

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

PATRÍCIA CARDOSO CHAVES PEREIRA

A ÓPERA DE CÂMARA *HISTÓRIA DO ASCETA E A
DANÇARINA* DE HOSTÍLIO SOARES:
contextualização histórico-estilística e análise interpretativa sob a
perspectiva da adaptação e da intermedialidade

Belo Horizonte

2021

PATRÍCIA CARDOSO CHAVES PEREIRA

A ÓPERA DE CÂMARA *HISTÓRIA DO ASCETA E A
DANÇARINA* DE HOSTÍLIO SOARES:
contextualização histórico-estilística e análise interpretativa sob a
perspectiva da adaptação e da intermedialidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Performance musical

Orientadora: Prof^ª. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua

Coorientador: Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira

Belo Horizonte

2021

P4360 Pereira, Patrícia Cardoso Chaves.

A ópera de câmara História do Asceta e a Dançarina de Hostílio Soares [manuscrito]: contextualização histórico-estilista e análise interpretativa sob a perspectiva da adaptação e da intermedialidade / Patrícia Cardoso Chaves Pereira. - 2021.

398 f., enc.; il. + DVD.

Orientadora: Mônica Pedrosa de Pádua.

Coorientador: Arnon Sávio Reis de Oliveira.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Óperas. 3. Música de câmara - Análise, apreciação. 4. Soares, Hostílio, 1898-1988. I. Pádua, Mônica Pedrosa de. II. Oliveira, Arnon Sávio Reis de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 782.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Patrícia Cardoso Chaves Pereira**, em 15 de março de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Monica Pedrosa de Padua, Professora do Magistério Superior**, em 15/03/2021, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 15/03/2021, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Cecilia Nazare de Lima, Professora do Magistério Superior**, em 15/03/2021, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º



do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelo José Fernandes, Usuário Externo**, em 16/03/2021, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Moacyr Laterza Filho, Usuário Externo**, em 22/03/2021, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0607071** e o código CRC **97A705EB**.

À Deus, grande autor e compositor de todas as coisas!

Ao meu esposo, João Marcelo, companheiro e incentivador de toda a minha trajetória.

À Maria Tereza, minha filha linda, presente que coroou o início dessa jornada.

Aos meus pais, Valdir e Terezinha; se hoje eu tenho a oportunidade de estudar, com certeza, foi em virtude de tudo que fizeram por mim.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por todas as coisas: pela oportunidade de realizar esse doutorado, pela obra que conheci e pude estudá-la, por todos os desafios, pela Sua Bênção constante em todas as etapas dessa pesquisa, pela Sua Presença em minha vida, sobretudo, em tempos tão adversos. Obrigada, Senhor! Seja louvado para sempre!

À Nossa Senhora, mãe tão amável, que intercedeu por mim em todos os momentos e me acolheu em seu colo sempre que precisei.

Ao João Marcelo, meu esposo, pelo incentivo e por acreditar que essa realização seria possível. Pela escuta e partilha constante durante a realização dessa pesquisa, pela paciência e compreensão.

À Maria Tereza, meu presente no primeiro mês de doutorado. Como a sua vinda me deu ânimo e estímulo para continuar! Obrigada por tudo! Pelos choros, pelos sorrisos, pelas brincadeiras, pelas palavras, pelo aprendizado.

Aos meus pais, Valdir e Terezinha, que me ampararam desde o início dessa empreitada, me incentivando, me ajudando nos cuidados com a Maria, me acolhendo em todas as horas que precisei.

Aos meus sogros, José e Ângela, que também foram presença nesse período de estudo e estenderam as mãos para me ajudar.

Ao meu irmão e minha cunhada, Marco Aurélio e Gisele, pelo apoio e por todo auxílio na edição dos vídeos do recital de defesa.

À Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua, minha orientadora, dedico o meu agradecimento especial pela sua orientação precisa, correções preciosas, ensinamentos profundos. Obrigada, Mônica, por tudo. Aprendi muito com você durante esses anos. Obrigada pela generosidade, amizade e pela compreensão que recebi em muitos momentos.

Ao meu coorientador, regente e amigo, Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira, que novamente esteve presente no desenvolvimento da minha trajetória acadêmica. Te agradeço por disponibilizar a obra que originou esta pesquisa, pela ajuda na digitalização da obra, pelos conhecimentos partilhados comigo, pelo incentivo e por todas as vezes que você segurou na minha mão e me incentivou a continuar.

Ao amigo, Prof. Dr. Mauro Chantal, que foi quem me sugeriu esta composição de Hostílio Soares para estudo.

Ao Departamento de Música (DEMUS) e à Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas (PROGEP), ambos da Universidade Federal de Ouro Preto, que me apoiaram e concederam a licença de doutoramento para viabilizar a realização da pesquisa.

Aos professores, Dra. Cecília Nazaré e Dr. Moacyr Laterza, que participaram da banca de qualificação da minha pesquisa e teceram contribuições que foram preciosas para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Luan Soares, que realizou a finalização da partitura editorada com tamanho capricho e editou, mixou e masterizou o áudio da orquestração e da gravação da ópera, que está disponível no meu Recital de Defesa.

À querida Profa. Dra. Patrícia Valadão, que gentilmente aceitou o meu convite de tocar comigo na gravação do meu Recital de Defesa.

Aos talentosos cantores, Melina Peixoto e Filipe Santos, que deram vida e voz aos personagens da ópera, a Dançarina e o Asceta, na primeira audição gravada da ópera.

À querida Manuela, pela leitura e correção atenta da tese. Seu olhar foi enriquecedor para esta pesquisa.

Aos professores que compõem a banca de defesa desta pesquisa, que gentilmente aceitaram o convite: Dra. Cecília Nazaré, Dra. Luciana Monteiro, Dr. Moacyr Laterza e Dr. Ângelo Fernandes, e certamente, trarão contribuições a ela. Muito obrigada!

À todos os meus colegas da pós-graduação da Escola de Música da UFMG, entre os quais dividimos nossos dilemas acadêmicos e partilhamos o caminho.

RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivo resgatar a obra *História do Asceta e a Dançarina, ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros* de Hostílio Soares, com texto literário de Rabindranath Tagore, por meio do levantamento de dados sobre o seu contexto histórico-estilístico e da análise das relações texto-música, realizada sob o prisma da adaptação e da intermedialidade. O estudo histórico-estilístico realizado nos forneceu embasamento para considerar a ópera de Soares uma obra diferenciada, composta nos moldes do drama musical wagneriano, seguindo uma tendência composicional vigente no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, na época dos estudos de Soares nessa instituição. O estudo da obra em questão nos mostrou ainda que características pessoais do compositor estão impressas nessa composição como, por exemplo, a sua opção filosófica de vida. Com a finalidade de abordar a maneira como Soares interpretou em música a prosa poética de Tagore e de verificar a inter-relação entre as diferentes mídias que compõe uma mesma produção operística, como o texto literário, a música e a parte teatral, apresentamos um estudo sobre a adaptação, que se predispõe a examinar obras originadas de outras fontes primárias, e sobre a intermedialidade. A partir da associação das perspectivas da adaptação propostas por Linda Hutcheon às subcategorias da intermedialidade apontadas por Irina Rajewsky, encontramos ferramentas metodológicas que nos auxiliaram na análise texto-música da ópera de Hostílio Soares. Essa análise nos favoreceu à compreensão de possíveis significados da obra, ressaltando as adaptações realizados pelo compositor e os diálogos entre as mídias, que elucidaram questões pertinentes para a construção da performance operística.

Palavras-chave: Hostílio Soares – Rabindranath Tagore – Ópera e adaptação – Ópera e intermedialidade – Análise texto-música

ABSTRACT

The present study aims to rescue the *História do Asceta e a Dançarina, ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros*, a piece composed by Hostílio Soares with text by Rabindranath Tagore, by means of a data collection on its historical stylistic context and the analysis of the relations between text and music under the prism of Adaptation and Intermediality. The historical stylistic study made gave us a basis to consider Soares' opera a distinct piece composed in the Wagnerian musical drama style, following a compositional tendency that was prevailing at the National Institute of Music of Rio de Janeiro at the time. Studying the piece has showed us that the composer's personal characteristics are present in his composition, like his philosophical way of life, for example. With the purpose of approaching the way Soares interpreted the text by Tagore in music and verifying the interrelation between the different media that are part of the operatic piece, like literary text, music, and theater, we present a study about Intermediality and Adaptation that aims to examine the pieces originated from other primary sources. By associating the perspectives of Adaptation proposed by Linda Hutcheon to the Intermediality subcategories pointed by Irina Rajewsky, we found methodological tools that have helped us with the text and music analysis of Hostílio Soares' opera. This analysis has favored the comprehension of possible meanings of the piece, highlighting the adaptations made by the composer and the dialogue between the media, which have elucidated pertinent matters to the building of the operatic performance.

Keywords: Hostílio Soares – Rabindranath Tagore – Opera and adaptation – Opera and Intermediality – Text and music analysis

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Orquestra da ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i>	27
Tabela 2: Óperas de compositores que atuaram no Instituto Nacional de Música, que utilizaram elementos composicionais wagnerianos	53
Tabela 3: Estrutura formal da ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i>	138

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Hostílio Soares	29
Figura 2: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 21 de junho de 1926 a Hostílio Soares	55
Figura 3: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 21 de junho de 1926 a Hostílio Soares	56
Figura 4: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 2 de agosto de 1926 a Hostílio Soares	59
Figura 5: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 2 de agosto de 1926 a Hostílio Soares	60
Figura 6: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 8 de dezembro de 1926 a Hostílio Soares	63
Figura 7: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 8 de dezembro de 1926 a Hostílio Soares	64
Figura 8: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 1º de março de 1927 a Hostílio Soares	67
Figura 9: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 1º de março de 1927 a Hostílio Soares	68
Figura 10: Cabeçalho e primeiro sistema da canção sacra Ave Maria	131
Figura 11: Dança indiana	147

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Extensão da melodia do canto do personagem Upagupta	132
Exemplo 2: C. 144 ao 149: Primeira melodia de Upagupta	132
Exemplo 3: C. 449 ao 453: Segunda melodia de Upagupta	132
Exemplo 4: Extensão da linha vocal da personagem Dançarina	133
Exemplo 5: C. 131 com anacruse ao 141: primeira melodia da Dançarina	134
Exemplo 6: C. 446 com anacruse a 447: Segunda melodia da Dançarina, Quadro 3...135	
Exemplo 7: Extensão da linha vocal da personagem Historiante	135
Exemplo 8: C. 87 com anacruse ao 90 – linha do canto da cena 5 da Seção da Historiante do Quadro 1	136
Exemplo 9: C. 1 a 5 da abertura da ópera: apresentação do início da linha temática..	143
Exemplo 10: C. 6 a 11 da abertura da ópera: observamos a pequena dilatação do tema e a manutenção da ideia de eco, na alternância dos grupos instrumentais na execução nas três primeiras marcações. Na quarta marcação, c. 11, temos o ponto culminante com a exposição completa do tema, iniciada no último tempo desse mesmo compasso	144
Exemplo 11: C. 1 a 11 da abertura da ópera: observamos os trêmulos realizados pelos tímpanos e pelos violoncelos e o acompanhamento executado pelas cordas, iniciado com um acorde de subdominante menor, mantendo as progressões por terças e as pequenas estruturas repetidas como um eco	145
Exemplo 12: Tema completo da abertura, exposto nos c. 12 (com anacruse) a 17.....	147
Exemplo 13: C. 15 e 16 da abertura da ópera: observamos o movimento rápido e ondulatório realizado pelos saxofones alto e tenor	148
Exemplo 14: C. 21 com anacruse a 26: primeira linha melódica da Historiante, com destaque para o motivo do nome de Upagupta, que retornará no Quadro 3 (c. 388 com anacruse), e o maior intervalo melódico do trecho	151
Exemplo 15: C. 28 a 31: Primeira parte da melodia da narradora na cena 2 da seção da Historiante	152
Exemplo 16: C. 32 a 35: Segunda parte da melodia da narradora na cena 2 da seção da Historiante	153
Exemplo 17: C. 36 a 44: Terceira parte da melodia da narradora na cena 2 da seção da Historiante	154
Exemplo 18: C. 45 a 48: escala de tons inteiros realizada pelo flautim	156
Exemplo 19: C. 49 a 58: Melodia da Historiante na cena 3	157
Exemplo 20: Padrão rítmico dos instrumentos percussivos executados nos c. 49 a 62	159
Exemplo 21: Série harmônica ascendente da nota dó tocada pela harpa com elemento de encerramento e transição de cena nos c. 62 a 65	159

Exemplo 22: C. 66 a 70: Primeira parte da melodia do canto da Historiante na cena 4	161
Exemplo 23: C. 70 a 78: Segunda parte da melodia do canto da Historiante na cena 4	162
Exemplo 24: C. 79 a 82. Os quatro primeiros compassos da melodia do falutim e do canto da Historiante	163
Exemplo 25: C. 95 a 99. Melodia do último canto da Historiante no Quadro 1	166
Exemplo 26: C. 125 – Padrão rítmico-melódico, utilizado como elemento unificador da obra, como que em um bailado entre os instrumentos, e utilizado como condução para um novo desenvolvimento da música e para o canto da Dançarina	168
Exemplo 27: C. 130 – Caminho do padrão ritmo melódico em preparação para o início do canto da Dançarina	170
Exemplo 28: C. 131 com anacruse ao 141: Melodia da cena da Dançarina do Quadro 1. A frase destacada indica a melodia caracteristicamente mais <i>cantabile</i>	171
Exemplo 29: C. 141 e 142: Padrão rítmico-melódico com variação para Dó Menor como elemento de transição da cena da Dançarina para a cena do Asceta e condução para modulação	172
Exemplo 30: C. 144 a 149 – Primeira melodia cantada de Upagupta	173
Exemplo 31: C. 143 a 150 – Melodia executada pelos primeiros violinos, composta a partir dos três primeiros compassos da linha melódica do canto na cena 4 da seção da Historiante, <i>leitmotiv</i> de Upagupta	174
Exemplo 32: C. 151 ao 156 – primeira parte do canto da Historiante na cena Inverno	178
Exemplo 33: C. 155 a 157 – Encerramento da primeira parte da linha melódica do canto nessa cena e representação musical do trovão da tempestade com o início a partir da entrada dos tímpanos e alcançando o seu ápice no c. 157 com a participação de quase todos os instrumentos da orquestra	179
Exemplo 34: C. 159 a 167 – Segunda parte do canto da Historiante na cena do Inverno	180
Exemplo 35: C. 170 e 171 – Estrutura rítmico-melódica alternada entre as cordas e as madeiras que sugere o movimento das correntes aéreas	183
Exemplo 36: C. 174 a 177 – Nova melodia apresentada pelos saxofones	184
Exemplo 37: C. 186 e 187 – Ostinato rítmico-melódico presente nas cordas e acorde nos metais	186
Exemplo 38: C. 188 e 191 – Nova linha melódica que compõe um dos planos sonoros da cena	187
Exemplo 39: C. 196 e 197 – Início do cânone, que representa musicalmente a formação de uma chuva forte	188
Exemplo 40: C. 236 a 243, cena Primavera, com destaque no c. 242, no qual está a condução melódica e/ou harmônica característica na conclusão de muitas composições de Soares	190
Exemplo 41: Últimos compassos da canção <i>Heliantos</i>	191

Exemplo 42: Encerramento da <i>Canção de artista</i>	191
Exemplo 43: Destaque para o c. 261, no qual observamos a mudança de articulação das flautas	193
Exemplo 44: Destaque para o c. 321	196
Exemplo 45: C. 324 a 326: Padrão rítmico-melódico dos oboés e da celesta que representa o canto dos kokilãs	201
Exemplo 46: C. 324 com anacruse ao 332: Primeira frase da melodia da Historiante na cena 1 da Seção dela no Quadro 3	202
Exemplo 47: C.334 com anacruse ao 339: Segunda frase da melodia na cena 1 da Seção da Historiante no Quadro 3 e as indicações dos elementos musicais que reforçam o significado do texto cantado	203
Exemplo 48: C.341 – primeira indicação de andamento na ópera	203
Exemplo 49: C. 341 com anacruse ao 347: Melodia da Historiante da cena 2 da Seção da Historiante no Quadro 3	204
Exemplo 50: C. 351 com anacruse ao 357: Melodia da cena 3 da Seção da Historiante no Quadro 3, com os dois planos em destaque, o primeiro na região aguda, representando a lua que está no céu, e o segundo na região média, representando a cidade	206
Exemplo 51: C. 351 com anacruse ao 357: Melodia da cena 3 da Seção da Historiante no Quadro 3, com os dois planos em destaque, o primeiro na região aguda, representando a lua que está no céu, e o segundo na região média, representando a cidade	207
Exemplo 52: C. 371 com anacruse ao 389: Segunda parte da melodia da Historiante da cena 4 da Seção da Historiante no Quadro 3, com destaque para a interação entre o “canto dos kokilãs” executado por oboés e celesta	209
Exemplo 53: C. 388 com anacruse ao 395: Melodia da Historiante da cena 5 da Seção da Historiante no Quadro 3	211
Exemplo 54: C. 387 e 388: Motivo do nome de Upagupta na cena 5 da Seção da Historiante no Quadro 3. Este motivo foi apresentado inicialmente na cena 1 da Seção da Historiante no Quadro 1	211
Exemplo 55: C. 389 e 392: A melodia da Historiante com tercinas de semínimas que sugerem um <i>affrettando</i> no andamento da melodia, o acompanhamento das cordas simulando a caminhada do Asceta e o acompanhamento da harpa, que param subitamente no compasso 392	212
Exemplo 56: C. 398 a 407: Melodia da Historiante na cena 6 da Seção da Historiante no Quadro 3, destacando a construção melódica de dois em dois compassos	214
Exemplo 57: C. 410 com anacruse ao 417: Melodia da Historiante na primeira parte da cena 7 da Seção da Historiante no Quadro 3, demonstrando os quatro agrupamentos de dois compassos cada	217
Exemplo 58: C. 418 com anacruse ao 425: Melodia do violino da segunda parte da cena 7 da Seção da Historiante no Quadro	217
Exemplo 59: C. 418 com anacruse ao 425: Melodia do violoncelo da segunda parte da cena 7 da Seção da Historiante no Quadro 3	218

Exemplo 60: C. 446 com anacruse e 447: Melodia do canto da Dançarina – destaque para as notas iniciais, que se originaram da melodia anterior, e para as tercinas e a terminação da frase, que nos lembram a primeira melodia da personagem	220
Exemplo 61: C. 448 ao 451: Apresentação do tema do Asceta de forma alternada em alguns instrumentos	222
Exemplo 62: C. 449 ao 453: Melodia do Asceta	223
Exemplo 63: C. 66 a 70 – Melodia da cena 4 da Seção da Historiante, extraída da versão da ópera para grande orquestra com texto em português	227
Exemplo 64: C. 64 a 70 – Melodia da cena 4 da Seção da Historiante, extraída da <i>particella</i> com texto em italiano	228

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-ESTILÍSTICA DA OBRA.....	25
1.1 <i>História do Asceta e a Dançarina</i> , ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros: breve apresentação.....	25
1.2 O compositor: Hostílio Soares (1898-1988)	29
1.3 Hostílio Soares e a escolha do texto da ópera	32
1.3.1 Rabindranath Tagore (1861-1941)	35
1.3.2 A obra de Rabindranath Tagore no Brasil.....	37
1.3.3 O texto literário utilizado na ópera	39
1.3.3.1 A adaptação textual realizada por Rabindranath Tagore.....	42
1.3.3.2 Associação de valores humanitários na obra de Rabindranath Tagore a valores cristãos	44
1.3.4 <i>Literatuoper</i>: o emprego do texto de Tagore para a ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i> de Hostílio Soares.....	46
1.4 A formação musical e o estilo composicional de Hostílio Soares	48
1.4.1 O Instituto Nacional de Música e a influência germânica nas composições operísticas de Miguez, Nepomuceno e Braga na virada do século XIX para o XX.....	50
1.4.1.1 O mestre Francisco Braga e Hostílio Soares	53
1.4.1.2 O estilo composicional de Hostílio Soares.....	70
1.4.2 O germanismo wagneriano na ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i> 72	72
1.4.2.1 Drama musical.....	72
1.4.2.2 <i>Durchkomposition</i>	77
1.4.2.3 <i>Leitmotiv</i>	78
1.4.2.4 Orquestra de grandes proporções e o protagonismo orquestral.....	78
1.4.2.5 Linha vocal em arioso.....	80
1.4.2.6 Uso constante de cromatismo	81
CAPÍTULO 2 – A ADAPTAÇÃO E AS SUBCATEGORIAS DA INTERMIDIALIDADE COMO FERRAMENTAS PARA ANÁLISE DO GÊNERO ÓPERA.....	83
2.1 A adaptação e a ópera	83
2.1.1 Adaptação em uma mesma mídia: um texto literário fonte para um novo texto literário	89
2.1.2 Adaptação do texto literário para o texto operístico.....	90

2.1.3 Adaptação do texto operístico para a música	93
2.1.4 A adaptação e a montagem do espetáculo operístico	97
2.1.5 A adaptação e o intérprete	99
2.1.6 Adaptação e o público	101
2.2 A intermedialidade e a ópera	103
2.3 Associação das três perspectivas da adaptação às subcategorias da intermedialidade	106
2.3.1 A adaptação como processo de criação e as referências intermidiáticas	106
2.3.2 Adaptação como produto e a transposição midiática	107
2.3.3 Adaptação como processo de recepção e a combinação das mídias	109
CAPÍTULO 3 – A ÓPERA <i>HISTÓRIA DO ASCETA E A DANÇARINA</i>	112
3.1 O texto literário fonte e o texto operístico	112
3.1.1 Estudo acerca da prosa poética de Rabindranath Tagore	118
3.2 Os personagens da ópera	129
3.3 Análise da ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i> sob a ótica da adaptação e da intermedialidade	136
3.3.1 Quadro 1	141
3.3.1.1 Abertura	141
3.3.1.2 Seção da Historiante	149
3.3.1.3 Intermezzo	166
3.3.1.4 Seção do Diálogo	167
3.3.1.5 Considerações do Quadro 1	174
3.3.2 Quadro 2	176
3.3.2.1 Inverno	176
3.3.2.2 Primavera	189
3.3.2.3 Considerações sobre o Quadro 2	197
3.3.3 Quadro 3	199
3.3.3.1 Seção da Historiante	200
3.3.3.2 Intermezzo	217
3.3.3.3 Seção do Diálogo	218
3.3.3.4 Considerações sobre o Quadro 3	223
3.3.4 Considerações gerais sobre a ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i>	224
3.3.4.1 A ópera <i>História do Asceta e a Dançarina</i> como uma adaptação	230
CONCLUSÃO	235

REFERÊNCIAS	241
ANEXO 1.....	248
ANEXO 2.....	392

INTRODUÇÃO

Tive a oportunidade de conhecer duas composições de Hostílio Soares (1898-1988) quando entrei para o Coro Madrigale, no ano de 2004: *As Sete Palavras de Christum Crucifixatum*¹ e a *Missa Solene de São João Batista*. De forma bastante especial, *As Sete Palavras* é uma obra impressionante e que muito me emociona, tamanha a expressividade e grandeza musical contida em suas pautas. Com o passar do tempo, descobri também algumas canções de câmara, dentre as quais destaco a *Ave Maria*. Tive acesso a essa canção sacra através da afilhada do compositor, Eneida Gonçalves, a quem a composição foi dedicada, e que gentilmente me forneceu a partitura.

Já nutria uma admiração pelas criações de Hostílio Soares, quando soube que, além das obras corais e canções de câmara, o músico mineiro também idealizara três óperas, e que uma dessas composições operísticas, a *História do Asceta e Dançarina*, permanecia desconhecida, tanto dos especialistas quanto do público. Tive interesse em estudar mais profundamente a ópera, e o professor Doutor Arnon Sávio Reis de Oliveira, regente do Coro Madrigale e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que, por algum tempo, foi, ainda, o responsável pelo acervo das obras do compositor mineiro (o qual atualmente se encontra aos cuidados da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG), me concedeu uma cópia do manuscrito.

A presente pesquisa é dedicada ao resgate² e ao estudo da *História do Asceta e a Dançarina, Ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros*, composição de Hostílio Soares a partir de prosa poética de Rabindranath Tagore (1861-1941).³

¹ Talvez esta seja a obra mais conhecida e executada de Hostílio Soares atualmente. A peça foi objeto de pesquisa de Arnon Sávio Reis de Oliveira, apresentada na dissertação *Hostílio Soares: As Sete Palavras de Christum Crucifixatum – Edição crítica* (2001).

² As palavras ‘resgatar’ e ‘resgate’, utilizadas na presente pesquisa, têm o sentido de “procurar redescobrir a música de compositores esquecidos, a fim de expandir o repertório convencional de estudos” (VIDAL, 2011, p. 1). Outro motivo pelo qual escolhemos a palavra ‘resgatar’ é por inspiração dos trabalhos do grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*, coordenado pelas professoras da Escola de Música da UFMG Luciana Monteiro Castro, Mônica Pedrosa de Pádua e Margarida Borghoff. O grupo divulga as canções de câmara brasileira e seus compositores através de publicações de canções de compositores brasileiros e outras peças do repertório nacional, por meio do Selo Minas de Som.

³ Rabindranath Tagore nasceu na cidade de Calcutá, Índia, e atuou em vários campos artísticos. Ele foi poeta, romancista, compositor, dramaturgo, pintor, além de também ter sido professor. Ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1913, o que contribuiu, ainda mais, para que a sua arte literária e plástica

A ópera é uma obra musicada e encenada que utiliza elementos próprios do teatro em sua exibição, tais como cenografia, vestuários e atuação dramática. Por essa razão, pode-se dizer, citando Thomson (2002, p. 71), que um espetáculo do gênero “não é um entretenimento leve. É o drama em sua forma mais séria e completa. Ela é também a operação mais complexa na música e a mais complexa na produção de palco”.⁴

Na ópera, o drama é desenvolvido musicalmente e todos os diálogos e reflexões dos personagens são apresentados de forma cantada. Espetáculos dessa natureza não possuem a intenção de representar a realidade cotidiana, mas têm o propósito de se aproximar do público através da emoção proporcionada a cada espectador, como argumenta Hutcheon (2013, p. 183): “em musicais e óperas, as convenções irrealistas do ato de cantar nos distanciam [da verdade da história], mas a música confronta esse movimento provocando a identificação e uma forte resposta afetiva.”

Podemos afirmar, portanto, que a ópera é um gênero musical ou, de forma mais abrangente, um “gênero artístico, dentro do qual estão contidos elementos musicais, cênicos e visuais” (BRANDÃO, 2012, p. 2). Sadie ressalta que:

como todas as obras operísticas combinam música, drama e espetáculo, embora em graus variados, todos os três elementos principais devem ser levados em conta em qualquer estudo abrangente do gênero, embora a música tenha tradicionalmente desempenhado o papel dominante na concepção.⁵

Dessa forma, entendemos que os elementos constituintes da ópera – texto, música e teatro – não se sobrepõem, mas se complementam e são imprescindíveis para a realização da montagem operística.

No Brasil, uma quantidade significativa de compositores⁶ se dedicou a esse gênero, entre os quais podemos citar Antônio Carlos Gomes (1836-1896), com *A noite*

ganhasse visibilidade no ocidente. Abordaremos alguns aspectos biográficos do autor indiano e um breve estudo sobre a ampla divulgação de seus escritos no Brasil no primeiro capítulo da presente pesquisa.

⁴ “Opera (...) is not light entertainment. It is drama at its most serious and most complete. It is also the most complex operation in music and the most complex in stage-production.”

⁵ “Since all operatic works combine music, drama and spectacle, though in varying degrees, all three principal elements should be taken into account in any comprehensive study of the genre, even though music has traditionally played the dominant role in the conception (...)”. Disponível no portal Capes no seguinte endereço:

<https://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=PB3ooh&result=1>. Acesso em 11/07/2019.

⁶ No século XIX, o país contabiliza aproximadamente 47 óperas dos seguintes compositores: Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Elias Álvares Lobo (1834-1901), Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), Antônio Carlos Gomes (1836-1896), Domingos José Ferreira (1837-1916), Carlos Cavalier Darbilly

do castelo, *Joana de Flandres*, *O Guarani*, entre outras; Francisco Braga (1868-1945), com *Jupyra*; Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com *Izaht*, *A menina das nuvens*, *Yerma*; Francisco Mignone (1897-1986), com *O contratador de diamantes*; Lorenzo Fernandez (1897-1948), com *Malazarte*; Camargo Guarnieri (1907-1993), com *Pedro Malazarte*. Entre os compositores mineiros também constatamos a presença desse gênero artístico, como, por exemplo, a ópera *Catuíra dos Araxás*, de Luís Melgaço (1903-1983); *A vida e História do Asceta e a Dançarina*, além da opereta *Príncipes românticos*, de Hostílio Soares (1898-1988). Entretanto, contrariamente ao que faria supor o elevado número de óperas brasileiras compostas até os dias atuais, a divulgação desse material ainda é precária, sendo que muitas permanecem manuscritas e algumas nem foram estreadas, o que acarreta lamentável desconhecimento desse repertório.

Muitas questões podem ser levantadas frente à dura realidade do esmagador esquecimento em que a maioria das óperas brasileiras se acham, o que faz com que elas permaneçam apenas nos catálogos de obras de compositores (quando eles existem, organizados por algum pesquisador ou familiar). Uma explicação a ser levada em conta, é o fato de que a ópera, no que diz respeito a toda a sua estrutura, preparação e montagem, é onerosa, em termos financeiros. A canção de câmara pode ser trazida aos palcos, muitas vezes, por apenas dois intérpretes, o cantor e o pianista. Em se tratando

(1846-1918), João Gomes de Araújo (1846-1943), Leopoldo Miguez (1850-1902), João Cândido da Gama Malcher (1853-1921), Euclides Fonseca (1854-1929), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Carlos de Mesquita (1864-1953), Francisco de Assis Pacheco (1865-1937), Francisco Braga (1868-1945), Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1922), Octávio Meneleu Campos (1872-1927), Homero Sá Barreto (1884-1924). No século XX, os seguintes compositores se dedicaram a escrever para esse gênero: José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908), Mário Ficarelli (1935-), Jocy de Oliveira (1936-), Eduardo Escalante (1937-), Lindemberg Cardoso (1939-1989), Manoel Joaquim de Macedo (1847-1925), Ronaldo Miranda (1948-), Henrique Oswald (1852-1931), Abdon Milanês (1858-1927), Carlos de Campos (1866-1927), Fernand Jouteux (1866-1956), João Gomes Júnior (1868-1963), Julio Reis (1870-1833), Augusto Stresser (1871-1918), Alípio César Pinto da Silva (1871-1925), José de Araújo Viana (1872-1916), Delgado de Carvalho (1872-1921), Octávio Meneleu Campos (1872-1927), Elpidio de Brito Pereira (1872-1961), Murilo Furtado (1873-1958), Barrozo Netto (1881-1941), Alberto Costa (1886-1934), Roberto Eggers (1889-1984), Heitor Villa-Lobos (1889-1959), João Otaviano Gonçalves (1892-1962), Francisco Mignone (1897-1986), Assis Republicano (1897-1960), Hostílio Soares (1898-1988), Victor Ribeiro Neves (1900 - ?), Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), Eleazar de Carvalho (1912-1996), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Heinz Geyer (1897-1982), Luís Melgaço (1903-1983), Camargo Guarnieri (1907-1993), José Siqueira (1907-1985), Walter Schultz (1907-1957), Albino José Rubini (1914-1995), Claudio Santoro (1919-1989), Tasso Bangel (1931-), Maria Helena Rosas Fernandes (1933-), Vanda Lima Bellardi Freire (1945-), Paulo C. Chagas (1953-), Tarcísio José de Lima (1954-), Maurício Dottori (1960-), Laércio Resende (-), com aproximadamente 66 óperas. E no século XXI, citamos os autores Ernst Mahle (1929-), Edmundo Villani Côrtes (1930-), Jorge Antunes (1942-), Luis Jesus Kantek y Garcia Navarro (1943-), Ronaldo Miranda (1948-), Arrigo Barnabé (1951-), Mário Lima Brasil (1958-), Eduardo Guimarães Álvares (1959-), Sílvio Barbato (1959-2009), João Guilherme Ripper (1959-), Tim Rescala (1961-), Flo Menezes (1962-), Eli-Eri Moura (1963-), com uma quantidade aproximada de 21 óperas. Ao todo, encontramos em torno de 134 obras operísticas brasileiras do século XIX às duas primeiras décadas do século XXI.

da realização de um espetáculo operístico, em contrapartida, normalmente é necessário o envolvimento de muitos músicos, diretores e outros profissionais, um grande teatro, figurinos. Uma vez que a escolha das óperas para serem interpretadas nos palcos de destaque passa pela projeção de ganho da bilheteria, que é uma das formas de se alcançar fundos para subsidiar o espetáculo, é comum a preferência pela reapresentação de um título operístico de sucesso, de renome internacional, familiar e consagrado, ao desafio de materializar uma obra nacional e inédita, que será exigente tanto em termos de produção quanto de público.

De forma a reparar parte dessa negligência, tão prejudicial para a afirmação da riqueza do acervo brasileiro de composições operísticas, o trabalho crescente de alguns pesquisadores, que se debruçam sobre as óperas nacionais a fim de estudá-las, editá-las e interpretá-las, contribui para um melhor mapeamento e difusão desse repertório, tanto para a comunidade musical quanto para o grande público. Segundo Vidal (2011, p. 1), a pesquisa do repertório brasileiro que não está sendo interpretado, operístico ou não, é uma

tendência da própria musicologia histórica recente, que é a de procurar descobrir a música de compositores esquecidos, a fim de expandir o repertório convencional de estudos, e assim também enriquecer o conhecimento do contexto histórico dos grandes (isto é, canonizados) compositores. (VIDAL, 2011, p. 1)

Como resultado de pesquisas acadêmicas, temos hoje acesso a dados biográficos e estudos de óperas de autores nacionais, tais como Murilo Furtado (1873-1958) e a ópera *Sandro* (TAKAHAMA, 2010), Antônio Carlos Gomes e a ópera *Condor* (VIRMOND, 2003), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e suas óperas *Abul* (CARVALHO, 2005) e *Artémis* (TADDEI, 2015), José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) e a ópera *Bug Jargal* (PÁSCOA, 2003), Heitor Villa-Lobos e a ópera *Yerma* (BITTAR-FILHO, 2012), Arthur Iberê de Lemos (1901-1967) e a ópera *A ceia dos Cardeais* (SANTOS, 2013), Manoel Joaquim de Macedo Junior (1845-1925) e a ópera *Tiradentes* (OLIVEIRA, 2019), Euclides Fonseca (1854-1929) e a opereta *A Princesa do Catete* (PEIXOTO⁷), entre outras.

⁷ Pesquisa de doutorado em andamento realizada por Melina de Lima Peixoto, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, sob a orientação do Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos.

A nossa pesquisa também se une a todo esse movimento em prol da música brasileira, notadamente, da obra *História do Asceta e a Dançarina, Ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros*. A investigação tem por objetivo resgatar a ópera de Hostílio Soares, realizar um estudo analítico das relações texto-música a fim de compreender as suas origens e os seus elementos constituintes e, por meio da versão da partitura editorada e de sua performance gravada, utilizando recursos digitais para obtenção do áudio da parte orquestral, divulgar e tornar a obra mais acessível à comunidade musical e ao público.

Hostílio Soares, compositor da *História do Asceta e a Dançarina*, objeto de estudo da presente pesquisa, é mineiro, natural da cidade de Visconde do Rio Branco. Foi aluno de Francisco Braga⁸ quando dos seus estudos no Instituto Nacional de Música na década de 1920. Dentre os locais em que Soares lecionou, destacamos o Conservatório Mineiro de Música, que posteriormente foi integrado à Universidade Federal de Minas Gerais, constituindo a Escola de Música da UFMG, onde, atualmente, há uma sala dedicada ao compositor e regente.

A *História do Asceta e a Dançarina* foi composta para grande orquestra e está estruturada em ato único, formado por três quadros. A obra possui três personagens: o Asceta, barítono; a Dançarina, soprano; e a Historiante, contralto.

Encontramos três partituras da referida ópera: a primeira, que foi utilizada nesta pesquisa, possui orquestração completa e texto literário em português extraído do livro *Colheita de Frutos* (1945), tradução de Abgar Renault⁹ (1901-1995) do livro *Fruit Gathering* (1916), de Rabindranath Tagore; a segunda, que também é uma versão orquestrada, mas com o texto operístico em italiano; e a terceira versão, *particella*¹⁰ da

⁸ Francisco Braga, importante compositor, regente e professor de música, nascido na cidade do Rio de Janeiro. É reconhecido pela musicologia como um compositor romântico nacionalista e, em suas obras, destacam-se sinfonias, canções de câmara, uma ópera, entre outras. Aboradaremos, no primeiro capítulo desta tese, um breve período de sua trajetória, com ênfase em sua atuação como mestre de composição de Hostílio Soares.

