

As 5 canções de Ernesto Pachito para canto e piano de Ernesto Hartmann: uma abordagem intersemiótica através do Sistema de análise de arte comparada de Sandra Loureiro Freitas Reis

Aline Azevedo Costa (UFMG/UEMG)- Belo Horizonte/MG, Mirna Azevedo Costa (UFES)- Vitória/ES e Ernesto Hartmann (UFES) – Vitória/ES
alineazevedo.bh@hotmail.com
mirnaazevedo@hotmail.com
ernesto.hartmann@ufes.br

RESUMO: O presente artigo investiga as relações intersemióticas presentes em três poemas selecionados do poeta capixaba Ernesto Pachito e na sua realização musical pelo compositor carioca Ernesto Hartmann. Para tal, apresenta o Sistema de Análise de Artes comparadas de Sandra Loureiro Reis (SAAC) e verifica sua aplicação fundamentada na análise do nível neutro da obra de acordo com o modelo tripartite de Jacques Nattiez. Como conclusão elucida os processos composicionais presentes na tradução e representação de um poema do século XXI na música de concerto.

Palavras-chave: Ernesto Pachito. *5 Canções de Ernesto Pachito para voz e Piano* de Ernesto Hartmann. Sandra Loureiro Reis. *Velocidade de Escape*. Sistema de Análise de Artes Comparadas (SAAC).

The 5 songs of Ernesto Pachito for voice and Piano of Ernesto Hartmann: an intersemiotic approach using Sandra Loureiro de Freitas' Compared Arts Analysis System

ABSTRACT: This paper investigates the intersemiotic relations that are present in three extracted poems from Ernesto Pachito's *Velocidade de Escape* and musically represented in the song cycle *5 Canções de Ernesto Pachito for voice and Piano* by composer Ernesto Hartmann. To achieve that it uses the Compared Arts Analytical System proposed by Sandra Loureiro Reis and verifies its application supported by an analysis of the works according to the neuter level of Jacques Nattiez' Tripartite model. As a conclusion it lightens the composer's process used to translate and represent a 21st century poem into concert music.

Keywords: Ernesto Pachito; *5 Canções de Ernesto Pachito for Voice and Piano* de Ernesto Hartmann. Sandra Loureiro Reis. *Velocidade de Escape*. Sistema de Análise de Artes Comparadas (Compared arts analytical system -SAAC).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar três canções do ciclo *5 Canções de Ernesto Pachito* do compositor Ernesto Hartmann. Para tal, buscaremos como ferramenta analítica o modelo tripartite de Nattiez e como ferramenta de interpretação das relações intersemióticas texto-música o Sistema de Análise de Artes Comparadas (SAAC) de Sandra Loureiro Reis (2005).

A questão do significado em música tem gerado inúmeras discussões, onde particularmente, as do final do século XIX ainda influenciam de forma decisiva nossa concepção de música. Sem aprofundarmos neste assunto, por demasiado complexo e longo para os limites deste trabalho, podemos afirmar

que existem duas correntes básicas, os que aceitam a tese de que a música é capaz de gerar significados, e os que rejeitam esta tese, defendendo sua antítese e tendo como seu principal teórico o musicólogo alemão do século XIX, Eduard Hanslick.

Não obstante, a hipótese de a música ser capaz de conduzir um significado é condição de possibilidade para a aceitação de um sistema intersemiótico, onde ela seria capaz de traduzir, ou mesmo complementar-se à outra arte no intuito de representar alguma mensagem. Neste caso, o texto poético associado à música implica em uma interessante situação, considerada por Hanslick como uma submissão da música ao texto, portanto uma forma de música não pura.

Ao discordarmos desta posição, essencialmente por acreditarmos no potencial da música como capaz de transmitir algum significado, mesmo que apenas através da metáfora ou analogia, questionamos, se existem possíveis formas de verificação de como a técnica composicional colabora com o texto poético, de forma a traduzi-lo ou até mesmo reforça-lo.

O sistema SAAC parece ser uma ferramenta bastante útil para esta indagação, pois nos permite comparar parâmetros que, a princípio, podem se materializar em qualquer arte. Através da analogia, torna-se possível a comparação de como cada arte trata um determinado significado, permitindo assim uma comparação entre as técnicas empregadas em diferentes modalidades artísticas. Evidentemente, a hermenêutica e outros sistemas de comparação de símbolos como o cruzamento de mapeamentos proposto por Ziebkovski (ZIEBKOVSKI, 2002) também são excelentes opções, porém, pouco se tem escrito sobre o SAAC, e muito pouco se sabe sobre esta interessante e peculiar abordagem. Como um dos raríssimos exemplos de trabalho, citamos o de Pádua, Borghoff (2007) sobre as Canções de Alberto Nepomuceno, parte de um projeto maior sobre as Canções Brasileiras realizado na UFMG.

Inicialmente detalharemos os poemas escolhidos de Ernesto Pachito presentes no ciclo, prosseguiremos com uma descrição do modelo de análise e do SAAC, as análises das peças e, por fim o cruzamento dos modos com os eventos destacados das análises, os dados obtidos.

I - Velocidade de escape de Ernesto Pachito

Publicado em 2008, o livro *Velocidade de Escape* (120 páginas, editora Porto das Letras) reúne uma coleção de poemas escritos pelo capixaba Ernesto Pachito (1964) entre 1987 e 2005 e revisados em 2003. Dentro de várias publicações deste autor, *Velocidade de Escape* é o seu primeiro livro de poesias. *Velocidade de Escape* tem como sub-título: *Discurso sobre a elegância nas demonstrações geométricas* e divide-se em três partes: *Éden de Neón; Queda e retomada; e Novo amor*. As 5 Canções sobre poemas de Ernesto Pachito do compositor carioca Ernesto Hartmann (1970) compostas em 2008-2009 e estreadas na XVIII Bienal de música Contemporânea da Funarte – Rio de Janeiro em Novembro de 2009 utilizaram como texto os

poemas (na ordem) *Nos arredores da paranóia* (parte II); *Aqui* (parte I); *Bigornas (Da arte da metalurgia – parte I)*; *Considerações acerca de uma súbita visita feminina* (parte I) e *Sinos (Da arte da metalurgia – parte I)*.

