

118

T I
rit. tu in ci - vi - ta - te Be - ne - di - ctus. *f* *mm* Como arco

T II
 tu in ci - vi - ta - te *mp* Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus. *f* *mm* Como arco

B
 tu in ci - vi - ta - te *mp* Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus. *f* *tum* como Pizz

B
 tu in ci - vi - ta - te *mp* Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus. *f* *tum* como Pizz

12

Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?

123

rit. *a tempo* *rit.*

T I

mm *f* A - - - - - mém.

T II

8 *mm* *f* A A - - - - - mém.

B

tum_ tum_ tum *mm* *f* A A - - - - - mém.

B

tum tum tum *f* A A - - - - - mém.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, focamos na proposta de levantar discussões sobre pontos relevantes direcionados ao campo do fazer musical, a partir do diálogo entre texto e música, considerando os aspectos sonoro-musicais, estruturais, culturais e históricos, identificados em textos de ditos populares do Nordeste. Tal proposta foi desenvolvida nas obras e conceituadas como estratégias compositivas, mostrando-se um campo fértil para investidas composicionais e para consequentes pesquisas.

Desde o início do projeto, a motivação principal sempre esteve vinculada ao desejo da produção de música vocal contemporânea, porém, além dessa aspiração, seria necessário o auxílio de um elemento catalisador, que desse amplitude e significado à pesquisa, consequentemente às composições. Uma sugestão simples - por meio do nosso orientador - em se construir composições vocais a partir de ditos populares, veio transportar a pesquisa para um lugar rico de fundamentos e significados. Naquele momento, a sugestão nos soou simples e despretensiosa, porém, mais à frente desvendou que os intentos eram maiores, e a sugestão continha o conhecimento das possíveis consequências desse diálogo entre música e aspectos textuais, principalmente, se tratando de elementos encravados de teores socioculturais.

No objetivo de compreender o que cada parte das duas temáticas (texto e música) carregam, e a dinâmica que envolve o seu entrelaçamento, propusemos uma revisão teórica por autores como Agawu (1992), que discorre sobre texto e música na canção; Aristóteles⁷², Lakoff & Johnson (1980) e Kövecses (2005), que argumentam sobre aspectos estruturais na elaboração metafórica; Tacuchian (1995), Jonathan D. Kramer (2000), Cerqueira (1992), Stein (1930), Rufer (1954), Epstein (1979), Carpenter (1984) e Schmalfeldt (1991) e Lima (1999), que abordam pontos de reflexão sobre o compor na atualidade e seus caminhos. No que tange a recursos e sonoridades vocais contemporâneas, buscamos refletir através de exemplos retirados em obras vocais importantes, que datam de 1912 a 2016.

⁷² Baseado na compilação (*Poética* - Aristóteles) realizada por volta de 335 a.C., que busca sistematizar o formato e a estética dos gêneros literários gregos.

Sobre o enfoque prático-criativo, a princípio escolhemos dois caminhos distintos e sequenciados para conceituar e/ou constatar processos de elaboração musical, tendo escolhido um dito popular como elemento gerador:

1. Extrair conceitos estruturais compositivos a partir de exercícios livres de composição;
2. Construir composições a partir de conceitos colhidos no processo anterior.

No andamento dessas duas atitudes, produzimos uma série de experimentos composicionais, e dentre essas, quatro obras originais para grupo de vozes, três miniaturas e uma obra maior, aqui integradas à nossa dissertação.

Nesse caminho, sempre propondo o diálogo entre os universos da literatura popular e composição, observamos inúmeras possibilidades de articulações e desdobramentos, promovidos pela dinâmica interativa de cada elemento e seus significados. Essa dinâmica se mostrou muito eficiente para o compor, e a denominamos como “Círculo gerador de materiais e gestos musicais”, uma organização de relações orgânicas que se movimentam através de alguns elementos:

1. Elemento central (dito popular);
2. Elemento externo ao círculo cultural (intertexto);
3. Filtro interpretativo (hermenêutica x criação);
4. Círculo (contorno) cultural.