⁹ Abgar de Castro Araújo Renault (1901-1995), natural de Barbacena, Minas Gerais, atuou como professor em várias instituições de ensino, dentre as quais a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde lecionou, nos anos iniciais do Curso de Letras, as disciplinas de Língua e Literatura Inglesa. Renault foi também político, poeta, ensaísta e tradutor. Integrou as Academias Brasileiras de Letras, onde ocupou a cadeira nº 12, e de Filologia, onde ocupou a cadeira nº 3. Traduziu cinco livros, dos quais quatro são de autoria de Rabindranath Tagore, a saber: *Poemas ingleses de guerra* (1942); *A lua crescente* (1942); *Colheita de frutos* (1945) e *Pássaros perdidos* (1947). O texto da ópera foi extraído do seguinte livro: TAGORE, Rabindranath. *Colheita de frutos*. Trad. Abgar Renault. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, p. 35-38.

¹⁰ A *particella* é uma versão de peça orquestral em formato concentrado, condensado. Não significa que, necessariamente, a obra será executada em formação instrumental reduzida; trata-se, antes, de um recurso no qual o compositor exhibe o seu pensamento e a organização da grade orquestral em blocos, dispostos na

obra, adaptada para canto com texto em italiano, flautim e seis pianos. Não temos conhecimento de quando realmente Soares teria composto essa ópera e nem de qual teria sido a primeira versão, já que a única menção de data que temos foi o ano em que a obra foi a vencedora de um concurso promovido pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Minas Gerais, em 1966. Tampouco encontramos, até o momento, informação acerca de quem seria o autor da tradução do texto literário para o idioma italiano, se foi o próprio compositor que a produziu, se extraiu o texto tagoriano de alguma publicação já traduzida para o italiano, ou, ainda, se teria contratado alguém para realizar essa tradução. Todas as três versões da ópera estão manuscritas.

Optamos por realizar a pesquisa a partir da partitura orquestrada com texto em português, por ser a versão que adota o idioma nacional e por ter sido o primeiro manuscrito a que tivemos acesso desde o início. A segunda opção de que nos servimos foi a *particella*, que nos auxiliou, sobretudo, na realização do Quadro 1 da ópera, o qual apresentamos com a formação de canto e piano, em nosso recital da disciplina Prática Instrumental Avançada II, em julho de 2018. A versão orquestrada com texto literário em italiano foi encontrada próximo ao término da presente pesquisa e fazemos referência a ela somente a título de informação de sua existência, uma vez que ela não foi incluída nos nossos estudos.

Muitas óperas ocidentais, principalmente dos períodos barroco, clássico e romântico, podem ser estruturadas por “uma gama de estilos musicais – falas recitativas, árias (..), coral e interlúdios instrumentais – dentro de uma ampla estrutura narrativa” (BURROWS, 2007, p. 78), chamadas de *Nummeroper*. Essa nomenclatura diz respeito à numeração consecutiva de cada uma das partes na partitura.

Quando tivemos acesso à partitura da *História do Asceta e a Dançarina*, percebemos que, em muitos aspectos musicais e estruturais, se tratava de uma ópera diferenciada. Suas linhas instrumentais e vocais são contínuas, e ela não contém a diversidade de estilos musicais relacionados na citação acima, não se ajustando, portanto, aos moldes de uma *Nummeroper*. Outra característica que a distancia de uma composição operística convencional é a natureza do texto literário escolhido. Hostílio Soares quis, para a sua composição, uma narrativa poética, bem distante do padrão

escrita idiomática do piano. A *particella* também pode auxiliar o regente que se propõe a executar uma obra orquestral, proporcionando-lhe uma noção do conjunto.

literário comumente utilizado como enredo operístico, principalmente por apresentar ação cênica reduzida.

Diante da constatação de tais características, originou-se uma questão: estaríamos realmente diante de uma ópera? Os parâmetros musicais da *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares nos remetiam a múltiplos aspectos particulares da escrita operística do drama musical de Richard Wagner. Soares teria se inspirado na obra desse compositor germânico que, intencionalmente, revolucionou a concepção operística na Alemanha e influenciou a ópera ocidental? E, se isso aconteceu, como se deu o contato do compositor com a música de Wagner, uma vez que, na biografia do mineiro organizada e apresentada por Oliveira (2001), não encontramos referência ao estilo germânico wagneriano em suas composições nem qualquer afirmação de que o brasileiro teria se dedicado ao estudo e à composição baseado no referido modelo?

As interrogações levantadas nos compeliram a esquadrihar a composição operística para conhecê-la e obter as respostas necessárias. Todo o percurso, além de revelar as características musicais da obra, nos conduziu a aspectos da vida do compositor úteis para mergulhar ainda mais na sua música, nos propiciando uma experiência semelhante à relatada por Vidal (2011), a propósito de sua pesquisa realizada sobre a formação germânica de Alberto Nepomuceno. Como o pesquisador, “podemos dizer então, não que – como rezava a prática romântica – da vida do compositor se tentou entender a sua música, mas, ao contrário, que a própria música esclareceu a sua vida” (VIDAL, 2011, p. xix).

Buscando compreender a estética musical da ópera *História do Asceta e a Dançarina*, reunimos no Capítulo 1 informações acerca da vida pessoal de Soares e de sua trajetória musical, que, julgamos, contribuíram para a concepção da ópera e estão de alguma forma representadas na sua obra, como o seu ideal de vida como membro da Sociedade Teosófica e seus estudos com Francisco Braga no Instituto Nacional de Música, na década de 1920, no Rio de Janeiro. Uma contextualização histórico-estilística da ópera nos auxiliou em seu estudo analítico.

Após a apresentação de todo esse itinerário histórico pessoal, musical e estético, resta esclarecer o aparato teórico elegido. Nós nos orientamos apoiados em duas teorias voltadas para o estudo das inter-relações artísticas, a adaptação e a intermedialidade, que foram abordadas no Capítulo 2, como ferramentas analíticas no estudo da obra musical operística. A utilização dessas duas vertentes para o exame da ópera é baseada em

um discurso interdisciplinar, preocupado com as inter-relações entre as artes, opondo-se ao estudo isolado de cada uma dessas artes (a literatura, a música, as artes plásticas, o teatro e a dança) mantido nas escolas. Esse discurso passou a insistir na “iluminação mútua das artes”, ideia baseada na consciência de que conceitos e métodos usados no estudo de uma arte poderiam ser aplicados ao estudo de outra, embora cada uma delas continuasse como entidade separada. (DINIZ, 2010, p. 196)

Como a ópera é constituída por, pelo menos, três campos artísticos – música, literatura e teatro – o estudo das perspectivas da adaptação propostas por Linda Hutcheon (2013; 2017), quais sejam, processo de criação, produto e processo de recepção, associadas às subcategorias da intermedialidade apontadas por Irina Rajewsky (2012), transposição midiática, combinação de mídias, referência intermediária, fornecerá subsídios para a análise da ópera baseada nos diálogos e interações entre as suas mídias constituintes, de forma a nos impulsionar a compreensão do todo da obra.

Por fim, no Capítulo 3, voltamo-nos para o texto da ópera, empreendemos uma análise das mídias que compõem o registro musical na partitura – o texto literário e a música – de forma a comprovar ou não as questões histórico-estilísticas apresentadas no primeiro capítulo. Revelamos aspectos da adaptação e da intermedialidade alcançados por Hostílio Soares em sua obra operística, na qual reconhecemos elementos da narrativa tagoriana que foram representados musicalmente, bem como a interpretação pessoal do compositor em relação à história dramática e que estão impressos em sua ópera. As descobertas advindas desse estudo analítico poderão conduzir e auxiliar outros intérpretes no que tange às tomadas de decisões referentes a uma futura construção performática.

Como anexo a essa pesquisa, disponibilizamos a partitura orquestrada com texto operístico em português em uma edição diplomática, ou seja, com um grau mínimo de interferência e sem alterações em seu conteúdo musical (ARAÚJO, 2017). As alterações na partitura editorada se restringiram, apenas, quanto à disposição diferente em relação aos compassos nas páginas e em sua exposição, na qual foi conservada a maior parte do efetivo da orquestra, o que permite que se mantenha bem definido seus três extratos – madeiras, metais e cordas –, o que torna clara a visualização dos trechos compostos em *tutti* ou os momentos de solo, sendo extraídos das páginas apenas os instrumentos percussivos quando estes não participam da execução. Outra alteração na versão editorada da partitura da ópera está na escrita do personagem Upagupta, na qual optamos por apresentá-la em clave de fá, que é a mais comumente utilizada para o

registro do canto das vozes graves masculinas, ao invés de manter a clave de sol, como está no registro do manuscrito.

Como um produto da presente pesquisa apresentamos, além da tese, uma gravação da ópera que se constitui como a primeira audição da obra, obtida pela criação do áudio da música da orquestra por meio da utilização de um *software* específico de reprodução dos timbres dos instrumentos e pelo registro de áudio e vídeo de cantores interpretando cada personagem da ópera. Nesse registro, temos o barítono Filipe Santos¹¹ no papel de Upagupta, o soprano Melina Peixoto¹² no papel da Dançarina e a pesquisadora deste trabalho no papel da Historiante.

Entendemos que a investigação contempla os três objetivos norteadores do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFMG, que são a transversalidade, a inovação e a consciência sociocultural. No desenvolvimento da nossa pesquisa observamos, de maneira clara, o seu caráter transversal, uma vez que, para acessar a ópera de Hostílio Soares com a finalidade de viabilizar eventual performance, foi necessário realizar estudos de viés musicológico, bem como empenharmo-nos na análise texto-música, abarcando áreas de outras linhas de pesquisa, a saber, Música e Cultura e Processos Analíticos e Criativos. Quanto ao aspecto inovador, podemos ressaltar a utilização de metodologias contemporâneas no campo da intermedialidade que nos facultaram o resgate da música do passado com possibilidades de adaptações para mídias atuais, visando à construção de sua performance ao vivo ou gravada. No âmbito da consciência sociocultural, entendemos que nossa pesquisa é uma contribuição real para a divulgação de um repertório desconhecido. Por meio de criação artística que se torna viva a partir de sua interpretação, renovando-se a cada exibição, esse repertório se constitui como produto cultural que reflete a música de um tempo e representa um compositor relevante para a história musical brasileira e mineira.

¹¹ Licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto e bacharelado em Regência pela Universidade Federal de Minas Gerais. Integrou o Coral Lírico de Minas Gerais. Tem expressiva participação em Festivais e Concursos, nacionais e internacionais, em Música e Canto.

¹² Doutoranda e mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais, bacharel em Canto Lírico pela mesma instituição. É cantora efetiva do Coral Lírico de Minas Gerais e como soprano solista atua em recitais de câmara, concertos e óperas. É professora visitante de Técnica Vocal na UFMG e professora de Canto Lírico e Declamação Lírica na UEMG.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-ESTILÍSTICA DA OBRA

1.1 *História do Asceta e a Dançarina*, ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros: breve apresentação

Como mencionado anteriormente, na presente pesquisa abordaremos a obra de Hostílio Soares intitulada *História do Asceta e a Dançarina, Ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros*, com poema de Rabindranath Tagore traduzida para o português por Abgar Renault.

Apesar de constar na capa do manuscrito da ópera que o texto de Tagore é um poema, compreendemos, a partir da estrutura literária da sua tradução, tanto no inglês quanto no português, que se trata realmente de uma prosa poética ou de um poema em prosa, porque ele é constituído de uma narrativa com elementos poéticos em sua organização e sentido. Segundo definição do Dicionário Houaiss, prosa é uma “expressão natural da linguagem escrita ou falada sem metrificacão intencional e não sujeita a ritmos regulares; (...) é a narrativa de ficção, dos romances, novelas e contos; p. poética é a obra em que, no todo ou em partes, há a invasão do *eu* do autor, introduzindo um ponto de vista lírico na narrativa” (2009, p. 1563). Portanto, se a denominação “prosa” faz referência ao formato, com escrita mais extensa e prolixa, dividida em frases, a classificação “poética” nos comunica a intenção de imbuir o texto de lirismo, ou seja, deixar que nele, mais do que a descrição de fatos, transpareçam sentimentos, a subjetividade, estados da alma. Por esta razão, adotaremos o termo prosa poética ou poema em prosa para nos referirmos ao texto literário de Rabindranath Tagore nesta pesquisa.

Nessa composição operística não há libreto e o texto literário de Tagore foi empregado quase na íntegra. Libreto é um pequeno livro que transpõe uma narrativa para a estrutura dramática. A grande maioria dos libretos é organizada sobre uma história-fonte, em prosa e verso, ou mesmo sobre uma sinopse bastante sumária, que, por sua vez, é adaptada pelo libretista ou pelo próprio compositor para o formato operístico, em que se intercalam diálogos com monólogos e trechos instrumentais. Conquanto a ideia principal do texto-fonte deva permanecer no enredo operístico, o

libretista tem a liberdade de excluir ou incluir personagens, simplificar uma ação ou mesmo intensificar um fato específico da história, além de preparar o texto para receber uma linha musical que certamente modificará o ritmo da fala para o canto e o tempo do pensamento de um personagem, entre outros aspectos.

O vocábulo *libretto*, em italiano, é utilizado para nomear brochuras pequenas de qualquer tipo, ou aquelas que trazem o conteúdo textual de ópera e cantatas, entre outras obras musicais. A partir do século XVIII, o termo passa a se referir de maneira exclusiva ao texto da narrativa operística. Uma vez que a ópera poderia ser cantada em outro idioma que não o local, os libretos serviam para que o espectador compreendesse o encadeamento dos fatos, podendo ser lidos durante o espetáculo. No século XIX, quando os palcos das salas de concerto foram equipados com gás, permitindo que se diminuísse a iluminação da plateia, a prática de leitura do libreto foi se enfraquecendo (SADIE, 1994).

Sem registro preciso da data de sua composição, a ópera *História do Asceta e a Dançarina* venceu, em 1966, o concurso de composição da Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Minas Gerais. Entretanto, a despeito da premiação, não há registro, seja biográfico ou publicitário, de apresentações dessa ópera, e segundo SANTOS (2013) e OLIVEIRA (2001) trata-se de uma obra inédita.

Hostílio Soares também escreveu uma *particella* da ópera para canto, flautim e seis pianos. O texto, nessa partitura, está em italiano. Possivelmente o autor enviou essa versão modificada para o concurso a qual ela foi a obra vencedora e/ou pretendia enviá-la para outro concurso. Como a obra possui linha instrumental orquestral densa, isso facilitaria que os componentes da banca avaliadora obtivessem uma visão clara da peça. Assim, as *particelle* se tornavam um recurso que viabilizava a leitura prática de uma obra inédita. Não temos informações quanto a autoria da tradução do texto literário de Tagore para o idioma italiano, se foi realizada pelo próprio compositor ou se extraída de algum livro. Também não temos conhecimento se Soares ambicionava participar de seleções internacionais e, por isso, optou pelo idioma mais utilizado em sua época para as obras operísticas.

Recentemente, encontramos, no acervo do compositor, uma outra versão da partitura orquestrada com texto operístico também em italiano. Não localizamos nenhum dado que nos forneça a informação de qual versão foi composta primeiro ou qual dessas versões seria considerada a “original”. As partituras, tanto as da ópera com orquestração completa quanto de sua *particella*, encontram-se manuscritas. As cópias

dos originais manuscritos nos foram cedidas pelo professor Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira. Atualmente, o acervo de composições de Hostílio Soares está sob os cuidados da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU-UEMG) e este foi cedido à referida escola pela irmã do compositor, D. Eunice Soares (OLIVEIRA, 2001, p. 39).

A obra está organizada, como indicado no subtítulo, em um ato e três quadros, e possui três personagens: Historiante (contralto), Dançarina (soprano) e Asceta (barítono). A narrativa inicial no Quadro 1 compete à Historiante, a qual relata que, uma noite, ao pé da muralha da cidade de Matura, na Índia, Upagupta, um discípulo de Buda, dormia. A Dançarina, ao vê-lo deitado no chão, acorda-o e o convida para ir à casa dela, argumentando que a terra não é uma cama digna do rapaz. O Asceta, no entanto, responde que a moça deveria seguir seu caminho, pois na hora certa ele iria ao encontro dela. Nesse momento se encerra o primeiro quadro. O segundo quadro, intitulado *Inverno*, inicia-se com a Historiante descrevendo uma noite negra de tempestade intensa. O último quadro da ópera, termina com a Historiante narrando o segundo e último encontro do Asceta com a Dançarina. Nesse momento, é ela que se encontra fora dos muros da cidade, doente, atacada pela peste negra, agonizando no chão. O Asceta vai até a jovem, alivia as suas dores umedecendo-lhe os lábios com água e unguindo seu corpo com bálsamo. A Dançarina questiona: “Quem és tu, ente caridoso?”, e ele responde: “Chegou, afinal, a hora de visitar-te e aqui estou”.

A *História do Asceta e a Dançarina* organiza-se em ato único dividido em três quadros, ao longo de 459 compassos. A instrumentação, para grande orquestra, é a seguinte:

Cordas	Madeiras	Metals	Percussão	Teclados
Harpa	Flautim	4 trompas em	Triângulo	Celesta
Violinos I e II	4 flautas	fá	Caixa	
Violas	2 oboés	4 trompetes em	Prato	
Violoncelos	Corne inglês	si bemol	Bumbo	
Contrabaixos	2 clarinetes em	4 trombones	Tímpanos	
	si bemol	Tuba	Pandeiro	
	Clarone		Campana	
	2 fagotes			
	2 saxofones			
	alto			
	Saxofone tenor			

Tabela 1: Orquestra da ópera *História do Asceta e a Dançarina*

Em vista da formação adotada, causa certa estranheza a classificação empregada por Soares para a composição, de *Ópera de câmara*. Entretanto, ao observarmos a natureza da prosa poética escolhida, utilizada sem qualquer adaptação para o formato de libreto, e que contém, além de todo o texto a ser interpretado, informações acerca do cenário e movimentação dos personagens em cada cena, entendemos que a qualificação “*de câmara*” provavelmente focaliza não o grupo de instrumentos e o volume sonoro, mas a atuação cênica dos cantores/atores, com interpretação gestual reduzida, além de referir-se ao caráter enxuto da ação, que se limita a três personagens e enfatiza a narração. Da mesma forma, o texto literário escolhido se aproxima mais daqueles empregados em canções de câmara do que os representantes do estilo textual/dramático comumente eleito para composições operísticas, porque estes, geralmente, são adaptados de romances ou peças teatrais, e em sua maioria, dispensam o narrador, trazendo, em contrapartida, mais personagens e muitas conexões entre os papéis do enredo. Considerando que o que faz uma obra musical pertencer ao gênero operístico seja o fato de ela conter elementos dramáticos, tais como cenografia, vestuários e atuação, entre outros, e de ser encenada, consideramos tratar-se de uma ópera diferenciada, pois há pouca sugestão de uma ação dramática em sua concepção.

Outros elementos que também corroboram com o entendimento da singularidade da *História do Asceta e a Dançarina* são de caráter musical. A estruturação da obra é caracterizada por uma música contínua, com a linha do canto composta em estilo arioso, sem interrupções, com breves trechos musicais devotados aos personagens da Dançarina e do Asceta e sem diversidade de números vocais, como árias, recitativos, duetos, trios etc. Esse padrão composicional não corresponde ao modelo das composições operísticas tradicionalmente conhecidas, as quais possuem uma variedade dos gêneros musicais em sua constituição que lhes confere a condição de poderem ser fragmentadas, permitindo intervalos entre os atos, pausas entre um número musical e outro e, até mesmo, a exibição de excertos da ópera em recitais e concertos.

Na sequência do capítulo apresentaremos uma breve biografia de Hostílio Soares, e a partir dela abordaremos questões que apontam para a escolha do texto literário e aspectos histórico-estilísticos da ópera *História do Asceta e a Dançarina*.

1.2 O compositor: Hostílio Soares (1898-1988)

Hostílio Soares iniciou seus estudos de música ainda criança, em sua cidade natal, Visconde do Rio Branco, Minas Gerais. Participou da banda de música Carlos Gomes, fundada por seu pai, Theodolindo José Soares, e obteve, além de rudimentos de teoria musical, um conhecimento acerca dos instrumentos de sopro. Ainda em Visconde do Rio Branco, iniciou seus estudos ao violino com o professor Joaquim Corrêa Dias Sobrinho (OLIVEIRA, 2001).

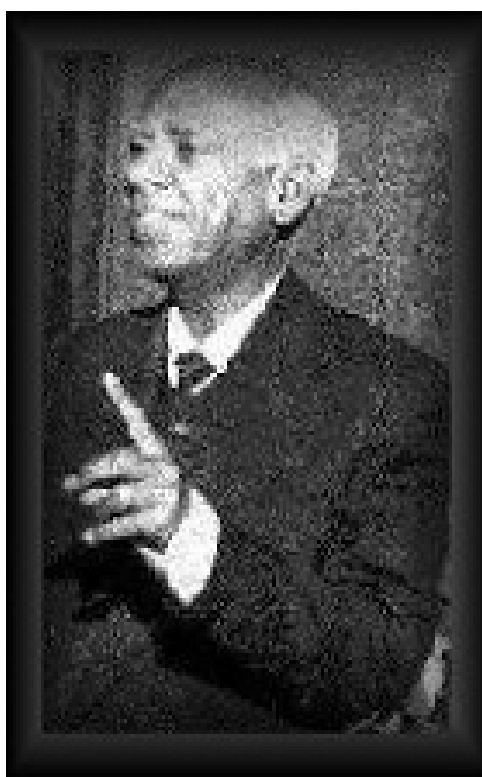


Figura 1: Hostílio Soares. Fonte: <https://sites.google.com/site/hostiliosoares/sobre-o-compositor>

A partir de 1920, Hostílio Soares trabalhou na organização e direção da orquestra de cinema do antigo Teatro Melpômene, em Vitória, Espírito Santo. Em 1923, aos 24 anos, Soares se mudou para o Rio de Janeiro para estudar no Instituto Nacional de Música, onde, depois de ter aulas de composição com Francisco Braga, concluiu o curso em 1928.

Em 1924, já no Rio de Janeiro, Hostílio Soares ingressa na Sociedade Teosófica¹³ e, no mesmo ano, passa a compor a mesa dos Cavaleiros da Távola Redonda¹⁴. Segundo Oliveira, ao longo da carreira o compositor se esforçou para viver as virtudes morais e éticas, buscando sempre exercer a ascese:

Pautado no estudo dessas doutrinas, Hostílio Soares se torna uma pessoa de personalidade ímpar, o que é atestado por todas as pessoas que o conheceram. Moral impecável, verdade acima de tudo, sobriedade, dedicação ao trabalho, busca ascética pela elevação espiritual, eram virtudes que faziam parte do seu dia a dia (OLIVEIRA, 2001, p.18-19).

Sua obra é expressiva, formada por diversos gêneros musicais, dentre os quais podemos citar duas óperas, uma opereta, peças sinfônicas, canções para canto e piano e obras para coro, que ultrapassam 80 composições. As obras de Soares foram catalogadas inicialmente por Oliveira (2001) e posteriormente por Teixeira (2010), que catalogou e classificou as suas canções. A primeira ópera de Hostílio Soares foi *A Vida*, em 1928; em 1940, ele compôs a opereta *Príncipes Românticos*. Em ambas as obras, além da composição musical, a história dramática e a confecção do libreto são do compositor. Possivelmente, a *História do Asceta e a Dançarina* foi a última ópera que o mineiro compôs, já que a única data que temos desta obra é o ano de 1966, em que ela foi premiada em concurso.

¹³ Teosofia, do grego *Theosophia*, significa, literalmente, “Sabedoria Divina”. A Teosofia não se designa como uma religião, nem como um credo, mas se define como a busca pela sabedoria espiritual, transcendente ao mundo humano e traduzida em atos de fraternidade, visando ao bem comum a todas as pessoas. A Sociedade Teosófica (S.T.) foi fundada nos Estados Unidos, em 1875, por Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) e Henry Steel Olcott (1832-1907). Em 1878, ambos partiram para a Índia, e em 1905, a cidade de Chennai, estado de Tamil Nadu, no sul da Índia, foi escolhida para abrigar a sede internacional da S.T., que lá permanece até os dias de hoje. “Não há religião superior à verdade” é o seu lema, traduzido do sânscrito. A S.T. possui três objetivos, cuja aceitação é a única condição para alguém se filiar à sociedade, a saber: o primeiro visa a estimular a fraternidade humana, instituindo como dever de cada cidadão a atividade altruísta por menor que seja a ação, fazendo o bem a todas as pessoas ao redor sem distinção de quem quer que seja; o segundo objetivo está ligado à busca da verdade, por meio do estudo de religião comparada, filosofia e ciência, e o terceiro objetivo se refere à investigação das leis que não são explicadas naturalmente, caracterizada pela busca da verdade espiritual (<https://www.sociedadeteosofica.org.br/index.php/sociedade-teosofica>, acesso em 23 de julho de 2019).

¹⁴ A ordem dos Cavaleiros da Távola Redonda ou Escudeiros da Távola Redonda moderna “foi fundada em 1922, com objetivo de congregar crianças, do sexo masculino de idades entre 07 e 12 anos com fins educacionais, e que se baseia na lenda da Távola Redonda do Rei Artur. A Távola dos Escudeiros, como é chamada, deve ser patrocinada por um Capítulo DeMolay, do qual será destacado um DeMolay para servir junto à Távola no cargo de Nobre Cavaleiro. A participação do corpo maçônico é indispensável, devido a necessidade do Tio Consultor da Távola, que poderá ser um aprendiz, companheiro ou mestre maçom. Esta ordem trabalha sob três princípios: verdade, representada pelo malhete; justiça, representada pela espada; sabedoria, representada pelos livros escolares” (TEIXEIRA, 2010, p. 22).

Característica peculiar, presente em muito de sua produção para canto, é o fato de o compositor também elaborar o texto. Além das duas obras operísticas citadas acima, a maioria de suas canções conta com texto literário de sua autoria. Teixeira (2010) classificou as canções de Hostílio Soares em quatro categorias: canções sacras, canções patrióticas, hinos-canções e canções de câmara. A única categoria que não possui nenhuma peça com texto de Soares é a de canções sacras, que possui composições com o texto das orações da Ave Maria e do Pai Nosso. Nas outras três categorias existem várias canções com poemas de Hostílio Soares, sendo que todas as canções classificadas como patrióticas apresentam texto literário e música dele.

Em muitos momentos da história do compositor, sua habilidade na escrita musical foi reconhecida e, inclusive, premiada. Soares concluiu o curso de composição em 1928, na cidade do Rio de Janeiro com distinção; conquistou o primeiro lugar de melhor composição, em 1936, em um concurso promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, com a *Suíte Brasileira*¹⁵. Nas cinco edições do concurso de composição realizado pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Minas Gerais recebeu o primeiro prêmio: em 1951, foi vencedor com a *Sinfonia Krishnamurti*¹⁶; em 1961, com a *Sinfonia Descritiva “Brasília”*; em 1962, com a *Missa Solene de São João Batista*¹⁷; em 1963, com o *Álbum para canto e piano – cinco peças em vernáculo*¹⁸; e, em 1966, foi premiado com a ópera de câmara *História do Asceta e a Dançarina* (OLIVEIRA, 2001).

Outro aspecto importante da biografia de Soares, que também revela destreza musical, é o seu exercício docente. Ele contribuiu para a formação de muitos compositores, ministrando as disciplinas de Contraponto e Fuga, Harmonia Suplementar e Superior, Composição e Instrumentação no Conservatório Mineiro de Música¹⁹, no período de 1933 a 1968. Lecionou também como docente-livre na Escola Nacional de

¹⁵ Obra para banda sinfônica dividida em quatro partes: 1. Minha Terra; 2. Passarinho; 3. Saudade; 4. Enxame.

¹⁶ Posteriormente Hostílio alterou o nome dessa obra para *Sinfonia Syrius*.

¹⁷ Obra composta para coro misto a seis vozes, solistas, órgão e quarteto de cordas.

¹⁸ Ciclo de cinco canções: 1- *Livros e Flores*, com poema de Machado de Assis; 2- *Quando ela fala*, com poema de Machado de Assis; 3- *À Carolina*, com soneto de Machado de Assis; 4- *Sinos*, com soneto de Carmem Melo; 5- *As duas sombras*, com soneto de Olegário Mariano. A obra foi estudada na dissertação de Márcia Maria Reis Teixeira, intitulada *As canções de Hostílio Soares: Álbum para canto e piano – cinco peças em vernáculo*.

¹⁹ Em 1962 o Conservatório Mineiro de Música foi incorporado à Universidade Federal de Minas Gerais recebendo, em 1972, o seu nome atual, Escola de Música da UFMG.

Música da Universidade do Brasil²⁰, sendo responsável pelas cadeiras de Canto Coral e Teoria Musical²¹. Segundo Oliveira (2015), mesmo adotando uma escrita musical considerada desatualizada para o seu tempo, muitos dos alunos de Hostílio Soares referem-se a ele como um exímio professor e um profundo conhecedor das técnicas de composição, contraponto e fuga. José Ferreira da Silva²² (1911-1993), Sebastião Viana²³ (1915-2009), Carlos Alberto Pinto Fonseca²⁴ (1933-2006) e Hely Ferreira Drummond²⁵ (1937) são alguns importantes músicos mineiros que estudaram com o professor Hostílio Soares.

Além do seu conhecimento e produção musical, Hostílio Soares também foi um grande conhecedor da língua portuguesa e se dedicou à escrita de algumas obras literárias. Em 1945, Hostílio Soares escreve a tese *O estudo do Solfejo*, que foi apresentada no concurso para professor de Teoria Musical na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro. Em 1947, o compositor publica um livro de sonetos intitulado *Miniaturas e Aquarelas*, “que contém poemas românticos, simbolistas, parnasianos e modernos” (OLIVEIRA, 2001, p. 36). Tinha a intenção de editar também um título nomeado *Minha pátria*, no qual, segundo Oliveira (2001, p. 26), Soares propunha uma reforma ortográfica do português.

1.3 Hostílio Soares e a escolha do texto da ópera

Parece evidente que, em diversas obras, Hostílio procurava demonstrar sua opção filosófica e espiritual de vida. Em verdade, encontramos em muitas de suas

²⁰ Instituição que se tornou posteriormente, a partir de 1965, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

²¹ Para cumprir os pré-requisitos do concurso para lecionar na Escola Nacional de Música, o compositor apresentou a tese *O estudo de solfejo* em 1945.

²² José Ferreira da Silva foi compositor, professor de música e maestro.

²³ Sebastião Viana é natural da mesma cidade mineira de Hostílio Soares, Visconde do Rio Branco. Viana se formou em Música pelo Conservatório Mineiro de Música e atuou como músico flautista, maestro, acordeonista, pianista, além de ter exercido a função de “assistente e revisor das obras de Heitor Villa-Lobos” (disponível em <https://www.ufmg.br/online/arquivos/011678.shtml>, acesso em 09 de novembro de 2020)

²⁴ O mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, reconhecido internacionalmente por sua atuação na regência coral, esteve à frente do Ars Nova, o coral da UFMG. A *Missa Afro-Brasileira, de Batuque e Acalanto*, para coro e solistas, é hoje obra de repertório representativa e tem sido executada tanto por coros nacionais quanto internacionais.

²⁵ Hely Ferreira Drummond, filho de José Ferreira da Silva, foi professor na Escola de Música da UFMG. É maestro, compositor, arranjador e pianista.

composições²⁶ textos que exaltam o exercício das virtudes humanas e/ou a busca pelo transcendente, espiritual, seja esse texto sacro ou não. Teixeira (2010, p. 23) afirma, sobre o compositor, que “sua religiosidade é refletida em sua obra”. Oliveira (2001, p. 37) também ressalta que “pautado numa conduta de vida, acreditava que a sua música deveria ser um reflexo de sua vivência e que a mesma teria a condição de transmitir uma mensagem sua e de seus pensamentos a todos que a ouvissem”.

Em algumas de suas canções, encontramos abordagens de cunho espiritual e/ou de reflexões sobre a vida, como, por exemplo, na canção de câmara *Heliantos*, cujo texto também é de autoria de Soares. O poema exalta a busca do girassol pela luz do sol e a compara às aspirações do homem, que em sua peregrinação terrestre almeja somente a Deus. O compositor vincula o girassol a vários elementos sacros, comparando a flor amarela, por exemplo, ao ouro reluzente da custódia, que é o ostensório, local onde os católicos expõem a hóstia consagrada para momentos de adoração. Entretanto, o compositor reconhece que essa flor não possui nem beleza nem perfume e a relaciona à salmódia ou salmodia, maneira própria de cantar, recitando, os salmos, nos levando a interpretar que se trata de uma flor simples, sem grandes variações de padrão, constante ou, até mesmo, monótona (PEREIRA; PÁDUA, 2017).

Na estruturação musical de *Heliantos* também encontramos elementos que reafirmam a mensagem transcendente do poema. A canção foi composta na tonalidade de Mi bemol maior e possui indicação para ser cantada por contralto ou baixo por estar centrada em uma região vocal mais grave. A escolha dessa tessitura confere à canção um caráter mais intimista, introspectivo. A melodia principal é basicamente composta por colcheias, com uma nota para cada sílaba do texto, características do canto silábico de um dos estilos do cantochão, gênero musical empregado nas liturgias cristãs, podendo ser um canto salmódico ou não. Essa característica composicional está em consonância com o poema, transpondo musicalmente parte da mensagem trazida no texto. Outro exemplo da privilegiada relação texto/música nessa canção está na ocorrência da palavra *Deus*. É bastante ilustrativa a apresentação musical concebida pelo compositor nesse momento, pois *Deus* é cantado nas duas notas mais agudas, Si natural 3 e Dó 4, caracterizando o ponto culminante da canção, sugerindo,

²⁶ Tomando por base os catálogos de Oliveira (2001) e Teixeira (2010), encontramos cerca de 30 composições de Soares com cunho religioso e/ou que abordam temas como a exaltação do que o compositor considerava valores morais. Essas obras foram escritas nos mais variados gêneros, como canções, hinos, ópera, formações instrumentais, peças para coro, para coro e orquestra, entre outros.

interpretativamente, que *Deus* está no alto, que é preciso elevar-se para dirigir-se a ele. Observamos também que essa palavra é a de maior duração na canção, ocupando um compasso inteiro, afirmando-lhe a posição de destaque. É este, ademais, o único momento em que o compositor sugere que a dinâmica seja realizada em *fortíssimo*, o que realça ainda mais o texto e a harmonia (PEREIRA; PÁDUA, 2017).

Outras composições do acervo do compositor que refletem o seu apreço pelo sagrado são as obras de teor religioso, como a canção *Ave Maria*, para canto e piano, a *Missa de São João Batista*, para coro a 6 vozes e orquestra, e *As sete palavras de Christum Crucifixatum*, para coro a 5 vozes, solistas e órgão.

Na ópera *História do Asceta e a Dançarina* percebemos, de maneira muito expressiva, marcas da opção hostiliana pela Teosofia, demonstradas, principalmente, na escolha da prosa poética de Tagore, cuja temática fala sobre as virtudes humanas, evidenciando, especialmente, a compaixão para com o próximo.

Presumimos que Hostílio Soares tenha escolhido esse texto literário não apenas pelo valor moral e de misericórdia contido na mensagem do poeta indiano, mas também por sua afinidade com a pessoa do escritor, que mantinha atitudes e obras convergentes com o que Soares buscava para si, sobretudo em termos da defesa da fraternidade e da busca do transcendental.

Além das questões já apresentadas, que poderiam justificar a escolha do texto literário de Tagore para a ópera, acreditamos que o compositor tenha selecionado a narrativa por uma possível identificação pessoal com o personagem Upagupta, uma vez que o termo asceta também se refere à “pessoa que se consagra a exercícios espirituais de autodisciplina” (HOUAISS, 2009, p. 199). Provavelmente, existem outras semelhanças de fundo biográfico entre Hostílio Soares e o personagem-título da ópera, mas uma questão nos chamou a atenção. No início do texto, há a seguinte frase: “Upagupta, o discípulo de Buda, jazia adormecido na poeira ao pé da muralha da cidade de Matura” (TAGORE, 1945, p. 35). Sabemos que algumas pessoas religiosas, como eremitas, monges e outros praticantes da vida ascética, dormem no chão ou sobre esteiras e/ou tábuas colocadas no chão, como medida de mortificação do corpo, e não é irrelevante considerar que o compositor adotava forma de repouso similar, deitando-se sobre uma tábua (OLIVEIRA, 2001).

Aventamos a possibilidade de Soares ter conhecido a obra de Tagore em virtude de sua participação na Sociedade Teosófica, uma vez que essa sociedade possui sede internacional na Índia. Entretanto, não podemos nos furtar de conjecturar que o

compositor possa também ter tido contato com os escritos de Tagore em virtude da ampla divulgação de sua obra no Brasil a partir do início do século XX ou mesmo durante a estadia do músico no Rio de Janeiro, pelo contato com uma corrente modernista literária espiritualista, que abordaremos no tópico 3.2 – A obra de Rabindranath Tagore no Brasil.