Em depoimento para os autores deste trabalho, Ernesto Pachito afirma que,

ofereci o meu livro ao recém chegado colega da UFES e Departamento, Ernesto Hartmann em Novembro de 2008. Dois dias depois ele levou à universidade, em seu *notebook*, um esboço já bastante adiantado do que seria a primeira canção do ciclo (*Nos arredores da paranóia*). Um bom tempo depois, já no semestre de 2009, ele me mostrou todas as cinco canções prontas e me comunicou que elas seriam estreadas no final do ano na Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, talvez o mais importante evento de música contemporânea do Brasil (PACHITO, 2012).

Para a composição do ciclo o compositor escolheu quatro canções da primeira parte (*Éden de Neón*) e somente *Nos arredores da paranóia* da segunda parte (*Queda e retomada*). A razão desta seleção e organização se dá pelo fato de que *Nos arredores da paranóia* foi o primeiro poema que interessou ao compositor no livro, estando este muito próximo da temática de outra obra que estava sendo composta na mesma época, as *5 Miniaturas para cordas* (2008-9). Hartmann ainda posicionou duas canções do subgrupo *Da arte da metalurgia* (subdivisão da primeira parte – *Éden de neón de Velocidade de escape*) *Bigornas* e *Sinos* como peças central e final do ciclo, utilizando a temática do subjetivo presente em *Nos arredores da paranóia* como um irônico preâmbulo.

Neste trabalho concentraremos a análise exatamente nas três peças que representam o início, o centro e o fim do ciclo. Do ponto de vista musical, poderíamos separar estas três peças como as três que receberam um tratamento composicional pelo uso da técnica serial, como demonstraremos adiante, em contraste aos *intermezzos* centrais *Aqui* e *Considerações acerca de uma súbita visita feminina*, que são tonais e que abordam uma temática ligada ao feminino, temática esta recorrente no repertório literário de Ernesto Pachito. A própria seleção já nos oferece uma breve visão do repertório temático presente em *Velocidade de escape*: A paranoia, o distúrbio mental, a contemplação do material, a indústria e a tecnologia e, por final, a temática do feminino já citada.

O texto dos três poemas selecionados para este trabalho pode ser apreciado a seguir:

NOS ARREDORES DA PARANÓIA

Bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi...
Aonde este pássaro idiota me viu?
E me acusa, zombando:
bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi...
E eu tapo os ouvidos
Como no quadro de Münch.
E corro, saltando as minas que explodem.

Bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi...
Com quem me viu?
Estava eu sendo ridículo, medíocre, covarde, ou afeminado?
Bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi...
(PACHITO, 2008, p.77)

I. BIGORNAS (Da arte da metalurgia)

Palavras esparsas
que saem,
que soam quais sinos.
Qual sol
cingindo cristais
(PACHITO, 2008, p.23)

II. SINOS (Da arte da metalurgia)

Sinos opostos e sinos
adjacentes a sinos.
Os pombos partem dos campanários.
Sinos soam sinos.
Batem.
Reverberam descosendo-se,
velas,
estirados no espaço.
(PACHITO, 2008, p.24)

II - Aporte teórico

II. 1 - O Sistema de análise de arte comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis.

O sistema idealizado e proposto por Sandra Loureiro Reis em duas de suas publicações operacionaliza-se como uma eficaz ferramenta para elucidar os processos empregados pelo compositor Ernesto Hartmann ao transpor as características presentes na narrativa dos poemas de Pachito para música. Segundo REIS (2005),

A pesquisa sobre os elos existentes entre as artes - cada qual em sua própria e peculiar realidade, a partir da investigação dos traços comuns que se mostram na lógica interna e imanente das linguagens artísticas - fez-nos utilizar, na seleção dos paradigmas, terminologia que pudesse ser aplicada a todas elas, considerando-se, em princípio, as afinidades de procedimentos entre elas, mais do que semelhanças, e estabelecendo pontes e correspondências (REIS, 2005,p.1).

Como afirmam Pádua e Borghoff sobre o SAAC corroborando a opinião da própria Sandra Reis,

foi idealizado por Sandra Reis para ser aplicado à literatura, à música e à pintura, com o intuito de verificar correspondências entre estas artes. Os parâmetros ou paradigmas utilizados neste sistema foram deduzidos de fenômenos comuns às diversas linguagens artísticas, e apresentam-se mais

ou menos evidentes em cada obra, mas sempre em interação dinâmica perante a percepção humana. Os paradigmas são denominados modos ou organizações de elementos que determinam um modo de ser, de estar ou de se relacionar dentro da obra (PÁDUA; BORGHOFF, 2007, p.48).

Ainda, Sandra Loureiro nos informa sobre o alcance de seu sistema,

O *sistema de análise comparada* (SAAC) considera a existência de diferentes *modos* de organização de elementos e procedimentos, que se acham presentes em todas as artes, vistas também como mimese transcriadora (regular, irregular, invertida, em retrogradação, total ou parcial) e como representação simbólica e expressiva do mundo das coisas, da natureza e da vida, escrevendo, de modo indireto, a história da humanidade, em todas as épocas e culturas (REIS, 2005, p.2).

A propósito da afirmação da autora “em todas as épocas e culturas”, discordamos porque, não necessariamente, podemos retratar diversos fenômenos inscritos no escopo das artes dentro do sistema de modos. Frequentemente, nas artes plásticas, visuais e mesmo na música encontramos representações que negam a universalidade inferida pela autora ao conceito. O que diríamos de 4’33 de John Cage por exemplo, onde impera o silêncio e os sons aleatórios da audiência? Todavia, consideramos a abordagem por modos ideal para os limites que impusemos neste trabalho.