O circuito nos serviu como uma estratégia de criação de gestos e escolhas de elementos textuais e simbólicos, destinadas à construção orientada e criativa nas obras próprias aqui contidas.

As análises, discussões e os processos de produção musical desenvolvidos durante todo trabalho de pesquisa, nos levaram a constatar que os ditos populares se firmaram como uma fonte de fatos símbolos históricos, sociais e culturais, onde a partir deles, pudemos ler lugares, características representativas singulares, registros de épocas, vestígios de lutas, cicatrizes, etc. Além dos significados do texto transformados pelo tempo e lugar, os ditos também nos trouxeram conteúdos distantes, nesse caso, pela observação da etimologia das palavras.

A partir dessas observações, respondo as questões iniciais dizendo que, o dito popular nos serviu e pode servir em momento posterior, como ferramenta de alto grau gerativo em todas as suas instâncias. Desse modo, o consideramos efetivo como fonte geradora de ideias, gestos e processos, contribuindo assim, ao campo da composição musical.

Em nossas obras *“Miniatura I”*, *“Miniatura II”*, *“Miniatura III”* e *“Mas será o Benedito, Suassuna ou Lampião?”*, foi possível aplicar os conceitos e estratégias apreendidos na pesquisa, que deste modo, absorveram características relevantes de um processo unificador. Processo esse, propiciador de profundidade de conteúdo, ideias, conexões, coerência, e ao mesmo tempo não hermético, aberto a qualquer interferência externa desejada.

Com isso, esperamos contribuir para que outras pesquisas e/ou composições se desenvolvam a partir do que trouxemos sob forma de discussões, teorias, análises e criações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. **Analytical study of the NBC music appreciation hour**. The Musical Quarterly, Oxford, v. 78, n. 2, p. 326-377, 1994.

ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. “**Sobre música popular**”. In: COHN, G. (Org.). T. W. Adorno - Sociologia. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ed. Ática, 1986[1941]. p. 115-146.

AGAWU, Kofi. **Theory and Practice in the Analysis of Nineteenth-Century ‘Lied’**. Music Analysis. Blackwell Publishing. Vol.11, nº 1, p. 3-36, março, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854301> Acesso em: 20 jan. 2017.

ALMADA, Carlos. **Derivação temática a partir da Grundgestalt da Sonata para Piano op. 1, de Alban Berg**. [Thematic variation from the Grundgestalt of Berg's Piano Sonata Op. 1]. Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. UNESP, São Paulo, 2011a.

ANDRADE, Viviane Lucy Vilar de. **Sobre a identidade da metáfora literária: uma análise do romance d'a Pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 2008. 85 fls. Dissertação. (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. 3. ed. Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Educação e Bolsas. Lisboa, 2008.

AUERBACH, Brent Lawrence. **The analytical Grundgestalt: a new model and methodology based on the music of Johannes Brahms**. Thesis (Ph. D) - Department of Theory Eastman School of Music, University of Rochester. New York, 2005.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. **A intertextualidade musical como fenômeno**. In: Per Musi: Revista de Performance Musical. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125–136, jul–dez, 2003.

BARBOSA, Rogério Vasconcelos. **Escuta / escritura: entre olho e ouvido, a composição**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

BARRENECHEA, L. S.; BARBOSA, L. P. **A intertextualidade musical como fenômeno**. Per Musi (UFMG), Belo Horizonte-MG, v. 8, p. 125-136, 2003.

BECKER, S. **A Voz Contemporânea**. Dissertação de mestrado, USP, São Paulo, 2008.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música** – Cadernos de música da Universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BERG, Silvia. **Texturas do pós-modernismo: Uma reflexão sobre os percursos, processos e escolhas em uma sociedade cognitiva.** In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (org.). *Arte e Cultura V.* São Paulo: Annablume, p. 123-144, 2009.

BERIO, Luciano. **Agnus.** Para dois sopranos, três clarinetes e órgão elétrico. Partitura. Milão: Universal Edition no13755 Mi, 1976.