1.3.1 Rabindranath Tagore (1861-1941)

Indiano nascido em Calcutá, Rabindranath Tagore foi escritor, artista plástico, dramaturgo, compositor e educador, tendo ganhado o Prêmio Nobel de Literatura em 1913 com o livro de poesias *Gitanjali* (1912), que em português recebeu o título de *Oferenda Lírica* (1914). A produção literária de Tagore é extensa e diversificada, abarcando poesias, contos, romances, peças teatrais, canções e ensaios.

Tagore pertencia à casta²⁷ dos brâmanes, a mais alta do sistema hindu, que, segundo Fischer (2006, p. 124), abrange “sacerdotes, legisladores e eruditos”, podendo, portanto, ser definido como um membro da elite letrada de Calcutá. A maior parte da educação recebida por Tagore se deu por intermédio de criados. Aos 17 anos foi cursar Direito em Londres, mas, dezoito meses depois, retornou sem concluir os estudos.

A Índia, desde meados do século XVIII, já estava sob domínio estrangeiro, o chamado *Raj Britânico*. A educação formal durante o período de colonização (com exceção da educação que se baseava na transmissão oral) se ocupava em transmitir a cultura e os costumes europeus. O idioma inglês foi adotado como padrão no território indiano e, conseqüentemente, a publicação de literatura em idiomas nativos foi substituída por livros escritos em inglês. Wolff (2014, p. 4) afirma que no início do século XIX “o inglês impôs-se completamente sobre a burocracia estatal, despontando também como o mais importante veículo de influência intelectual sobre a nova elite nativa”.

²⁷ O sistema de castas é uma forma de separação social existente na Índia, no Nepal e em outros países nos quais há predominância da religião hindu. Nele há um enrijecimento nas relações: a transmissão do estilo de vida, a profissão e a interação social ocorrem apenas pela hereditariedade e os casamentos só se dão entre pessoas da mesma casta. Em 1950 o sistema foi legalmente abolido em todo o território indiano. Porém, apesar da redução gradativa desse modelo nas últimas décadas, em virtude da mudança na Constituição, da urbanização e de ações que visam diminuir e eliminar desigualdades sociais historicamente agravadas, as relações sociais na Índia ainda são amplamente influenciadas por esse sistema.

É a partir da metade do século XIX que a elite intelectual indiana bengali²⁸ começa a se voltar para a própria cultura regional e inicia um movimento de afirmação do nacional, como forma de resistência ao poder britânico, com a utilização de seu idioma materno. Literaturas vernáculas começam a ressurgir e o folclore local volta a ser utilizado como parte integrante da identidade do país.

A família do poeta, intelectual e compositor ofereceu uma contribuição relevante na propagação do nacionalismo indiano, podendo-se destacar o patrocínio para a realização de feiras de artesanato e arte hindus, intituladas de *Hindu Melas*, nas quais a cultura pátria era disseminada. Essas feiras exerceram importante papel como instrumento de luta contra a imposição da cultura estrangeira.

É nesse contexto que Rabindranath Tagore desponta. Segundo Wolff (2014, p. 8), o escritor é considerado “um dos pioneiros nesse movimento de revitalização das heranças culturais da região”. Tagore concebeu sua obra como uma ferramenta para o resgate e a libertação político-cultural dos indianos, a partir do uso do idioma bengali, por meio de adaptações de escritos religiosos antigos e, sobretudo, pelo investimento na retomada da educação de crianças e jovens baseada em modelos educacionais aplicados na Índia antiga.

Pinheiro (2016) apresenta uma reflexão a respeito da produção bibliográfica de Tagore, a qual poderia ser dividida em três fases. A primeira é marcada por um caráter nacionalista. Além de ser dedicada a assuntos religiosos e espirituais, tinha como objetivo principal o enfrentamento ao colonialismo cultural. A segunda fase, ainda com características dos assuntos presentes na primeira fase, também é entendida como o momento fecundo de estímulo à educação indiana. Segundo Wolff (2017), é a partir da segunda fase, marcada pela premiação do Nobel de Literatura, que a imagem do ‘sábio’ e ‘místico oriental’ começa a ser construída e divulgada no ocidente. É nessa fase que se situa o livro *Colheita de Frutos* (1916), no qual está o poema que Hostílio Soares escolheu para sua composição.

Em sua terceira fase, o pensamento de Rabindranath Tagore se amplia e parte da realidade local, envolvida pelo processo de independência da Índia, para questões universais, como a democracia e a paz mundial, em um contexto caracterizado internacionalmente pelo período entre guerras (1918-1939). Em um ambiente global

²⁸“A elite da etnia bengali teve uma preponderância nesse processo, uma vez que a capital da Índia Britânica, Calcutá, situava-se na província de Bengala, que então abarcava o atual estado indiano de West Bengal e o país vizinho, Bangladesh (que literalmente significa terra dos bengalis)”. (WOLFF, 2014, p. 4)

inserido na atmosfera beligerante e hostil, fomentada pela escalada de regimes totalitários e ditatoriais, Tagore recorre à palavra como instrumento de resistência e estratégia emancipatória, que transcende fronteiras políticas e sociais, visando alcançar o ser humano em sua integralidade.

1.3.2 A obra de Rabindranath Tagore no Brasil

As obras literárias de Rabindranath Tagore começaram a ser divulgadas e traduzidas para o português no Brasil, de maneira mais expressiva, após a sua premiação com o Nobel de Literatura em 1913. Bráulio Prego (1874-1961) foi o responsável pela primeira tradução da obra premiada de Tagore no país, o *Gitanjali*, que recebeu o nome de *Oferenda Lírica*, publicada pela editora Pensamento, de São Paulo, em 1914. A partir de então, vários livros foram traduzidos e publicados, tornando os escritos do autor indiano mais acessíveis aos brasileiros.

No início da década de 1920, havia na cidade do Rio de Janeiro uma corrente literária modernista que se intitulou ‘Espiritualista’. Como forma de expressão e de divulgação dos ideais e pensamentos dessa corrente literária, Tasso da Silveira (1895-1968) idealizou uma revista, que recebeu o nome *Festa*, e contou com a colaboração de um grupo de escritores em sua redação, dentre os quais destacamos Cecília Meireles (1901-1964).

Diante de um mundo que estava em reconstrução, após a Primeira Grande Guerra, os escritores que se ligaram à revista *Festa* entendiam que era necessário ir além da descontinuidade²⁹ com os padrões de civilização ocidental adotados até então e “que era possível realizar uma outra modernidade, nascida a partir da continuidade e não da ruptura com o ‘passadismo’ e ainda devotada a um universalismo integrador” (WOLFF, 2017, p. 486).

Wolff (2017, p. 486) afirma que Cecília Meireles, em sintonia com essa tendência e em busca do ideal de um Brasil que fizesse “parte do todo universal”, encontrou na cultura indiana, e de forma especial na pessoa e na obra de Rabindranath

²⁹ O Movimento Modernista idealizado por Mário de Andrade (1893-1945), Tarsila do Amaral (1886-1973), Oswald de Andrade (1890-1954), entre outros, defendia uma ruptura com os padrões europeus de arte e incentivava a construção de uma arte que fosse nacional, tendo por principal inspiração o folclore brasileiro. Tanto essa corrente modernista liderada por Mário de Andrade, quanto a corrente de que Cecília Meireles participava são “uma resposta à crise de valores provocada pela Primeira Guerra Mundial que levou vários artistas e intelectuais (...) a elaborarem uma crítica à ‘Civilização’ e aos imperialismos” (WOLFF, 2017, p. 485).

Tagore, os valores espirituais e humanos que fortaleciam esse princípio universalista também defendido por ela. Sendo assim, “Cecília apresenta aos brasileiros o poeta indiano, (...) destacando a riqueza de sua vida dedicada a inúmeras atividades artísticas e intelectuais” (*ibid.*, p. 494). A autora, além de escrever sobre Tagore, divulgando aspectos de sua vida e a importante contribuição de suas obras, tanto para a sua cultura de origem quanto para o ocidente, ainda traduziu alguns de seus escritos como poemas, peças teatrais, romances, entre outros.

A partir da década de 1930, também na esteira do movimento orientalizante abraçado por alguns escritores modernistas, a Livraria José Olympio, no Rio de Janeiro, lançou a série *Rubaiyat*, na qual incluiu cinco livros traduzidos do escritor indiano, o que fez com que Tagore fosse o autor mais divulgado nesse conjunto, com *O Gitanjali* (1939) e *O Jardineiro* (1939), ambos traduzidos por Guilherme de Almeida (1890-1969); *A lua crescente* (1942), *A colheita de frutos* (1945) e *Pássaros perdidos* (1946), traduzidos por Abgar Renault. Segundo Freitas

quando as obras de Tagore começaram a ser traduzidas e publicadas na coleção *Rubaiyat*, a sustentá-las estavam: 1) a mais importante casa editorial brasileira da época, comprometida com a divulgação de poesia e de prosa de ficção, decididamente disposta a integrar os textos da tradição à nova arte modernista; (...); 3) destacados tradutores que serviam de apresentadores modernos dos clássicos textos traduzidos (FREITAS, 2011, p. 60).

Na visibilidade e relevância que a obra de Tagore adquiriram no cenário nacional, outro veículo importante na divulgação dos seus escritos no Brasil foi a série didática *As mais belas histórias*, organizada pela educadora mineira Lúcia Casasanta (1908-1989) e utilizada nas escolas de Minas Gerais e em vários estados brasileiros nas décadas de 1950 a 1990. Essa coleção, formada por uma seleção de textos que visou ao estímulo e ao desenvolvimento da leitura para crianças em formação básica, foi dividida em volumes conforme o nível de entendimento que o aluno fosse capaz de alcançar em cada etapa escolar. No livro da série classificado como *Leitura intermediária*, Casasanta incluiu um conto de Rabindranath Tagore, *A ladra dos sonhos*, que foi extraído da obra *A lua crescente*, traduzida por Abgar Renault e publicada pela Livraria José Olympio em 1942. Freitas (2011, p. 58) afirma que “Tagore se tornou um autor popular entre milhões de crianças no Brasil, através de uma pequena narrativa retirada do livro *A lua crescente*.”

A obra literária de Tagore não teve relevância apenas na literatura em âmbito nacional, mas também está presente em várias composições de canções de câmara, além da obra operística estudada nesta pesquisa. Para exemplificar, citamos as seguintes canções que possuem texto de Rabindranath Tagore: *Candura* (1908) e *Flores*, de Alberto Nepomuceno; *Volta* (1954) e *Poema do Gitanjali n° 84* (1955) de Carlos Alberto Pinto Fonseca; todas as quatro canções citadas acima com tradução de Plácido Barbosa (1871-1938); *Esta é a minha prece* (2005), com tradução de Bráulio Prego, e *Oração de Tagore* (2005), de Osvaldo Lacerda (1927-2011); entre outras composições. Vale ressaltar que, apesar de Tagore ganhar maior divulgação no Brasil após ser premiado com o Nobel de Literatura, observamos, com base na data de composição da canção *Candura* de Nepomuceno, que os seus escritos já eram traduzidos para o português brasileiro anos antes de sua premiação.

1.3.3 O texto literário utilizado na ópera

Rabindranath Tagore escreveu o poema que retrata o encontro do Asceta com a Dançarina, intitulado em bengali, *Abhisār*, na primeira década do século XX, inspirado em um texto literário budista escrito em sânscrito³⁰ que, provavelmente, foi registrado no século XI (SRAMAN, 2011, p. 1³¹). *Abhisār* é o texto de número 37 do livro *Fruit Gathering* (1916), escrito por Tagore originalmente em bengali e traduzido para o inglês, pelo próprio autor.

Registramos, até o momento, três traduções do livro para o português brasileiro, a saber: a de 1945, edição da qual Soares extraiu o texto literário para a composição da ópera, com tradução realizada por Abgar Renault, que recebeu o nome de *Colheita de frutos*, lançada pela Livraria José Olympio no Rio de Janeiro e que compõe a Coleção Rubaiyat; a segunda, de 1962, publicação que, além de *Colheita de frutos*, também é constituída dos seguintes livros de Tagore, todos traduzidos para o português: *O jardineiro*, *Pássaros perdidos*, *A lua crescente*, *Sete poemas de Puravi*, *Minha bela vizinha*, *Conto*, *Mashi*, *O carteiro do rei* e *A Fugitiva*, lançada no Rio de Janeiro pelo Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação – Departamento da

³⁰ O sânscrito é um idioma ancestral do Nepal e da Índia. É uma língua presente no ato litúrgico religioso no hinduísmo, budismo e jainismo. É considerado o “idioma sublime da literatura e da ciência” (FISCHER, 2006, p. 126).

³¹ Todas as traduções, quando não for mencionado o autor, são de nossa responsabilidade.

Imprensa Nacional, com traduções de Abgar Renault, Guilherme de Almeida e Cecília Meireles; e a terceira, de 1991, intitulada *A Colheita*, com tradução feita por Ivo Storniolo, pelas Edições Paulinas em São Paulo.

Fruit Gathering é uma coletânea de textos adaptados a partir de antigos textos budistas. O que estimulou o autor em transpor tais escritos foi a possibilidade de resgate e afirmação cultural indiana, bem como de associá-los a valores morais e sociais defendidos pelo próprio Tagore, de maneira que a leitura das adaptações fortalecesse a luta da população bengali, que no início do século XX buscava a sua liberdade política. Segundo Sraman (2011, p. 1), “Rabindranath compreendeu a imensa aplicabilidade dos valores humanos demonstrados amplamente nas narrativas budistas para sua sociedade contemporânea”.³² Esses mesmos textos de Tagore foram bem acolhidos no mundo ocidental pós Primeira Guerra. Segundo Wolff (2017, p. 489), a produção literária do poeta “tornava-se uma ‘arma’ do pacifismo frente ao fortalecimento dos nacionalismos e da etnização do debate político europeu”.

Segue abaixo o poema em prosa, tal como se encontra no livro³³ *Colheita de frutos* (1945), utilizado por Hostílio Soares para a composição de sua ópera:

Upagupta, o discípulo de Buda, jazia adormecido na poeira ao pé da muralha da cidade de Matura.

Tôdas as lâmpadas estavam apagadas, tôdas as portas fechadas, tôdas as estrêlas escondidas pelo céu lóbrego de agôsto.

De quem eram aquêles pés cujos adornos tilintavam, tocando-lhe o peito de repente?

Ele acordou espantado, e a luz da lâmpada de uma mulher feriu-lhe os olhos cheios de perdão.

Era a dançarina, esmaltada de jóias como estrêlas, envolta num manto azul-claro e bêbada do vinho da sua própria juventude.

Ela abaixou a lâmpada e viu a jovem face, austeramente bela.

“Perdoa-me, jovem asceta”, disse a mulher, “dá-me a graça de vir para minha casa. A terra poeirenta não é cama digna de ti”.

Respondeu o asceta: “Mulher, segue teu caminho, quando chegar a hora, irei procurar-te”.

De repente, a noite negra mostrou os dentes no clarão de um relâmpago.

Num canto do céu rugiu a tempestade, e a mulher tremeu de medo.

³² “Rabindranath discerned immense applicability of human values demonstrated widely in Buddhist narratives to his contemporary society.”

³³ Transcrevemos o texto sem realizar nenhuma interferência no português ou no agrupamento das frases.

Os galhos das árvores das alamedas estavam doloridos de tantos botões.
 Alegres notas de fruta longínqua vinham fluando no ar morno da Primavera.
 Os habitantes da cidade tinham ido ao festival das flores nos bosques.
 No meio do céu a lua cheia contemplava as sombras da cidade silenciosa.
 O jovem asceta estava andando na rua solitária, enquanto lá em cima os apaixonados koels³⁴ lançavam dos galhos das mangueiras seu queixume insone.
 Upagupta atravessou os portões da cidade e parou na base da muralha.
 Que mulher jazia na sombra do muro a seus pés, atacada pela peste negra, com o corpo cheio de feridas, expulsa apressadamente da cidade?

O asceta sentou-se a seu lado, tomou-lhe a cabeça nos joelhos, umedeceu-lhe os lábios com água e untou-lhe o corpo com bálsamo.

“Quem és tu, ente caridoso?” – perguntou a mulher.

“Chegou, afinal, a hora de eu visitar-te e aqui estou”, respondeu o jovem asceta.

Podemos observar que a escrita poética de Tagore não se utiliza da estrutura formal de uma poesia, organizada em versos e rimas, por uma intenção de quebra de paradigmas feita conscientemente pelo autor³⁵, como elucida um texto introdutório do livro *The complete works of Rabindranath Tagore: all shorts stories, poetry, novels plays & essays*³⁶ (2017):

Tagore introduziu novas formas de prosa e verso e o uso da linguagem coloquial na literatura Bengali, libertando-a assim de modelos tradicionais baseados em Sânscrito tradicional. Ele foi altamente influente na introdução do melhor da cultura indiana no ocidente e vice-versa, e ele é geralmente considerado como o melhor artista criativo do Sul da Ásia moderna.³⁷ (2017, p. 15)

³⁴ Abgar Renault insere a seguinte nota de rodapé em sua tradução de *Colheita de Frutos* para explicação sobre o pássaro ao qual Tagore se refere no texto, que não é comum na fauna brasileira: “É o nome dado geralmente, no norte da Índia, ao *Eudynamis orientalis* (cuço), também chamado *Kokilã* e *Koklã*. O nome *Koel* é tirado, por onomatopeia, dos tons do seu canto. É, segundo a opinião de alguns viajantes, o rouxinol da Índia, e dêle se diz também que é enamorado da rosa, como o rouxinol” (1945, p. 37).

³⁵ É importante ressaltar aqui que a inovação na escrita poética, percebida nos escritos do autor indiano, não é uma característica exclusiva ou que se iniciou com Tagore, mas essa expansão formal já era uma prática e uma tendência entre os artistas, desde o período romântico ocidental e foi uma das características da estética simbolista.

³⁶ *As obras completas de Rabindranath Tagore: todos os contos, poesias, romances, peças e ensaios* (2017, tradução nossa). Não há indicação do organizador ou organizadores dessa compilação de obras de Tagore, tampouco referência do autor ou autores do texto de introdução e notas Sobre o Autor.

³⁷ “Tagore introduced new prose and verse forms and the use of colloquial language into Bengali literature, thereby freeing it from traditional models based on classical Sanskrit. He was highly influential in introducing the best of Indian culture to the West and vice-versa and he is generally regarded as the outstanding creative artist of modern South Asia.”

Sraman também ressalta as características originais da prosa poética de *O Asceta e a Dançarina* de Tagore e afirma que o próprio poeta classificava o seu texto como uma ‘galeria de imagens’:

(...) o poeta habilidoso produziu um poema extraordinário usando dicção e imagens belas. O poema é intensamente simbólico e os eventos são dramatizados poeticamente. *Abhisār*, como são os poemas de toda a coleção, não é como os poemas narrativos convencionais. Não há uma cadeia de eventos ligando o início, o desenvolvimento ou o clímax, e o fim da estória usando palavras como – “agora”, “então”, “depois disso” etc. Ao invés de chamá-los de poemas narrativos, Rabindranath sentiu-se à vontade para chamá-los de ‘galeria de imagens’ (*citraśālā*).³⁸ (SRAMAN, 2011, p. 3)

A seguir, abordaremos alguns aspectos relevantes no texto da ópera de Soares.

1.3.3.1 A adaptação textual realizada por Rabindranath Tagore

Essa prosa poética de Rabindranath Tagore é uma adaptação³⁹, uma releitura, de um texto religioso budista antigo, datado do século XI, escrito em sânscrito por Kṣemendra e presente no livro *The Sanskrit Buddhist Literature of Nepal* (1882) organizado por Rajendralal Mitra (1822-1891).

Segundo Sraman (2011, p. 1), Tagore reconheceu semelhanças entre o período de redação do texto budista e o contemporâneo, marcado por “dominação patriarcal, religiosa e discriminações de casta e várias desigualdades sociais”.⁴⁰ Por isso, o autor atribuiu à literatura antiga religiosa um novo significado, que além de propiciar a afirmação do nacional a partir da referência aos escritos ancestrais e utilizar o idioma bengali em sua adaptação poética, empresta novas características pessoais aos personagens e ressalta valores morais que se sobrepõem à dominação e a situações de discriminações raciais e sociais.

³⁸ “(...) the skilled poet has produced an extraordinary poem using fine diction and imagery. The poem is intensely symbolic and the events are poetically dramatized. *Abhisār*, as the poems of the whole collection are, is not like conventional narrative poems. There is no chain of events linking the beginning, development or climax, and end of the story using words like – ‘now’, ‘then’, ‘after that’ etc. instead of calling them narrative poems, Rabindranath felt comfortable to call them ‘galery of images’ (*citraśālā*).”

³⁹ A adaptação, como um campo de estudo da intermedialidade, sob o prisma da autora Linda Hutcheon, será abordada no Capítulo 2 da presente tese.

⁴⁰ “With patriarchal domination, religious and caste discriminations and various social inequalities.”

Do texto literário primário, Tagore conservou a história central, que é o encontro de uma mulher com Upagupta, o discípulo de Buda; nos outros aspectos do enredo da história original, o poeta ressignificou vários contextos (SRAMAN, 2011).

Na história budista, a mulher, que se chama Vāsavadattā, é uma prostituta que envenenou seu amante. Ao deparar com o asceta, sugere que o jovem se una a ela. Upagupta, no entanto, recusa o convite e afirma que no tempo certo iria ao encontro dela. Em virtude do delito praticado, Vāsavadattā é sentenciada à tortura até a morte. Upagupta, vendo-a dilacerada, mas ainda com vida, vai até ela. Nesse momento, o discípulo de Buda recrimina suas más atitudes e a exorta à mudança de vida, falando a respeito de questões de fé (SRAMAN, 2011).

Segundo Sraman (2011), a história milenar reproduz alguns comportamentos da época em que foi registrada, como, por exemplo, a desvalorização da mulher e o enaltecimento da figura masculina. Tais atitudes permaneciam na sociedade na qual Tagore estava inserido e, de forma global, ainda permanecem, em diversos lugares do mundo, com realidades sociais que diminuem a figura feminina em virtude de ações de cunho machista e sexista.

Singh⁴¹ ([201-]) afirma que, na vasta obra de Tagore, a mulher tem posição relevante e que o poeta buscou retratar, em suas diversas personagens, questões de afirmação social feminina que vão desde relações familiares a posturas de enfrentamento às desigualdades de gênero e de incentivo à autoconfiança. Tagore, por meio de suas personagens, demonstrava que o seu pensamento estava à frente do que a sociedade contemporânea admitia, dando voz e destaque à mulher quando ele a representava como uma figura divina ou quando propiciava e defendia o acesso delas à educação, uma vez que, para o poeta, “somente a educação é o caminho que pode mudar o cenário social”⁴² (SINGH, [201-], p. 2). Além de assumir uma luta na Índia em favor do sexo feminino, “o retrato das mulheres em sua obra pode ser estimado como uma de suas maiores contribuições para a sociedade”⁴³ (SINGH, [201-], p. 4).

⁴¹ Não possuímos, até o momento, informação acerca do ano de publicação do artigo do autor Vijendra Pratap Singh. Supomos que o artigo de Singh esteja situado na segunda metade da década de 2010 em virtude de algumas referências bibliográficas presentes nesse trabalho possuírem data de publicação de 2015, por exemplo. O documento está disponível no seguinte endereço: https://www.academia.edu/28220778/Voice_of_Female_in_the_Literature_of_Rabindranath_Tagore. Acesso em 17 de janeiro de 2020.

⁴² “*only education is the way which can change social scenario*”.

⁴³ “*The portrayal of women in his work can be regarded as one of his most important contributions to the society.*”

De 1914 ao ano do falecimento de Tagore, suas personagens se posicionam contra questões sociais como o sistema de castas, a submissão feminina defendida em contextos religiosos, entre outros, e é nesse período que se encontra o poema da Dançarina e do Asceta.

Na prosa poética de Tagore abordada nesta tese, observamos que o autor confere à figura feminina grande dignidade, tanto em sua apresentação quanto no cuidado que ela recebe do Asceta, diferentemente do que percebemos no texto fonte, como afirma Sraman (2011, p. 4), para quem “o tratamento da narrativa em dois períodos diferentes descreve muito claramente a mudança no modo de retratar as mulheres, a sexualidade e o sistema de julgamento de valor da sociedade patriarcal do século XI de *Kṣemendra* para o humanismo liberal do século XX de Tagore”.⁴⁴ No texto literário de Tagore, trata-se de uma dançarina, coberta de joias, jovem e generosa. O convite que ela faz ao discípulo de Buda possibilita não apenas a leitura de conotação sexual, mas ainda o reconhecimento de que uma pessoa como o Asceta merecia um lugar melhor e mais confortável para repousar. Ela não foi punida por um crime que cometeu, mas padece de uma doença grave. A atitude do Asceta de Tagore também recebe novo sentido, a partir do momento em que ele não rejeita a pessoa, mas só renuncia à sua proposta, e retribuiu a generosidade da Dançarina oferecendo-lhe um tratamento compassivo e distinto, acolhendo-a e aliviando suas dores.

1.3.3.2 Associação de valores humanitários na obra de Rabindranath Tagore a valores cristãos

Uma característica nos escritos de Tagore que, segundo Wolff (2017, p. 489), contribuiu para que a sua obra, o *Gitanjali (Oferenda Lírica)*, ganhadora do Nobel de Literatura, fosse bem acolhida entre os europeus foi o fato de que “muitos viram ‘o espírito humano da Cristandade’ refletido num *Gitanjali* que compatibilizava a espiritualidade indiana com o Novo Testamento”. Da mesma forma, podemos reconhecer similaridades entre o texto literário do indiano, escolhido por Soares para a composição de sua ópera, com um trecho do Evangelho de Jesus Cristo.

⁴⁴ “Thus the treatment of the narrative in two different periods very clearly depicts the shift of portraying women, sexuality, and system of value-judgment from *Kṣemendra*’s 11th century patriarchal society to Tagore’s 20th century liberal humanism.”

Essa prosa poética, adaptada dos escritos budistas por Tagore, nos faz lembrar de um trecho do Evangelho segundo Lucas (LUCAS, 10, 25-37; p. 1362)⁴⁵, no qual Jesus Cristo conta a parábola do bom samaritano⁴⁶ a um doutor da lei. Segundo o evangelista, Jesus narra que um homem foi assaltado e maltratado por ladrões, que o deixaram quase morto na estrada. Um sacerdote e um levita passaram por ele, mas nada fizeram, até que um samaritano viajante o vê, aproxima-se do agredido, cuida de suas feridas untando-as com azeite e vinho, coloca-o em sua montaria e o leva a uma hospedaria, recomendando ao hospedeiro que cuide do ferido e deixando dinheiro para o que fosse necessário a fim de auxiliar na recuperação dele. O relato se presta a exemplificar qual deve ser a atitude do cristão, de amor e compaixão ao próximo, isenta de julgamentos, e a catequizar o leitor de que ‘o próximo’ é todo aquele que precisa de socorro, assim como todo aquele que faz o bem a quem precisa. Semelhante ao bom samaritano, o Asceta agiu com misericórdia para com a Dançarina e a acolheu quando ela mais precisava de ajuda.

Tagore intencionava que sua obra inspirasse o leitor a exercer cotidianamente os princípios humanitários contidos nela. Na busca da realização de tal objetivo, esse e outros escritos tagorianos foram introduzidos como leitura no processo educacional infantil gerido pelo autor para que a criança pudesse, desde a mais tenra idade, desenvolver o reconhecimento de uma identidade nacional e tomar consciência de ações que visassem ao bem comum. Segundo Sraman (2011, p. 4), “mesmo que as crianças não entendessem os poemas, Rabindranath quebrava as palavras e as frases e explicava a história de fundo com muito cuidado. Por fim, as histórias tornavam-se muito claras e os poemas ficavam presos em suas memórias”.⁴⁷

⁴⁵ Bíblia Sagrada, Ave Maria, 1996.

⁴⁶ Samaritano é todo aquele que é natural da antiga região da Samaria que, segundo dados bíblicos, está situada em um monte entre a Judeia e a Galileia, e corresponde, atualmente, a uma região entre a Cisjordânia e Israel. Os samaritanos bíblicos são judeus considerados impuros por seguirem apenas o livro sagrado do Torá e descumprirem outras doutrinas e tradições religiosas judaicas.

⁴⁷ “*Even though the children did not understand the poems, Rabindranath would break words and phrases and explain the background story with great care. In the end, the stories became very clear and the poems got stuck in their memory.*”

1.3.4 *Literaturoper*: o emprego do texto de Tagore para a ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares

Como apresentamos nos tópicos anteriores, na ópera *História do Asceta e a Dançarina*, Hostílio Soares, em lugar de utilizar no libreto um texto literário modificado, escolheu empregar a prosa poética de Tagore com poucas adaptações, mantendo-a quase inalterada. Essa tendência composicional ganhou maior representação a partir do final do século XIX, quando “(...) muitos compositores escolheram por definir um texto literário preexistente quase que literalmente, eliminando completamente o libretista, no que é chamado de *Literaturoper*”⁴⁸ (HUTCHEON, 2017, p. 309).

Bittar-Filho (2012, p. 309) afirma que a *Literaturoper* teve o seu advento a partir da “estética operística proposta por Wagner”. Pelo fato de o compositor alemão se encarregar também da escrita do libreto em todas as suas óperas, a atividade do libretista foi perdendo expressão na segunda metade do século XIX, chegando a quase desaparecer no século XX.

Na *Literaturoper*, o texto da ópera apoia-se em um texto literário, seja este uma peça teatral, um poema, um romance, entre outros, adaptado a um gênero operístico. Na confecção de um libreto, o texto de origem é modificado e organizado para construção do drama da ópera, originando um novo texto, enquanto na *Literaturoper* o texto musicado é bem próximo de sua forma original, mantendo-se as adaptações ao mínimo possível, de forma a preservar a maior parte do texto já existente (BITTAR-FILHO, 2012, p. 15). Não há confecção de libreto e, em algumas obras, como na ópera de Soares que estamos estudando, o poema e a música serão os responsáveis por oferecer informações quanto à ambientação da narrativa operística e às ações e humores dos personagens, que serão importantes para a construção do espetáculo.

O libreto é um produto subsidiário, que não existe sem a ópera porque foi escrito e adaptado especialmente para a composição musical operística, enquanto na *Literaturoper* o texto em geral precede a criação e “deve sobreviver sem a música, seja como peça teatral ou como romance narrativo. A música não deve ser fator único de sobrevida destes textos” (BITTAR-FILHO, 2012, p. 14).

⁴⁸ “(...) many a composer chose to set a preexisting literary text almost verbatim, preempting the librettist completely, in what is called *Literaturoper*.”

A narrativa do texto adaptado para a ópera poderá ser incorporada nas falas dos personagens ou poderão ser criados outros personagens. Uma segunda possibilidade é a adição da figura do narrador na ópera, recurso utilizado por alguns compositores no século XX, como por exemplo Igor Stravinsky (1882-1971), em sua ópera *Édipo Rei* (BITTAR-FILHO, 2012), e Béla Bartók, que confia o prólogo da ópera *O Castelo do Barba Azul* a um Bardo. Hostílio Soares optou por incorporar a narradora em sua obra, chamando-a de Historiante. A Historiante é um personagem onisciente e onipresente, responsável por cantar todo o texto, exceto no momento dos dois diálogos entre a Dançarina e o Asceta, como foi exposto no Quadro 2 no primeiro tópico desse capítulo.

Pelléas e Mélisande, de Claude Debussy (1862-1918), é considerado o primeiro exemplo de *Literaturoper* (BITTAR-FILHO, 2012, p. 15). Segundo Lanna

da peça teatral ao libreto, algumas alterações foram introduzidas por Debussy. Entre essas alterações, a supressão de cenas, ou fragmentos destas, por exemplo, atendeu a razões diversas, como a constatação de que o tempo da ação teatral ficaria consideravelmente alongado, pela ação da música, com a simples transposição do texto original. (LANNA, 2005, p. 74)

Podemos citar também como representantes desse formato as óperas *Salome* e *Elektra*, de Richard Strauss (1864-1949), *Wozzeck*, de Alban Berg (1885-1935), e *Death in Venice*, de Benjamim Britten (1913-1976), entre outras.

No Brasil, até o momento, pelo menos três óperas podem ser classificadas nessa categoria: *Yerma*, ópera em três atos de H. Villa-Lobos (1887-1959), composta em 1955 e estreada em 1971, cujo texto é a peça teatral de mesmo nome de Federico García Lorca (1898-1936); *A ceia dos cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), estreada em 1964, com texto da obra homônima de Júlio Dantas (1876-1962); e a ópera de câmara *A história do Asceta e a Dançarina*, de Hostílio Soares e texto de Rabindranath Tagore, ganhadora de um concurso em 1966 e que permanece inédita.

A partir do próximo tópico abordaremos a escrita musical de Hostílio Soares e características estilísticas da *História do Asceta e a Dançarina*.

1.4 A formação musical e o estilo⁴⁹ composicional de Hostílio Soares

Segundo Patriota, “a postura romântica se caracterizou pelo predomínio de princípios não racionais calcados numa hipervalorização da interioridade – o sonho, o mistério, a mística, a fantasia, a intuição etc.” (PATRIOTA, 2013, p. 242), realçando a primazia facultada ao subjetivismo e à expressividade. Durante o romantismo, o movimento de olhar para o passado, como forma de recuperação e aprendizado, é muito acentuado. Outras características das artes românticas em geral são a valorização dos elementos da natureza, a espiritualidade e o nacionalismo.

Na música, o período romântico intensificou sua união com a literatura, de maneira a expandir a expressão poética na música, como por exemplo no *lied*, no qual “se dava grande ênfase à capacidade da música em expressar com detalhes o texto verbal e seus sentidos simbólicos” (SADIE, 1994, p. 795), associada à linha instrumental do piano consideravelmente expressiva e que, para além do acompanhamento harmônico, também exerceu a função de comentarista, ambientalista, etc. A música descritiva, como o poema sinfônico, podia ser considerada um gênero musical de impulso literário, pois a música orquestral era composta com a finalidade de narrar um poema ou um texto literário. A ópera, principalmente a alemã wagneriana, almejou a construção de uma arte total, ou seja, uma expressão artística que integrasse poema, drama, música, cenário, pintura em uma única obra.

No Brasil, a partir da década de 1850, houve um movimento relevante entre os compositores brasileiros que contemplava a composição de obras operísticas nacionais o que, conforme afirma Kiefer (1977, p. 76), foi “o fenômeno mais importante no conjunto das tendências criadoras do nosso Romantismo musical”. Esse movimento fez parte de um longo processo de construção da identidade nacional brasileira e as suas primeiras contribuições ao reconhecimento de brasilidade no campo das composições operísticas foram o uso do idioma português e a utilização de temas que representavam, de certa maneira, realidades de nossa sociedade como, por exemplo, questões indígenas, o negro como escravo, entre outras. O estilo de escrita operística ainda era fortemente

⁴⁹ No presente trabalho o termo *estilo* refere-se, conforme definição apresentada no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a: “(...) 7. Conjunto de tendências e características formais, conteudísticas, estéticas etc. que identificam ou distinguem uma obra, um artista, etc., ou determinado período ou movimento. (...); 8. Conjunto de traços que identificam determinada manifestação cultural”. (HOUAISS, 2009, p. 815)

calcado nos moldes da escola italiana, padrão operístico muito valorizado pela corte imperial brasileira⁵⁰.

No final do século XIX, o Brasil passou por um momento de reconstrução política, com o fim do Império e o início do período republicano, e as mudanças advindas desse ou ocorridas nesse período também se refletiram na música. O estudo do estilo composicional de muitos compositores brasileiros desse período revela que tais músicos almejavam os padrões composicionais adotados pelas escolas francesa e germânica, em detrimento da continuidade aos padrões da linguagem musical oriunda da tradição italiana que, até então, eram altamente apreciados. Conforme retrata Freire (2012, p. 310), “o italianismo que dominara todo o cenário musical oitocentista foi sendo parcialmente substituído, sem, contudo, desaparecer, e sem que haja unanimidade quanto a essa troca, por modelos franceses e germânicos”.

A busca por novos modelos musicais europeus por parte desses compositores brasileiros resultou em uma música que demonstrava o anseio pela mudança e desconstrução de paradigmas, além de impulsionar a valorização de elementos nacionais nas composições brasileiras, como afirma Vidal, referindo-se às duas últimas décadas do século XIX como

um período marcado por certa exacerbação da tensão entre a vontade de afirmar o valor do país através da busca por uma equivalência com as práticas musicais europeias e o desejo de afirmar esse valor por meio de uma transformação dessas práticas através do emprego do que haveria musicalmente de único no país. (VIDAL, 2011, p. XVII)

Vidal (2011, p. 12) também ressalta que a utilização das técnicas germânicas nas composições nacionais na virada do século não seria apenas para atualização de um padrão musical a ser repetido, mas para a criação de “um sistema musical que poderia servir como base para o eventual desenvolvimento de uma ‘voz nacional’, de um estilo musical com cores locais ou identidade étnica”.