São quinze os modos propostos pela autora, sendo que destes quinze um se subdivide em três modos, a saber:

- 1) modos de valores;
- 2) modos de duração ou modos rítmicos;
- 3) modos de intensidades, subdivididos em modos de agógica, de dinâmica e de densidade;
- 4) modos de planos;
- 5) modos de direcionalidades;
- 6) modos de justaposição e simultaneidades;
- 7) modos de tons/cores/timbres;
- 8) modos de luz;
- 9) modos de articulação;
- 10) modos de estrutura;
- 11) modos de instrumentação;
- 12) modos de discurso;
- 13) modos de significação;
- 14) modos de leitura
- 15) modos de interpretação (REIS, 2005, p.2).

A propósito da clareza em que cada modo se explicita em uma dada obra, a autora nos informa,

Cada obra artística, em particular, por sua vez, nos revela um ou mais modos, com maior ênfase, deixando, por vezes, outros à sombra. Assim, um único modo pode polarizar os demais, colocá-los sob sua subordinação, suprasumidos numa dada evidência (REIS, 2005, p.2).

Durante o processo de análise das peças que será realizado a seguir, explanaremos em detalhes aqueles modos que mais proeminentemente se

manifestam em cada uma das peças, evidenciando-os com os próprios exemplos da autora.

A metodologia empregada na análise busca explicitar os elementos que possam ter características objetivamente quantificáveis e verificadas, ou seja, parametrizáveis. Jean Molino e Jacques Nattiez propõem um modelo tripartite de análise que explana de forma apropriada quais elementos podem ser esses.

II.2 - O Modelo Tripartite de Jean Molino e Jacques Nattiez

Como uma tentativa de expandir os horizontes da análise musical para além da mera descrição da forma, característica de um paradigma positivista que encontra suas raízes no pensamento Hanslickiano do *Belo Musical* e que foi transmitido ao século XX pelas análises de Sir Donald Tovey, o musicólogo Jean Molino propôs, em 1975, o modelo tripartite (NATTIEZ, 2005, p.18). Este modelo foi conhecido no Brasil através de Jean Jacques Nattiez, cujo livro *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada* foi traduzido para português por Luiz Paulo Sampaio. Essencialmente, o paradigma metodológico de Molino é o estruturalismo. Contudo, ao perceber a incapacidade deste de contemplar a multiplicidade de aspectos que emergem em uma análise, recorreu então ao pós-modernismo, tentando realizar uma síntese destas duas propostas.

Do estruturalismo, em particular a sua aplicação ao pensamento musical, Molino herdou a abordagem que fundamenta o estudo de uma determinada obra a partir do fato musical, mais especificamente, a partir da estrutura presente no fato musical. Na tradição ocidental esta estrutura, ao menos desde o advento da escrita moderna musical, muitas vezes é confundida com o traço material, a partitura.

A partir dos elementos constituintes da estrutura musical; intervalos, frases, motivos, acordes, escalas, tonalidades, a abordagem estruturalista busca estabelecer relações que almejam definir uma suposta lei-interna da música (ou eventualmente limitando-se esta lei a própria obra em questão). Ao estabelecer estas relações, sempre de forma metodologicamente rigorosa e a partir do todo, rejeitando a fragmentação da obra musical, são destacadas as continuidades ou descontinuidades, os paralelismos, os contrastes, enfim, todo o instrumental com o qual a abordagem estruturalista erige seus axiomas.

Destarte, a percepção do fenômeno musical enquanto fenômeno musical em si não é relevantemente considerada, sendo o significado da música produzido exclusivamente pela ação das relações reveladas no já mencionado rigoroso processo metodológico de análise, classificação e conexão. Este processo, em última instância, é particularizado pela sua similaridade com o método científico, uma vez que é sua finalidade é fornecer dados quantificáveis e, frequentemente, qualificáveis. Sendo assim, ao conceber que o significado musical reside em sua forma e não na síntese entre conteúdo e forma, estabelece-se uma minimização do componente afetivo inerente da obra

musical negando uma “semiose extrovertida, isto é, as remissões ao mundo exterior aos sentimentos, aos afetos” (NATTIEZ, 2005, p.23).

Antagonicamente, o projeto pós-modernista busca destacar as estratégias de percepção que partam do fenômeno musical enquanto fenômeno sonoro, “A musicologia Pós-moderna dá primazia à noção de ‘significação musical’” (NATTIEZ, 2005, p. 42). Como afirma o musicólogo Richard Taruskin (NATTIEZ, 2005, p.42), as principais questões norteadoras da musicologia pós-moderna são “o que a música significa para nós?” e “o que pode ela significar para nós?” outorgando a si mesma a tarefa de prosseguir o diálogo da audição (KRAMER *in* NATTIEZ, 2005, p.42), reposicionando as experiências perceptivas do sujeito no campo teórico-reflexivo da disciplina.

Posto este antagonismo, Molino procura tirar vantagem do que de melhor as duas abordagens podem oferecer. Se por um lado o fato musical representado no vestígio material (a partitura) não representa nem esgota as possibilidades de se dar ao conhecimento a obra que ela representa, a reduzida visão de mundo do sujeito, também, é incapaz de sustentar uma teoria consistente que se apresente como capaz de explicar o fenômeno musical.

Desta forma, de certa maneira desconsiderando os antagonismos presentes na ideologia fundamental de cada abordagem, Molino propõe então o modelo tripartite que constitui considerar três níveis para a obra: o Poiético, Neutro e o Estésico. Seguem-se a estes níveis quatro passos de aplicação, muito bem explicitados por Piovesan (2008):

O primeiro desses passos, extraído da metodologia estruturalista, é a descrição da peça musical (NATTIEZ, 2005, p.55), já que é nas similaridades e contrastes dos trechos musicais que percebemos o movimento da música (DIETRICH, 2006, p.2). Essa primeira etapa metodológica dedica-se a apontar esses núcleos de similaridade e a demonstrar seus contrastes no decorrer de toda a peça musical.

O segundo passo, também extraído da prática estruturalista, consiste em, depois de revelados os núcleos de similaridade e diversidade, explicar as estruturas e as relações que se dão nesses núcleos, e entre eles (NATTIEZ, 2005, p.55). Todo o trabalho explicativo efetiva-se através das teorias fundamentais da música como as relações rítmicas, as relações harmônicas, as relações melódicas e os outros parâmetros. Essa etapa do exercício é baseada principalmente no conhecimento técnico-musical do analista.