BERIO, Luciano. **Remembering the Future.** Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006.

BERTISSOLO, Guilherme. **Composição e capoeira: dinâmica do compor entre música e movimento.** Tese (Doutorado em composição). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BOLINGER, Dwight. **“Meaning and Memory”.** *Forum Linguisticum* 1.1., Harvard: Harvard University, 1976: 1-14.

BRINDLE, Reginald Smith. **Agnus by Luciano Berio.** *Music & Letters*, Vol. 58, no 4. New York: Oxford University Press, 1977.

BUTLER, Judith. **Giving an Account of Oneself.** New York: Fordham University Press, 2005.

CAMARGOS, Q. F.; FARIA, D. da S. **Verbos polissêmicos no Português: uma breve análise semântica.** *Revista Gatilho (PPGL/ UFJF. Online)*, v. 14, p. 1-17, 2011.

CARMO JR., José Roberto do. **Melodia & prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais.** 192f. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.

CARPENTER, Patricia. **Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick and Kant.** *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, ed. E. Strainchamps, M.R. Maniates and C. Hatch. New York, 1984, p. 394–427.

CARPENTER, Patricia. **Grundgestalt as tonal function.** *Theory Spectrum*, vol. 5, 1983, pp. 15-38.

CASTRO, Ângelo de. **O Pensamento Composicional de Fernando Cerqueira: Memórias e paradigmas.** 2004. 264 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CELLETTI, Rodolfo. **A History of Bel Canto.** Trad. de Frederick Fuller. Clarendon Press, Oxford, 1991.

CERQUEIRA, Fernando. **Técnicas composicionais e atualização.** *Revista da Escola de Música.* Salvador: UFBA, 1992.

COLLISSON, Stephen. **Grundgestalt, Developing Variation and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg**. Diss. King's College, 1994.

DAMASCENO, M. A. **Verbos polissêmicos: propriedades semânticas e processos metafóricos**. 2006. 128f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

DANTAS, W. R. S.; Pitombeira, Liduino. **Planejamento Musical a partir de Referenciais Extra-Musicais e Intertextuais**. Uberlândia: Anais do XXI Congresso da ANPPOM, 2011.

DURAN, J. de D. L.; POZAS, F. J. M. **Fraseología, metáfora y lenguaje taurino**. In: LUQUE DURÁN, Juan de Dios; PAMIES BERTRÁN, Antonio (eds.) *Léxico y Fraseología*. Granada: Método Ediciones, 1998, p. 43-70.

Eco, Umberto. **Metáfora in Enciclopédia Einaudi**, vol. 31: Signo, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994, p: 200-246.

EPSTEIN, David: **Schoenberg's Grundgestalt and Total Serialism: their Relevance to Homophonic Analysis**, (unpublished Ph. D dissertation, Princeton 1968).

FERREIRA, E. S.; Pitombeira, Liduino; SANTOS, R. S.; LIMA, F. F. **Sistema etnomatemático: uma metodologia probabilística para geração de repositórios composicionais a partir de transformações em intertextos de tradição oral**. Natal: Anais do XXIII Congresso da ANPPOM, 2013.

FRISCH, Walter. **The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

GARBUIO, Rafael; FIORINI, Carlos. **A relação entre a música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo** – um estudo sobre seu amadurecimento ao longo da obra. *Música em perspectiva - revista do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Paraná*, vol. 5/n.2, p. 103-119, 2012.

GILLILAND, Norman. **The Society for Private Musical Performance**, 2015. Disponível em: <<https://www.wpr.org/society-private-musical-performance>>. Acesso em: 26 out. 2018.

GOMES, Wellington Gomes. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GRADY, J. **Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes**. Tese (Doutorado em Linguística). University of California, Berkeley, 1997.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradativa, 2007.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia, 2007.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem 2: Os Instrumentos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia, 2008.