⁵⁰ Apesar de haver no Brasil imperial uma preferência pela música operística conforme os padrões composicionais italianos, é importante ressaltar que há registros de que a obra do compositor germânico Richard Wagner também foi muito admirada por Dom Pedro II. Ernesto Ferreira França chegou a trocar correspondências com Wagner, apresentando a ele o fascínio que o Imperador nutria por sua obra e convidando-o a vir para o Brasil para apresentar suas óperas, com possibilidade de que também pudesse estabelecer a sua morada no país. Segundo Junior (1976, p. 7-8), o próprio Wagner relatou em sua autobiografia o convite que recebeu para reger suas óperas no Brasil e diz que chegou até a enviar algumas partituras de suas óperas com redução para o piano para D. Pedro II, mas acrescenta que nunca recebeu a resposta e nem teve as partituras devolvidas.

Hostílio Soares iniciou seus trabalhos de composição na década de 1910, período em que grande parte dos compositores brasileiros ainda seguia os moldes e concepções do romantismo, apesar de a música ocidental estrangeira já revelar características do modernismo musical desde a última década do século XIX. Podemos afirmar, portanto, que Soares inaugura sua carreira em um momento marcado pela transição de estilos composicionais. Suas primeiras composições foram baseadas nos poucos conhecimentos musicais já adquiridos.

Na década de 1920, Soares estudou no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, tendo como mestre de composição o destacado músico Francisco Braga, compositor romântico nacionalista e, conforme os registros biográficos do mineiro, seu único mestre de composição.

Traçamos abaixo um breve comentário acerca do pensamento musical de alguns professores que também foram importantes compositores brasileiros e lecionaram no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Posteriormente apresentaremos algumas correspondências entre Braga e seu aluno, que demonstram um pouco das lições e correções recebidas por Soares em seu período de estudo de composição. Acreditamos que o processo de resgate histórico nos auxiliará na busca de uma melhor compreensão da concepção da ópera *História do Asceta e a Dançarina*, uma vez que o ensino aplicado no Instituto na década de 1920, que corresponde ao período em que Soares iniciou e concluiu o curso de Música e fase em que as composições operísticas de alguns professores dessa instituição podem ter se refletido nas criações hostilianas dessa época.

1.4.1 O Instituto Nacional de Música e a influência germânica nas composições operísticas de Miguez, Nepomuceno e Braga na virada do século XIX para o XX

O Instituto Nacional de Música, situado no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi uma importante referência no ensino musical de 1890 a 1937, quando foi incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro e desde então passou a se chamar Escola Nacional de Música. Antes, a Instituição chamava-se Imperial Conservatório de Música, título que conservou no período de 1848 a 1889. A mudança de denominação, de Imperial Conservatório de Música para Instituto Nacional de Música, se deu, principalmente, devido à Proclamação da República, em 1889, que representou, mais do

que a mudança da forma de governo, também o interesse por outros valores e modelos musicais europeus para a formação do músico compositor brasileiro.

Essa busca por novos padrões musicais se revelou desde o início da gestão do Instituto, quando ocorreu uma troca de diretores. O último diretor do Imperial Conservatório de Música foi Carlos Gomes, compositor que se notabilizou, principalmente, pelas óperas. Com a alteração do nome para Instituto Nacional de Música, Gomes foi substituído no cargo por Leopoldo Miguez (1852-1902), que declaradamente já compunha segundo modelos germânicos. Essa substituição ocorreu pelo fato de Carlos Gomes não ser considerado um compositor wagneriano, designação esta que Miguez já possuía (FREIRE, 2012, p. 311).

A valorização da música germânica ocorreu pelo fato de que alguns músicos da época a consideravam como o modelo musical europeu que carregava em si o que havia de mais inovador e que possibilitaria o avanço do nacionalismo musical brasileiro, como afirma Taddei:

[...] o modelo alemão era tido como um condutor à aquisição de ideias, ao exercício da consciência do próprio ser e à crítica, sendo, pois, uma fonte para reanimar a cultura brasileira. Como consequência, muitos compositores dos anos 1880-1920 seguiram ideias amplamente direcionadas à música europeia romântica e pós-romântica, assimilando de bom grado a influência de Wagner. Dessa forma, o germanismo propiciaria a formação de uma linguagem musical internacional, cosmopolita e, conseqüentemente, uma produção musical em nível considerado de ponta, ao mesmo tempo em que, num aparente paradoxo, serviria de base para o desenvolvimento de uma voz nacional. (TADDEI, 2015, p. 6)

Leopoldo Miguez foi, portanto, o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música (de 1890 a 1902) reconhecido por compor seguindo os modelos de Franz Liszt (1811-1886) e Wagner. *Pelo amor!* e *I Salduni* são duas óperas do músico fluminense que seguiram a estética musical do drama wagneriano (CARDOSO, 2012, p. 285).

Além de Miguez, também podemos citar duas figuras relevantes no cenário musical brasileiro que atuaram consistentemente no Instituto Nacional de Música no final do século XIX e início do XX e que, de certa maneira, orientaram os estudos fornecidos na instituição nesse período: Alberto Nepomuceno e Francisco Braga.

Alberto Nepomuceno atuou no Instituto como professor de piano, órgão e composição, além de ter sido por duas vezes seu diretor. Segundo Vidal, ele trouxe, para a formação dos alunos do estabelecimento, uma série de conhecimentos adquiridos em estudos realizados em território alemão:

Sua decisão de prosseguir seus estudos em Berlim, que marcou toda a sua atuação posterior no Brasil e está diretamente ligada, portanto, a seu esforço por introduzir no Instituto estruturas (como currículos e disciplinas, entre as quais a cadeira de história da música) e matérias de ensino (bibliografias, repertórios etc.) originários do sistema de ensino musical alemão. (VIDAL, 2011, p. 15-16)

Outras contribuições de Nepomuceno para o ensino musical no Brasil foram as várias doações de livros da literatura musical alemã à biblioteca do Instituto e diversas traduções para o português de tratados musicais do ensino musical germânico do século XIX e início do século XX (VIDAL, 2011, p. 17).

Segundo Taddei (2015, p. 6-7), Nepomuceno também buscou no modelo germânico pós-wagneriano instrução e inspiração para algumas de suas obras, como, por exemplo, as óperas *Artémis* e *Abul*, estreadas em 1898 e 1913, respectivamente, pois ele reconhecia que a compreensão da música germânica propiciaria o seu aprimoramento técnico em composição, assim como afirmaria a sua busca de uma música que refletisse a identidade musical brasileira.

Francisco Braga, que será o assunto do próximo tópico, nutriu grande admiração pela música wagneriana e buscou associar a temática de cunho nacionalista às técnicas empregadas pelo artista alemão. Ele compôs uma ópera concebida à luz da técnica wagneriana chamada *Jupyra*, estreada em 1900. Em 1902, Braga foi nomeado professor das cadeiras de contraponto, fuga e composição no Instituto Nacional de Música, mesmo ano em que Alberto Nepomuceno assumiu a direção da escola.

Os três compositores – Braga, Nepomuceno e Miguez –, que atuaram no Instituto Nacional de Música na formação de músicos brasileiros, contribuíram com suas obras operísticas para o projeto da ópera nacional. Entretanto, suas criações diferem das conhecidas naquela época no País por não terem sido compostas a partir de padrões musicais italianos, mas por carregarem características germânicas, ressaltando as influências wagnerianas.

Segue abaixo um quadro para melhor visualização das obras citadas acima, evidenciando os compositores, título da ópera e ano de estreia:

Compositor	Título da ópera	Autor do libreto	Ano de estreia
Leopoldo Miguez	<i>I Salduni</i>	Coelho Netto (1864-1934)	1896
Leopoldo Miguez	<i>Pelo amor!</i>	Coelho Netto (1864-1934)	1897
Alberto Nepomuceno	<i>Artémis</i>	Coelho Netto (1864-1934)	1898
Francisco Braga	<i>Jupyra</i>	Conto de Bernardo Guimarães (1825-1884) e libreto de D'Escragnolle Dória (1869-1948)	1900
Alberto Nepomuceno	<i>Abul</i>	Alberto Nepomuceno	1913

Tabela 2: Óperas de compositores que atuaram no Instituto Nacional de Música, que utilizaram elementos composicionais wagnerianos

Assim, o ensino de composição no Instituto Nacional de Música na década de 1920, período em que Soares estudou na referida instituição, ainda tinha por base o estilo romântico empregado nas composições francesas e germânicas, a julgar pelas trajetórias e preferências desses três compositores, que atuaram de forma expressiva na escola.

1.4.1.1 O mestre Francisco Braga e Hostílio Soares

Francisco Braga, quando de seus estudos de composição na França com o compositor Jules Massenet (1842-1912), iniciados em 1890, pôde conhecer os padrões estéticos e estilísticos característicos da escola francesa romântica, especialmente aqueles típicos de seu professor, tais como a “utilização de harmonia mais conservadora, com cromatismos modestos; melódicas simples e íntima, do tipo sentimental; melodias, geralmente, simétricas, com cadências femininas; repetições com variações” (FUKUDA, 2009, p. 24). Ainda na França, Braga percebeu a importância da música de Wagner, que influenciou um grupo de compositores franceses após a década de 1880 (COELHO, 1999). O próprio Massenet já havia escrito a ópera *Manon* (1884) e concluído a sua ópera *Werther* em 1892, ano em que ainda tinha Braga como aluno, ambas baseadas em alguns princípios da escrita musical de Wagner, como a utilização

de *leitmotiv*, a preferência do canto em estilo arioso em lugar das árias e a ampliação do papel da orquestra no desenvolvimento operístico (COELHO, 1999, p. 226).

Após o período de residência e estudo na França, Braga escolheu Dresden, no ano de 1896, para aprofundar os seus conhecimentos e se dedicar à música de Wagner. Segundo Ricciardi (2012, p. 340), Braga escolheu as óperas do compositor alemão como o modelo de poética musical de sua época a ser seguido, e teve a oportunidade de ouvir algumas dessas composições como, por exemplo, *Parsifal* e o *Der Ring des Nibelungen*, em Bayreuth, na Alemanha, no final da década de 1890.

É nesse momento, em que Braga está em maior contato com as obras wagnerianas, que o compositor se dedica à escrita do que considera ser o seu projeto mais importante, a ópera *Jupyra*, estreada em 1900 no Rio de Janeiro, com libreto de Luiz Gastão de Escragnolle Dória (1870-1948). A obra, baseada em um conto do mineiro Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884), tem um ato e inspira-se no “sinfonismo contrapontístico de Wagner, sobre o qual o compositor carioca edifica sua linguagem operística eminentemente melódica e romântica” (RICCIARDI, 2012, p. 344).

Braga, além de se motivar pela obra de Wagner, também foi um intenso divulgador de sua música no Brasil, regendo em várias oportunidades aberturas e trechos de suas óperas.

O que se sabe, a partir da biografia de Hostílio Soares organizada por Oliveira (2001), é que ele teve Francisco Braga como seu único professor de composição e que seus anos de formação musical no Instituto se deram na década de 1920. A instrução que Soares recebeu a partir do estudo com Braga pode ser brevemente observada em algumas cartas enviadas pelo professor em 21 de junho, 2 de agosto e 8 de dezembro, todas três no ano de 1926, e uma em 1º de março de 1927, em resposta ao pupilo.

Seguem as imagens das quatro cartas de Braga a seu devotado aluno, a transcrição de cada uma delas e um breve comentário acerca de seu conteúdo.

Rio, 21 Junho 1926

Caro Hostílio

Saudades suas.

Com immenso prazer recibi sua carta, e folgo bastante a
 natúez com que resolve v. seus negocios, sua invigável actividade,
 e que não me sorprehende, visto como tive tempo de sobra para conhe-
 cer sua opressão, e a intelligencia com que estou-lhe a natureza
 e que tão bem sabe embrecal-a em proveitosas utilidades.

Não ha nenhuma difficuldade em conservar a
 sua matricula no Instituto, no Curso de Instrumentação: e
 Composição, uma vez que somente de mim depende essa exigen-
 cia. Não o darei como ausente, e terá, no appendice do
 livro de presença, notas como os outros alumnos presentes.

Para maior garantia e tranquillidade suas, vou entender
 me directamente com o Dr. Tolentino e, estou certo, far-se-
 ha o melhor para o accôrdo completo de seus interesses.

Demos, sabbado 19, o nosso 1.º Concerto da Série
 deste anno, com boa casa, e muitas aplausos á execução dos dif-
 ferentes trechos do programma. Mas, por pouco não se realiza-
 va o Concerto: encontrámos, á hora do ensaio, (10 horas) o palco, e
 todas suas dependencias, invadidos pela Companhia Lyrica que, salvo
 os artistas principaes, ja havia chegado na vespera, e começara os
 primeiros ensaios parciaes de orchestra. Como grande parte
 dos professores da Symphonica estão contractados na Lyrica, e

Figura 2: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 21 de junho de 1926 a Hostílio Soares

os ensaios fossem à mesma hora, originou-se por isso grandes discussões, e uma que quasi chegou a conflito.

Grças á intervenção do nosso Presidente Dr Deque-Estrada, a cousa se acalmou e pudemos fazer o ensaio, e, á tarde, demos o Concerto. Mas os pobres musicos, que pertencem ás duas orquestras, tiveram trabalho desde 9 horas ás 6½ da tarde, quando terminou o Concerto (pois ensaiaram na lyrica das 1 ás 4 horas!)

N. B. Não recebi ainda o teu trabalho. Como o enviaste? A quem foi endereçado? Ao Vasconcellos do Centro? Creio, mais acertado, para o futuro, mandar-me directamente para a Casa Guarany, e eu mesmo encarego-me de devolvê-lo, quando prompto. Vale?

Bom saude e recebe um abraço do amigo certo

Francisco Braga

Figura 3: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 21 de junho de 1926 a Hostílio Soares

Rio, 21 Junho 1926

Caro Hostilio

Saudades suas.

Com immenso prazer recebi sua carta, e folgo bastante a rapidez com que resolve V. seus negocios, sua invejavel actividade, o que não me sorprehende, visto como tive tempo de sobra para conhecer sua operosidade, e a intelligencia com que dotou-lhe a natureza e que tão bem sabe emprega-la em proveitosas utilidades.

Não há nenhuma difficuldade em conservar a sua matricula no Instituto no Curso de Instrumentação: e Composição, uma vez que somente de mim dependa essa exigencia. Não o darei como ausente, e terá, no appendice do livro de presença, notas como os outros alumnos presentes.

Para maior garantia e tranquillidade suas, vou entender-me directamente com o Dr. Tolentino e, estou certo, far-se-ha o melhor para o accordo completo de seus interesses.

Demos, sabbado 19, o nosso 1º Concerto da Série deste anno, com bôa casa, e muitos aplausos á execução dos differentes trechos do programma. Mas, por pouco não se realisava o Concerto: encontrámos, á hora do ensaio, (10 horas) o palco, e todas suas dependencias, invadidos pela Companhia lyrica que, salvo os artistas principaes ja havia chegado na vespera, e começára os primeiros ensaios parciais de orchestra. Como grande parte dos professores da Symphonica estão contractados na lyrica, e os ensaios fossem á mesma hora, originou-se por isso grandes discussões, dilemma que quasi chegou a conflito.

Graças á energia do nosso Presidente Dr. Duque-Estrada, a cousa se acomodou e pudemos fazer o ensaio, e, á tarde demos o Concerto. Mas os pobres musicos, que pertencem ás duas orchestras, tiveram trabalho desde 9 horas ás 6 ½ da tarde, quando terminou o Concerto (pois ensaiaram na lyrica das 1 ás 4 horas).

N.B. Não recebi ainda o teu trabalho. Como o enviaste? A quem foi endereçado? Ao Vasconcellos do Centro? Creio mais acertado, para o futuro, mandar-me directamente para a Casa Guarany, e eu mesmo encarrego-me de devovel-o, quanto prompto. Vale?

Boa saude e recebe um abraço

Do amigo certo

Francisco Braga⁵¹

Esta é a primeira das quatro cartas que estavam nos arquivos de Hostílio Soares. Não temos, infelizmente, a correspondência que Soares enviou a Francisco Braga para compreendermos de forma mais íntegra o diálogo estabelecido entre os dois. Percebemos que Braga enaltece algumas qualidades de seu aluno que lhe causam admiração, como sua intelligência e operosidade.

⁵¹ Nas transcrições apresentadas das cartas de Francisco Braga conservamos a escrita e a pontuação, tal qual está na original.

Soares enviava a seu professor exercícios de composição, uma vez que Braga aceitou que parte da instrução ocorresse à distância, como está explícito nessa carta resposta. Não encontramos referência no Instituto de quem seria o Dr. Tolentino, citado por Braga como alguém que auxiliaria nas questões do interesse de Hostílio Soares.

É importante ressaltar que o vínculo entre Braga e Hostílio Soares, demonstrado na carta, vai além de uma relação entre professor e aluno. Podemos observar, por exemplo, como, em todas as cartas, Braga se despede como um “amigo certo”. Outro aspecto que nos indica a estima que Braga nutria por seu aluno é o fato de que ele, em suas cartas, abordava aspectos de ordem pessoal, como os concertos realizados e as dificuldades enfrentadas durante a preparação deles.

Caro Hostílio

Cordiais saudações

Devolvo-lhe os trabalhos, que são uma pena atirados por serem dos reputados lycées do Municipal; chego à casa quasi sempre às 2 horas da madrugada, e, isso, dá-lhe a fió. Mas, felizmente, há mais sossego agora, pois estamos na ultima semana da Temporada.

Passando aos trabalhos: O Adagio está bem architectado, e não é longo assim está bem porque não fatiga o espirito; a phrase do 1º Thema é inspirada e dá boa impressão; a variação do Violino, quando o Piano repete a phrase do 2º Thema é de boa tecnica, e, mais tarde, (quando trocam os papeis) o Violino, no registro grave do IV corda repete pela ultima vez esse Thema, e o piano então remilha os arabescos da variação apresentada pelo Violino. No periodo thematico (essencialmente) achei fraca a parte do piano, quasi que todo o movimento está com o Violino; o dialogo precisa ser mais insistente.

O valor de um compositor conhece-se, justamente, na maneira de tratar os motivos antes expostos; é a argumentação, a polêmica, com prós e contras, a discussão entre os temas em jogo, fazendo valer todos os recursos da retórica contrapontica em proveito da unidade do trecho.

Neste tempo (e 2º de uma Sonata ou Symphonie — o movimento lento) o periodo de desenvolvimento do trecho não é ~~tan~~ longo; deve mesmo ter pouca duração, e que se não dá com o 1º tempo, e variedade de forma sonata.

O Allegretto (Minuete?) é interessante e está de accordo e os ritmos, neste caso, são dispensaveis, pois a estrutura do trecho tem as repetições equivalentes.

A forma geral de um trecho de musica, suas divisões, as proporções de suas diversas partes, — tudo isto se exprime pela palavra « corte. »

Os trechos musicais de cortar um trecho podem se dividir em 4 classes:

I — O pequeno corte binario. II — O pequeno corte ternario. III — O grande corte binario. IV — O grande corte ternario.

O pequeno corte binario, compõe-se, apenas, de dois periodos pouco desenvolvidos: ex. Romance, Thema para variações, etc. Igualmente, o pequeno corte ternario, repetido o 1º periodo fazem 3, (isto é o corte ternario).

O grande corte binario e ternario compõe-se de duas partes principais contendo cada uma d'ellas muitos periodos, como: o Allegretto de uma Sonata, trio, quartetto classico (1º tempo), grande corte ternario, com tres partes principais (cada uma contendo muitos periodos) cujo 3º parte não é senão a repetição da primeira.

Figura 4: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 2 de agosto de 1926 a Hostílio Soares

O Corte livre ou indeterminado é aquelle e após períodos, mais ou menos regulares, mas são distribuídos, de uma maneira regular, em duas ou tres partes. Encontra-se principalmente em certas arias declamadas. Corte de volta quando se repete algumas vezes o motivo principal, cada vez, porém, depois de um novo período. ex: Rondo instrumental, e algumas arias (Airs de ballet)

Agradecendo ao bom amigo a distincção que me fez, designando a sua escola — Francisco Braga, fico sinceramente honrado com a lembrança, e faço os melhores votos para que o nome escolhido traga fortuna a esse pequeno Conservatorio de musica.

É até breve.

Com um abraço do amigo certo
Francisco Braga

Nota. — Quando terminar esse trabalho, começa um Quartetto para cordas, sempre em forma e estylo classicos.

F. Braga

Rio, 2 Agosto 1926.

Figura 5: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 2 de agosto de 1926 a Hostílio Soares

Caro Hostilio

Cordeais saudações

Devolvo-lhe os trabalhos, que vão um pouco atrasados por causa dos espetáculos lyricos do Municipal; chego á casa quase sempre ás 2 horas da madrugada, e, isso noites a fio. Mas, felizmente, ha mais socego agora, pois estamos na ultima semana da temporada.

Passando aos trabalhos: O Adagio está bem architectado, e não é longo, assim está bem porque não fatiga o espirito; a phrase do 1º thema é inspirada e de boa impressão; a variante do Violino, quando o Piano reproduz a phrase do 2º thema é de boa technica, e, mais tarde, (quando trocam os papeis) e o Violino, no registro grave da IV corda rediz pela ultima vez esse thema, e o piano então rendilha os arabescos da variante apresentada pelo Violino. No periodo thematico (desenvolvimentos) achei fraca a parte do piano; quasi que todo o movimento está com o Violino; o dialogo precisa ser mais insistente. O valor de um compositor conhece-se, justamente, na maneira de tratar os motivos antes expostos; é a argumentação, a polemica, com prós e contras, a discussão entre os themas em jogo, fazendo valer todos os recursos da rethorica contrapontica em proveito da unidade do trecho.

Nesse tempo (e 2º de uma Sonata ou Symphonia – o movimento lento) o periodo de desenvolvimento thematico não é tão longo, deve mesmo ter pouca duração, o que se não dá com o 1º tempo, o verdadeiro da forma sonata. _____ O Allegretto (Minuete?) é interessante, está de accordo e os ritornellos, neste caso, são dispensáveis, pois a extrutura do trecho tem as repetições equivalentes.

A forma geral de um trecho de musica, suas divisões, as proporções de suas diversas partes, _____ tudo isto se exprime pela palavra “córte”. As diferentes maneiras de cutar um trecho podem se dividir em 4 classes:

I – O pequeno córte binario. II – O pequeno córte ternario. III – O grande córte binario. IV – O grande córte ternario. O pequeno córte binario, compõe-se, apenas de dois periodos pouco desenvolvidos: ex. Romance, thema para variações, etc. Igualmente, o pequeno córte ternario, repetindo o 1º periodo fazem 3, (daí o córte ternario).

Os grande córtes binario e ternario compõe-se de duas partes principais contendo cada uma dellas muitos periodos, como: o Allegro de uma Sonata, trio, quartetto classicos (1º tempo).

Grande córte ternario, com três partes principais (cada uma contendo muitos periodos) cuja 3ª parte não é senão a repetição da primeira.

O córte livre ou indeterminado é aquelle cujos periodos, mais ou menos numerosos, não são distribuidos, de um modo regular, em duas ou tres partes. Encontra-se principalmente em certas arias declamadas. Córte de volta quando se repete algumas vezes o motivo principal, cada vez, porém, depois de um novo periodo, ex: Rondo instrumental, e algumas arias (L’airs de ballet).

Agradecendo ao bom amigo a distinção que me fez, denominando a sua escola – Francisco Braga, fico sinceramente honrado com a lembrança, e faço os melhores votos para que o nome escolhido traga fortuna a esse pequeno Conservatorio de musica.

E até breve.

Com um abraço do amigo certo

Francisco Braga

Nota – quando terminar esse trabalho, comece um Quartetto para córdas, sempre em formas e estyllo classicos.

Braga

Rio, 2 de Agosto 1926

Não conseguimos identificar a peça para violino e piano a que Braga se refere nessa carta. É possível que se tratasse de um exercício de composição e que Hostílio Soares não o tenha conservado em seu acervo. Baseando-nos nas orientações apresentadas, supomos que se tratava de uma sonata que poderia se tornar uma sinfonia, uma vez que essa era uma prática comum entre os compositores, ou seja, bastaria orquestrá-la, até porque ambas possuem a mesma forma e movimentos.

Essa carta possui grande teor didático, pois Braga comenta a composição de Hostílio Soares, afirmando as suas qualidades. Fornece ao aluno orientações e instruções sobre o desenvolvimento de sua peça, sobre a sua forma e respectivas divisões e proporções, que o auxiliam na revisão de alguns trechos específicos

O mestre também inclui uma explicação sobre o “corte”, que é uma terminologia musical em desuso atualmente e podemos compreendê-la como sinônimo de “seção”. Sua explanação é sobre a forma de se distribuir as partes constituintes de uma composição, que pode ser binária, se referindo à forma de minueto, ou ternária, que é a forma sonata.

Rio, 8 Dezembro 1926.

Caro Hostílio

Com os melhores desejos de fortuna e saúde escrevo-te esta, pedindo-te desculpas pela demora que, desta vez, foi demasiada longa. Também, posso afirmar-te que jamais tive tanto trabalho, tanta canseira, tantos aborrecimentos! É preciso ter uma envergadura de aço com uma alma cheia de indulgências, para sofrer as crueldades que o destino (?) sacode sobre nós, sem, contudo, desanimarmos. Tem sido uma luta titânica a minha vida artística! A nossa Symphonica é um enigma inscristavel! Felizmente terminamos, e bem, graças a Deus, os compromissos que assumimos para este anno que agonisa. Estou mais folgado, e podemos continuar as nossas palestras musicas.

O Adagio é bem um Andante religioso, como me perguntaste, pois a phrase pede um andamento menos lento, mesmo assim, em certos pontos convém apressar um tantinho, voltando ao movimento primitivo, depois. Verás as modificações de tempo que fiz. Isso dito, o trecho é bom. O Scherzo é perfeito. Cuidado pelo final, que deve ser alerta e de boas proporções, podendo dar aos themes desenvolvimentos de alguma audacia com boas imitações canonicas, onde o thema do Adagio se faça lembrar. Não sei, desta vez, ao Final, a forma de Rondo. Procura criar uma forma. Tudo é questão de logica. Mesmo, do 1º tempo do Quartetto, se algum motivo se prestar, não deixe de incluir, de modo que a Peca toda tenha unidade. É de boa tecnica alludir ao fim do discurso, algo já ouvido no principio.

Figura 6: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 8 de dezembro de 1926 a Hostílio Soares

O andamento que corresponde a M.M. 2. = 108 é Allegro moderato.

Nesse livro que te envio tens o necessario para te guiares nos estudos de Composição, sem que precise mandar-te as notas promettidas.

Sem outro motivo, auguro-te muita felicidade para o anno que se aproxima, e que, ainda neste, tenhas um alegre Natal.

Com um abraço do amigo

F. Braga

Figura 7: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 8 de dezembro de 1926 a Hostílio Soares

Rio, 8 de Dezembro 1926

Caro Hostílio

Com os melhores desejos de fortuna e saúde escrevo-te esta, pedindo-te desculpas pela demora que, desta vez, foi demasiado longa. Também, posso afirmar-te que jamais tive tanto trabalho, tanta canseira, tantos aborrecimentos! É preciso ter uma envergadura de aço com uma alma cheia de indulgências, para sofrer as crueldades que o destino (?) sacode sobre nós, sem contudo, desanimarmos. Tem sido uma luta titanica a minha vida artística! A nossa Symphonica é um enigma indecifrável! Felizmente terminamos, e bem, graças a Deus, os compromissos que assumimos para este anno que agonisa. Estou mais folgado, e podemos continuar as nossas palestras musicais.

O Adagio é bem um Andante religioso, como me perguntaste, pois a frase pede um andamento menos lento, mesmo assim, em certos pontos convém apressar um tantinho, voltando ao movimento primitivo, depois. Verás as modificações de tempo que fiz. Isso dito, o trecho é bom. O Scherzo é perfeito. Anceio pelo final, que deve ser alerta e de boas proporções, provendo dar aos temas desenvolvimentos de alguma audacia com boas imitações canonicas, onde o thema do Adagio se faça lembrar.

Não dê, desta vez, ao Final, a forma de Rondo. Procura crear uma fôrma. Tudo é questão de logica. Mesmo, do 1º tempo do Quartetto, se algum motivo se prestar, não deixe de incluir, de modo que a Peça toda tenha unidade. É de boa technica alludir no fim do discurso, algo já ouvido no princípio. O andamento que corresponde a M.M. $\text{♩} = 108$ é Allegro moderato.

Nesse livro que te envio tens o necessário para guiares nos estudos da composição, sem que precise mandar-te as notas prometidas.

Sem outro motivo, auguro-te muita felicidade para o anno que se aproxima, e que, ainda neste, tenhas um alegre Natal.

Com um abraço do amigo

Braga

Nessa carta, Braga corrige o quarteto que foi solicitado na carta anterior. A obra analisada também não foi encontrada no acervo de Hostílio Soares. De qualquer forma, a carta mostra como o jovem maestro se dedicava à composição e seguia os conselhos do professor, pois num prazo de quatro meses ele já tinha uma grande parte das solicitações composta e enviada ao mestre.

Para além do cumprimento pontual das tarefas, ao que parece, o trabalho era apreciado pelo professor, pois Braga não faz quase nenhuma ressalva, concentrando-se em diretrizes para o movimento final. Percebemos, na instrução oferecida ao aluno, características composicionais pós-românticas: é clara a preocupação do mestre com a unidade do discurso musical, com a sugestão de que o tema do Adágio se fizesse lembrar no *Scherzo*, ou a de incluir algum motivo do primeiro movimento no Final para que a “peça toda tenha unidade”, ou seja, a recomendação é promover a recorrência de

temas e motivos que perpassem os movimentos mantendo a boa integridade da obra, com o objetivo de se criar uma forma.

Muitas dessas recomendações evidenciam a importância de manter uma estruturação musical que fornecesse um elo entre os múltiplos movimentos a partir do reaparecimento de temas e motivos. Esse método de procedimentos cíclicos é atribuído inicialmente a César Franck (1822-1890), que o utilizou na composição de sua *Sonata para violino e piano*, de 1886. Franck foi colega de Massenet, professor de Braga no Conservatório de Paris.

Rio, 1º Março 1927.

Caro Hostílio

Escru-te sob uma infernal algazara de vozes desafinadas, nas
 lides africanas do Carnaval carioca, que a todo instante invadem a
 minha pacifica rua de cidade provinciana, loucas de alegria, can-
 tando as cantigas trivialisimas que a moda adoptou este anno.

Eu, pacientemente, estudo a partitura da maravilhosa Symphonia
 com coros, de Beethoven, (a 9ª) que devemos executar este anno,
 1º Centenario da morte do grande musico da humanidade.

Li a tua carta, e comprehendo a philosophia do
 teu raciocinio. És um grande espirito, meu Hostílio, e serás um
 grande musico! Dispõe de mim, que a minha pouca experi-
 encia te servirá de guia. Continuemos a nos corresponder
 epistolamente e certamente, Deus ajudando, chegaremos ao
 cume do nosso Everest!

A Marcha nupcial é bonita, mas curta, e que é la-
 mentavel, pois os themes são excellentes e prestam-se a bons desen-
 volvimentos; o final polia, na fanfarra, (sostenuto) ser mais
 elastico, tendo o dobro de compassos, de modo que, ao encadear
 os 4 ultimos compassos de Coda, (que poderiam tambem ser mais
 desenvolvidos) produzisse uma surpreendente entrada.

Nº 30º compasso, parece-me de mau effeito a figura contrapunctica do
 Barro-tuba. Assim tambem, no Cantabile do Saxophone, quando
 os 1º Violinos reproduzem o thema, os 2ºs deviam ter o mesmo canto á
 8ª inferior, pois os Trombones bastam para o acompanhamento.

Nº 28º compasso, os 2º Violinos devem fazer o traço de fujos de 4º tempo, como
 os 1ºs - mas uma 8ª baixa. Nº 32º - o canto deve ser reforçado pela 1ª flauta

Figura 8: Primeira página da carta de Francisco Braga enviada em 1º de março de 1927 a Hostílio Soares

e o Oboé.

Creio que é só, - o resto vale.

Envio-te a partitura da Symphonia Eroica de Beethoven. Muito se aprende com o estudo dessa obra genial. Tudo é perfeito: forma, desenvolvimentos, concepções poéticas cheias de inspiração. É a instrumentação!?

Com os melhores votos de felicidade
 aceita um abraço
 do amigo certo,
 Francisco Braga

Figura 9: Segunda página da carta de Francisco Braga enviada em 1º de março de 1927 a Hostílio Soares

Rio, 1º de Março 1927

Caro Hostílio

Escrevo-te sob uma infernal algazarra de vozes desafinadas, nas lidas africanas do Carnaval carioca, que a todo instante invadem a minha pacífica rua de cidade provinciana, loucas de alegria, cantando as cantigas trivialíssimas que a moda adaptou este anno.

Eu, pacientemente, estudo a partitura da maravilhosa Symphonia com còros, de Beethoven (a 9ª) que devemos executar este anno, 1º Centenário da morte do grande musico da humanidade.

Li a tua carta, e compreendo a philosophia do teu raciocínio. És um grande espirito, meu Hostílio, e serás um grande musico! Dispõe de mim, que a minha pouca experiencia te servirá de guia. Continuemos a nos corresponder epistolarmente e certamente, Deus ajudando, chegaremos ao cume do nosso Everest!

A Marcha nupcial é bonita, mas curta, o que é lamentavel, pois os themas são excellentes e prestam-se a bons desenvolvimentos; o final podia, na fanfarra; (sostenuto) ser mais elastico, tendo o dobro de compassos, de modo que, ao encadear os 4 ultimos compassos de coda, (que podiam também ser mais desenvolvidos) produzisse uma surpreendente entrada.

Nº 30º compasso, pareceu-me de mau effeito a figura contrapuntica do Baixo-tuba. Assim também, no Cantabile do saxophone, quando os 1ºs Violinos reproduzem o thema, os 2ºs deviam ter o mesmo canto á 8ª inferior, pois os Trombones bastam para o acompanhamento.

Nº 28º compasso, os 2ºs Violinos devem fazer o traço de fuzas do 4º tempo, como os 1ºs – mas uma 8ª baixa. Nº 32º – o canto deve ser reforçado pela 1ª flauta e o oboé.

Creio que é só, – o resto vale.

Envio-te a partitura da Symphonia Eroica de Beethoven. Muito se aprende com o estudo dessa obra genial. Tudo é perfeito: forma, desenvolvimento; concepção poetica cheia de inspiração. E a instrumentação!?

Com os melhores votos de felicidade

aceita um abraço

do amigo certo

Francisco Braga

No acervo de obras de Hostílio Soares há, sim, uma *Marcha Nupcial*, composição do anno de 1928 (OLIVEIRA, 2001), anno posterior desta carta, que acreditamos ser a indicada por Braga. No entanto, ela ainda não foi restaurada, e sua grade não foi encontrada, apenas as partes cavadas, o que impossibilita uma leitura detalhada.

O disciplinado aluno de Braga utilizou em suas criações o conhecimento adquirido por meio das lições recebidas de seu mestre. Tais ensinamentos também se incorporaram às obras de compositores brasileiros contemporâneos, que empregavam o estilo composicional que vigorava no Brasil no início do século XX, antes do advento

do modernismo. O afinco nos estudos, somado ao peso desse legado no ambiente musical em que Soares estava inserido, propiciaram que o compositor mineiro aplicasse em suas composições o aprendizado, se tornando um continuador de uma tradição musical do alto romantismo. Como na obra do professor, a escrita hostiliana apresenta a harmonia cromática e a frequente utilização de notas estranhas à harmonia⁵². Sobretudo, de maneira expressiva, verificamos na sua linguagem operística aspectos da escrita germânica wagneriana, assim como ocorre na composição operística de seu mestre e de outros contemporâneos.

1.4.1.2 O estilo composicional de Hostílio Soares

Na década de 1920, a música moderna europeia já se encontrava bastante difundida. No Brasil, a Semana de Arte Moderna em 1922 foi o marco do modernismo na arte nacional. Porém, segundo Volpe (1994), tendo em vista as características composicionais que apresentam, ainda se pode considerar uma série de obras escritas até a década de 1930 como românticas, o que estende a vigência desse período no Brasil.

Foi em torno de 1920 que Hostílio Soares iniciou seus estudos composicionais, década essa marcada pela transição de estilos, do romantismo para o modernismo, tanto na música quanto nas demais artes no território brasileiro. Soares foi instruído, como vimos, no Instituto Nacional de Música, por Francisco Braga, um destacado compositor romântico. As instruções musicais dadas ao compositor mineiro em seus estudos no Rio de Janeiro foram mais voltadas para as técnicas e os padrões estilísticos românticos, tendo em vista o estilo composicional de seu mestre e o contexto musical no qual ele estava inserido.