O terceiro passo da metodologia tripartite é a interpretação das estruturas e relações do fato musical baseada em uma semântica que associa essas estruturas e relações, que foram reveladas nos passos anteriores, com os significados musicais (NATTIEZ, 2005, p. 57). Aqui se estabelece a grande diferença da proposta metodológica tripartite. Enquanto que para o estruturalismo essa fase da análise é baseada somente na interpretação das formas musicais em um contexto interno, isso é, que as relaciona somente entre si, surgindo as significações destas tensões relacionais internas, a semiologia tripartite, apoiada na teoria pós-moderna, agrega à aos demais passos metodológicos estruturalistas a interpretação pós-

modernista musical que vai buscar as significações no exterior da música, na “semiose extrovertida”: as remissões ao mundo exterior, aos sentimentos, aos afetos (NATTIEZ, 2005, p.23).

A quarta e última etapa da semiologia tripartite refere-se ao acréscimo de informações externas ao fato musical, que também pode lhe conferir novos significados, ou reforçar alguns já existentes (NATTIEZ: 2005). Essa etapa também pode ser regulada pelo conhecimento do receptor, mas diferentemente da terceira etapa, aqui esse conhecimento é referente ao contexto de composição, produção e veiculação do texto musical (PIOVESAN, 2008, p.15).

Essa integração metodológica é então resultado da hipótese de que o modelo estruturalista “não dá conta, por si só, de todos os aspectos da semiose musical” (NATTIEZ, 2005, p.30), uma vez que “leva em conta tão somente as remissões intrínsecas” (NATTIEZ, 2005, p.30).

Para este trabalho, buscaremos no nível neutro dados que viabilizem a utilização dos modos propostos por Sandra Reis. A escolha se deu a partir de uma leitura dos modos e suas características, sendo possível destacar dentro de uma infinidade de eventos possíveis, aqueles que melhor se prestavam a construção das analogias demandadas pelo SAAC. Vale ressaltar que o próprio SAAC, em si, devido a sua organização em modos, já pressupõe ao analista um roteiro. Se considerado, ele próprio um processo analítico, pode engendrar diversas significações deflagrando a semiose em direções múltiplas e criando associações e interpretações diversificadas, sempre na perspectiva da percepção imaginativa e poética do intérprete. Assim, instaura o SAAC um diálogo entre os diversos níveis propostos por Nattiez, superando o nível neutro e promovendo incursões nos níveis poético e estético. Ao realizar estas significações, o SAAC instaura uma “janela”, uma abertura, por onde pode emergir uma “transcrição” da obra. Como a autora nos indica, levando em consideração sua concepção do processo semiótico, embasado no conceito Pierceano,

No momento de ser reconhecido pela percepção, cada signo, na sua relação com um objeto ou referente, se torna o que Peirce chama de interpretante. Este, como signo, se torna, da mesma forma para aquele que o percebe, um novo interpretante, e assim por diante, num processo infinito que é o processo da semiose (cf. REIS, 2004, p.67).

III - Breve análise das peças

Como já indicamos, buscaremos, através de dados quantificáveis e objetivos extraídos da obra de Hartmann (nível neutro), compará-los com o texto literário de Pachito através do SAAC. Naturalmente, concentramo-nos no escopo deste trabalho nos modos que se apresentam mais relevantes para ambas as artes no intuito de estabelecer as mais claras analogias.

Essencialmente, a forma das três canções que analisamos (*Nos arredores da paranoia*, *Bigornas* e *Sinos*) são simples e determinadas pelo texto. Apenas em *Bigornas*, há uma sujeição do texto literário à forma musical, provavelmente em

virtude da brevidade do texto que se encontra repetido na canção. Ainda, ressaltamos que a construção serial (não necessariamente dodecafônica) caracteriza e destaca estas três canções das outras duas do ciclo, que, como informamos anteriormente, não estão presentes neste trabalho devido aos limites naturais de um artigo.

III. 1 *Nos arredores da paranoia*

A ideia do Bem-te-vi está clara desde o primeiro gesto da canção. Um tricorde formado pelas notas Ré[#]-Mi-Sol representa o som do pássaro conforme o exemplo 01. Este tricorde é transposto, invertido, e elaborado ao longo do discurso, sendo a estrutura presente em todas as partes desta breve peça, o mínimo múltiplo comum:

Tempo: ♩ = 126
Compositor: E. Hartmann
Data: 24/Novembro/2008

Exemplo 01 – Gesto inicial e tricorde em *Nos arredores da paranoia*. Compasso1.

A utilização da metáfora sonora do Bem-te-vi é o elemento essencial de unidade da peça. De fato, quase todas as relações temáticas e harmônicas derivam desta metáfora e de seu conteúdo intervalar, formado por um tricorde¹ de um semitom e dois tons (tricorde 3-3)², doravante denominado *Acorde bem-te-vi*³.

Daí conduz-se uma espécie de diálogo entre o cantor (protagonista) e o pássaro, seja através da literal imitação do pássaro, como já demonstrado no exemplo 1, ou por uma representação metafórica dele, elaborada, a partir da utilização do mesmo acorde seja literalmente ou por transposição ou inversão como acompanhamento (exemplos 2 e 3)

Tempo: ♩ = (sempre)

Exemplo 02 – Estruturação de oposição (antífona) entre voz e Piano.

Utilização do Acorde Bem-te-vi

Exemplo 03 – Acompanhamento com transposições do acorde do Bem-te-vi. compassos 12-15.

No compasso 12, por exemplo, temos uma sequencia imitativa no piano e, simultaneamente, a voz repete o mesmo padrão intervalar por quatro vezes com o texto “eu tapo os ouvidos como no quadro de Münch” (exemplo 04).

Exemplo 04 – Linha melódica compassos 12 até 15 com as relações do Acorde Bem-te-vi, respectivamente da esquerda para a direita: Inversão (I(10)), Inversão (I(8)), Transposição (T(5)) e forma original (T(3)).