JESPERSEN, Otto. **The Philosophy of Grammar**. London: Allen and Unwin, 1924/1965.

KIMBALL, CAROL. **Song – A Guide to Art Song Style and Literature**. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corp., 2006.

KING, Jonathan. **The New Grove: dictionary of music and musicians**. 2 ed. vol. 23, Londres: Oxford University Press, 2001, p. 321-320.

KLATT, D. H.; KLATT, L. C. **Analysis, synthesis, and perception of voice quality variations among female and male talkers**. *Journal of the Acoustical Society of America* 87, 1990. p. 820-857.

KÖVECSES, Z. **Metaphor in culture: universality and variation**. Nova York: Cambridge University Press, 2005.

KRAMER, Jonathan Donald. **The Nature and Origins of Musical Postmodernism**. In: LOCHHEAD, Judy & AUNER, Joseph (Eds.), *Postmodern Music / Postmodern Thought*. New York: Garland, 200, p. 13-26.

KRAMER, Lawrence. **In Search of Music: Analysis, Language, and Care**. Keynote speech delivered at the First Conference of the Brazilian Association for Music Theory and Analysis (TeMA): Salvador-BA, 11/9-12/2014. Translation into Portuguese by Alex Pochat in *O Pensamento musical criativo*, ed. I. Nogueira and F. Borém, 2015. Salvador: UFBA, p. 19-39.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. London, University of Chicago Press, 1980.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEMARCHAND, Anaik. **Música da Renascença Francesa: Concerto Cênico**. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/agenda/musica-da-renascenca-francesa-concerto-cenico/>>. Acesso em 15 abr. 2018.

LIBANIO, Daniella. **A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial**. 114f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação Em Estudos Literários - Pós-Lit, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

LIGETI, G. **Aventures**. Para três cantores e sete instrumentistas. Editora C.F. Peters, Frankfurt, 1962.

LIMA, Flávio Fernandes de. **Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade**. 2011. 240 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade

Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/6602>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. **Desenvolvimento de Sistemas Compositivos a partir da Intertextualidade**. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis, SC. Anais do XX Congresso da ANPPOM, 2010.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. **Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Compositiva**. In: Anais do XXI Congresso da ANPPOM, n. 21, 2011, Uberlândia. Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas. Uberlândia: ANPPOM, p. 99–104, 2011.

LIMA, Paulo Costa. **“Baião de dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos)”**. In: Invenção e memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências. Salvador: EDUFBA, 2005.

_____. **Crítica e Criatividade a partir de uma imagem Criada por Ernest Widmer**. Keynote speech delivered at the First Conference of the Brazilian Association for Music Theory and Analysis (TeMA): Salvador-BA, 11/9-12/2014. Translation into Portuguese by Alex Pochat in O Pensamento musical criativo, ed. I. Nogueira and F. Borém, 2015. Salvador: UFBA, p. 19-39.

LIMA, Paulo C. **Música Popular e outras Adjacências**. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2012.

_____. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. Salvador: Prêmio Fazcultura / Braskem, 1999.

_____. **Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Teoria e Prática do Compor II – Diálogos de invenção e ensino**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014.

_____. **Teoria e Prática do Compor III – Lugar de fala e memória**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014.

LODOVICI, Flávia Manzano Moreira. **O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua**. In: Sínteses (UNICAMP. Online), v. 13, p. 168 – 197, 2008. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses/article/viewFile/830/591>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

MABRY, S. **Exploring Twentieth-Century vocal music**. A practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire. New York: Oxford University Press, 2002.

MATSUKI, Keiko. **Metaphors of anger in Japanese**. In: TAYLOR, John R. & MACLAURY, Robert E. (Org.). *Language and the cognitive construal of the world*. Berlin: Mouton de Gruyter, p. 137-151. 1995.

MAYR, Desirée. **O conceito da Grundgestalt em suas múltiplas perspectivas**. COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFRJ. RIO DE JANEIRO. Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ – Vol. 2 – Processos Criativos – p. 261. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. **Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade**. In: III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. São Paulo: ECA-USP, 2013.