Pelas características musicais e baseando-nos na data limite do período romântico musical brasileiro apresentado por Volpe (1994), podemos afirmar que as obras de Soares compostas até 1930 estão em consonância com o estilo composicional corrente no Brasil. Contudo, nos anos subsequentes, o compositor manteve na maioria de suas obras o mesmo tratamento musical, contra a tendência de coetâneos. Em grande

⁵² Notas estranhas à harmonia, também chamadas melódicas por Silva (1982, p. 97), são aquelas que não fazem parte do acorde que as harmoniza. Elas podem ser: apojeturas, retardos, antecipações, passagem, bordadura, escapada e síncopa.

parte, é por essa razão que Soares é considerado anacrônico em relação ao estilo composicional de seu tempo, ou seja, ele é apontado como um compositor romântico tardio numa época em que o estilo em voga entre os contemporâneos, marcado por um expressivo movimento musical brasileiro, é o modernismo nacionalista. Oliveira afirma que Hostílio Soares sempre compôs

dentro de uma linguagem atrelada a um estilo que em música é chamado de *romantismo tardio* no qual a expressividade é valorizada ao extremo utilizando o cromatismo como principal elemento de estruturação de uma composição, mas sem se desvencilhar, contudo, dos princípios tonais e formais do século XIX. (OLIVEIRA, 2015, p. 45-46)

Soares afirmava que não se dedicava a nenhum estilo específico em suas composições e que o importante em sua música era expressar seus sentimentos e crenças:

Como ele próprio dizia, não procura se ater a nenhuma linha por acreditar que o importante é aquilo que brota dele. Dizia não gostar da música europeia contemporânea. Por acreditar que a música seria uma harmonia das esferas astrais, considerava que a música dita moderna não era capaz de transmitir emoções e conseqüentemente não podia servir ao papel divino ao qual a música deveria servir. (OLIVEIRA, 2001, p. 37)

Mesmo diante da declaração de intenções de Soares de não vincular a sua escrita musical a qualquer estilo composicional e de priorizar a comunicação de seus sentimentos e convicções, percebemos traços do ideal musical romântico. O fato de o músico não estar em consonância com as correntes composicionais de seu tempo não representa demérito da sua arte de compor. Ao contrário, como apresentamos em sua breve biografia no início desse capítulo, ele sagrou-se vencedor em diversos concursos de composição no decorrer de sua trajetória, fruto do reconhecimento de seu talento e habilidade composicionais.

Também observamos em algumas de suas peças traços mais afins aos que predominavam entre os colegas, provavelmente inspirados pelo nacionalismo romântico e pelo nacionalismo presente nas obras e no pensamento musical de seu professor, Francisco Braga. Soares adotou, nas obras que apresentam cunho nacionalista, elementos rítmico-melódicos extraídos de canções folclóricas brasileiras. Como exemplo, podemos citar a *Suíte Brasileira*.

Múltiplos aspectos da ópera *História do Asceta e a Dançarina* nos remetem à escrita operística do drama musical de Richard Wagner. Teria Hostílio Soares se

inspirado na obra desse compositor germânico, que, intencionalmente, revolucionou a concepção operística na Alemanha e influenciou fortemente a ópera ocidental? E se isso aconteceu, como se deu o acesso do compositor à música de Wagner, uma vez que, na biografia organizada e apresentada por Oliveira (2001), não encontramos referência ao estilo germânico wagneriano nas composições de Soares nem testemunhos de que ele teria se dedicado ao estudo e à composição baseando-se no referido modelo? Entendemos que é provável que Soares, por intermédio dos ensinamentos de Francisco Braga, que se somaram à tendência de valorização do wagnerismo vigente no Instituto Nacional de Música durante os seus estudos na instituição, tenha absorvido, de forma indireta, características composicionais da escrita romântica operística do compositor alemão.

Apresentaremos no tópico seguinte alguns traços fundamentais da composição operística wagneriana presentes na ópera de Soares. Foram, inclusive, tais características, observadas na obra do compositor mineiro, que conduziram o nosso olhar para a importância da obra de Wagner na história da música brasileira.

1.4.2 O germanismo wagneriano na ópera *História do Asceta e a Dançarina*

Neste tópico, apresentamos as características da composição operística de Richard Wagner que podem estar presentes na ópera de Soares. Acreditamos que os temas abordados nos permitirão a contextualização histórico/estilística da obra brasileira. Algumas das características que serão apresentadas neste tópico serão, ou não, confirmadas no capítulo III, no qual analisaremos os processos adaptativos e intermediários realizados pelo compositor, através das relações entre o texto literário e a música.

1.4.2.1 Drama musical

Drama musical foi o nome que Richard Wagner atribuiu às suas obras, nas quais reuniu música, texto e teatro. Wagner foi reconhecido por ter revolucionado o gênero operístico alemão e, conseqüentemente, influenciado diversos compositores de várias nacionalidades. Suas óperas se diferenciavam das antecessoras barrocas, clássicas e românticas por terem, como característica primordial, um equilíbrio entre as partes

constituintes, o que as tornava uma obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, uma vez que no gênero operístico, até então, havia um predomínio da linha do canto em relação à música instrumental, ao libreto e à encenação. Em seus dramas musicais, Wagner foi responsável pela música e pelos libretos (GROUT, PALISCA, 2001; BURROWS, 2007; SADIE, 1994; COELHO, 1999; COELHO, 2000).

Compositores posteriores ao gênio alemão que absorveram aspectos de sua concepção operística utilizaram outras denominações para se referirem a suas obras dramáticas, de maneira a distanciá-las de uma ideia preconcebida de ópera. É o caso do húngaro Béla Bartók (1881-1945), com sua ópera *O Castelo de Barba Azul*, composta em 1911, com versão final em 1917, estreada em Paris em 1918 e publicada em 1921. Para a estreia em Berlim, em 1929, o próprio compositor recomendou que a obra não fosse intitulada ópera, mas sim “Cena Dramática”, para assim não suscitar no público a comparação de sua peça com o modelo operístico tradicional:

A ópera voltou a ser apresentada na Alemanha, em ambas Weimar (1925) e Berlim (1929). [...] Em uma carta escrita em 1928, Bartók distinguiu *Barba Azul* de uma ópera tradicional: “Seria muito bem vindo se a obra fosse anunciada em Berlim como uma cena dramática e não como uma ópera. [...] Infelizmente o público espera que seja algo completamente diferente. Portanto, é melhor se o público estiver preparado [...] para algo diferente do espetáculo de ópera (Quoted in Kroó 1993:358).” (HONTI, 2006, p. 185-186⁵³)

Algumas óperas brasileiras com características wagnerianas também se distanciaram do termo “ópera”, como, por exemplo, *Artémis*. A partitura, publicada quando Nepomuceno ainda estava vivo, a qualifica “Episódio Lírico” (TADDEI, 2015, p. 29). A obra de Miguez, *Pelo amor!*, também não é designada pelo autor como ópera, mas como “Drama Lírico”⁵⁴.

De uma forma ou de outra, os compositores procuraram distinguir suas obras do que se denominava ópera, seja para preparar o público para uma apresentação diferenciada, como Bartók, seja porque, para seus idealizadores, não se tratava de

⁵³ “The opera went on to be performed again in Germany, both in Weimar (1925) and in Berlin (1929). [...] In a letter written in 1928, Bartók distinguished *Bluebeard* from traditional opera: It would be very welcome if the work were announced in Berlin as a dramatic scene rather than as an opera. [...] Unfortunately, the public expects it to be something completely different. It is therefore better if the audience is prepared [...] for something other than spectacle-opera. (Quoted in Kroó 1993: 358).”

⁵⁴ Alguns autores intitulam as óperas de Wagner como “Drama lírico”, como é o caso de Coelho (1999; 2000), o que nos leva a compreender os termos “Drama musical” e “Drama lírico” como sinônimos, quando utilizados para referenciar as obras dramáticas wagnerianas e as de diversos outros compositores que as conceberam conforme esse modelo composicional.

produtos que pertencessem ao gênero operístico, apesar de serem criações constituídas pelos mesmos elementos que constituem uma ópera: música – literatura – teatro.

Já na ópera *Abul*, de Alberto Nepomuceno, encontramos a situação contrária. O autor a nomeia “ópera”, entretanto, em uma das críticas recebidas de um jornal argentino, a obra é classificada como drama lírico, sendo-lhe negado o título de ópera: “O maestro Nepomuceno é também como Wagner no desenvolvimento de sua obra. Faz o drama lírico e não uma ópera” (El Teatro y los Artistas, 01/07/1913 *apud* CARVALHO, 2006, p. 43).

Embora Hostílio Soares tenha intitulado *História do Asceta e Dançarina* como “ópera”, ele a especificou como “de câmara”, o que nos leva a inferir que a sua intenção tenha sido semelhante à dos compositores citados acima, a de demonstrar que a sua peça possuía elementos que a tornavam uma ópera diferenciada. O estilo composicional, o formato do texto literário escolhido, o conceito de “Ópera de câmara” são algumas das características, que reunidas, conduzem a nossa interpretação para admitir que essa obra seja, possivelmente, o que se entendia por um drama musical.

A expressão “ópera de câmara” é usada atualmente para denominar uma obra operística do século XX de pequenas dimensões, com poucos personagens, com cenário mínimo e, principalmente, orquestra reduzida, o que permite a realização do espetáculo em salas de concertos e teatros pequenos⁵⁵. Como exemplo de óperas de câmara, citamos *Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss (1864-1949), e *The turn of the Screw*, de Benjamin Britten (1913-1976). Esse termo também foi utilizado no século XVIII para se referir a operetas, como *La serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).

A composição de uma ópera de câmara no século XX foi uma forma de adaptar o formato romântico operístico e buscar uma nova expressão do discurso dramático musical, combinando uma composição de câmara com elementos teatrais.

A peça de Soares se enquadra nessa concepção, por um lado, por ser uma obra pequena, composta por apenas um ato, e possuir somente três personagens. Entretanto, por outro lado, a sua orquestração não se adequa à de uma orquestra de câmara, por ser

⁵⁵ Dicionário Grove de Música, disponível online no portal Capes: <https://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005380?rskey=DCWR2R&result=1>. Acesso em 01 de agosto de 2019.

grande e densa, lembrando as orquestrações de muitas óperas românticas ocidentais, como as de Richard Wagner (1813- 1883) e Giuseppe Verdi (1813-1901), por exemplo.

Talvez Hostílio Soares não tenha se baseado, para a composição dessa obra, nos formatos de uma ópera de câmara adotados por compositores do século XX, mas tenha se inspirado em composições operísticas românticas brasileiras. Como exemplo dessas composições, citamos novamente *Artémis*, de Nepomuceno, que é uma ópera considerada pequena, formada por um ato e com duração de aproximadamente 50 minutos⁵⁶. Essa ópera, intitulada pelo próprio compositor como Episódio Lírico, possui três personagens: Hélio, um escultor grego; Héstia, sua esposa; e Delia, filha do casal. Nepomuceno escreveu seu Episódio Lírico apoiado em uma grande orquestra. *Jupyra*, de Francisco Braga, é também uma ópera em um ato, para grande orquestra, quatro personagens e coro. Outro exemplo que possui características semelhantes às da ópera de Soares é *O Castelo de Barba Azul*, de Bartók, trabalho organizado em ato único, com grande orquestra, dois personagens e um narrador.

Também podemos entender o gênero “ópera de câmara” atribuído a um espetáculo que possua ação cênica limitada, o que seria muito apropriado, uma vez que a maior parte do texto cantado é executado pela Historiante, personagem com atuação dramática mais estática. Inferimos que os outros dois personagens possuam pequenas movimentações de palco devido ao texto cantado pela Historiante e por sua relação com algumas partes da linha orquestral, e aos seus dois breves diálogos, o primeiro ao final do quadro 1 e o segundo ao final do quadro 3, como foi apresentado no início do presente capítulo.

Sobre a questão da presença de um texto que não propicia a ação cênica, podemos citar novamente as críticas que a ópera *Abul* de Nepomuceno recebeu após a sua estreia em Buenos Aires, Argentina, em 1913:

Os pontos atacados são principalmente a técnica composicional wagneriana, o libreto e suas limitações cênicas e formais, e o enredo. Da técnica wagneriana reclamam que, apesar de excelente construção da estrutura musical, os defeitos de Wagner estão mais presentes que suas qualidades – alguns dizem mesmo que falta talento ao compositor, como veremos mais adiante, e que o libreto não colabora com uma ação cênica mais movimentada, levando os cantores a uma atitude bastante estática em cena. [...] A maioria desaprova o libreto, vendo nele um enredo que não é o mais

⁵⁶ Para apresentar a minutagem da ópera *Artémis* tomamos por base uma montagem disponível no Youtube (<https://youtu.be/sEmLG6JJ3qw>) realizada em 3 de outubro de 2014 em virtude da comemoração dos 150 anos de nascimento do compositor.

adequado a uma obra como aquela, já que não oferece as possibilidades cênicas variadas que, na opinião deles, deveriam estar presentes em uma ópera (CARVALHO, 2006, p. 42-43).

Além das críticas apresentadas acima, o compositor de *Abul* também foi questionado, quando da montagem de sua ópera em Roma, em 1915, quanto à distância do enredo em relação a questões nacionalistas, já que Nepomuceno poderia ter escolhido algum tema que remetesse à identidade brasileira, como fez Carlos Gomes em sua ópera *O Guarani*. Segundo Carvalho,

isto deve ter criado no público do Coliseo uma expectativa de ver e ouvir na récita de uma ópera brasileira os exotismos da nossa cultura indígena, os sons de nossa fauna e flora, o verde das matas brasileiras, ou qualquer coisa que se ligue ao folclore ou ao imaginário brasileiro (CARVALHO, 2006, p. 43)

Ricciardi, em artigo no qual discorre sobre a ópera *Jupyra*, de Braga, questiona se não seria o libreto a causa do pequeno impacto dessa obra, que foi montada, até os dias de hoje, apenas duas vezes: em sua estreia no Rio de Janeiro, em 1900, e em São Paulo, por iniciativa da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), em 1997. O autor indaga, sobre “esta obra maior de Francisco Braga, um dos pontos culminantes do romantismo musical brasileiro”, que “jamais fora executada em qualquer outro lugar do planeta”: “Seria este o inexorável destino de *Jupyra*, apreciada pela música, mas rejeitada pelo libreto?” (RICCIARDI, 2012, p. 347)

A ópera *O Castelo do Barba Azul* de Bartók ganhou uma visualidade bastante interessante na montagem de Felipe Hirsch, em Belo Horizonte, em 2006, e posteriormente no Theatro Municipal de São Paulo, em 2008, quando recebeu o prêmio Carlos Gomes de Melhor Montagem de Ópera do Ano. Além dos elementos de mídia usualmente presentes em espetáculos operísticos, tais como a música, a ação dramática, o cenário, o figurino, a iluminação, a projeção da legenda, entre outros, a atração contou com a projeção de imagens, que criavam “figuras espectrais, deformadas pelos espelhos, ilustrando cada uma das facetas sombrias da vida do conde⁵⁷”, o que expandiu os recursos intermediáticos⁵⁸ e adaptativos, potencializou a representação e a dramaticidade das cenas, propiciando também maior envolvimento e compreensão do público acerca do enredo durante a interpretação da obra.

⁵⁷ Disponível em <https://operaeballet.blogspot.com/2011/12/divulgacao-o-castelo-do-barba-azul-no.html>. Acesso em 14/09/2020.

⁵⁸ Abordaremos a intermedialidade e a adaptação no próximo capítulo desta tese.

O estudo que realizamos da ópera de Hostílio Soares nos faz refletir sobre o quanto o empobrecimento de recursos influi na recepção, sobretudo no que diz respeito à suposta escassez da ação dramática – fundamental para a encenação – tanto no texto poético quanto na música, que não explora as diferentes possibilidades de formações e estilos (árias, duetos, corais etc), como abordaremos nos próximos tópicos.

1.4.2.2 Durchkomposition

As óperas ocidentais, em sua maioria, são organizadas em atos e cenas e apresentam variadas formações e gêneros musicais em sua constituição, como, por exemplo, árias, duetos, trios, coral, recitativos, composições instrumentais como a abertura, marchas, entre outras. Essa estrutura, em que a obra operística se encontra dividida em números, recebe o nome de *Nummeroper* (WEISSTEIN, 1961). É por causa dessa divisão interna da obra que se faz possível a apresentação de partes da ópera, tais como as árias, a abertura, etc., em um concerto ou recital, pois, apesar de elas integrarem um contexto dramático, essas partes também possuem independência musical e textual que possibilita a sua execução fora do espetáculo operístico.

As óperas wagnerianas, diferentemente das óperas compostas até então, se destacam pela utilização de uma técnica composicional chamada *Durchkomposition*, que poderia ser traduzida como obra totalmente composta, caracterizada pela música contínua, ininterrupta, dentro de cada ato, sem divisões em árias, duetos ou cenas (COELHO, 1999, p. 231; GROUT E PALISCA, 2001, p. 646). As mudanças de caráter no texto, de ambientação e dos quadros são realizadas através da alteração das tonalidades, de timbres, do ritmo, da densidade orquestral, da presença ou não da linha do canto, intermezzos orquestrais, entre outros aspectos musicais.

É dessa forma que se desenvolve a ópera de Hostílio Soares, na qual a música não é suspensa em nenhum momento e não possui divisões em números, tal como as já citadas: *O Castelo do Barba Azul* de Bartók, *Ártemis* de Nepomuceno, *Jupyra* de Braga, todas organizadas em único ato de ação contínua.

Carvalho (2005, p. 119) afirma que a ópera *Abul*, de Nepomuceno, foi composta “baseada em motivos musicais condutores que a permeiam e buscam unir todos os elementos em um único bloco, com objetivo de criar uma obra sem seções independentes”. Ela também foi alvo de críticas: “[...] sua obra não é uma série de números musicais, mas um todo perfeitamente unido. [...] Ora! Não há romanzinhas,

nem duos, nem tercetos, nem quartetos, nem concertantes.” (El Teatro y los Artistas, 01/07/1913 *apud* CARVALHO, 2006, p. 43).

Compreendemos que essa estruturação operística pudesse causar certo estranhamento entre os espectadores, uma vez que a grande maioria do público que frequentava os teatros para assistir tais espetáculos possivelmente já possuía um conhecimento prévio desse gênero musical e carregava certa expectativa que, com esses trabalhos, não pode ser alcançada.

1.4.2.3 *Leitmotiv*

Uma das técnicas composicionais para se manter uma obra unida e coesa é a utilização do *leitmotiv*. Um *leitmotiv* é um tema ou um motivo, que pode ter por objetivo a identificação de um personagem ou de um objeto, ou ainda servir como a trilha sonora de um episódio que se repete no drama, sendo apresentado de forma recorrente durante a obra. Normalmente, esse extrato musical aparece sempre que a sua representação está em palco ou em evidência, ou quando é feita alusão ao personagem a que o trecho corresponde. A primeira exposição do *leitmotiv* geralmente ocorre na linha orquestral. Posteriormente, o motivo condutor pode também estar presente na linha do canto.

Sobre a utilização dessa técnica composicional, Nepomuceno, em *Abul*, empregou elementos motivicos, que segundo a interpretação de Carvalho (2005, p. 119), consistiriam em um tipo de “*Leitmotiv* ao estilo wagneriano”.

O uso da técnica do tema recorrente nos remete aos ensinamentos composicionais oferecidos por Braga em suas correspondências, às quais tivemos acesso, em que o atento mestre apontou a importância de os motivos musicais serem reapresentados em outros instrumentos e movimentos nas composições de seu aluno, de forma a imprimir em suas peças uma maior unidade em sua totalidade.

1.4.2.4 *Orquestra de grandes proporções e o protagonismo orquestral*

As orquestras formadas por Wagner para a realização de seus dramas líricos são reconhecidas pelas grandes proporções. Ele foi o responsável por expandir os limites de

uma orquestra e criar e incluir um novo instrumento, a trompa wagneriana, instrumento de sopro da família dos metais que reúne elementos da trompa e da tuba.

Todas as óperas já citadas neste capítulo como sendo obras que possuem características wagnerianas, inclusive a de Hostílio Soares, foram concebidas para a execução de uma grande orquestra.

A orquestra, nas óperas de Wagner, também possui outras atribuições além de proporcionar a base harmônica. Ela

enuncia temas musicais que, dependendo do seu caráter ou das associações que sugerem, desempenham uma função de comentário do texto ou transformam-se em elementos expressivos complementares puramente musicais. Houve, portanto, uma inversão. Tradicionalmente, a linha melódica principal era a da voz, à qual a orquestra, mesmo quando de forma muito elaborada, servia de apoio. Em Wagner, cada vez mais, é à orquestra que incumbirá o papel musical de narradora, emoldurando de forma sinfônica – isto é, articulada como um conjunto arquitetônico – o texto poético. [...] A aplicação da forma sinfônica à ópera conduzirá Wagner naturalmente ao abandono do belcanto – ligado às tradições da ópera de números, que privilegia a melodia atraente e a exibição das habilidades vocais – em favor da estruturação orgânica de cada ato. (COELHO, 1999, p. 227)

Portanto, no drama lírico, é a linha orquestral que une todas as partes da música dramática, podendo exercer o papel de narradora, “comentar, expandir ou às vezes contradizer o que está sendo dito pelos cantores” (COELHO, 2000, p. 234). A linha orquestral também pode ser a responsável por descrever sinfonicamente determinadas partes da história contada, preparar a ambientação de cada cena, exprimir emoções e sentimentos que possam estar presentes em certos trechos do enredo etc.

Francisco Braga, ao encomendar o texto a Luiz Gastão de Escragnolle Dória (1870-1948) para a ópera *Jupyra*, recomendou que o libreto fosse “um pouco descritivo, para dar lugar à sinfonia” (BRAGA *apud* RICCIARDI, 2012, p. 339).

Na ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Soares, a linha orquestral é a condutora de toda a história, apresentando os temas, unindo e fazendo as transições entre as cenas e narrando parte do enredo. O Quadro II é uma parte da ópera quase completamente instrumental. Nele, a Historiante canta apenas nos 18 compassos iniciais e, a partir de então, a linha da orquestra é responsável por comunicar tudo o que se passa, descrevendo musicalmente eventos climáticos que correspondem ao inverno e à chegada da primavera. As rajadas de vento, a chuva tempestuosa, os dias nublados e, possivelmente, sombrios são representados sinfonicamente para transmitir ao público tanto a força da natureza nesses episódios quanto, metaforicamente, os dias difíceis na

vida da Dançarina. O texto original de Tagore faz uma breve alusão a essas duas estações do ano, mas não as enfoca como Soares fez em sua adaptação operística. Conjecturamos que o compositor vislumbrou a possibilidade de ampliar toda essa descrição dos fenômenos climáticos de forma a dar voz à sinfonia em sua obra, na esteira de seu mestre Braga.

1.4.2.5 Linha vocal em arioso

Outra característica da escrita wagneriana pode ser observada no estilo de concepção da linha vocal, que se apresenta toda ela em arioso, ou seja, o canto conserva-se entre a ária e o recitativo acompanhado. A linha do canto escrita em estilo arioso assegura ainda mais a estruturação da música contínua (COELHO, 2000, p. 226). O arioso não possui longas melodias em *cantabile* como as árias, a sua execução rítmica é precisa e ele se destaca pelo caráter declamatório, que privilegia o texto em relação à música e torna necessário que o cantor articule bem as palavras de forma que a letra seja compreensível ao ouvinte. A melodia a ser cantada é acompanhada pela linha orquestral de forma contínua e sua composição é caracterizada por pequenos saltos, graus conjuntos, ampla utilização de cromatismo e notas estranhas à harmonia.

Coelho ressalta que a estrutura da linha do canto da ópera *Tannhäuser* de Wagner foi a inovação mais importante presente nessa obra, em que o arioso foi concebido

sem fraseado regular e perfil melódico definido. Musicalmente, esse arioso apresenta-se como uma melodia que adere naturalmente ao texto, fazendo a declamação melódica dos versos avizinhar-se quase de sua recitação oral. A atenção concentra-se sempre no significado das palavras, expresso através de uma linha musical muito flexível sustentada por uma estrutura harmônica muito desenvolvida. (COELHO, 2000, p. 227)

Na ópera de Soares, encontramos características semelhantes às apontadas acima na escrita musical para a linha do canto dos três personagens. Não percebemos nenhum elemento composicional que extraia do cantor a demonstração de algum virtuosismo, como coloraturas, melismas e cadências, e não há contornos melódicos que exijam a realização de passagens em extremo legato ou *staccato*, como se dá em muitas árias do *bel canto* italiano. A linha do canto é quase que em sua totalidade construída em graus conjuntos ou pequenos saltos, passagens cromáticas numerosas e há praticamente uma

nota para cada sílaba a ser cantada, priorizando o ritmo interno do texto literário, o que demanda do intérprete cantor uma atenção maior quanto à pronúncia, sem, todavia, que o canto seja comprometido.

1.4.2.6 Uso constante de cromatismo

O uso de cromatismo de maneira constante é um aspecto relevante nas composições wagnerianas e consiste na utilização de notas que não pertencem à escala diatônica com variações de meio tom ascendente ou descendente. O cromatismo é característico de diversas composições do século XIX. Conforme afirma Sadie, “o cromatismo intenso foi o primeiro passo no sentido da dissolução da tonalidade; é, assim, um precursor do atonalismo” (1994, p. 239).

Wagner é reconhecido pela ampla utilização do cromatismo em suas óperas, o que desencadeou as frequentes modulações com raras sensações de repouso tonal em sua escrita musical, gerou a ambiguidade harmônica e culminou na percepção de uma música por vezes instável e flutuante (COELHO, 2000).

A utilização do cromatismo por Hostílio Soares é uma característica bastante marcante. Como observamos no tópico 4.2, o compositor mineiro é considerado um romântico tardio por estruturar suas obras conforme os padrões românticos, dentre eles, o generoso uso de notas cromáticas. Observamos em sua ópera a utilização desse recurso em toda a constituição da peça, nas linhas orquestral e vocal. A mesma característica de escrita musical é observada em outras obras de Soares, como as *Sete palavras de Christum Crucifixatum*, cuja construção melódica é descrita por Oliveira da seguinte maneira:

Apesar de ter sido escrita no século XX, esta obra não se enquadra nas correntes composicionais daquele século. Sua forte relação tonal, utilizando sobremaneira os recursos de notas melódicas (apojaturas, retardos, antecipações, etc) e cromatismo, além de uma estruturação formal e temática bem concebidas, colocam-na muito mais próxima de composições do “romantismo tardio” europeu, ou seja, composições da segunda metade do século XIX. (OLIVEIRA, 2001, p. 109)

Lanna (2005, p. 18) afirma que “nos procedimentos musicais de que se vale o compositor, analisados no texto operístico, podemos detectar ecos da arte de seu tempo,

influências, reações, vozes diversas que falam através de sua própria voz”, e foi isso que constamos no decorrer deste capítulo, o qual, ao voltar o olhar para a *História do Asceta e a Dançarina* descortinou informações que nos conduziram para questões que transcenderam assuntos da escrita musical.

Aspectos pessoais de Hostílio Soares estavam refletidos em sua ópera, como, por exemplo, a possível relação entre a sua filosofia de vida e a escolha do texto literário de Tagore; a importância que tiveram os estudos de composição realizados com Francisco Braga no Instituto Nacional de Música, tendo em vista que, aproximadamente quatro décadas após a sua conclusão, ainda reconhecemos o estilo composicional e as instruções do mestre na obra de seu dedicado aluno.

O estudo da obra também nos direcionou para a pessoa de Rabindranath Tagore, autor da prosa poética que Soares escolheu para musicar, a atuação do poeta em seu país de origem, a Índia, a expressão e o reconhecimento que conquistou no mundo ocidental por meio de sua produção literária, de considerável divulgação no Brasil, a partir do início do século XX, através de renomados escritores, das traduções e publicações de seus livros e das obras musicais de compositores nacionais.

A ópera de Hostílio Soares também apontou para outras criações que foram influenciadas pelo modelo operístico do compositor alemão Richard Wagner. Por isso, para nos dar suporte no procedimento de análise musical que apresentaremos no Capítulo 3, nos dedicamos ao estudo de algumas características composicionais do drama musical wagneriano, algumas das quais já reconhecemos na ópera de Soares e outras que serão, ou não, confirmadas mediante o exame das relações texto-música.

No próximo capítulo, abordaremos a adaptação e a intermedialidade como ferramentas para o estudo do gênero operístico, que nos auxiliarão na compreensão da construção da ópera realizada por Soares a partir das relações entre as configurações midiáticas presentes na obra.

CAPÍTULO 2 – A ADAPTAÇÃO E AS SUBCATEGORIAS DA INTERMIDIALIDADE COMO FERRAMENTAS PARA ANÁLISE DO GÊNERO ÓPERA

2.1 A adaptação e a ópera

Para ser considerada uma adaptação, uma criação precisa trazer em sua essência elementos que remetam à obra primária, mantendo ou alterando a sua configuração midiática⁵⁹ original, ou seja, na adaptação já está implícita uma relação clara com uma produção anterior (STRAUMANN, 2015, p. 250-251; HUTCHEON, 2013, p. 29-31). A adaptação é, portanto, uma “revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte particular” (HUTCHEON, 2013, p. 225), podendo ser compreendida como a repetição renovada de um produto anterior, entretanto sem o compromisso de copiá-lo.

Além dos filmes produzidos a partir de obras literárias ou baseados em relatos biográficos e episódios reais concretos, há também poemas, peças teatrais, pinturas, óperas, canções e músicas instrumentais, danças, programas de rádio, mídias eletrônicas e virtuais, videogames, entre outras expressões artísticas, que são produtos de adaptação. Segundo Hutcheon (2013, p. 11), as adaptações, variadas e numerosas, podem ocorrer “tanto entre gêneros e mídias diferentes como dentro de um único gênero e de uma mesma mídia”. As mídias aqui são compreendidas como ferramentas de comunicação (ELLESTRÖM, 2017), por serem responsáveis pela transmissão de um signo ou uma combinação de sistemas de significação (CLÜVER, 2017/1).

Em sentido lato, a adaptação é considerada como uma prática comum da humanidade, estando presente, por exemplo, na transmissão oral de conhecimentos e práticas culturais a partir da ação de se contar e/ou recontar uma história, a qual poderá ser repetida diversas vezes e de forma diferente, podendo ser modificada de acordo com o público ao qual ela será destinada.

⁵⁹ Entende-se “configuração midiática” como sinônimo do termo “texto”. No campo da semiótica, por exemplo, todas as obras são tratadas “como estrutura de signos, textos a serem lidos” (DINIZ, 2010, p. 197). O sentido dessa expressão vem “de *textus*: tecido, rede” (VIDAL, 2011, p. 61). Nessa perspectiva, a ópera é um gênero composto por várias configurações midiáticas ou textos a serem interpretados, os quais, quando lidos simultaneamente pelos intérpretes, regente, músicos e diretores, entre outros, durante um espetáculo operístico, dão vida à obra. É o intérprete, não os textos, que imprime concretude à obra.

A maioria das obras operísticas consiste em adaptações, pelo fato de serem concebidas a partir da transposição de obras literárias para música dramática, por isso, Linda e Michael Hutcheon (2017, p. 305), importantes teóricos das diversas modalidades de relações entre produtos artísticos, afirmam que a adaptação é a força vital desse gênero.

Para Linda e Michael Hutcheon (2017, p. 305), a ópera é um gênero híbrido, porque “reúne em um evento simultâneo e integrado o textual, o musical e o teatral – cada um influenciando mutuamente os outros”,⁶⁰ ou seja, trata-se de uma obra de arte composta por várias configurações midiáticas. Em outras palavras, a ópera é considerada como um gênero multimídia ou plurimidiático, uma vez que “um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes” (CLÜVER, 2006, p. 19).

O adaptador é aquele que realiza uma adaptação, e a sua atuação inaugural, anterior à criação, é a de interpretar a obra que será adaptada. Como afirmam os Hutcheon (2017, p. 309), “cada adaptador é ambos, um intérprete de uma obra prévia e um criador de uma nova a partir dela”.⁶¹ No caso da ópera, entendemos que os adaptadores desse gênero são, de um lado, o compositor e o libretista, que primeiramente foram intérpretes da obra original para então (re)criá-la; e os *performers*, o maestro, o diretor de cena, entre outros, enfim, todos aqueles responsáveis por trazer o espetáculo operístico aos palcos, que são os intérpretes da obra (re)criada e, por conseguinte, igualmente seus adaptadores, num segundo nível.

Constatamos que a ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares foi concebida por meio do processo de adaptação de uma prosa poética de Rabindranath Tagore, que por sua vez também é fruto da adaptação de um texto antigo budista.

Hutcheon (2013) considera que a adaptação se define por três perspectivas, que podem ser, ao mesmo tempo, distintas e inter-relacionadas entre si, a saber: **processo de criação, produto e processo de recepção**. A seguir, vamos discorrer brevemente sobre cada uma delas.

⁶⁰ “Opera brings together into one simultaneous integrated event the textual, the musical, and the theatrical – with each mutually influencing the others.”

⁶¹ “Every adapter is both an interpreter of a previous work and a creator of a new one from it”.

Processo de criação

Na criação, há o reconhecimento da obra de origem que foi reconfigurada ou ajustada à nova. Esse processo é caracterizado pela sucessividade, como se observa, por exemplo, no caso de um texto que é anterior à música ou vice-versa (HOEK, 2006).

Hutcheon (2013, p. 29) afirma que “a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. Entendemos que na adaptação textual realizada por Tagore em seu texto literário sobressai mais o cunho (re)interpretativo e de recuperação, pelo fato de o poeta ter adaptado um texto antigo budista com a intenção de resgatar a cultura indiana e utilizá-lo como meio de afirmação cultural e de valores sociais. Já na ópera de Hostílio Soares realça-se o caráter de (re)criação e apropriação, pelo fato de o trabalho musical ter originado um novo produto em um gênero diferente do da obra fonte e por não termos registros de intenção do compositor em questões como o resgate e a recuperação do texto de Tagore.

Produto

O produto é o resultado obtido por meio do processo de criação. Os termos “adaptação” e “transposição” são considerados sinônimos para Hutcheon (2013, p. 29) quando usados para referenciar o produto, pois, conforme a autora, “vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”. Por isso, no presente trabalho também utilizaremos ambas as palavras para expressar o mesmo significado quando relacionado ao resultado do processo adaptativo. Semelhantemente à visão de Hutcheon, para o semioticista Leo Hoek (2006, p. 167-168), “a ‘transposição da arte’ (...) consiste em passar de um modo de expressão estética a outro (do pictural ao literário, ao musical, etc., ou inversamente)”.

Hutcheon (2013, p. 29) explica que o produto de uma adaptação pode ser encontrado na mudança de contexto ou de estrutura de uma obra. Ela considera que “recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta”, como observamos no capítulo anterior acerca do texto literário de Tagore, o qual realizou uma transposição de um texto antigo budista para a sua nova interpretação literária. O produto também pode representar a

transposição de um meio ou gênero, como, por exemplo, de um romance para um filme ou de uma literatura épica para uma comédia.

Em nossa pesquisa, consideramos dois “produtos”: o primeiro, a partitura da ópera de Hostílio Soares, com as suas duas mídias constituintes – a música e o texto – e suas relações, fruto da adaptação, da transposição da prosa poética do indiano para o gênero operístico, indispensável para se chegar ao produto final; que é o segundo produto, de característica plurimidiática, que é a ópera como espetáculo, a estruturação interna da obra e a sua performance, que inclui desde a composição de Soares até o ato interpretativo realizado pelo regente, cantores, instrumentistas, diretor de cena, figurinista, entre outros. Nesse sentido, o único acesso ao produto final da ópera *História do Asceta e a Dançarina* que possuímos é a gravação realizada pela pesquisadora e mais dois cantores na finalização desta pesquisa, uma vez que essa ópera ainda resta por se realizar ao vivo, já que se trata de uma obra inédita.

Processo de recepção

O processo de recepção é a leitura, a interpretação da obra multimídia que envolve aspectos subjetivos e de vivência do receptor, podendo ser entendido, em nossa pesquisa, tanto como o artista intérprete quanto como o ouvinte espectador. Essa inter-relação entre as experiências anteriores que ressoam em relação à interpretação da nova obra é, para Hutcheon (2013, p. 30), uma forma de intertextualidade, sendo que os esquemas mentais de cada indivíduo irão interagir ativamente com a nova obra, resultando em variadas interpretações de um mesmo produto. Na ópera de Soares, entendemos que cada intérprete, seja o regente, o cantor ou o instrumentista, entre outros, realizará uma leitura individual da sua parte contida no produto partitura, que se associa ao próprio conhecimento prévio musical e de outras óperas por parte de cada um.

Para Hoek (2006), a recepção é caracterizada pela simultaneidade, ou seja, por texto e música serem desenrolados ao mesmo tempo, o produto final, o que possibilita ao espectador construir a sua compreensão da obra a partir da apresentação da mesma e associá-la a sua experiência anterior, quer com o texto literário da obra e/ou com outros espetáculos operísticos já presenciados.