No compasso 18, com o texto “e corro saltando as minas que explodem” temos um cluster⁴ de teclas brancas e pretas⁵ em dinâmica *fff* (exemplo 05).

Exemplo 05 – Cluster em dinâmica (intensidade) *fortissississimo* (*fff*) metaforizando a explosão das minas c.18.

Uma nova intervenção do Bem-te-vi ocorre nos compassos 19-21. O interessante é que esta intervenção revela o poder da metáfora e coloca o Piano como protagonista, pois em um tratamento convencional do texto, haveria um repetição da onomatopeia Bem-te-vi proposta no texto de Ernesto Pachito. Ao utilizar o piano e calando a voz, reitera-se a oposição criada entre o Piano e o texto, aprofundando o poder expressivo e significativo da metáfora. Isso será discutido a luz dos modos do SAAC na próxima seção.

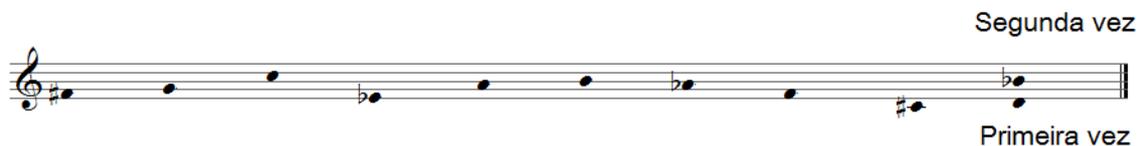
A peça finaliza com as três formas do acorde Bem-te-vi, expressando as quatro maneiras que são colocadas na questão final do texto: “ridículo, medíocre, covarde ou afeminado” (compassos 26-28). Vale ressaltar que em todas exceto na covarde, o compositor utiliza todas as três notas do acorde. Em covarde, a repetição da mesma nota e o banal contorno de terça descendente, buscam “pintar” sonoramente o significado da palavra covarde, ou seja, metaforicamente, incapaz de se fazer valer de todo o potencial de notas possíveis no acorde, resguardando-se apenas ao mais evidente e menos “ousado” (exemplo 06).

Exemplo 06 – Utilização de apenas duas alturas distintas na palavra covarde, compassos 26-28.

III. 2 Bigornas

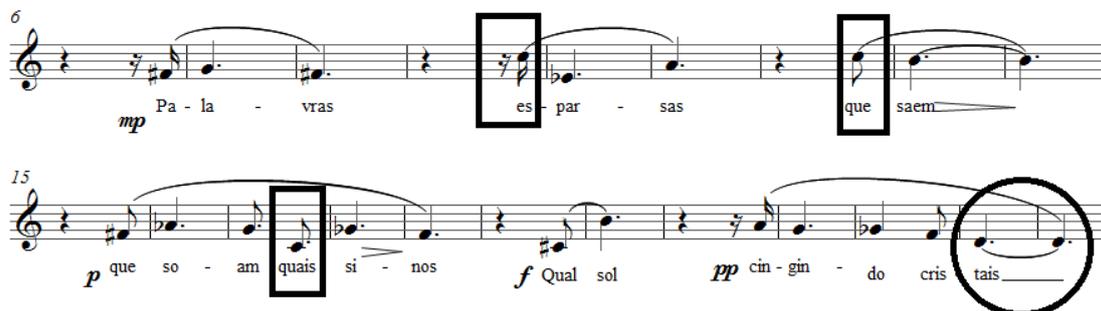
Essencialmente, a forma de Bigornas é muito simples. Uma pequena introdução de seis compassos com o motivo de acompanhamento (exemplo 09) sustenta uma linha melódica, dividida em duas frases. Cada frase expõe o poema por completo. A primeira utiliza nove sons dos doze possíveis da escala cromática e pontua com a nota Ré. Dos dois sons ainda não utilizados, Mi e Si^b, o Si^b é o escolhido para pontuar a segunda frase. Entre a primeira frase e a segunda, que formam um período musical, temos um pequeno interlúdio do piano de sete compassos de duração. Após a segunda repetição, uma pequena finalização (*Coda*) simplesmente repete as palavras “cingindo cristais” com a mesma configuração melódica da primeira frase.

A linha vocal de *Bigornas* é construída a partir da seguinte série de onze sons formada por Fá#, Sol, Dó, Mi^b, Lá, Si, Lá^b, Fá, Dó#, Ré e Si^b (exemplo 07) esta série exclui a nota Mi:



Exemplo 07 – Série de construção de *Bigornas*.

Esta série não se apresenta da maneira tradicional da música dodecafônica, e sim, através de um processo denominado Antífona Serial (MENDES, 2011). Este processo consiste em, ao invés de só reproduzir a mesma nota após a utilização de todas as restantes, inserir nota a nota, sem nenhuma restrição de utilização das já apresentadas (exemplo 08). Deste modo é possível construir-se progressivamente um aglomerado de sons que culmina com a utilização de todos os sons pertencentes à série, no caso, onze sons. Algumas pequenas alterações de oitava ocorrem em algumas notas como demonstrado no exemplo 08.



Exemplo 08 – Linha vocal em *Bigornas*, c.6-26. Quadrados representam notas que são deslocadas por oitava, o círculo representa a nota Ré que é substituída na repetição pela nota Si^b.

Não obstante, a nota Mi é utilizada no acompanhamento, imediatamente antes da entrada da linha vocal assim como no interlúdio (compassos 6 e 26-34 respectivamente) como podemos ver no exemplo 09:

24
do cris - tais

Exemplo 09 – Interlúdio e utilização da nota Mi no acompanhamento em *Bigornas* (c.24-26).