MARI, Hugo. **Entre o conhecer e o representar: para uma fundamentação das práticas semióticas e das práticas linguísticas**. Belo Horizonte, 1998. 277f. Tese (Doutorado em Linguística Textual e Análise do Discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

MARQUES, A. C. D. R. ; VILLELA, J. L. M. . **O Poder e o Território do Bandido: Reflexões sobre Lampião, o Rei do Cangaço**. Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis) , Florianópolis, v. 1, n.0, p. 119-138, 1999.

MEDEIROS, I.; Santos, R. **O processo cognitivo de construção das metáforas conceituais: Ressignificando a aprendizagem**. QUIPUS - ISSN 2237-8987, v. 4, n. 1, p. 23-31, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unp.br/index.php/quipus/article/view/916>>. Acesso em 19 jul. 2017.

MIRANDA, Neusa Salim. **Domínios conceituais e projeções entre domínios: uma introdução ao Modelo dos Espaços Mentais**. In: Veredas: revista de estudos linguísticos, v. 3, n. 1. Juiz de Fora, 2009, p. 81-95. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo45.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2017.

MOTET EM RÉ MENOR – BEBA COCA-COLA. **Gilberto Mendes**. Vídeo com a execução da peça de Gilberto Mendes de 1968, com regência de Mara Campos na 28ª Oficina de Música de Curitiba. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qpSV_BoJtRk>. Acesso em 25 jun. 2018.

NETO, Lira. **Padre Cícero: Poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais**. In: Brasiliana, Revista da ABM N.º 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35.

NOGUEIRA, Marcos. **O Imaginário Metafórico da Escuta**. 2011. Disponível em: <http://ade-bergson.blogspot.com.br/2011/04/o-imaginario-metaforico-da-escuta.html> Acesso em: 20 jun. de 2018.

OLIVEIRA, Antônio Marcos Vieira de. **Ditos populares e metáfora conceptual**. UERG, 2012.

OLIVEIRA, Laiana Lopes de. **A escrita vocal nas obras Aventures de György Ligeti, Agnus e o King de Luciano Berio**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, na Área de Concentração: Processos Criativos. CAMPINAS 2014.

OLIVEIRA, Laiana Lopes de. **O Fonema Como Gerador De Material Composicional**. In: XIII SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2013, Goiânia - GO. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia - GO: Editora UFG, 2013. v. 13.

PASCOAL, Maria Lúcia. **Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros**. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 97–122, 2009.

PERES, Véra Lucia Rocha Pedron. **As características pós-modernas na obra de Rimsky de Gilberto Mendes**. 2008. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERSICHETTI, V. **Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice**. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

PITOMBEIRA, Liduino. Publicação de capítulo de livro '**A Produção de teoria composicional no Brasil**' no livro 'O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade', organizado por Nogueira, Ilza; Borém, Fausto, Salvador: UFBA, 2015, p.61-. In: Ilza Nogueira; Fausto Borém. (Org.). O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. 1ed.Salvador: UFBA, 2015, v. , p. 61-89.

PUERLING, Gene. **The Best Of Gene Puerling**. Alfref Archive Edition, 1993.

PUERLING, Gene. **The Gene Puerling Sound**. Pensilvania: Shawnee Press, Inc, 1975.

PUERLING, Gene. **The Sound of the Singers Unlimited**. Pensilvania: Shawnee Press, Inc, 1977.

RIBEIRO, Manoel Pinto. **Gramática aplicada da língua portuguesa**. 17 ed. Rio de Janeiro: Metáfora, 2007.

ROIG-FRANCOLÍ, M. **Harmonic and Formal Process in Ligeti's Net-Structure Compositions**. Music Theory Spectrum, vol 17, n 2. 1995, pg 242-267.

RUFER, Joseph. **Composition with twelve notes**. (Humphrey Searle, trad.). Londres: Rocklife, 1954.