Reconhecemos, portanto, que a ópera de Soares pode ser compreendida e analisada sob as três perspectivas apresentadas por Hutcheon, pelo processo de criação,

pelo produto (partitura e performance) e pelo processo de recepção (do ponto de vista do artista intérprete e do espectador).

A adaptação de uma obra pode ocorrer dentro de uma mesma mídia, como é o caso de Tagore, autor que alterou o contexto do texto literário fonte e o enredo da história, mas manteve a obra adaptada como um texto literário, ou pode-se adaptar a obra primária para outra ou outras mídias, como observamos na adaptação realizada por Hostílio Soares, transpondo o texto literário para o gênero operístico.

Para melhor compreendermos a natureza de cada adaptação, Hutcheon (2013) classificou os modos de engajamento de uma obra como: **contar, mostrar e interagir**.

No modo de engajamento **contar**, relacionamos, principalmente, as obras literárias, pois elas são acessadas pela leitura. Segundo Hutcheon (2013, p. 48), “nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual.” A compreensão da obra no modo contar é pessoal, uma vez que será o leitor que irá estabelecer as suas relações e construção imagética da história.

No modo **mostrar**, encontramos as obras que privilegiam os sentidos da audição e da visão simultaneamente, e são caracterizadas pela performance, ao vivo ou gravada em formato audiovisual. Podemos citar como exemplos de obras do modo mostrar óperas, shows, filmes, peças teatrais, programas de televisão, espetáculos musicais, entre outras. Nesse modo de engajamento as representações auditivas e visuais são associadas complementando a linguagem e conduzindo a compreensão da obra. Vários recursos podem ser utilizados: sonoros, cenográficos, eletrônicos, entre outros, e estes podem estabelecer complexas associações entre eles em relação à história. Como ressalta Hutcheon (2013, p. 48) sobre os aspectos sonoros, “a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais”.

O terceiro e último modo de engajamento relacionado por Hutcheon (2013) é o **interagir**, no qual o público tem a oportunidade de atuar diretamente com a obra, como ocorre, por exemplo, em videogames e jogos digitais. O jogador, além de participar da história, também interfere no seu enredo conforme os resultados obtidos.

A adaptação, portanto, pode ocorrer tanto dentro de um mesmo modo de engajamento quanto promover a alteração do modo de engajamento de uma obra. Nesta pesquisa, observamos que a adaptação realizada por Hostílio Soares com a ópera

História do Asceta e a Dançarina promoveu a mudança do texto literário de Tagore do modo de engajamento contar para o mostrar. A forma de adaptação em que há a mudança do meio impresso para o performativo é considerada a mais frequente (HUTCHEON, 2013, p. 67).

Quem tem acesso à prosa poética de Tagore, que pode ser lida no original em inglês ou em sua versão traduzida para o português e que pertence ao modo de engajamento contar, tem a possibilidade de construir a história em sua imaginação, montando o cenário e criando as feições de cada personagem com base nas descrições do texto associadas a padrões mentais pessoais. O leitor pode interromper a leitura e retomá-la em qualquer momento, bem como reler o texto quantas vezes preferir.

Aquele que acessa apenas a ópera de Hostílio Soares, em que o mesmo texto está presente, agora em um novo modo de engajamento, o mostrar, e assiste ao desenrolar da história por meio de uma obra distinta, conseqüentemente, também recebe a interpretação do compositor em relação à obra primária. Durante o espetáculo operístico, a imaginação não tem o mesmo alcance se comparamos a contemplação do público ao ato de ler solitariamente o texto literário, pois o espectador recebe uma determinada concepção dos personagens, do cenário e de outros elementos visuais, além de ser conduzido pela música e pelas vozes, que irão induzir sua compreensão do relato e interferir na construção de sua interpretação pessoal. Quanto à música, esta pode provocar emoções no espectador, complementar a ambientação, anunciar os personagens e representar seus sentimentos, entre outras contribuições, tanto para o desenvolvimento do enredo quanto para a recepção da ópera pelo público. Outra questão que distingue o efeito de um texto literário no modo contar e no modo mostrar é o fato de que, como a ópera é uma obra performática, o público poderá assisti-la em concertos ao vivo, os quais ocorrem em locais e horários determinados, ou por meio de gravações dos espetáculos, que permitem à audiência assisti-los a qualquer momento e em qualquer lugar, pausar, retornar ou adiantar a exibição.

Abordaremos abaixo seis pontos específicos, nos quais podemos observar o processo de criação e de recepção de um produto do gênero operístico segundo a perspectiva da adaptação, visando, preferencialmente, ressaltar as características da ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares.

2.1.1 Adaptação em uma mesma mídia: um texto literário fonte para um novo texto literário

A primeira adaptação reconhecida na ópera *História do Asceta e a Dançarina* foi a realizada por Tagore em sua prosa poética. Como já apresentado, o texto literário do autor indiano foi baseado em um escrito budista antigo, datado do século XIX, escrito em sânscrito. Esta adaptação ocorreu dentro do mesmo modo de engajamento da obra fonte, mas, conforme Hutcheon (2013, p. 40), “mesmo o deslocamento dentro de uma mesma mídia, sempre significa mudança, ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’”.

Como abordamos no capítulo anterior, o texto de Tagore conservou da história original os personagens e seus encontros, porém em contexto diverso, abarcando novos princípios e acontecimentos. Observamos também a valorização da personagem feminina, a ressignificação da atuação do Asceta, entre outros aspectos, em relação ao texto fonte. O texto escrito por Tagore é caracterizado pelo resgate de uma literatura culturalmente importante para o povo indiano e, ao mesmo tempo, aborda valores sociais que o autor julgou imprescindíveis para o cidadão do século XX.

Outras adaptações do texto literário de Tagore foram as traduções para outros idiomas. O livro que contém o conteúdo textual da ópera de Soares foi originalmente escrito em bengali e traduzido para o inglês pelo próprio autor. A informação que tivemos é que foi a versão inglesa, intitulada *Fruit Gathering*, que chegou ao Brasil e foi vertida ao português. Esse livro de Tagore recebeu três publicações brasileiras, sendo que Hostílio Soares escolheu para a sua composição operística a tradução de Abgar Renault, lançada em 1945.

Para Hutcheon, a adaptação é análoga à tradução, porque

as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p. 40)

Dessa forma, pode-se depreender que, assim como a adaptação é uma forma de tradução, a tradução também é um tipo de adaptação que configura dada obra pertencente a um sistema de comunicação para outro, pois “a tradução inevitavelmente

altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido” (HUTCHEON, 2013, p. 9). O ato de traduzir, portanto, representa mais do que um compromisso com o texto literário original e com o idioma, e conseqüentemente com a cultura e o contexto para o qual ele será transposto. Como pondera Dutra (2009, p. 87), “traduzir não é apenas transpor, trasladar de uma língua para outra. Não é buscar a equivalência lexical, mas ir além, interfacear, interagir, interpretar, intervir”.

2.1.2 Adaptação do texto literário para o texto operístico

Geralmente, o primeiro processo adaptativo na concepção de uma ópera é a escolha do texto literário e a possível realização de adequações necessárias desse texto para formato operístico. Pode-se optar pela adaptação do texto fonte em libreto, sendo essa tarefa empreendida por um libretista ou pelo próprio compositor; pode-se excluir a estrutura do libreto e escolher um texto literário ou uma peça teatral para adaptá-lo à ópera, o que é chamado de *Literaturoper*, como apresentado no capítulo 1; ou, ainda, o que é mais raro nas óperas ocidentais, o compositor pode ser o autor do drama e optar pela escrita do libreto ou não.

Nas adaptações da literatura ou peças teatrais para a escrita do texto dramático de ópera, em sua grande maioria, as histórias são reduzidas, passando por cortes em que o autor se utilizando de outros recursos para representar o que está escrito no texto fonte original. Os locais em que se passa a história e a caracterização dos personagens – que nos textos literários são apresentados de forma escrita, cabendo ao leitor a sua construção mental – na ópera se tornam elementos visuais e são representados pelo cenário, pela iluminação, pela aparência e figurino dos cantores, entre outros, dispensando a sua apresentação verbal. Alguns personagens da história original também costumam ser excluídos na adaptação operística, e o texto pode se tornar mais sucinto. Em determinados momentos o texto pode se tornar repetitivo, como, por exemplo, nas árias de ópera, nas quais é comum encontrar a repetição de palavras ou pequenas frases que são importantes para o contexto da história, e que transformam um breve pensamento do personagem em uma melodia de vários minutos. Nem sempre essas adaptações para transpor a literatura ao gênero operístico são consideradas positivas em relação à história de origem. Hutcheon (2013, p. 67) argumenta que a ópera “foi particularmente destacada como culpada tanto pela perda de qualidade quanto

quantidade, tendo em vista sua extrema compressão. (...) Segundo dizem, a reciclagem operística ‘desnaturaliza’ o romance”.

O libretista é quem adapta, reescreve e recria o texto dramático. Ao mesmo tempo que a ideia principal do texto fonte deve permanecer no enredo operístico, essa figura tem a liberdade de excluir ou incluir personagens, simplificar uma ação ou mesmo intensificar um fato específico da história, além de preparar o texto para receber uma linha musical, que certamente modificará o ritmo da fala para o canto, o tempo do pensamento de um personagem, entre outros aspectos. É preciso que o libretista adapte o texto literário de tal forma que ele possa se mover de um estado de escrita/fala para um estado de exibição/espetáculo. Hutcheon aborda a complexidade do trabalho do libretista na escrita do libreto:

A narrativa a ser adaptada é um arranjo de eventos que constituem uma história (no tempo) e um enredo (em sua ligação causal), envolvendo personagens (e suas motivações e respostas) em um cenário particular. (...) A partir de tudo isso, os libretistas devem fazer uma seleção para criar um texto dramático bem focado, completo, mas conciso o suficiente para permitir o efeito de desaceleração da música para a qual ele será definido. Eles devem escolher uma sequência dos eventos narrativos que podem ou não reter as relações temporais e causais específicas do texto adaptado, mas que, mesmo com o rearranjo, é reconhecidamente a mesma narrativa. Eles escolhem quais personagens incluir, e assim podem acabar alijando os personagens da subtrama (e até subtramas inteiras) ou adicioná-los. A tarefa dos libretistas é então tornar o que eles selecionam do texto adaptado em equivalências para dramatizar ao invés de narrar, e fazê-lo de forma concisa e com o máximo de impacto dramático. Eventos e personagens podem ser mostrados (materializados e dramatizados), ou “falados” e descritos em diálogo (frequentemente em recitativo). (HUTCHEON, 2017, p. 311)⁶²

Desde o surgimento da ópera, no século XVII, encontramos a adaptação de obras literárias para composições dramático-musicais, como apresenta Dutra

Na altura pós-renascentista, compositores como Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) e Claudio Monteverdi (1567-1643), autores das

⁶² “The narrative to be adapted is an arrangement of events constituting a story (in time) and a plot (in their causal linkage), involving characters (and their motivations and responses) in a particular setting. (...) From all this, librettists must make a selection in order to create a tightly focused dramatic text, full yet concise enough to allow for the slowing effect of the music to which it will be set. They must choose a sequence of the narrative events which may or may not retain the specific temporal and causal relations of the adapted text, but which, even with rearrangement, is recognizably the same narrative. They have to choose which characters to include, and so may end up jettisoning subplot characters (and even entire subplots) or adding them. The task of librettists is then to render what they select from the adapted text into equivalences in order to dramatize rather than narrate, and to do so concisely and with maximal dramatic impact. Events and characters can be shown (materialized and dramatized), or ‘talked’ about and described in dialogue (often in recitative).”

primeiras óperas, já se valiam dos chamados “libretos”, que nada mais eram do que versões, adaptações ou reduções de obras literárias ou adaptações de velhos textos ou histórias às necessidades musicais e dramáticas da ópera, gênero emergente. A ópera, gênero estabelecido no século XVII e desenvolvido nos séculos XVIII e XIX, solidificou a prática de “pôr em música” textos pré-adaptados, ou de musicar versões criativas de obras literárias canônicas. (DUTRA, 2009, p. 67)

Ainda segundo Dutra, essa prática de construir óperas a partir de um texto literário precedente contribuiu também para o desenvolvimento desse gênero musical, ampliando suas categorias de composição, como o ocorrido na França:

A elaboração de obras dramáticas e musicais a partir de obras literárias clássicas e canônicas culminou na França com a formação de gêneros operísticos como a *opera serieux*, a *opera comique* e a *grand opera*, gêneros que congregaram, na Paris oitocentista, compositores de toda a Europa, autores de centenas de obras sobre libretos em francês. (DUTRA, 2009, p. 67)

Principalmente no século XVIII e XIX, era comum entre compositores a escolha de textos e histórias populares, de forma a aproximar a recriação artística do público e estimular seu interesse no novo formato. Essa prática se assemelha a muitas produções cinematográficas realizadas atualmente, nas quais uma história já conhecida e aclamada entre os leitores é adaptada para a grande tela.

Richard Wagner buscou enredos para suas composições operísticas em várias fontes. Ele compôs 13 óperas, sendo que quatro delas constituem a tetralogia do *Anel do Nibelungo*. Em todas as suas composições operísticas o próprio Wagner se encarregou de escrever o libreto. É a partir do paradigma proposto pelo regente alemão que a figura do libretista começa a perder, gradativamente, o seu papel de adaptador dos textos para a ópera.

Em suas primeiras composições operísticas Wagner escreveu os libretos baseado em obras literárias. De acordo com Coelho (2000, p. 226), as adaptações eram feitas a partir da observação das “regras tradicionais de redação desse tipo de texto, mantendo a estrutura dos recitativos e números. Mas [o compositor] escolhe as situações e desenvolve as personagens de acordo com as suas necessidades dramáticas”. Posteriormente, o músico baseia os enredos de suas composições em lendas alemãs antigas e na mitologia nórdica.

Wagner, ao organizar ele próprio os textos de suas obras, foi o ponto de partida para a já mencionada tendência composicional do final do século XIX, a *Literaturoper*.

Essa postura extingue a ideia da exclusividade do libreto para estruturar a história dramática nas composições operísticas utilizando peças teatrais ou textos literários, com pouca ou nenhuma adaptação no texto escolhido, como observamos na *História do Asceta e a Dançarina*. Soares optou por utilizar uma prosa poética de Rabindranath Tagore quase que na íntegra, como está traduzida para o português no livro *Colheita de frutos* (1945). As poucas adaptações textuais realizadas ocorreram, principalmente, na exclusão de frases como: “Respondeu o Asceta”, “Perguntou a mulher”, uma vez que a atuação dos personagens no palco se encarrega de transmitir tais informações.

Acreditamos que o estudo de uma ópera não pode levar em conta apenas o libreto ou o texto literário escolhido, nem deve ser feito sem esse texto, uma vez que a música foi composta, na maioria das óperas ocidentais, exclusivamente para o texto adaptado e a compreensão da obra só ocorrerá quando houver uma visão ampla dos diálogos existentes entre as mídias que a constituem.

2.1.3 Adaptação do texto operístico para a música

A importância da música operística vai além da função de acompanhar o canto. Ela possui “uma dimensão extra-musical, porque é escrita para dar voz, literalmente, a um texto dramático em palavras” (HUTCHEON, 2017, p. 313)⁶³. Dessa forma, podemos reconhecer, nessa escrita musical, que o compositor concebe a sua música segundo a história a ser dramatizada, conferindo-lhe uma série de atribuições que podem ir desde a intenção de narrar a história, de criar uma atmosfera que descreve as emoções que estão presentes em determinada parte do enredo, de compor um cenário até representar a personalidade de um personagem, entre outros.

Tal recurso musical de representação de emoções, cenário, fenômenos da natureza, etc., não é exclusivo do gênero operístico. Em muitos períodos da história da música ocidental e em outros estilos, como por exemplo nas cantatas, encontramos essa metáfora musical. A metáfora transformada em música constitui a alegoria musical, porque possui dois sentidos, o puramente musical e o simbólico, como afirma López Cano:

⁶³ “an extra-musical dimension because it is written to give voice, literally, to a dramatic text in words.”

habitualmente se gera uma função dupla: os elementos que em determinado momento representam ou descrevem – alegorizam – algum conceito ou coisa, nunca se apartam de sua função estrutural com respeito à sintaxe musical interna do fragmento em que aparecem.⁶⁴ (LOPEZ-CANO, 2000, p. 148)

A união da música com a poesia ganhou grande expressão no período barroco, sendo amplamente teorizada e organizada de maneira a representar musicalmente as emoções e afetos retratados nos textos literários, “principalmente no início do século XVII, onde a literatura teve um papel decisivo na transformação da linguagem musical” (COSTA, 2017, p. 12). Na história da música ocidental, os termos metáfora e alegoria musical surgem no século XVI e compõem a teoria retórico-musical registrada em vários documentos conhecidos como tratados da música poética, ramo que “cuidou do estudo dos elementos técnicos que o compositor possuía” (LÓPEZ CANO, 2000, p. 38)⁶⁵. Por meio de figuras retórico-musicais os compositores barrocos representavam musicalmente variados elementos literários em suas composições, fossem estas operísticas ou não. Como exemplo, citamos o uso do trêmulo nos instrumentos de cordas da orquestra representando uma tempestade ou o tremer de medo de algum personagem.

Outro exemplo é encontrado na canção de câmara, na qual a música pode transmitir uma mensagem que nos remeta a um significado além do sentido musical e que dialoga com o texto literário ao qual ela reporta. Segundo Pignatari

uma canção é necessariamente uma interpretação da palavra pela música. Ainda que não modifique o texto poético – e isso foi feito em diversas ocasiões – o compositor termina privilegiando determinados aspectos do poema. Essa interpretação se expressa sobretudo na ambientação proporcionada pelo acompanhamento pianístico (PIGNATARI, 2009, p. 21)

Na ópera, além da ambientação realizada pela linha orquestral, a melodia também pode expressar traços da personalidade dos personagens. Ambas as linhas musicais, vocal e orquestral, revelam a alegria, a tristeza, o desespero, a loucura, a serenidade que revestem a ação dos personagens. Para adaptar à voz operística um personagem literário, os compositores

⁶⁴ “Habitualmente se genera una doble función: los elementos que en determinado momento representan o describen – alegorizan – algún concepto o cosa, nunca se apartan de su función estructural con respecto a la sintaxis musical interna del fragmento en que aparecen.”

⁶⁵ “Se ocupó del estudio de los elementos técnicos con los que contaba el compositor.”

possuem à sua disposição tudo, desde a escolha da classificação vocal (vozes de categorias particulares que extraem diferentes conotações) até um kit de ferramentas completo de mecanismos musicais – dinâmicas, altura, timbre, inflexão, melodia, harmonia, ritmo, tempo. (HUTCHEON, 2017, p. 313)⁶⁶

Entendemos, portanto, que as escolhas feitas pelo compositor na construção dos personagens em um contexto operístico, a cuja lista acrescentaríamos a instrumentação, quando um instrumento em específico é utilizado para representar algum personagem por exemplo, devem refletir algum ou vários aspectos de sua personalidade e de sua vida.

O papel da música orquestral, mesmo quando o cantor interpreta, é de fundamental importância, porque o diálogo existente entre a linha instrumental e a linha do canto pode corroborar com a mensagem textual transmitida, contradizê-la, ironizá-la. Até mesmo quando o público não compreende o texto cantado ou em momentos de pausa na linha vocal, a música pode revelar as intenções do personagem e expressar os seus sentimentos.

A linha instrumental também pode exercer o papel de um narrador, que comenta, descreve e pode revelar as emoções ou intenções de um personagem e até um subtexto do drama. Hutcheon (2013, p. 71) comenta que “na ópera, pode-se dizer que a música é um componente narrativo tão importante quanto as palavras”. O compositor também pode expressar comentários pessoais em relação à história dramatizada por meio da linha instrumental de sua ópera.

Podemos dizer que a ópera de Soares possui dois narradores: a Historiante, que canta o texto literário, exceto os dois breves diálogos entre os personagens, e a orquestra, que narra, especialmente, a interferência que Soares fez na história de Tagore, representando sinfonicamente, no Quadro 2, a tempestade que o autor indiano apenas anunciou. A tempestade, que fez a Dançarina tremer de medo, foi representada, na interpretação musical do compositor, como a passagem de um inverno rigoroso até o surgimento da primavera, com chuvas intensas, ventos fortes, dias nublados, entre outros elementos climáticos. Hostílio Soares utilizou uma linguagem metafórica, a fim de representar simbolicamente tais fenômenos climáticos traduzidos musicalmente.

Constatamos que, na interpretação de Hostílio Soares, a tormenta que se aproximou da personagem foi redimensionada e representada musicalmente. Enquanto

⁶⁶ “have at their disposal everything from choice of vocal distribution (particular voice categories elicit different connotations) to an entire tool kit of musical devices – dynamics, pitch, timbre, inflection, melody, harmony, rhythm, tempi”

esse fenômeno da natureza, na produção literária de Tagore, surge em apenas uma frase, que, logo em seguida, é separada do restante do texto por um traço, a sugerir uma interrupção entre o que se passou e o que está por vir, na ópera ela é expandida e transformada. Apesar de não ter realizado expressivas adaptações no texto literário fonte, a maior interferência do mineiro na história se dá na escrita musical. A música de Soares evidencia de maneira relevante a tempestade e, a partir dessa exibição, o sentido da passagem do inverno vai além de uma metáfora da estação do ano, mas simboliza também os dias difíceis na vida da Dançarina, que nessa adaptação operística ganharam mais intensidade e significado.

Segundo Weisstein (1961), na ópera a música é a responsável por apresentar o tempo dramático, que não é o mesmo que o tempo cronológico, pois o compositor pode misturar momentos de ação, que dão movimento ao desenvolvimento do enredo, com instantes de reflexão pessoal de um personagem que podem paralisar a história.

Nas óperas estruturadas com separação dos atos e cenas e variadas formações e gêneros musicais, as chamadas *Nummernoper*, o compositor desenvolve mais as questões relacionadas à ação e à conversação dramática durante os recitativos, duetos e outras formações vocais e instrumentais, que estão ligadas com o desenrolar do drama, enquanto as árias, muitas vezes, instauram momentos de introspecção e reflexão de um personagem, o que paralisa, cristaliza a história por alguns minutos.

Nas óperas que apresentam composição musical de maneira contínua (*Durchkomposition*), a música também é a responsável por revelar tanto os aspectos ligados à ação e à palavra quanto as questões internas e pessoais de seus personagens, porém, ela o faz de forma simultânea ao texto cantado, sem que necessariamente seja preciso interromper o desenvolvimento do drama. Segundo Weisstein,

a música da *durchkomponierte Oper* procurará refinar o que a palavra falada expressa de maneira insatisfatória; mas, em contraste com a *Nummernoper*, ela o fará simultaneamente com a linguagem, em vez de esperar que surja uma ocasião para a cristalização. Adicionando uma nova dimensão à fala, traz à tona o que os personagens não podem ou não querem dizer. É um espelho do inconsciente. Em *Tristão*⁶⁷, a vida é apresentada como um processo temporal estratificado, o drama mostrando a superfície, e a música a profundidade, a existência. (WEISSTEIN, 1961, p. 20⁶⁸)

⁶⁷ O autor exemplifica a sua explicação citando a ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, composta entre 1857 e 1859, estreada em 1859 em Munique.

⁶⁸ “the music of the *durchkomponierte Oper* will seek to refine upon that which the spoken word expresses unsatisfactorily; but in contrast with the *Nummernoper* it will do so contemporaneously with language rather than biding its time until an occasion for crystallization arise. Adding a new dimension to speech,

Hutcheon (2013, p. 96) também afirma que nas óperas que apresentam a linha musical sem interrupções em seu desenvolvimento, principalmente nos dramas musicais de Wagner, que foi o idealizador dessa modalidade operística, a música se encarrega de desvelar sentimentos dos personagens que não foram expressados em palavras, mas estão presentes em sua essência. Para alcançar tal efeito, a autora aponta para características específicas presentes nessa categoria de composição, como o *leitmotiv*, um tema musical que pode ter o objetivo de evocar um personagem. O compositor é capaz de escolher, na criação de um *leitmotiv*, a combinação de elementos, tais como linha melódica, ritmo, harmonia, instrumentação, entre outros, que expressem traços relevantes da personalidade e/ou sentimento do personagem a ser representado:

Nas óperas contínuas sem árias, como no caso do teatro musical de Richard Wagner, as repetições e variações musicais – geralmente chamadas de *leitmotifs* – podem levar aos ouvidos do público aquilo que os personagens são incapazes de encarar conscientemente. Isolda pode até cantar o ódio que sente por Tristão na obra de Wagner que leva o nome dos amantes, mas ela o faz com uma música que de pronto associamos ao amor que por ele sente (HUTCHEON, 2013, p. 96).

A partir da observação estrutural da ópera de Soares, entendemos que se trata de obra aos moldes da *Durchkomposition*. No estudo analítico da composição musical e de sua relação com o texto literário, que faremos no próximo capítulo, poderemos verificar se o compositor conservou em sua adaptação atributos semelhantes a esses abordados pelos autores acima.

2.1.4 A adaptação e a montagem do espetáculo operístico

Todo o estudo acerca do trabalho interpretativo e criativo de um compositor, ao adaptar um texto literário, um libreto ou uma peça teatral ao formato operístico, é capaz de expandir a compreensão para além da visão texto/música, ampliando a consciência dos intérpretes e favorecendo que eles forneçam, em sua atuação, maior clareza imagética para o público. Por isso, quando abordado o tema de uma adaptação que se opera do modo de engajamento do contar para o mostrar, o visual é um componente essencial e precisa ser cuidadosamente planejado.

it brings to the surface what the characters cannot or will not utter. It is a mirror of the unconscious. In Tristan, life is presented as a stratified temporal process, the drama showing the surface, and the music the depth, of existence."

Na montagem do espetáculo operístico várias decisões precisam ser tomadas quanto à concepção do cenário, do figurino e da iluminação e à caracterização dos personagens, porque além da dimensão auditiva que o texto literário adquire, há também a dimensão visual que irá configurar inúmeros elementos, alguns dos quais até podem ser excluídos da narrativa operística, uma vez que eles estarão expostos.

Em uma adaptação do modo contar para o mostrar, geralmente, os aspectos que podem ser representados e exibidos fisicamente, quer sejam relativos à ambientação do enredo ou às características dos personagens, entre outros, são retirados da narrativa pelo fato de o elemento visual possibilitar a transmissão das informações necessárias ao espectador. Entretanto, Hostílio Soares optou por manter o texto quase em sua totalidade em sua ópera *História do Asceta e a Dançarina* e encarregou a personagem Historiante da função de cantar as descrições físicas dos personagens, a narração de suas ações, bem como as informações referentes ao ambiente em que se passa a trama. Como a obra ainda permanece inédita e não encontramos até o momento registros de orientações do compositor quanto a sua montagem, ficarão a cargo de quem escolher realizar a sua exibição as escolhas que envolvem a dimensão visual do espetáculo.

Consideramos ser essa composição musical uma ópera diferenciada devido a muitos aspectos que estamos apontando no decorrer desta pesquisa. Se comparada à estrutura operística ocidental mais conhecida, uma das questões que a insere nesse patamar é o fato de ela ser uma ópera de ação dramática reduzida. Tal característica, que inicialmente pode ser entendida como limitadora, no entanto, tem potencial para estimular a busca de recursos que envolvem outras mídias, como, por exemplo, a projeção de imagens e vídeos, que podem auxiliar não só na montagem do espetáculo na composição do cenário como também no movimento para mudança de cenas e ambientes, e potencializar a compreensão da obra pelo público.

The Busker's Opera, de Robert Lepage (1957-), é um exemplo de produção musical que utiliza, além das várias mídias que normalmente compõem um espetáculo operístico, projeções em tela de vídeo ou no fundo do cenário. Diniz (2010, p. 205) relata a sua impressão em relação à performance do episódio do “Dueto do adeus” da obra de Lepage:

o efeito visual e aural é magnífico, pois percebemos toda a ação por meio de sistemas diferentes que atuam simultaneamente: imagens de vídeo, encenação de atores no palco, performance de música e de canções pelos atores e pelos músicos que se localizam em uma plataforma em segundo plano, e ainda as ações no palco movente. (DINIZ, 2010, p. 205)

A partir do relato acima, reafirmamos que as fusões midiáticas que vêm sendo realizadas em algumas montagens operísticas contemporâneas podem realmente ser proficuas e que, na possibilidade de uma performance da ópera de Hostilio Soares, a utilização de recursos visuais que ultrapassem o cenário físico deve ser avaliada.

2.1.5 A adaptação e o intérprete

Compreendemos que o processo de recepção ocorre tanto para o intérprete quanto para o espectador. Abordaremos a recepção na perspectiva do público no próximo tópico deste capítulo.

Até agora, evidenciamos o compositor, que parte de um texto literário para compor a sua ópera, como um agente adaptador. Mas não podemos deixar de mencionar a figura do intérprete cantor que, pela responsabilidade de dar vida ao personagem no palco, se faz um adaptador da obra e, por ter que realizar várias escolhas em sua performance, também se torna um coautor ao moldá-la conforme as suas perspectivas e experiências prévias no contexto em que está inserido.

O intérprete atua nas duas classificações de transposição da arte propostas por Hoek (2006), a recepção e a produção, de maneira efetiva. Na recepção o intérprete recebe a partitura, um produto da obra, com a música/história a ser executada/encenada. A partir de então, ele inicia o processo de leitura e estudo para trazer a obra à vida.

Na produção, a partitura é, na maioria das vezes, o ponto de partida para o intérprete preparar sua performance, pois é nela que estão registradas as informações musicais organizadas pelo compositor referentes à obra a ser executada, como o texto a ser cantado, a linha melódica, pausas, intensidade, dinâmica, entre outros parâmetros musicais. Porém, “por mais sofisticado que seja, nosso sistema de notação musical não consegue capturar todos os elementos de uma performance” (RINK, 2012, p. 35-36). Araújo (2017, p. 68-69) também ressalta essa lacuna de informações que são necessárias para a construção de uma performance e afirma que “(...) a partitura musical é, por natureza, incapaz de determinar uma realização única, exigindo, portanto, a interpretação”.

É por isso que, nesse processo de preparação da performance, o intérprete, busca outros conhecimentos além da partitura, que incidirão em suas tomadas de decisões acerca da interpretação, tais como informações sobre o compositor, contexto histórico

da obra, estilo de época, tradições interpretativas do gênero da obra e do período histórico em que foi composta, etc. Outros aspectos pertencentes ao processo de produção do intérprete podem depender, em muitas ocasiões, exclusivamente de suas escolhas, tais como o timbre, as nuances de dinâmica, a agógica, a expressão facial e corporal, os gestos. Como declara Cook (2009, p. 10), “há decisões de dinâmica e timbre que o performer precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura”. Essas definições são realizadas com base em estudos da obra, em conhecimentos adicionais aos da partitura e em experiências pessoais, conforme afirma Araújo:

Todas essas informações, conhecimento e experiências, filtrados através da imaginação musical do performer e do seu estilo interpretativo – tanto o pessoal quanto o da sua época –, resultarão em uma proposta pessoal para a peça, que será concretizada na performance e por ela, por sua vez, modificada e retroalimentada. (ARAÚJO, 2017, p. 70)

É importante ressaltar também que cada performance é singular e única, tornando-se impossível esgotar em uma apresentação todas as alternativas performáticas de uma obra musical, bem como assegurar sua repetição da maneira exata como já possa ter sido apresentada, pois, como afirma Cook (2006, p. 9), “nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical”.

Todas essas decisões e atuações do intérprete elaboradas no processo de produção o tornam um adaptador, como argumenta Hutcheon:

Num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação. O texto de uma peça nem sempre fala ao ator sobre questões como gestos, expressões e os tons de voz utilizados para converter as palavras da página numa *performance* convincente; o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco. No musical de teatro, a partitura também deve ser trazida à vida para o público e “mostrada” num som incorporado; ela não pode permanecer inerte como marcas pretas e sem vida num papel. Um mundo visual e auditivo é mostrado fisicamente no palco – seja numa peça, num musical, numa ópera ou qualquer outro meio performativo –, criado a partir dos signos verbais e notacionais na página. (HUTCHEON, 2013, p. 68)

Dessa forma, o intérprete, a partir do produto e do processo de recepção de uma ópera, atua em seu processo de criação e apresentação do produto final operístico, de forma a tornar a letra escrita uma obra viva, por meio da execução da combinação de

mídias – texto literário/música/encenação – em que a performance possibilita a recepção da obra pelo público.

Demos ênfase ao cantor, mas na construção de uma ópera outros intérpretes têm o mesmo papel de adaptador em sua atuação. O maestro, por exemplo, também realiza sua adaptação e coautoria na performance da obra, se encarregando de toda a orquestra e da união dos cantores e músicos instrumentistas, além de tomar várias decisões a respeito da interpretação musical.

Outro intérprete adaptador é o músico que se dedica à edição de partituras, uma vez que esse trabalho supera a simples da cópia de uma partitura, que pode estar manuscrita ou publicada, e digitação através de um *software* específico. O editor tem a responsabilidade de revisar a partitura da obra, reconhecer possíveis equívocos, propor solução para os mesmos, buscar identificar a escrita em locais que possam apresentar indefinições na grafia, entre outros. Editar uma obra musical pode se tornar uma atividade de caráter crítico submetida à interpretação do editor (ARAÚJO, 2017).

Para este trabalho, elaboramos uma edição diplomática, na qual nos atemos, principalmente, à reproduzir as informações da partitura da ópera *História do Asceta e a Dançarina*, que ainda se encontra manuscrita.

2.1.6 Adaptação e o público

A adaptação, do ponto de vista do processo de recepção, leva em consideração a leitura que o público faz do produto final. É como o público decodifica e compreende essa nova obra. Sob essa perspectiva, há dois tipos de espectador: o primeiro é aquele que recebe o produto da adaptação sem qualquer conhecimento prévio do texto fonte. Para esse espectador, a obra não tem significado de adaptação, pois é apreendida sem adição de significado prévio. O segundo tipo é aquele que já teve o contato com a obra fonte e que tem a oportunidade de recebê-la novamente, (re)interpretada em uma nova configuração midiática, ou seja, há uma duplicação interpretativa. Por conseguinte, a mesma obra pode ser compreendida e adaptada ativamente pelo público de acordo com diferentes leituras realizadas e o conhecimento prévio da obra original ou não.

Para o público familiarizado com a obra fonte anteriormente ao contato com a obra adaptada, ou seja, quando o espectador, por exemplo, já leu a obra literária que deu origem à narrativa operística, a imagem que se cria é a de um palimpsesto – um manuscrito em pergaminho de que se faz apagar parte da primeira escrita para nele se

escrever novamente – isso é, a memória da obra de origem pode permanecer ressoando, mas poderá ter uma nova conotação a partir do conhecimento dessa obra em uma nova configuração midiática. Segundo Hutcheon (2017, p. 308), “a performance operística torna-se um tipo de palimpsesto, com estas camadas duplas do que é lembrado e o que está sendo experienciado naquele momento criando prazer intelectual e estético”.⁶⁹ Tal acesso anterior à obra fonte confere a esse espectador tanto expectativas quanto exigências, os quais se tornam elementos extramusicais que poderão fortalecer e até mesmo ampliar a compreensão da nova obra.

Podemos afirmar, portanto, que a interpretação por parte do público será de natureza pessoal, pois depende de competências individuais e de como cada indivíduo é capaz de acessá-las. Consequentemente, o significado da obra será sempre instável, divergindo a cada espectador, sendo “incessantemente re-escrito de acordo com as práticas interpretativas que se modificam de geração em geração” (DINIZ, 2010, p. 198).

No caso da ópera de Hostílio Soares, além da memória que o espectador pode ter em relação ao texto literário, também nos deparamos com outras questões envolvendo a memória que são atreladas ao gênero operístico. Hutcheon (2013, p. 173) apresenta um questionamento pertinente em relação a isso: “Como reagiríamos a uma adaptação de um musical contemporâneo, se, no palco, tivéssemos visto somente óperas europeias do século XIX?” Como apresentamos no capítulo anterior, a *História do Asceta e a Dançarina* é uma ópera diferenciada, que se aproxima dos moldes do drama musical wagneriano e se distancia das composições do gênero em formato mais tradicional do século XIX e de séculos anteriores. Algumas óperas com aspectos estilísticos próximos ao modelo operístico wagneriano não foram bem reconhecidas como óperas por muitos espectadores e críticos musicais, dentre outras justificativas já apresentadas, pelo fato de essas obras não apresentarem a configuração operística mais conhecida, que possui árias, duetos, recitativos, entre outros estilos musicais em sua constituição. Como a ópera de Hostílio Soares permanece inédita, não sabemos se o público também reagiria dessa forma frente a essa obra, mas podemos afirmar que, quando tivemos acesso à sua partitura, a peça causou-nos certo estranhamento, assim como sua denominação como uma ‘ópera’, o que nos leva a conjecturar que possivelmente o espectador que teve a

⁶⁹ “The operatic performance becomes a kind of palimpsest, with these double layers of what is recalled and what is being experienced at that moment creating both intellectual and aesthetic pleasure”

experiência prévia de assistir a óperas nos moldes mais tradicionais também viesse a ter tal impressão.