A propósito do acompanhamento que expõe (já nos primeiros seis compassos) todos os doze sons, trata-se de um movimento contínuo que é articulado como a superposição de quatro acordes no piano, Sol# menor, Sol maior, Fá# menor, Fá maior (exemplo 10). Juntos eles formam um conjunto de onze dos doze sons da escala cromática, estando ausente, somente a nota Mi. No sexto compasso são usados quatro outros acordes, Dó# menor, Dó maior, Ré# menor e Ré menor, completando assim a escala cromática de doze sons. O efeito obtido com a indicação de pedal do compositor é de uma total mistura destes sons, evidentemente gerando uma nuvem sonora dissonante, condizente com a proposta “metalúrgica” do texto. A indicação *ressonante e cintilante* (em função do pedal e da velocidade de articulação dos acordes) indica este caminho ao intérprete.

Muito risonante e cintilante
♩. = 120
Piano
pp (una corda)
Ped.

Exemplo 10 – compassos iniciais de *Bigornas* (c.1-2).

Vale ressaltar que a questão mecânica do instrumento é uma característica desta peça, pois cada sequência de dois acordes tocados ao piano, representam uma fórmula mecânica que apenas se desloca lateralmente pelo teclado, sendo bastante confortável e permitindo ao instrumentista atingir facilmente a velocidade indicada pelo compositor.

III. 3 Os Sinos

Assim como *Nos arredores da paranoia*, a forma em *Os Sinos* é determinada pelo discurso, não havendo repetições evidentes ou articulações formais de desenvolvimento ou elaboração específicas. Ao contrário, o texto é quem conduz os recursos expressivos e as estratégias composicionais do compositor.

Já o primeiro gesto musical desta peça é o badalar dos sinos, representado pela superposição de intervalos de sextas maiores distantes por semitom (conjunto 4-3⁶, inicialmente em T(5) e imediatamente depois em T(9)). Este choque dissonante permite ao liberar os harmônicos como demanda a indicação de pedal, a projeção de dissonâncias não temperadas, produzindo uma sonoridade típica do badalar dos sinos, rico em ressonâncias. A dinâmica (intensidade de volume) *fortissimo* (*ff*) facilita esta projeção.

Exemplo 11 – badalar dos sinos em *Os Sinos* (c.1).

De acordo com o texto, “sinos opostos e sinos adjacentes a sinos” é composto em torno do intervalo de trítono. O intervalo de trítono divide a oitava em um igual número de semitons (seis). Assim, a nota Sol[#] (com a palavra “sinos”) opera como um pivô para o Ré³ e o Ré⁴, ambos diametralmente equidistantes deste mesmo Sol[#] e que articulam as sílabas de opostos. “Adjacentes a sinos” é construído sobre uma sequencia descendente de graus conjuntos para “adjacentes” (conjunção representando adjacência) e com o intervalo de terça menor para “sinos”, inversão do intervalo de sexta maior que, no piano, representa o badalar dos sinos. Trata-se de uma forma de variação-elaboração do conteúdo intervalar, buscando a unidade sonora da peça (exemplo 12).

Exemplo 12 – Sinos opostos e sinos adjacentes a sinos, *Os Sinos*, c 5-7.

O acompanhamento busca unidade ao utilizar o mesmo tetracorde 4-3 em várias posições e com o mesmo ritmo das badaladas e ao retornar ao motivo inicial simultaneamente a palavra sinos como pode ser visto no exemplo 12 compasso 7.

“Os pombos partem dos campanários” novamente trás na linha vocal o trítone Ré-Sol[#], porém o elemento principal desta passagem é a grande sequencia de notas cujo ritmo impõe uma aceleração métrica (colcheias, semicolcheias e fusas, todas em quiálteras). Esta passagem representa a metáfora sonora dos pombos levantando voo em alvoroço (exemplo 13). Novamente, o pedal liberado auxilia a potencialização do efeito, criando a mistura de sons e a sensação de nuvem sonora.

Exemplo 13 – Sequencia de notas em acelerando em *Os Sinos*, c.10-15.

Após esta revoada, novamente escutam-se as badaladas dos sinos no piano, tal qual nos compassos iniciais, elemento de coesão estrutural. No compasso seguinte (c.15) temos com as palavras “sinos soam sinos” ainda o trítone Ré-Sol[#]. Imediatamente depois, “batem, reverberam” esta representado pelo ritmo de durações iguais (semínimas) e sobre o recurso dos harmônicos do piano⁷ (exemplo 14).

Exemplo 14 – Ritmos de semínimas e harmônicos, c.15-18.

“Descosendo-se” está representado por um acorde de Fá menor, que, após atacado (compasso 20), se desfaz em um arpejo descendente e repousando sobre um acorde novamente dissonante. Fá menor é o único acorde completamente consonante utilizado em *Os Sinos* e está posicionado no ponto culminante da peça (exemplo 15).

19
 Des - co - sen - do - se
ff
ff
f
 Ped. Ped.

Exemplo 15 – Acorde de Fá menor e arpejo descendente, c.19-21.

Com um ritmo de semínimas e graus conjuntos “Velas estiradas no espaço” surge sobre uma textura bem rarefeita, apenas notas no registro grave do acompanhamento. A palavra espaço, nas sílabas -pa e -ço é destacada e significada através da triplicação do valor de semínima para mínima pontuada (exemplo16).

22
 ve - las pes - ti - ra - dos no'es - pa - ço
ppp
p
p
fff
 Ped. Ped.

Exemplo 16 – Isorítmo e triplicação dos valores em espaço, c.22-25.

As badaladas dos sinos, agora em dinâmica *decrescendo* (diminuição da intensidade sonora) são o gesto final, que com a ressonância do pedal liberado permitem o surgimento de harmônicos, fechando a peça em uma nuvem sonora de harmônicos, sonoridade similar aos sinos ecoando.

The image shows a musical score for piano, measures 26 to 31. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand (treble clef) and the lower staff is the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp). The piece concludes with a fermata over the final chord.

Exemplo 17 – Sinos como gesto de finalização em dinâmica *decrescendo*, c.26.

IV- O SAAC e seus modos e as análises das 5 Canções de Ernesto Pachito

Iniciaremos explanando os oito modos de que identificamos como mais proeminentes a partir dos dados obtidos nas análises do nível neutro das peças. Todas as definições são repetidas na íntegra de REIS (2005).