_____. **The Works of Arnold Schoenber.** (D. Newlin, trad.). Londres: 1962, p. 148.

SABBE, H. **Musique de la voix chez Ligeti: Sens et Signifiance.** Revue belge de Musicologie, vol. 58, Belgica, 2004. pg 301-305.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo.** SP: Editora Unesp, 2001.

SCHIANO, MICHAEL JUDE. **Arnold Schoenberg's Grundgestalt and Its Influence,** Ph.D. diss. (Brandeis University, 1992).

_____. **Grundgestalt.** Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uky.edu/subscriber/article/grove/music/11868>>. Acesso em: 26 out. 2018.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** Org. Gerald Strang. Trad. Eduardo Seincman. 3rd ed. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Style and Idea.** New York: Philosophical Library, 1950.

SCHRÖDER, U. A. **Da teoria cognitiva a uma teoria mais dinâmica, cultural e sociocognitiva da metáfora.** São Paulo: Revista Alfa, 52: 39-56, 2008.

SCHÜTZ, Ricardo. **Text. Word Histories.** Atualizado em: out. 2009. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/sk-hist.html> >. Acesso em: 26 de Set. 2018.

SILVA, Augusto Soares da. **A linguística cognitiva.** Uma breve introdução a um novo paradigma em linguística, Universidade Católica, Faculdade de Filosofia de Braga, 1997.

SILVA, A. D. V. ; Pitombeira, Liduino . **Coerência Sintática no Sistema Trimodal de José Siqueira.** In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. Anais do XXI Congresso da ANPPOM, 2011.

SILVA, Alexandre Reche e. **Lindembergue Cardoso: Identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80.** 205 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21399>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SILVA, Ricardo Ribeiro da. **Metáfora e composição musical: aspectos semióticos do processo criativo.** 170 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000918263>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SIQUEIRA, José. **Sistema modal na música folclórica do Brasil.** João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SPERANDIO, Natália Elvira; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz. **Pensando a metáfora por um viés cognitivo**. ReVeLe, n.3, p.1-16, ago. 2011.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.

STEIN, Erwin. **Orpheus in New Guises**. trans. Hans Keller (London: Rockliff, 1953).

_____. **Schoenberg's New Structural Form**. Modern Music 7/4 (June–July 1930): 3–10.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. Salvador-São Paulo: Edufba, 2013.

STRIMPLE, Nick. **Choral Music In The Twenth Century**. New Jersey: Amadeus Press, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Dez Sonetos com Mote Alheio**. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

_____. **História do rei degolado nas catingas do sertão** – ao sol da Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977a.

_____. **Sonetos de Albano Cervonegro**. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1985.

SUNDBERG, J. **Perception of singing**. Speech Transmission Laboratory Quarterly Progress and Status Report 1 (Royal Institute of Technology, Stockholm), 1979, pp. 1-48.

TACUCHIAN, R. “**Música pós-moderna no final do século**.” Pesquisa e Música, nº 2 (1995): pp. 25-40.

_____. **Widmer em foco por dois de seus ex-alunos**. DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música n. 5. Centro de Letras e Artes - UNIRIO. 2001, p. 107-111.

TOMIMURA, Fernando. **Robert Schumann e o Dichterliebe: Aproximação e distanciamento na unidade poético-musical**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As várias vozes da voz: sobre o experimentalismo na obra de Gilberto Mendes**. II Encontro de Música e Mídia. MUSIMID. 2006. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20Helo%EDsa%200Valente%20completo.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. 1 ed. São Paulo: Annablume Editora – Comunicação, 1999.

VIEIRA, Maurílio Nunes. **Uma introdução à acústica da voz cantada**. I Seminário Música Ciência Tecnologia: Acústica Musical, p. 70-79, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XATARA, CM. **A tradução para o português de expressões idiomáticas em francês**. Araraquara, 1998, 253p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1998.

YU, Ning. **Metaphor from body and culture**. In Raymond Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, 247-261. New York: Cambridge University Press. 2008.