A conexão entre a memória do público e a experiência com a obra adaptada é que propicia a construção de comparações e julgamentos de valor referentes à obra original e à nova, pois como Hutcheon (2013, p. 46) reconhece, “parte tanto do prazer quanto da frustração de experienciar uma adaptação está na familiaridade criada através da repetição e da memória”.

2.2 A intermedialidade e a ópera

Para Elleström, a adaptação possui, por característica primordial, a possibilidade de “transferir os traços de mídia de um meio para outro meio”⁷⁰ (2017, p. 513), pertencendo a um campo mais amplo, que é a intermedialidade. Daí a necessidade de abordarmos a intermedialidade, tanto para melhor situarmos o domínio da adaptação quanto para podermos ampliar a nossa abordagem analítica no presente estudo.

O estudo da interrelação/interação entre mídias recebe o nome de Intermedialidade (CLÜVER, 2017/1). Para Rajewsky (2012, p. 18, grifo da autora), “intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias”. Elleström (2017, p. 510) afirma que “intermedialidade é (o estudo de) relações específicas entre diferentes produtos de mídia e relações gerais entre diferentes tipos de mídias”.⁷¹ Para se conhecer uma obra musical como a ópera, por exemplo, devemos levar em consideração todas as suas configurações midiáticas e, principalmente, as relações e os diálogos estabelecidos entre elas, de forma a buscarmos a compreensão da resultante da combinação dessas mídias. O texto literário e a música são configurações midiáticas que, quando combinadas, nos permitem conhecer um novo produto, que pode ser uma canção, uma ópera etc.

Inicialmente, quando temos acesso à partitura da ópera tomamos conhecimento de duas configurações midiáticas que a compõem: o texto literário e a música. Ambas as mídias podem ser lidas e/ou executadas de maneira autônoma sem, necessariamente,

⁷⁰ “(...) *transfer of media traits from one medium to another medium*”.

⁷¹ “*Intermediality is (the study of) specific relations among dissimilar media products and general relations among different media types*”

serem apresentadas simultaneamente. Porém, apenas o estudo separado das configurações midiáticas integrantes da ópera não propicia o conhecimento da composição musical em sua completude, visto que o drama musicado só atingirá a sua forma íntegra quando o diálogo das duas mídias for potencializado pela colaboração das outras mídias advindas sobretudo da arte teatral (atuação cênica, iluminação, vestuário, cenografia), no momento final de cada apresentação da montagem de um espetáculo operístico. O estudo intermediário da ópera contribuirá para a construção de uma análise crítica das relações estabelecidas entre as configurações midiáticas (DINIZ, 2012, p. 9; RAJEWSKY, 2012, p. 23).

A partir do estudo das relações estabelecidas entre a música de Hostílio Soares e a prosa poética de Tagore poderemos observar quais as intervenções musicais realizadas por Soares em relação ao texto literário, como ele adaptou o material para a linguagem musical, como o compositor concebeu musicalmente os personagens, entre outros aspectos que envolvem a composição da ópera. Para esta pesquisa, a análise contemplará apenas as mídias presentes na partitura de *História do Asceta e a Dançarina*, a saber, o texto literário e a configuração musical, uma vez que a ópera em questão ainda não foi estreada e o seu registro escrito é o único acesso que temos à obra, para então nos conduzir às decisões e escolhas interpretativas e de construção do espetáculo.

Irina Rajewsky (2012, p. 23) nos apresenta uma classificação da intermedialidade em três subcategorias concentradas nas “configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediárias específicas”, de forma a favorecer a “análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias” (*ibid*, p. 23), a saber:

Transposição midiática

Se refere à gênese de um produto que foi concebido pelo processo de transformação de uma mídia fonte em uma nova configuração midiática (RAJEWSKY, 2012; CLÜVER, 2017, p. 459). Um exemplo de transposição midiática seria a realização da adaptação de um roteiro em uma produção cinematográfica. Em nosso objeto de estudo, analisaremos quais aspectos do texto literário o compositor transportou para a música, quais diálogos foram estabelecidos na relação texto/música

etc., de maneira a compreender a ópera, tanto no registro da partitura quanto em seu espetáculo, como o novo produto originado de um texto literário anterior.

Combinação de mídias

Esta subcategoria contempla o resultado da combinação de duas ou mais mídias. Rajewsky (2012, p. 24-25) utiliza a ópera como exemplo dessa subcategoria, por abarcar a combinação de várias mídias em um evento único. A partir da análise do resultado da combinação das configurações midiáticas presentes na partitura da ópera, que nos comunica a união do texto literário e da música, de Hostílio Soares abordada nesta pesquisa, poderemos observar se é possível obter informações ou sugestões para as outras mídias que também integram a performance do espetáculo operístico, e assim, construir a interpretação da obra.

Referências intermidiáticas

Se apresenta como uma única mídia, considerada convencionalmente como distinta, que está materialmente presente e que, através de seus meios e instrumentos próprios, estabelece uma referência a um outro sistema midiático, que fica, por sua vez, materialmente ausente, como por exemplo, a écfrase⁷², a musicalização da literatura, entre outros (RAJEWSKY, 2012, p. 23). Uma referência intermidiática pode se configurar como uma imitação ou a lembrança de algum objeto ou um som presente em uma configuração midiática diferente da que originalmente foi representada. Por exemplo, a imitação do som de um cavalo galopante na execução do acompanhamento pianístico do *Lied Erlkönig*⁷³ de Franz Schubert (1797-1828) pode ser considerada uma referência intermidiática. Na análise a ser realizada da composição de Hostílio Soares, observaremos se o compositor realizou referências intermidiáticas em sua obra, quais são elas e quais os possíveis sentidos de tais referências.

Uma obra pode se enquadrar em duas ou até nas três subcategorias, segundo Rajewsky (2012). De forma específica, percebemos que a ópera de Hostílio Soares pode ser analisada segundo o prisma das três subcategorias, uma vez que é o resultado da

⁷² Segundo Clüver (2017) “a écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética”.

⁷³ Sugestão de interpretação do *Lied* para audição: <https://youtu.be/uZ7dCCav14A>.

transposição midiática realizada por Hostílio Soares, por meio da adaptação de um texto literário para o gênero operístico; é composta pela combinação de diferentes configurações midiáticas, tais como a música, a prosa poética, o teatro, o cenário, entre outras; e possui referências intermidiáticas específicas e concretas, como por exemplo, quando a música, com seus próprios códigos, destaca elementos que estão no texto literário e/ou faz referência a personagens que estão no texto poético.

2.3 Associação das três perspectivas da adaptação às subcategorias da intermedialidade

Entendemos que, para o nosso estudo da *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares, as três perspectivas da adaptação – processo de criação / produto / processo de recepção – apresentadas por Hutcheon (2013) e as três subcategorias da intermedialidade – referências intermidiáticas / transposição midiática / combinação de mídias –, de Irina Rajewsky (2012), podem ser associadas de forma que uma complemente o significado da outra, a fim de ambas se constituírem como ferramentas de análise da ópera em foco, além de nos auxiliarem na futura construção de sua performance.

2.3.1 A adaptação como processo de criação e as referências intermidiáticas

O processo de criação na adaptação envolve tanto a (re)interpretação quanto a (re)criação de uma configuração midiática fonte, que foi adaptada, transformada à linguagem da nova obra, mas que permanece, de alguma forma, reconhecível na nova mídia (HUTCHEON, 2013). Na adaptação operística o texto literário permanece, porém adaptado ao novo produto multimídia e podendo apresentar uma série de princípios conservados, omitidos ou acrescentados pelo compositor e/ou libretista. Ainda que contendo aspectos que foram mantidos, o texto literário já não é mais exatamente o mesmo pelo fato de estar em outra configuração midiática, a qual altera o seu formato original, ou seja, o processo de criação realizado na adaptação confere à recriação um novo caráter. Por exemplo, o texto da ópera pode não ter sofrido grandes alterações em relação ao texto original, como é o caso da obra de Hostílio Soares, mas a mera circunstância de as palavras serem cantadas, e não faladas, ou simplesmente lidas em

silêncio, vários aspectos que podem interferir na compreensão são transfigurados, tais como a entonação, a acentuação, a altura, a variação de dinâmicas, a duração das frases, o ritmo, como explica Pádua ao se referir a poemas transformados em canções de câmara:

O poema integra a estrutura da canção, mas não é mais aquele que se lia no papel. O compositor, ao mesmo tempo em que se utiliza dos códigos próprios da linguagem musical, recria a estrutura do poema. O tempo do poema é ampliado pelo tempo de duração da canção e sua métrica pode sofrer modificações, assim como sua acentuação. O poema, ao espaçar-se no tempo, pode ter fragmentada sua coesão estrutural original. O sentido apreendido com uma leitura em seu tempo real pode ser alterado. A sintaxe se dilui, assim como o efeito do encadeamento das palavras. O poema é sonorizado no tempo, ganha inflexão e dinâmica. O poema, na canção, é a sua letra. (PÁDUA, 2009, p. 77-78)

Essa análise, do processo de criação e das referências intermediáticas, também nos auxiliará a reconhecer se o compositor utilizou algum recurso musical para representar ou evocar objetos e personagens em sua criação, entre outros elementos presentes no texto poético. O reconhecimento musical dessa forma de referência intermediática poderá conduzir o intérprete, seja o músico cantor, o instrumentista, o regente, ou todos estes, a realçar tais passagens, com o objetivo de potencializar o processo de recepção de tais elementos referenciados.

No próximo capítulo, investigaremos, por exemplo, se Hostílio Soares fez uso da técnica de composição de *leitmotiv* em sua obra para edificar musicalmente cada personagem, como se dá usualmente em obras associadas ao drama musical wagneriano. Caso essa característica esteja presente na ópera *História do Asceta e a Dançarina*, poderemos afirmar que esses temas também se constituem como referências intermediáticas, visto que foram criados com o objetivo de retratar os personagens individualmente, expressando musicalmente algum traço físico, psicológico ou emocional deles.

2.3.2 Adaptação como produto e a transposição midiática

Conforme elucidado por Hutcheon (2013), o produto se conforma pela transposição de uma obra, pertencente a uma configuração midiática específica, para outra ou outras configurações, gerando uma nova obra. Apesar de a análise da adaptação como produto e de a subcategoria de Rajewsky utilizarem o mesmo termo –

transposição – as duas categorias não são sinônimas no que tange à construção de significados, mas se complementam, conforme a nossa interpretação.

Em nosso estudo, observamos a mudança do modo de engajamento e de gênero de um texto literário em ópera. A adaptação feita por Hostílio Soares utiliza a mesma história que Tagore narra em seu texto literário, a partir da utilização da linguagem própria operística somada às intervenções musicais do compositor ao recuperar o conteúdo em seu novo produto.

Tendo em vista o produto originado pela adaptação de um texto fonte em ópera, a transposição midiática, subcategoria de Rajewsky (2012), conduzirá o nosso olhar para como o compositor traduz esse texto literário em música, o que contribuirá para a construção da compreensão da nova obra, como afirma Pádua ao analisar canções de câmara:

cabe-nos verificar a maneira como o compositor aciona o poema, que elementos eleger em sua tradução e até que ponto o poema encontra-se transformado; e também, como os elementos literários e musicais interagem para criar uma nova constelação de sentidos, como dialogam, como se completam ou se opõem. (PÁDUA, 2009, p. 78-79)

Dessa forma, poderemos elencar o que o compositor quis adaptar, transformar, ajustar, do texto original para o texto cantado, quais foram as adaptações necessárias para que o texto literário se adequasse ao formato operístico, quais articulações e diálogos foram estabelecidos entre o texto e a música, além de trazer à luz as interpretações do compositor acerca da história de origem e o modo como ele as transpôs musicalmente.

Na análise do produto performático, o espetáculo operístico, podemos afirmar que ele possui uma natureza alográfica⁷⁴, pois a obra só se completa com o concurso de “uma falange de criadores, músicos, dançarinos e produtores para interpretar e, assim, trazer seu libreto e partitura, seus dois ‘textos dramáticos’ para a vida musical e teatral

⁷⁴ As artes podem ser autográficas ou alográficas (HUTCHEON, 2017, p. 305). Nas artes autográficas, não é necessária a presença de um intérprete como mediador entre a obra e o público, como ocorre na pintura, na literatura, entre outras. Nas artes alográficas, é imprescindível a figura do intérprete, que será o responsável por dar vida à obra, como, por exemplo, a ópera, o teatro, entre outras. Mesmo que se possa ler a partitura de uma obra, a música somente existirá com a sua execução por meio dos instrumentistas e cantores.

no palco” (HUTCHEON, 2017, p. 305).⁷⁵ Takahama (2010, p. 3) também afirma que “teatros, orquestras, regentes, cantores, diretores e uma numerosa e qualificada equipe técnica são necessários para dar suporte a este espetáculo multifacetado, garantindo a eficiência e o consequente sucesso de sua produção”.

Por isso, entendemos que as mídias que compõem a ópera como produto multimídia, e que serão analisadas sob o prisma da transposição midiática, são as pertencentes à partitura as quais se juntam àquelas imprescindíveis para a performance da ópera no palco, tais como o cenário, a interpretação musical e teatral dos cantores, a iluminação, o figurino, a direção de cena e musical, entre outras.

Pelo fato de a ópera *História do Asceta e a Dançarina* ainda permanecer inédita e de não termos conhecimento se o compositor registrou outras informações quanto a sua montagem além da partitura, não dispomos, ainda, da dimensão completa da obra. Esperamos que a análise do processo de criação e as referências intermediáticas, o produto e a transposição midiática e o processo de recepção e a combinação das mídias forneçam *insights* e ideias para a concepção das outras mídias (cenografia, iluminação, atuação etc.), e orientem na construção de uma futura performance operística dessa obra.

2.3.3 Adaptação como processo de recepção e a combinação das mídias

O processo de recepção é o momento de acesso à obra adaptada e isso ocorre por meio do estabelecimento da combinação entre as mídias constituintes do novo produto.

Constatamos, no decorrer deste capítulo, que o processo de recepção da obra operística ocorre, em um primeiro momento, na combinação das mídias presentes na partitura musical, texto literário e música, que será acessada pela leitura e pelo estudo feito por intérpretes, maestro, músicos da orquestra, diretor de cena, entre outros, que se tornam os adaptadores da nova obra assumem a responsabilidade de vivificá-la no palco. Com a performance da ópera, que é caracterizada pela combinação de todas as mídias envolvidas no espetáculo, é o público que opera o processo de recepção a partir de experiências e conhecimentos prévios, que serão determinantes para a construção do significado que a obra terá para cada indivíduo.

⁷⁵ “A phalanx of creators, performers, and producers to interpret and thus bring its libretto and score, its two ‘dramatic texts’, to musical and theatrical life on stage.”

Como o espetáculo operístico é obtido por meio de uma ação performática, cada exibição ao vivo terá uma combinação de mídias exclusiva e, mesmo que se mantenha o elenco, músicos e a produção, a interpretação sempre será única e irrepetível, seja pelo fato de que a cada performance ocorre um amadurecimento quanto a atuação cênica e execução musical, seja pela possibilidade de correção de possíveis erros cometidos e/ou surgimento de imprevistos ou falhas a serem superadas. Em outras palavras, a cada performance obtém-se um novo produto, o que “implica em uma multiplicação de produtos” (COOK, 2006, p. 10) de uma única obra.

A possibilidade de gravação da performance da ópera é um recurso que amplia o acesso do público à obra e sua divulgação. Essa gravação pode ocorrer de variadas formas, podendo ser realizada como um registro da performance ao vivo ou gravada por partes, o que permite a correção de certas imperfeições e o aprimoramento de captação da música e de aspectos cênicos.

O processo de recepção dos intérpretes será diferente, dependendo diretamente da forma como a ópera será interpretada, se será no palco, com a presença do público ou não, se será em um estúdio de gravação, entre outros. Para cada situação, o intérprete será estimulado a readaptar a sua recepção da obra para ajustá-la ao formato performático necessário.

O mesmo poderá ocorrer com o processo de recepção do público. O espectador pode ter a sua interpretação do espetáculo alterada dependendo da forma de acesso à obra, ou seja, em conformidade com o modo como foram concebidas as combinações das mídias. Por exemplo, quando o ouvinte está presente no teatro, ele terá autonomia de escolher para qual ângulo e espaço do palco irá olhar e focar a sua atenção, a audição da música será diretamente impactada conforme a acústica do teatro, a iluminação poderá criar nuances que só serão perceptíveis em uma performance ao vivo. Quando o acesso a obra se dá por meio de uma gravação em formato audiovisual, todas os aspectos citados anteriormente relacionados à apresentação ao vivo em um teatro são alterados. O enquadramento da cena obedece à captação da câmera. Possivelmente, a partir da escolha de um diretor de gravação que aponta o que é necessário ser registrado, a música é equalizada, corrigindo-se quaisquer diferenças de intensidades entre os instrumentos e as vozes. Por outro lado, o efeito de ampliação acústica alcançada em um teatro pode ser prejudicado no resultado sonoro da gravação, os recursos de iluminação para uma gravação são diferentes dos utilizados na performance ao vivo, o que gera um resultado distinto.

Percebemos o quanto o processo de recepção de uma obra pode variar segundo as decisões e condições para a construção da combinação das mídias. Sendo a ópera uma obra performática, ela estará sempre sujeita a novas interpretações e, conseqüentemente, a combinações inovadoras de suas mídias, podendo variar conforme os intérpretes que se encarregarão de trazê-la aos palcos, o contexto cultural no qual ela estará inserida, o meio pelo qual o público terá acesso à obra, entre outros aspectos.

Neste capítulo abordamos os princípios da adaptação e o que é pré-requisito para que uma obra seja reconhecida como originada de um processo de adaptação. Constatamos que a maioria das óperas se constitui a partir de uma adaptação, como é o caso do objeto do nosso estudo, *História do Asceta e a Dançarina*, na qual Hostílio Soares adaptou um texto literário de Rabindranath Tagore para a linguagem musical operística. Entretanto, a adaptação não está presente somente na concepção da obra de Soares, mas permanece em todo o processo, desde a composição à performance.

Como a adaptação pertence ao campo da intermedialidade, associamos as suas perspectivas às subcategorias da intermedialidade para ampliar e auxiliar na análise da ópera de Hostílio Soares. Reconhecer a adaptação e os diálogos e relações estabelecidas entre as mídias que se integram na *História do Asceta e a Dançarina*, nos diversos momentos em que se envolve a composição da ópera, nos auxiliará no estudo analítico da obra, que será realizado no próximo capítulo, a partir da compreensão do que o compositor transpôs do texto literário para a linguagem musical, permitindo, ainda, identificar as interpretações de Soares em relação à prosa poética de Tagore, as quais estão musicalmente presentes em sua composição. Esperamos que esse panorama forneça subsídios para os intérpretes no que tange à construção da montagem performática operística do trabalho de Hostílio Soares, até o momento praticamente desconhecido do grande público.

CAPÍTULO 3 – A ÓPERA *HISTÓRIA DO ASCETA E A DANÇARINA*

Nesse capítulo, serão analisadas as possíveis relações e os diálogos entre os elementos linguístico-literários da prosa poética de Rabindranath Tagore, a obra de origem, e os elementos ou parâmetros musicais da ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares. Por isso, faremos um estudo do texto literário de Rabindranath Tagore a partir da versão encontrada na obra dramática. Apresentamos considerações sobre a orquestração e o seu papel nessa obra, bem como os personagens na ópera de Soares. Realizaremos também a análise texto-música da ópera, sob o prisma da adaptação e da intermedialidade.

O estudo analítico nos auxiliará no reconhecimento das contribuições e intervenções advindas da interpretação pessoal de Soares no que se refere ao texto literário de Tagore e que estão expressadas musicalmente em sua ópera. Verificaremos como o compositor imprimiu em sua composição algumas das características do drama musical wagneriano, como, por exemplo, os *leitmotive*, o protagonismo orquestral, o constante uso de cromatismos, entre outras. A partir do conhecimento mais profundo da obra, pretendemos também sugerir alguns elementos e aspectos performáticos, a fim de contribuir para uma futura construção desse espetáculo operístico. Teceremos também reflexões sobre a *História do Asceta e a Dançarina* como uma adaptação.

3.1 O texto literário fonte e o texto operístico

Hostílio Soares aproveita, na composição da ópera, a prosa poética número XXXVII de *Colheita dos frutos* (1945), uma tradução de Abgar Renault do livro *Fruit Gathering* (1916) de Rabindranath Tagore, escrito originalmente em bengali e baseado em textos sânscritos.

A versão da prosa poética traduzida está disposta da mesma forma que em sua impressão, mantendo os parágrafos de cada frase e o agrupamento delas. Apresentamos o texto operístico dividido em três blocos de frases para evidenciar a maneira como Soares o expõe dentro da estrutura da ópera em cada um dos quadros.

Realçamos algumas partes das duas versões do texto literário com cores diferentes para marcar as pequenas diferenças e as adaptações realizadas pelo compositor, a saber:

- em **vermelho**, indicamos, no texto traduzido por Renault, palavras ou pequenas frases que foram excluídas na ópera;
- em **azul**, destacamos algumas palavras que foram substituídas no texto que está na partitura da ópera em relação ao texto fonte;
- em **amarelo**, marcamos as inclusões feitas no texto operístico e alterações de pontuação em comparação com o texto fonte.

*Texto literário fonte*⁷⁶

Upagupta, o discípulo de Buda, jazia adormecido na poeira ao pé da muralha da cidade de Matura.

Tôdas as lâmpadas estavam apagadas, tôdas as portas fechadas, tôdas as estrêlas escondidas pelo céu lóbrego de agôsto.

De quem eram aquêles pés **cujos** adornos tilintavam, tocando-lhe o peito **de repente**?

⁷⁶ Apresentamos abaixo o texto de Tagore na versão inglesa extraída da coletânea *The complete Works of Rabindranath Tagore: All short stories, poetry, novels, plays & essays*, 2017.

Upagupta, the disciple of Budha, lay asleep on the dust by city wall of Matura.

Lamps were all out, doors were all shut, and stars were all hidden by the murky sky of August.

Whose feet were those tinkling with anklets, touching his breast of a sudden?

He woke up startled, and a light from a woman's lamp struck his forgiving eyes.

It was a dancing girl, starred with jewels, clouded with a pale-blue mantle, drunk with the wine of her youth.

She lowered her lamp and saw young face, austerely beautiful.

"Forgive me, young ascetic", said the woman, "Graciously come to my house. The dusty earth is not a fit bed for you."

The ascetic answered, "Woman, go on your way; when the time is ripe I will come to you."

Suddenly the black night showed its teeth in a flash of lightning.

The storm growled from the corner of the sky, and the woman trembled in fear.

The branches of the wayside trees were aching with blossom.

Gay notes of a flute came floating in the warm spring air from a far.

The citizens had gone to the woods, to the festival of flowers.

From the mid-sky gazed the full moon on the shadows of the silent town.

The young ascetic was walking in the lonely street, while overhead the lovesick koels urged from the mango branches their sleepless plaint.

Upagupta passed through the city gates, and stood at the base of the rampart.

What woman lay in the shadow of the wall at his feet, struck with the black pestilence, her body spotted with sores, hurriedly driven away from the town?

The ascetic sat by her side, taking her head on his knees, and moistened her lips with water, and smeared her body with balm.

"Who are you, merciful one?" asked the woman.

"The time, at last, has come to visit you, and I am here," replied the young ascetic.

Ele acordou espantado, e a luz da lâmpada de uma mulher feriu-lhe os olhos cheios de perdão.

Era a dançarina, esmaltada de jóias como estrêlas, envolta num manto azul-claro e bêbeda do vinho da sua própria juventude.

Ela abaixou a lâmpada e viu a jovem face, austeramente bela.

“Perdoa-me, jovem asceta”, disse a mulher, “dá-me a graça de vir para minha casa. A terra poeirenta não é cama digna de ti”.

Respondeu o asceta: “Mulher, segue teu caminho, quando chegar a hora, irei procurar-te”.

De repente, a noite negra mostrou os dentes no clarão de um relâmpago.

Num canto do céu rugiu a tempestade, e a mulher tremeu de medo.

Os galhos das árvores das alamedas estavam doloridos de tantos botões.

Alegres notas de fruta longínqua vinham flutuando no ar morno da Primavera.

Os habitantes da cidade tinham ido ao festival das flores nos bosques.

No meio do céu a lua cheia contemplava as sombras da cidade silenciosa.

O jovem asceta estava andando na rua solitária, enquanto lá em cima os apaixonados koels lançavam dos galhos das mangueiras seu queixume insone.

Upagupta atravessou os portões da cidade e parou na base da muralha.

Que mulher jazia na sombra do muro a seus pés, atacada pela peste negra, com o corpo cheio de feridas, expulsa apressadamente da cidade?

O asceta sentou-se a seu lado, tomou-lhe a cabeça nos joelhos, umedeceu-lhe os lábios com água e untou-lhe o corpo com bálsamo.

“Quem és tu, ente caridoso?” – perguntou a mulher.

“Chegou, afinal, a hora de eu visitar-te e aqui estou”, respondeu o jovem asceta.

Texto operístico

• **Quadro 1**

Upagupta, discípulo de Buda, jazia adormecido na poeira ao pé da muralha da cidade de Matura.

Todas as lâmpadas estavam apagadas, todas as portas fechadas, todas as estrelas escondidas pelo céu lóbrego de Agosto.

De quem eram aqueles pés, com adornos que tilintavam, tocando-lhe o peito repentinamente?

Ele acordou espantado, e a luz da lâmpada de uma mulher feriu-lhe os olhos cheios de perdão, feriu-lhe os olhos cheios de perdão.

Era a dançarina, esmaltada de joias como estrelas, envolta num manto azul claro, e bêbeda do vinho de sua própria juventude.

Ela abaixou a lâmpada e viu a jovem face austeramente bela.

“Perdoa-me, jovem asceta. Dá-me a graça de vir para a minha casa. A terra poeirenta não é cama digna de ti.”

“Mulher, segue o teu caminho, quando chegar a hora, irei procurar-te.”

- **Quadro 2**

De repente, a noite negra mostrou os dentes no clarão de um relâmpago.
Num canto do céu rugiu a tempestade, e a mulher tremeu de medo.

- **Quadro 3**

Os galhos das árvores das alamedas estavam doloridos de tantos botões.
Alegres notas de flauta longínqua vinham flutuando no ar morno da primavera.
Os habitantes da cidade tinham ido ao Festival das Flores no bosque.
No meio do céu a lua cheia contemplava as sombras da cidade silenciosa.
O jovem asceta estava andando na rua solitária, enquanto lá em cima os apaixonados *kokilās* lançavam dos galhos das mangueiras o seu queixume insone.
Upagupta atravessou os portões da cidade e parou na base da muralha.
Que mulher jazia na sombra do muro e a seus pés,
Atacada pela peste negra, com o corpo cheio de feridas, expulsa apressadamente da cidade?
O asceta assentou-se ao seu lado, tomou-lhe a cabeça nos joelhos, umedeceu-lhe os lábios com água e untou-lhe o corpo com bálsamo.
“Quem és tu? Ente caridoso.”
“Chegou, afinal, a hora de visitar-te e aqui estou.”

Como já abordado neste trabalho, Soares empregou o texto literário de Tagore quase em sua integralidade. Podem ser verificadas apenas ligeiras diferenças entre o texto traduzido de *Colheita de frutos* (1945) e o texto operístico.

Algumas das diferenças apresentadas, como a exclusão do artigo ‘o’ e do pronome ‘eu’, respectivamente, na primeira frase e na última frase cantada pelo Asceta, não afetam em nada o entendimento e até dão mais concisão ao relato. As mudanças sugerem que Soares se preocupou mais com a quantidade de notas das frases musicais do canto, tendo em vista que, ao suprimi-las, o sentido textual não ficou comprometido.

A frase do texto operístico, “De quem eram aqueles pés, *com* adornos *que* tilintavam, tocando-lhe o peito *repentinamente?*”, difere da que está no texto fonte por três palavras. Entendemos que todas essas alterações foram realizadas intencionalmente, feitas para adequar melhor o texto na linha musical, para viabilizar a prosódia e facilitar a pronúncia, o que torna o texto cantado mais compreensível. A preposição ‘com’ substituiu o pronome relativo ‘cujos’ presente no texto fonte. Por causa dessa substituição, foi necessária a inclusão do pronome ‘que’. No final da frase também encontramos a troca dos termos ‘de repente’, no texto original, para ‘repentinamente’ no texto da ópera. ‘Repentinamente’ é uma palavra mais sintética, por ser uma no lugar de duas; é um vocábulo mais brilhante por causa dos ecos que ela possui nas sílabas /en/ e /te/; além de apresentar um ritmo mais expressivo, porque se apresenta como se tivesse duas sílabas tônicas: repentinamente.

O fragmento realçado em amarelo, *feriu-lhe os olhos cheios de perdão*, no texto operístico apresenta a única frase que Hostílio Soares repetiu em toda a sua obra. Evidentemente, é um reforço visa enfatizar, na memória do ouvinte/espectador (mesmo que de modo, por ora, inconsciente, já que a ação está apenas no começo), que o asceta, um homem “cheio de perdão”, foi atingido de forma definitiva, profunda, e que a visão que o despertou não será esquecida.

Destacamos em vermelho, no texto fonte, as frases que foram excluídas na versão adaptada para a ópera. Observamos que são aquelas que mencionam qual personagem atua nos diálogos, como por exemplo, “disse a mulher”, “respondeu o jovem asceta”. Elas foram retiradas do texto literário, procedimento comum em adaptações de textos literários para o modo de engajamento ‘contar’, que envolve tanto a dimensão sonora quanto a dimensão visual em sua performance, visto que a interpretação dos cantores e/ou atores se encarrega de transmitir tais informações.

Outra alteração no texto operístico em comparação com o texto original foi a inserção do substantivo ‘*kokilãs*’ no lugar do ‘*koels*’, ambas as palavras destacadas em azul nos textos acima. Conforme a nota de rodapé presente na edição do livro *Colheita de frutos* (1945, p. 37) e que foi transcrita nesta pesquisa no Capítulo 1 (p. 40), esses substantivos são sinônimos, utilizados para nomear o mesmo pássaro, conhecido no Brasil popularmente por “cuco”. Aqui se trata de uma adaptação do texto operístico por Soares, e cremos que possa ter relação com o canto da Historiante. A palavra ‘*kokilãs*’, além de ser maior, é mais sonora ao ser pronunciada e, conseqüentemente, pode favorecer tanto a performance da cantora quanto a compreensão do ouvinte, ainda que este nunca a tenha ouvido e não saiba o seu significado. Já ‘*koels*’ é uma palavra menor, de pronúncia quiçá desconhecida dos brasileiros. Além disso, não é tão sonora e poderia comprometer, principalmente, a audição e o entendimento do espectador.

A mudança na pontuação da frase cantada pela Dançarina na ópera pode parecer sutil, entretanto está cheia de significados. No original, em uma interpretação básica é apenas uma pergunta: “Quem és tu, ente caridoso?”. Mas, com a fragmentação da frase, ela se torna mais enfática: “Quem és tu? Ente caridoso.”. A frase quebrada evidencia a surpresa, porque podemos imaginar a bailarina febril, confusa não apenas quanto à identidade de quem a socorre, mas de sua verdadeira natureza, porque a imagem que ela possivelmente construíra antes do jovem (um homem soberbo, arrogante, que a rejeita, menospreza e repele), se desfaz e dá lugar à revelação de qualidades interiores dele, antes invisíveis. Nessa interpretação ela reconhece o asceta, mas, num primeiro

momento, fica perplexa com a atitude dele. Em literatura, o reconhecimento é um momento altamente dramático, porque ele ilumina todos os eventos anteriores e lhes dá novo sentido. Nessa interpretação, a frase “Ente caridoso” vira uma exclamação, algo como um suspiro de agradecimento, que positiviza a narrativa, até então caminhando para um desfecho desolador.

Outra diferença do texto operístico em relação ao texto literário fonte foi o agrupamento das frases. Na ópera de Soares, o texto literário foi dividido em três partes, cada qual constituindo um quadro da obra. O reconhecimento da divisão textual de cada quadro nos forneceu uma visão temática da leitura que supomos que Soares fez do texto literário original ao adaptá-lo à linguagem musical operística. No Quadro I, o compositor se apropriou do início narrativo e descritivo da prosa poética, encerrando o bloco com o primeiro diálogo entre os personagens; no Quadro 2, Soares optou por empregar apenas duas frases, as últimas, no texto fonte, antes da linha tracejada, e, diferentemente do que se passa no texto de Tagore, deflagra para o ouvinte a tempestade, com os ventos fortes e outros elementos que têm por objetivo retratar toda a fúria daquele fenômeno da natureza; no Quadro 3 o compositor reconstrói a segunda parte do texto literário fonte.

Podemos afirmar que o texto original permanece completamente reconhecível no novo produto, mesmo que em uma formatação diversa e, ainda que, dentro da nova configuração, possa ocorrer ampliação ou redução dos seus significados. Assim a obra operística se configura como uma adaptação e o texto literário. Comparando as versões do texto literário (texto fonte e texto operístico), podemos afirmar, ademais, que, pelo fato de o texto operístico não ter passado por grandes adaptações, a forma como o compositor tratou o texto literário em sua obra se enquadra nos moldes da *Literaturoper*. Todos esses pequenos ajustes no texto associados à música valorizam o resultado sonoro da união texto-canto.

Constatamos que a prosa poética de Tagore escolhida por Soares para a sua composição operística possui um enredo com pouca ação dramática, o que a diferencia de muitos outros exemplos da literatura que tivemos a oportunidade de conhecer em montagens de ópera. A movimentação cênica sugerida pela história é escassa, o que contribui para conceituar essa obra como uma ópera diferenciada. Apresentamos abaixo um breve estudo do texto literário a partir da versão utilizada na ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares.

3.1.1 Estudo acerca da prosa poética de Rabindranath Tagore

Como pudemos observar, Soares não realizou nenhuma alteração que pudesse interferir significativamente no sentido na versão traduzida por Abgar Renault do original de Tagore. Por isso, o nosso estudo textual foi realizado a partir da versão disposta na obra musical.

- *Upagupta, discípulo de Buda, jazia adormecido na poeira ao pé da muralha da cidade de Matura.*

Nessa primeira frase, e nas duas seguintes, o tempo verbal é o pretérito imperfeito, que descreve ações ocorridas no passado não de forma pontual, mas contínua.

O texto apresenta, já no início, o nome do Asceta e a sua escolha de vida como um discípulo de Buda. A questão de haver somente um personagem nomeado revela sua importância e reforça seu protagonismo em uma história de apenas dois personagens. O nome confere ao Asceta uma dignidade maior do que a dedicada à Dançarina, porque não se trata de qualquer discípulo de Buda, mas sim de um em especial, Upagupta, ao passo que a personagem feminina não recebeu essa individualidade por parte do poeta e do compositor. Além da apresentação do personagem, o autor informa as condições precárias do seu repouso na noite retratada, correspondente ao estilo de vida de religiosos que optam por um caminho ascético, no qual buscam, a partir do autocontrole e de restrições quanto aos prazeres do corpo, o desenvolvimento espiritual, tanto no campo da purificação da alma quanto para o aprofundamento no conhecimento do que é divino.

Matura é uma milenar cidade murada indiana, com grande importância para o hinduísmo por ser considerada a cidade do nascimento de *Krishna*⁷⁷. Sabemos que as muralhas tinham ou têm por objetivo demarcar o território de localidades, protegê-las, bem como impedir a entrada de inimigos e expulsar indivíduos, de forma a manter, inclusive, cidadãos nativos fora de seus limites quando estes possam ameaçar a coletividade, como seria o caso de criminosos ou doentes com moléstias contagiosas,

⁷⁷ *Krishna* é considerado como uma das divindades mais importantes do hinduísmo, conhecido como o deus da compaixão, do amor, da ternura.

por exemplo. A localização do asceta é relevante porque a muralha pode se tornar um lugar marginal, que muitos andarilhos buscam para se abrigar, e ainda local de permanência daqueles que são expulsos da cidade. Diante de tal constatação, inferimos que o Asceta provavelmente não era o único a dormir no chão próximo dos limites da cidade, mas talvez estaria junto de outros, em igual situação de escolha, ou obrigados a isso por estarem, de alguma forma, mais desfavorecidos.

O verbo “jazia” também é muito significativo, pois nos traz o significado de que ele dormia profundamente, imóvel.

- *Todas as lâmpadas estavam apagadas, todas as portas fechadas, todas as estrelas escondidas pelo céu lóbrego de Agosto.*

Tagore fornece ao leitor a imagem da noite em questão, escura, tanto do ponto de vista da falta de claridade da cidade quanto da iluminação noturna natural do céu, além de comunicar até certa hostilidade, pelo fato de todas as portas estarem fechadas. É a primeira vez que aparece alguma informação sobre um período do ano em que se passou esse episódio da história, o mês de agosto, porém esse dado não é suficiente para inferirmos de forma precisa acerca do seu período cronológico.