Modo de discurso: diz respeito às diferentes maneiras de criar a expressão, de traçar um enredo, engendrando sintaxe e um estilo de retórica. A elocução denota, numa obra, as qualidades do estilo geral do discurso.

Modos de instrumentação: organização do uso de *meios* - instrumental, englobando materiais diferentes e respectivas técnicas - em situação de confronto ou simbiose. Compreende o material, a *techné* (trabalho artesanal manipulando a matéria) e a *poiesis* (como processo de dar forma a intuição, mediante o uso estético do material).

Modos de intensidades: subdividem-se em **modos de agógica**, em **modos de dinâmica** e **modos de densidades**. Os modos de agógica são visíveis nos andamentos - rápidos, moderados ou lentos – de um dado campo poético, pictórico ou musical, o que interfere na percepção do jogo de intensidades expressivas. Os **modos de dinâmica** dizem respeito à organização de pinceladas, palavras ou sons, mais ou menos fortes, em gradações e contrastes que podem ir do fraquíssimo ao fortíssimo, conforme o caso. Os **modos de densidade** estabelecem maior ou menor leveza do tecido musical, poético ou pictórico.

Modos de articulação: dizem respeito ao “como dizer”, ao “como” interligar os elementos, como frasear, levando àquilo que os faz mais ou menos incisivos (precisos ou ambíguos), ligados ou destacados, discursivos ou não discursivos, figurativos ou não figurativos, estilizados ou aleatórios, etc.

Modos de direcionalidades: estabelecem a composição das linhas de direção das partes, gerando o sentido predominante do todo. Neste processo, conduzem a pontos culminantes graves ou agudos, elevados ou baixos, sensíveis ou supra-sensíveis, podendo estabelecer vários tipos de direcionalidades: horizontais, verticais, circulares, sinuosas, oblíquas, quebradas, piramidais, cônicas, interrompidas, dentre outras, compondo

formas. Na música, a direcionalidade física se expressa, de modo especial, pelo movimento melódico (*melos*), o que corresponde, na pintura, à direção da pincelada e do contorno.

Modos de justaposição e simultaneidades: constituem uma forma de construção, arquitetural ou plástica, da *textura* do discurso. Realizam-se através de superposição, imbricação ou encadeamento de micro-estruturas, ou mediante a técnica contrapontística, podendo gerar polifonia, harmonia, modulação e transposição, justapondo ou dialetizando teses e antíteses, elementos principais e secundários.

Modos de durações ou modos rítmicos: organização de espécies rítmicas, no tempo e no espaço. Isto tem a ver com diferentes durações ou tipos de ênfase, no contexto analisado, em relações métricas ou amétricas de proporção, de elementos como: sons, imagens, traços e figuras geométricos, superfícies, cores, silêncios, vazios, fonemas, sílabas, palavras, versos, etc. Os ritmos podem ser prosódicos, métricos e amétricos. O ritmo é uma ordem no tempo, fruto de um sentimento de contraste entre a sensação de impulso e apoio. O ritmo amétrico cria efeitos e formas num espaço ou tempo que podemos chamar *continuum* (algo que é sempre o mesmo) e que é limitado pela forma da obra.

Modos de significação: dizem respeito à organização lógica dos signos, nas suas relações com objetos e interpretantes, no processo de semiose.

Em *Nos arredores da paranoia*, dentre vários, podemos destacar cinco pontos essenciais onde estão claramente representadas metáforas entre texto e música, locais particularmente apropriados para aplicação do SAAC:

- a) A utilização do mesmo ‘motivo’, o tricorde que gera homogeneidade sonora e metaforiza com o sentido proposto no poema, da percepção do Bem-te-vi como um delator, um observador persistente e inconveniente - **Modo de discurso.**
- b) A utilização da onomatopeia do Bem-te-vi e sua potencialização, não só pela utilização constante do conteúdo intervalar de sua tríade constituinte, mas da sua realização como parte integrante do texto (c.19-20-21). Neste momento não se pronuncia na voz o que está presente no texto, esse está implícito no acompanhamento, expresso pelo timbre do instrumento que, aqui, articula um claro significado - **Modos de instrumentação.**
- c) A utilização do recurso de cluster dissonante e em dinâmica *fff* para representar a explosão das minas. Uso do recurso do ritmo pontuado (c.15) para representar a palavra saltando - **Modos de intensidades-densidades.**

- d) A utilização da repetição da mesma nota com variação do motivo para a ênfase da palavra covarde (c.25) - **Modos de instrumentação.**
- e) A utilização do recurso de *glissando* descendente da voz no compasso 29 para a representação da palavra afeminado - **Modos de direcionalidade.**

Em Bigornas podemos destacar três pontos essenciais para aplicação do SAAC:

- a) A incursão textual presente na indicação de caráter na partitura, “muito ressonante e cintilante”. A ressonância se deve aos acordes velozes arpejados no piano e o uso do pedal de ressonância, permitindo que os sons se fundam no registro agudo, eventualmente progredindo ao grave. Representação da palavra “cingindo” devido ao uso do *moto perpetuo* que, em todos os momentos, “envolve” a linha melódica - **Modo de discursos.**
- b) O uso de motivos na voz espaçados por pausas, tal qual a palavra “esparços” - **Modos de articulação.**
- c) A utilização da repetição em duas frases (descendente para a antecedente e ascendente para a consequente) transformando o poema em uma auto resposta da pergunta que ele mesmo formula - **Modos de direcionalidades.**

Por fim, apontamos seis situações potencialmente relevantes para análise pelo SAAC em *Os sinos*:

- a) A utilização do jogo de palavras “sinos opostos e sinos adjacentes”, representado pelo direcionamento da linha melódica e uso do intervalo de trítono (único intervalo que se inverte na mesma combinação de notas). Opostos posiciona cada nota da palavra a uma distância equivalente para cima e para baixo da nota central Sol[#] (sinos) c.5. - **Modos de direcionalidade.**
- b) Em “adjacentes” utiliza-se o mesmo princípio, porém organiza os sons em sequência que explicita a sua proximidade - **Modos de direcionalidade.**
- c) A utilização do tetracorde 4-3 (Fá, Fá[#], Lá^b, Lá e Lá, Si^b, Dó, Ré^b) para representação imediata e clara dos sinos. Este é o padrão de acompanhamento da primeira parte da peça - **Modos de justaposição e simultaneidades.**
- d) Em “Descosendo-se” localiza-se o ponto culminante da canção. Neste momento observa-se a utilização de um acorde tonal (Fá menor) sendo

a única utilização deste recurso tonal. Gera-se então uma descontinuidade e uma singularidade harmônica. O efeito do arpejo descendente em acelerando e por fim repousando em um acorde realça o sentido da palavra - **Modo de significação.**

- e) Em “Estirados no espaço” a utilização de figuras isorítmicas (mesma duração). Da mesma maneira, um recurso ainda não utilizado e cujo efeito é de “alargamento do tempo”, metaforizando assim, as palavras *estirados* e *espaço* - **Modo de ritmo.**

Conclusões

Apesar de cada exemplo contemplar uma ampla gama de modos simultaneamente, foi possível escolher um, ou excepcionalmente dois que mais se destacam em cada caso. Desta forma, tornou-se viável a compreensão das estratégias técnicas (*inventio*) empregadas pelo compositor na tradução deste poema do século XXI evidenciando assim a representação do Texto em música. O SAAC mostrou-se uma ferramenta capaz de, dentro dos limites estabelecidos por este trabalho e fundamentada em uma análise do nível neutro da obra, explicitar a relação intersemiótica entre a música e o texto. Essa elucidação nos conduz a compreender a obra como uma relação integrada, não sendo possível para além de sua decomposição meramente especulativa e para fins de análise, estabelecer uma fronteira entre o fenômeno musical e o fenômeno literário. Ambos estão em plena harmonia e, não só coabitam como, sobretudo, colaboram para a clara articulação e potencialização expressiva do significado presente no poema.

REFERÊNCIAS

DIETRICH, Peter. *Plano da expressão musical: níveis de descrição.* in Revista Eletrônica de Estudos Semióticos número dois – 2006. Grupo de Estudos Semióticos, Universidade de São Paulo. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es.ECO, acessado em 10/Jun/2013.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* Londres: Yale University Press, 1972.

HARTMANN, Ernesto Frederico. *Cinco Canções sobre poemas de Ernesto Pachito.* Manuscrito, Rio de Janeiro, Brasil. 2009. Disponível em [http://painelgti.sesc.com.br/partituras.nsf/viewLookupPartituras/24D6C0D14626780783257A02004EBDCF/\\$FILE/Hartmann_5Cancoes.pdf](http://painelgti.sesc.com.br/partituras.nsf/viewLookupPartituras/24D6C0D14626780783257A02004EBDCF/$FILE/Hartmann_5Cancoes.pdf), acessado em 29/12/2013.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Claudio Santoro: Serialismo Dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)*. In XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 27- 31 agosto, 2007. disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SNMendes.pdf, acessado em 02/10/2013.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada.* Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

PACHITO, Ernesto. *Velocidade de escape: discurso sobre a elegância nas demonstrações geométricas*. Huapaya editores, Vitória: 2008.

PÁDUA, Mônica Pedrosa; BORGHOFF, Margarida. *Imagens na canção A saudade Op. 11 de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica*. Per Musi, Belo Horizonte, n.15, Jan. - Jun. 2007, p. 47-54.

PIOVESAN, Lucas Rodrigues. *A significação musical: uma intersecção entre música e comunicação*. Monografia de conclusão de curso de graduação. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Curso de Comunicação Social, Santa Maria, 2008.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Mãos Unidas Edições Pedagógicas Ltda, Belo Horizonte: 2001.

_____. *Sistema de análise da arte comparada (SAAC) na educação musical*. Anais do XIV Encontro anual da ABEM, Belo Horizonte, 2005. Disponível em http://www.abemeduacaomusical.org.br/Masters/anais2005/ABEM_2005.pdf, acessado em 29/12/2013.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

Sobre os Autores:

ALINE AZEVEDO COSTA é Formada em Música (Bacharelado em Flauta Doce) pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG (2005), cursou Pós-Graduação em História da Arte na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2010) e atualmente cursa o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG sob a orientação do Dr. Flavio Terrigno Barbeitas. Tem se dedicado ao ensino da flauta doce e a música antiga desde 2002, atuando em diversas instituições e projetos. Hoje trabalha no Projeto Acordes (Fundação ArcelorMittal Brasil) na cidade de João Monlevade/MG e na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG em Belo Horizonte/MG. Participou e participa de participado de diversos grupos, dentre eles o Papo de Anjo (Grupo de Flautas Doce da UEMG) e a Orquestra 415 de Música Antiga.

MIRNA AZEVEDO COSTA é Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), Especialista em Pedagogia do Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música / CEU-RJ (2011) e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2011-2012). É professora Assistente do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES, onde ministra as disciplinas de Teclado e Piano para os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música.

ERNESTO HARTMANN é Doutor em Música pela UNIRIO (Linguagem e Estruturação Musical), Mestre em Música pela UFRJ (Performance – Piano), Bacharel em Música pela UFRJ (Piano) e Licenciado em Música pela UCAM/RJ. É Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo.

Notas

¹ Acorde de três sons.

² De acordo com a nomenclatura de FORTE (1972).

³ E virtualmente todas as relações presentes na peça dizem respeito a esta tríade ou uma de suas 11 transposições e 12 inversões.

⁴ Entende-se por cluster um agrupamento de notas, geralmente vizinhas que não formam nenhum tipo de acorde especificamente. Muitas vezes o cluster, no piano, envolve tantas notas que pode ser tocado deitando o braço sobre o teclado do instrumento.

⁵ Conjunto de notas vizinhas atacadas simultaneamente e que geralmente produzem dissonância.

⁶ Vide Forte 1972.

⁷ São representados por notas em forma de losangos na partitura e devem ser executados simplesmente baixando lentamente as teclas que cada nota representa, porém sem produzir som. Misturado a outras notas, produz um interessante efeito sonoro denominado “harmônicos”