Nessa frase percebemos o efeito interessante causado pela anáfora, que é a repetição de palavras no começo das frases, na versão em português, o sintagma “todas as”. Além do resultado sonoro advindo dessa pronúncia repetida, também constatamos o aumento da ênfase dada a cada nova informação e, portanto, a sensação de abandono, solidão, desamparo.

Outro efeito advém das palavras escolhidas na tradução, que possuem vogais predominantemente fechadas /â, ê, ô/ e proporcionam uma sonoridade mais escura, que remete ao ambiente de escuridão, já que as sílabas com vogais abertas /á, é, ó/ são poucas, a saber: **estavam apagadas, portas fechadas, céu**. Ainda na tradução em português, observamos uma assonância ausente do inglês, **estavam/estrelas/escondidas**, que colore o texto. Outro destaque são as rimas, ausentes no original em inglês – **apagadas/fechadas**. Ainda ressaltando o que concerne à riqueza sonora, nesse trecho, notem-se os sons sibilantes, causados pelos plurais, pelas demais ocorrências do som “s” e pela palavra “céu”. A aliteração em /g/ e /o/ – **lóbrego de agosto** – busca efeito similar ao do original em /k/ e /u/ – *murky sky of August*.

- *De quem eram aqueles pés, com adornos que tilintavam, tocando-lhe o peito repentinamente?*

Para a formação dessa pergunta, além do pretérito imperfeito, surge um gerúndio – tocando – que introduz uma dimensão de presente no trecho.

Também nos chamam atenção as aliterações: **pés/peito/repentinamente**, *aqueles/tilintavam/tocando/peito/repentinamente*, que confere uma sonoridade maior à pergunta. O texto em inglês possui uma expressão muito significativa para o contexto, que é “*tinkling with anklets*”, na qual se reproduz o som dos enfeites de tornozelo; no português isso é recuperado com o verbo “tilintavam”, agudo por causa dos “is” e ecoado no “ti” de **repentinamente**.

Há ainda uma metonímia na construção desse contexto da história, pois a Dançarina é representada por uma parte de seu corpo, os pés, assim como o asceta é representado pelo seu peito. Tal constatação carrega um grande simbolismo, porque pode-se extrair daí que, assim como ela é feita para dançar, ele é feito para amar.

A chegada da Dançarina rompe com o silêncio da noite. Ela vê o Asceta e vai ao seu encontro com o objetivo de acordá-lo para lhe fazer um convite. Como a jovem trazia guizos nos pés, é provável que tenha saído de alguma apresentação ou estivesse, pouco antes, em plena atividade.

Acreditamos que, para Tagore, a personagem seja uma dançarina de dança indiana, por vários fatores: o poeta era indiano e, através de múltiplos escritos, como a prosa poética que estudamos, conforme abordamos no capítulo 1 dessa pesquisa, intencionava resgatar, valorizar e divulgar obras nacionalistas que contribuíssem para que seu povo pudesse, a partir do conhecimento de sua história, lutar pela sua independência; Tagore era hindu e a performance da dança indiana tem como centro a finalidade ritualística; os adereços nos pés, feitos de prata e usados como guizos, compõem a lista de enfeites utilizados por uma dançarina na maioria das modalidades da dança indiana; a caracterização da Dançarina feita por Tagore nessa prosa poética é condizente com uma dançarina de dança indiana.

- *Ele acordou espantado, e a luz da lâmpada de uma mulher feriu-lhe os olhos cheios de perdão, feriu-lhe os olhos cheios de perdão.*

Pela primeira vez é utilizado um verbo no pretérito perfeito, que indica uma ação pontual e concluída no passado. A palavra “perdão” também é aplicada aqui como uma metonímia, porque o perdão exprime uma ação, uma escolha, e nesse caso ele é utilizado para resumir uma série de qualidades do Asceta como uma pessoa amorosa, acolhedora, compassiva. Essa figura de linguagem reitera a apresentada na frase anterior, quando ele foi representado pelo “peito”. Simbolicamente, o perdão é emanado do coração e quando o eu poético diz que se encontra o perdão nos olhos do discípulo, ele nos leva a interpretar que este estava cheio, transbordante de sentimentos afetuosos.

A frase “a luz da lâmpada de uma mulher feriu-lhe os olhos” introduz algumas questões importantes em torno desse utensílio. A imagem da lâmpada carregada pela Dançarina auxilia na compreensão da frase anterior, “todas as lâmpadas estavam apagadas”, pois é provável que o eu lírico tenha se referido àquelas que utilizam óleo ou outro combustível líquido para produzir a chama, também conhecidas por lamparinas, e não sejam como as lâmpadas que iluminam as ruas em nossas cidades urbanas. Outro aspecto em que a presença da lâmpada nos chama a atenção é o fato de que a lâmpada indiana é um dos elementos utilizados na dança ritualística, nos trazendo novamente a ideia de que a Dançarina estaria vindo de um momento de atuação coreográfica.

Como abordamos no primeiro capítulo, no tópico 3.3.2 - Associação de valores humanitários na obra de Rabindranath Tagore a valores cristãos, na produção do autor indiano encontramos pontos de convergência com o cristianismo. E, nesse trecho, a imagem de uma mulher carregando uma lâmpada à noite remete a nossa compreensão para uma representação bíblica, a parábola das dez virgens (BÍBLIA, Mateus, 25,1-13), a qual retrata as virgens prudentes, que possuíam uma reserva de óleo para manter a chama de suas lâmpadas acesas, e as imprudentes, que não tinham óleo suficiente, todas aguardando o esposo. Esta história diz respeito a uma tradição judaica referente à celebração das núpcias.

- *Era a dançarina, esmaltada de joias como estrelas, envolta num manto azul claro, e bêbeda do vinho de sua própria juventude.*

O tempo verbal retorna para o pretérito imperfeito no momento em que a Dançarina é apresentada e caracterizada. Nessa frase temos a confirmação de que ela estava paramentada para a sua atuação artística, pois Tagore a orna conforme uma praticante da dança indiana. Ele começa a descrição apresentando poeticamente as joias da moça e as comparando com as estrelas, deixando subentendido o brilho e o poder de fascínio que elas conferiam à personagem. É interessante observar que Tagore deu à Dançarina aquilo que ele afirmou inexistir naquela noite, a luz da lâmpada, o brilho das estrelas, envolta em um manto azul. Marcucci (2010, p. 22) apresenta os significados dos ornatos para uma dançarina indiana, que vão além do objetivo do embelezamento, pois,

Todas as formas de joias e adereços ganham simbolismos. Na cabeça, delicadas correntes são dispostas de maneira específica, e junto a estas se encontram três joias, de modo que uma destas é colocada no centro da testa, e as outras duas se posicionam acima da cabeça, estando uma localizada mais no lado direito e a outra no lado esquerdo. Assim, as duas últimas simbolizam respectivamente o sol (formato redondo), e a lua (formato de semicírculo). Através destas joias, as dançarinas podem ser abençoadas pela lua e pelo sol. Outros dois exemplos de joias a serem citadas entre todas as possíveis são as pulseiras, que sendo usada uma ou mais em cada braço, servem para protegerem as mãos, e o colar que protege o coração. (MARCUCCI, 2010, p. 22)

Ainda segundo Marcucci (2010, p. 22), a vestimenta de destaque em uma dançarina de dança indiana é um tecido longo que envolve o seu corpo, chamado *sari*, que na prosa poética é descrito como um manto azul claro. As cores presentes em seu vestuário são utilizadas para destacar a beleza da arte e possuem outros significados ligados ao aspecto místico da dança, como a possibilidade de representar “o mundo material e imaterial. (...) É a combinação das cores vermelho e amarelo, que simulam respectivamente o fogo e a luz. Já a cor violeta, que é o resultado da mistura entre a cor azul e vermelho, é dedicada ao deus *Shiva*” (MARCUCCI, 2010, p. 21-22). A autora Martins (2017, p. 147) também relaciona a cor azul à divindade *Shiva*⁷⁸.

⁷⁸ Essa divindade hindu está associada à fertilidade, à criação. É um dos deuses mais importantes no hinduísmo. O seu nome é traduzido como “aquele que traz esperança”.

Após a descrição de sua ornamentação, Tagore utiliza uma metáfora para se referir à idade da moça e à forma como o deslumbramento diante do mundo e das coisas se realça nela. A Dançarina é jovem e está inebriada, completamente tomada pelos atributos da sua juventude; ela exala o frescor dessa fase e, conseqüentemente, aspira ardentemente àquilo que é próprio dessa etapa, com a avidez e a ingenuidade que se esperaríamos de quem tem pouca experiência.

- *Ela abaixou a lâmpada e viu a jovem face austeramente bela.*

Novamente uma frase em que os verbos se encontram no pretérito perfeito, mostrando momentos específicos e únicos.

Tagore registra nesse trecho o que a Dançarina vê. Ela se abaixa, ilumina o Asceta e tem a visão de seu rosto, tal qual ele é, sem máscaras ou enfeites, talvez sujo pela poeira do chão onde estava dormindo. Upagupta também era jovem e belo. Saliente-se a oposição do adjetivo aplicado à mulher, “bêbeda” e o advérbio justaposto ao adjetivo que qualifica a face do rapaz, “austeramente”. O contraste sugere condutas e valores bem diferentes: no mínimo, desperdício de um lado e sobriedade do outro.

- *“Perdoa-me, jovem asceta. Dá-me a graça de vir para a minha casa. A terra poeirenta não é cama digna de ti.”*

É a primeira fala da Dançarina com o Asceta e ela está estruturada com imperativos (usados em “perdoa-me” e “dá-me”) e verbo no presente. A personagem faz dois pedidos ao Asceta: primeiro adota uma fórmula de desculpas e depois lhe pede um favor. A graça que a Dançarina almeja alcançar do Asceta é poder hospedá-lo em sua morada; ela argumenta que o interlocutor merece uma cama digna, à altura da pessoa que ele é.

Quando pede perdão, a Dançarina se comporta de maneira extremamente respeitosa diante do jovem budista, consciente de que interrompeu o sono dele e que a luz da lâmpada ofuscou os seus olhos. Quando solicita ao Asceta “a graça”, a personagem se dirige a ele com deferência, como alguém poderoso, que está acima do nível dela, ou até mesmo alguma divindade. Entretanto, percebemos que a Dançarina possui uma intenção velada que vai além da oferta de uma cama adequada ao Asceta em seu convite.

Tagore conferiu à personagem feminina alta dignidade, moldando-a como uma dançarina que atua principalmente para a prática religiosa, a ornou com toda a beleza de que se reveste a dança ritualística e deu a entender a sua intenção mais secreta pela simbologia da mulher que carrega uma lâmpada nas mãos e pela cor da sua roupa, que faz referência à divindade da fertilidade.

- *“Mulher, segue o teu caminho, quando chegar a hora, irei procurar-te.”*

Na resposta do Asceta observamos um verbo no imperativo, outro no futuro do subjuntivo, que projeta a ação para adiante, e uma locução com o verbo principal no futuro do presente, que é quando a ação designada é anunciada para ocorrer em momento posterior.

O Asceta responde à Dançarina chamando-a de “mulher” e nega o seu convite, porém sem dizer a palavra não. Sua resposta é séria, peremptória quando ele diz para a personagem seguir o seu caminho e, ao mesmo tempo, enigmática porque o rapaz afirma, também categoricamente, que iria ao encontro dela quando fosse a hora certa. A interpretação que nos permitimos fazer é que o jovem budista, já no seu primeiro contato com a Dançarina, foi capaz de antever o que a aguardava e teve a certeza de que seria necessário ir até ela futuramente.

- *De repente, a noite negra mostrou os dentes no clarão de um relâmpago. Num canto do céu rugiu a tempestade, e a mulher tremeu de medo.*

Com o retorno da narração da história, a conjugação verbal retornou para o pretérito perfeito. Nas duas frases, nas quais logo percebemos o sintagma **noite negra**, com duas palavras iniciadas pelo mesmo som e praticamente do mesmo tamanho, observamos a presença de aliterações e assonâncias que, através da repetição de fonemas semelhantes ou iguais, intensificam a sonoridade do trecho – **De / dentes / de / tempestade / de / medo** (d); **repente / noite / mostrou / dentes / canto / tempestade / tremeu** (t); **De repente / noite / negra / dentes / de / relâmpago / céu / tempestade / mulher / tremeu / de / medo** (assonância em “e”). Os encontros consonantais também acentuam a impressão onomatopaica de turbulência e de diversidade e multiplicidade de barulhos: **negra/ mostrou/ clarão/ tremeu** (r). É interessante verificar todos esses efeitos fonéticos em frases em que o contexto é o anúncio de uma tempestade bastante ruidosa.

Há um sentido de gradação na construção da descrição da noite, quando o autor a adjectiva como “negra”, intensificando uma qualidade desse período do dia que já lhe é própria. Encontramos também a utilização de prosopopeias, com a utilização de características humanas e de animais (mostrou os dentes, rugiu) para expressar quão intensa e furiosa é a chegada dessa tempestade, que está prestes a cair.

A antítese na primeira frase é bastante expressiva, quando Tagore apresenta os extremos opostos da “noite negra” e do “clarão de um relâmpago”. Uma questão interessante é o sentido ambíguo que aparece na versão traduzida da prosa poética na segunda frase. Quando lemos que “num **canto** do céu rugiu a tempestade” entendemos a palavra, neste advérbio de lugar, com o sentido espacial de “ângulo, quina, recanto”, mas ela também pode ser interpretada como “canção, música”, referindo-se ao som produzido pelo céu e equiparando a tempestade a uma expressão artística dos elementos da natureza. Todos esses recursos fonéticos e linguísticos traduzem quão assustador foi o aproximar dessa tempestade e o seu efeito causado na Dançarina, que se sentiu pessoalmente ameaçada.

O texto fonte foi dividido em duas partes, sendo as duas frases acima as últimas da primeira parte. Na separação do texto literário foi utilizada uma linha tracejada em todas as fontes que verificamos, a saber: duas edições diferentes do livro em inglês, *Fruit Gathering*⁷⁹, e em duas traduções para o português brasileiro que consultamos, a *Colheita de frutos* (1945) e *A colheita* (1991). Esse recurso tipográfico informa ao leitor, mesmo sem legenda, que há uma ruptura, e quando prosseguimos para a segunda parte compreendemos que essa ruptura foi temporal. Tagore não nos informa quanto tempo se passou, mas sua narrativa nos conduz para uma outra noite, bem diferente da primeira.

- *Os galhos das árvores das alamedas estavam doloridos de tantos botões. Alegres notas de flauta longínqua vinham flutuando no ar morno da primavera.*

O tempo verbal dessas duas frases está no pretérito imperfeito. Novamente percebemos a personificação, quando o autor atribui dores aos galhos das árvores e quando as notas de flauta são descritas como alegres e flutuantes. É a chegada da

⁷⁹ Consultamos o texto literário de Tagore, número XXXVII, na coletânea *The complete Works of Rabindranath Tagore*, editado em 2017, e uma versão on-line do livro *Fruit Gathering*, disponível em <https://www.gutenberg.org/files/6522/6522-h/6522-h.htm>, acesso em 22 de setembro de 2020.

primavera, as flores estão para abrir, há música, alegria, um clima aconchegante. Todos esses são aspectos que constituem a apresentação de uma nova realidade na história de Tagore.

A Índia possui seis estações climáticas durante o ano, segundo o calendário milenar hindu, que é seguido até os dias de hoje, principalmente para se marcar os festivais e rituais religiosos. Segundo Subhamoy Das (2020)⁸⁰ as estações foram dispostas da seguinte maneira no ano de 2019: Primavera – de 18 de fevereiro a 20 de abril; Verão – de 20 de abril a 21 de junho; Estação das Monções – de 21 de junho a 23 de agosto; Outono – de 23 de agosto a 23 de outubro; Pré-inverno – de 23 de outubro a 21 de dezembro; Inverno – de 21 de dezembro a 18 de fevereiro.

A primeira noite descrita por Tagore se passa no mês de agosto. Esse mês, na Índia, é um mês de transição de estações, das monções para o outono. Provavelmente a noite em questão deve ter ocorrido dentro da estação das monções, neste período chove intensamente no território indiano e é comum a passagem de tempestades como a anunciada na frase anterior. O segundo episódio da história tagoriana só vem a acontecer na primavera. É fato que há um hiato no tempo em relação à primeira parte do texto literário. Não sabemos se essa é a primeira primavera após o mês de agosto no qual aconteceu o primeiro encontro entre os personagens ou se já se passaram outras primaveras anteriores a essa, mas pelo menos houve seis meses de distância entre os dois fatos, uma vez que a primavera se inicia no mês de fevereiro.

- *Os habitantes da cidade tinham ido ao Festival das Flores no bosque.*

É uma noite de festa, com muitas pessoas fora de suas casas, um cenário completamente diferente do que foi mostrado no início da história. O tempo verbal da frase é o pretérito mais que perfeito composto, pois há uma ação que se inicia em um passado mais remoto do que aquele que será apresentado a seguir.

A Índia é um país que tradicionalmente promove muitos festivais ao longo do ano. A primavera é considerada a sua principal estação e, segundo Das (2020), são realizados, nesse período, ao menos, nove festivais. Não sabemos se o Festival das Flores da prosa poética de Tagore pertence a algum desses festejos que realmente

⁸⁰ DAS, Subhamoy. "Um guia para as 6 estações do calendário hindu." Learn Religions, 27 de agosto de 2020, [learnreligions.com/the-six-seasons-of-india-p2-1770072](https://www.learnreligions.com/the-six-seasons-of-india-p2-1770072). Acesso em 11 de novembro de 2020.

ocorrem habitualmente ou se se trata de um evento fictício criado pelo autor, mas o nome do festival nos parece uma celebração da chegada da Primavera.

- *No meio do céu a lua cheia contemplava as sombras da cidade silenciosa.*

Há uma mudança de plano de narração, pois a observação agora é feita explicitamente de cima. O tempo verbal retorna para o pretérito imperfeito.

Novamente o autor nos conduz à criação de um cenário completamente diverso da primeira noite, a noite negra. O céu possui uma lua cheia, e por meio de uma figura de linguagem, a prosopopeia, o autor nos conta que ela contempla as sombras da cidade. A constatação da presença de sombras na cidade nos informa que se trata de uma noite iluminada pela própria lua. A cidade estava silenciosa não porque ela estava fechada, mas sim porque estava vazia, já que os seus habitantes estavam no festival no bosque.

- *O jovem asceta estava andando na rua solitária, enquanto lá em cima os apaixonados kokilãs lançavam dos galhos das mangueiras o seu queixume insone.*

O tempo verbal permanece no pretérito imperfeito, mas o gerúndio traz uma noção de presente à ação. A personificação é novamente observada nessa frase quando o autor se refere à rua como solitária. No cenário atual o discípulo de Buda está andando. Há dois planos de visão na narrativa dessa frase: o Asceta que se movimenta, próximo ao chão, e os pássaros, que também assumem características humanas, já que se queixam, que estão no alto das mangueiras e cantam nessa noite iluminada.

- *Upagupta atravessou os portões da cidade e parou na base da muralha.*

Retorna o tempo verbal no pretérito perfeito. É o mesmo local do início da história, mas nesse trecho o autor especifica que o Asceta está fora dos limites da cidade. Percebemos que Tagore o chama novamente pelo nome apenas quando o personagem retorna para o mesmo local onde ele o apresentou.

- *Que mulher jazia na sombra do muro e a seus pés, atacada pela peste negra, com o corpo cheio de feridas, expulsa apressadamente da cidade?*

O verbo se encontra no pretérito imperfeito. Tagore remonta à cena do início da prosa poética, mas com diferenças marcantes. Quem jaz no chão agora é uma mulher, mas ela não repousa, e seu estado físico é deplorável. Por conseguinte, entendemos que “jazer” não possui nesse trecho o mesmo sentido de quando foi utilizado no princípio da história, mas realça o abandono sofrido pela figura feminina, e nos comunica a sua aparência de alguém às portas da morte. A miserável se encontra deitada no chão⁸¹, à sombra do muro e aos pés do Asceta. Profundamente doente, ela havia sido retirada da cidade para evitar que mais pessoas se infectassem. Para o hinduísmo, a enfermidade é o resultado de alguma desarmonia entre o corpo, a mente e o espírito, e ela pode ser compreendida como uma oportunidade de aproximação com as divindades e de purificação (MONTEIRO, RAMOS, 2018).

- *O asceta assentou-se ao seu lado, tomou-lhe a cabeça nos joelhos, umedeceu-lhe os lábios com água e untou-lhe o corpo com bálsamo.*

Os verbos dessa frase estão no pretérito perfeito. O Asceta não se afastou da mulher, ao contrário, se abaixou, a acolheu, amenizou a sua sede e cuidou de suas feridas. Ele a ajudou a suportar aquele instante de grande sofrimento, conferiu-lhe dignidade no momento em que ela foi tratada pelos próprios conterrâneos de maneira pior do que um animal. O jovem religioso a cumula de amor e respeito. O bálsamo pode ser utilizado como um remédio natural para tratar as feridas que estavam abertas na pele da mulher, mas também para preparar o corpo para sepultá-lo, como é demonstrado nos

⁸¹ A forma como a mulher está representada nesse trecho da história de Tagore nos conduziu à dura realidade de algumas das grandes metrópoles indianas, como é o caso de Calcutá, cidade natal do premiado autor e que chamou a atenção do mundo nas últimas décadas do século XX, principalmente por causa do trabalho humanitário-religioso de Santa Madre Teresa de Calcutá (1910-1997). Santa Teresa foi para Calcutá em 1944, três anos após a morte de Tagore, e escolheu essa cidade para dedicar a sua vida a acolher, especialmente, os doentes que estavam nas ruas aguardando a chegada da morte (ALLEGRI, 2019). Presumimos que a realidade social com a qual a religiosa se deparou tenha sido semelhante à que Tagore conheceu, dada a proximidade cronológica em que ambos estiveram em Calcutá. Ainda sobre a cidade de Calcutá, encontramos um depoimento da jornalista Janaína Kalsing (2016, <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/viagem/noticia/2016/09/calcuta-a-dura-cidade-indiana-adotada-pela-santa-madre-teresa-7437240.html>). Acesso em 12 de dezembro de 2020), no qual ela afirma que atualmente ainda “é uma cidade de tamanha pobreza, que muitas vezes pessoas e lixos parecem se confundir”. O que essa realidade nos leva a pensar é que talvez a mulher da história de Tagore não era a única pessoa naquele estado no chão, fora dos limites da cidade.

Evangelhos, na passagem em que as mulheres prepararam os aromas e o bálsamo para ungir o corpo de Jesus após a sua morte na cruz (BÍBLIA, Lucas, 23, 55-56).

- “*Quem és tu? Ente caridoso.*”

Essa é a indagação da mulher, ao ser inesperadamente alvo de cuidados. É interessante o termo que ela utiliza quando se dirige ao asceta como um “ente” caridoso, pois isso nos demonstra que ela não sabe até que ponto seria um ser humano ou alguma divindade espiritual que estaria cuidando dela.

- “*Chegou, afinal, a hora de visitar-te e aqui estou.*”

Os verbos da reposta do Asceta estão no pretérito perfeito e no presente. A partir desse momento fica evidente que a mulher em questão, desprovida de qualquer atrativo ou qualificação no texto, era a graciosa dançarina da primeira parte da história. O jovem budista cumpriu a promessa. A impressão que temos é que desde o primeiro encontro ele soube o que viria a acontecer com a Dançarina e tinha conhecimento de que ele a encontraria no mesmo lugar em que eles se viram pela primeira vez.

Tagore encerra a sua história nesse momento, deixando para o leitor a interpretação da sua continuidade acerca do destino da Dançarina a partir desse reencontro.

3.2 Os personagens da ópera

A ópera *História do Asceta e a Dançarina* possui três personagens: a Dançarina, soprano; o Asceta, barítono e a Historiante, contralto. Na história da ópera ocidental observamos que, frequentemente, a escolha da classificação vocal pode estar associada diretamente às características de cada personagem, como expõe Lanna:

A associação entre tipologias vocais e personagens mostra reiterações que permitem estabelecer algumas correspondências. Com base em extenso repertório, podemos constatar que, nos dramas líricos, o papel do herói e do sedutor é, com muita frequência, entregue a um tenor, a heroína a um soprano. É assim no *Orfeo*, de Monteverdi, no *Tristão e Isolda*, de Wagner, em *Il Trovatore*, de Verdi ou na *Tosca*, de Puccini. Por seu turno, aos barítonos, com alguma frequência, entregam-se os papéis de vilões, como o

Barnaba, em *La Gioconda*, de Ponchielli, ou o Iago, no *Otelo*, de Verdi. (...) A associação das vozes femininas mais graves – contraltos e meio-sopranos – aos papéis de confidentes, de intermediárias em intrigas amorosas – como Wagner emprega no *Tristão e Isolda* (Brängane) e Berg, no *Wozzeck* (Margret) (LANNA, 2005, p. 84).

Mesmo encontrando, em muitas óperas, tais associações, esse procedimento não se constitui como regra e o compositor é responsável por tomar decisões quanto à classificação vocal específica para a composição dos personagens de sua obra dramática.

No caso da ópera de Hostílio Soares, podemos apenas supor a intenção do compositor na escolha das classificações vocais para cada personagem. Não podemos afirmar o motivo de tais opções pelo fato de não termos encontrado registro em que pudéssemos nos fundamentar, como alguma exibição da obra anterior a esta pesquisa, uma vez que ela permanece inédita, ou alguma dedicatória a um cantor ou cantora em específico. Sabemos que Soares tinha o costume de compor suas peças vocais para determinados cantores, aos quais o próprio compositor dedicava as suas composições por escrito em suas partituras. É o caso da canção *As duas sombras*, pertencente ao ciclo de cinco canções intitulado *Álbum para canto e piano*, que, na versão datada de 1937, foi dedicada à professora de canto do Conservatório Mineiro de Música e amiga de Hostílio Soares, D. Nahyr Jeolás Machado Guimarães. Posteriormente, a mesma peça foi transposta para outra tonalidade e dedicada a Eunice Soares, irmã de Hostílio, para que a cantora soprano pudesse interpretá-la (OLIVEIRA, 2001, p. 45). Outro exemplo que podemos citar é a *Ave Maria* dedicada à sua afilhada Eneida Gonçalves, de cujas mãos tive o prazer de receber, anos antes do desenvolvimento da presente pesquisa, a partitura dessa canção sacra para incluí-la em meu repertório performático.

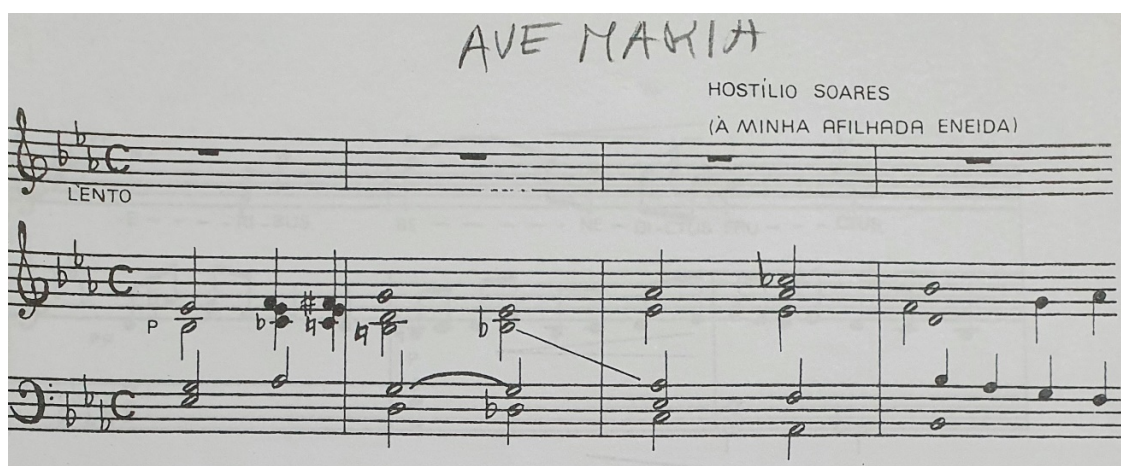


Figura 10: Cabeçalho e primeiro sistema da canção sacra Ave Maria

Apesar de constataremos que ter em mente um cantor ou cantora para performar determinada canção e dedicar a composição a esse intérprete eram procedimentos frequentemente adotados por Soares, não observamos tal atitude no que diz respeito a qualquer um dos personagens da ópera.

O Asceta

É comum observarmos a preferência de determinados compositores de ópera pela voz de tenor para interpretar o papel do protagonista. Hostílio Soares, no entanto, escreveu o seu personagem título, que na história demonstra uma ação humana e altruísta, para a voz de um barítono, contrariando uma tendência observada a partir do século XIX de preferir tal classificação vocal para interpretar os anti-heróis (SANTOS, 2013, p. 148). Observando a extensão do canto do Asceta, percebemos que um cantor classificado como baixo também tem condições vocais para interpretar tal papel, pois a sua linha melódica abrange a região média das vozes graves masculinas e possui extensão de uma oitava aumentada. Questionamos se o compositor não teria escrito o canto do protagonista de sua ópera para ele próprio interpretar, uma vez que já observamos a possível identificação pessoal de Hostílio Soares com o personagem e, talvez, tenha sido esse o motivo da escolha da composição de uma linha melódica compatível com a sua classificação vocal. Outra possibilidade é que Soares tenha se inspirado nos oratórios de J. S. Bach (1685-1750), nos quais os papéis de Jesus Cristo são interpretados por um cantor baixo.



Exemplo 1: Extensão da melodia do canto do personagem Upagupta

O Asceta canta duas frases durante a ópera, uma no encerramento do Quadro 1 e a segunda no encerramento do Quadro 3. São duas pequenas intervenções cantadas, ambas muito cromáticas, que conservam o mesmo caráter e padrão similar de construção melódica.

144 UPAGUPTA

Mu-lher, se-gue o teu ca - mi-nho, quan-do che-gar a ho-ra, i - rei pro - cu - rar-te.

Exemplo 2: C. 144 ao 149: Primeira melodia de Upagupta.

449 UPAGUPTA

Che-gou, a - fi-nal, a ho - ra de vi - si - tar - te e a-qui es- tou!...

Exemplo 3: C. 449 ao 453: Segunda melodia de Upagupta

As duas primeiras notas das duas melodias do Asceta possuem a mesma escrita rítmica e o mesmo sentido de vocativo, diferenciando-se apenas na altura das notas a serem cantadas. Na sequência, as duas melodias se desenvolvem com notas da escala e cromáticas, conservando certo padrão rítmico nos tempos iniciais do compasso, com a utilização de semínimas, e breve movimentação com colcheias nos dois últimos tempos. Nos compassos finais de ambas as melodias, observamos um diluir rítmico que conduz para a conclusão, tanto da melodia do personagem quanto para o encerramento dos Quadros 1 e 3. Todas essas semelhanças na estrutura melódica da linha do personagem nos indicam uma constância em sua personalidade no transcorrer da história.

Em uma futura montagem da ópera, baseando-nos na narrativa do texto literário, Upagupta estaria no palco durante todo o Quadro 1 e em grande parte do Quadro 3, apesar de cantar somente nos últimos compassos de cada um dos quadros.

A Dançarina

Na ópera *História do Asceta e a Dançarina*, a personagem Dançarina foi idealizada por Soares para ser interpretada por um soprano.

Quando pensamos em uma dançarina, normalmente nos ocorre a figura de uma mulher cujos movimentos ágeis podem ser leves ou bem marcantes. Ao escolher um soprano para interpretar esse papel, supomos que Hostílio Soares também quis representar a dançarina vocalmente, uma vez que a característica dessa voz é ser mais aguda e, em algumas de suas subclassificações, como soprano coloratura, ligeiro ou lírico-ligeiro, possuir o timbre mais claro e brilhante quando comparado a subclassificações como lírico, spinto e dramático, ou às outras classificações femininas, mezzo-soprano e contralto.

Esse papel totaliza duas aparições na ópera, no primeiro diálogo situado no final do Quadro I e no final da ópera, encerrando o Quadro III. A sua extensão vocal vai do Mi₃ ao Sol₄.



Exemplo 4: Extensão da linha vocal da personagem Dançarina

Apesar de se tratar da mesma personagem, a Dançarina apresentada no Quadro 1 é completamente diferente da que retorna no Quadro 3, tanto no enredo da história quanto na adaptação da personagem na obra musical operística. Em sua primeira aparição, a Dançarina é expansiva, bem vestida, esbanja energia e, segundo o texto literário da Tagore, a sua juventude a deixou “bêbeda”, de forma que a personagem exala o seu frescor juvenil por onde passa. Segundo Magnani (1996, p. 209), a voz de um soprano lírico-ligeiro “tem natural aptidão para expressar o frescor da mocidade”, como pode ser observado, por exemplo, na personagem Sofia, da ópera *Werther*, de Massenet.

A primeira melodia cantada pela Dançarina (c. 130 a 141), apesar de chegar à nota Mi₃, considerada grave para a classificação de soprano agudo, privilegia a região médio-aguda, a mais sonora dessa classificação vocal, o que facilita a execução musical. Além disso, essa linha representa as características pessoais da Dançarina, por ser mais

cantabile, lembrando-nos, brevemente, de uma melodia de ária de ópera, com alguns saltos intervalares mais amplos e sustentação de notas longas e agudas, o que demonstra musicalmente vitalidade, vigor, expressividade. Uma questão interessante a ser ressaltada é a presença das indicações de dinâmica, porque são poucas as melodias cantadas durante a ópera com marcações das nuances de intensidade, sendo que a maioria não possui dinâmica marcada, como é o caso das duas linhas melódicas do Asceta. A frase musical da melodia destinada à Dançarina (Exemplo 5) inicia-se em *piano*, trecho em que se apresenta mais silábica. Quando Soares insere um sinal de *forte* e logo em seguida um *crescendo*, observa-se um aumento dos valores rítmicos e uma expansão na altura da melodia, até chegar ao seu ápice, com a dinâmica em *fortíssimo*, para rapidamente começar um *diminuendo* que conduz à conclusão. Essa expressão multicolor de emoções nos revela que a Dançarina começa a sua abordagem ao Asceta de maneira retraída e vai sendo tomada por um sentimento que a arrebatava de tal forma a elevá-la ao máximo de expressividade.

DANÇARINA

131 *p* Per - do - a - me, jo - vem as - ce - ta. Dá - me a gra - ça de vir pa - ra a mi - nha ca - sa.

136 *f* A ter - ra po - ei - ren - ta não é ca - ma di - g - na de ti. *cresc.* *ff* *dim.*

Exemplo 5: C. 131 com anacruse ao 141: primeira melodia da Dançarina

A linha melódica no Quadro 3 (Exemplo 6), em contrapartida, defere da apresentada acima, sendo muito breve, até mesmo em virtude do texto cantado, que é formado por duas frases sucintas. Apesar de essa segunda melodia possuir semelhanças com a primeira, como as duas colcheias que a iniciam, a utilização de uma tercina em seu desenvolvimento e a estruturação melódica formada basicamente por graus conjuntos, a linha já não apresenta a mesma expansão e extensão e não possui notas longas e sustentadas, o que deixa bem clara a mudança de seu caráter em relação à primeira. A personagem já não é mais a mesma e a sua melodia também estampa essa mudança tão intensa.

445 DANÇARINA

Quem és tu? En - te ca - ri - do - so!

Exemplo 6: C. 446 com anacruse a 447: Segunda melodia da Dançarina, Quadro 3

A Historiante

A *Historiante* é uma personagem criada por Hostílio Soares e foi escrita para a voz de um contralto. Essa foi a forma que o artista escolheu para tornar possível a adaptação da prosa poética de Tagore em ópera e manter o texto literário próximo do original, pois essa personagem tem o papel de portar toda a parte narrativa da história. Ela é, por conseguinte, uma narradora onisciente e onipresente, responsável por cantar todo o texto operístico, exceto as falas da Dançarina e do Asceta. A *Historiante* é a única figura que tem participação nos três quadros da ópera. Não há sugestão de movimentação cênica para essa personagem, tampouco indicação de que ela precise estar em cena durante a sua atuação.

Diferentemente de muitos exemplos de narradores masculinos presentes em obras musicais, como a *Paixão Segundo São Mateus* e a *Paixão Segundo São João* de J. S. Bach (1685-1750), ou a ópera *O Castelo de Barba Azul*, de Bartók, Soares escolheu para a sua ópera uma narradora. Não sabemos se o compositor escreveu esse papel para uma cantora específica, mas entendemos que, com essa escolha, o compositor reforça e valoriza a presença do feminino na ópera, o que pode corresponder à postura de Tagore em muitas de suas obras literárias, como apresentado no tópico 3.3.1 – A adaptação textual realizada por Rabindranath Tagore, no Capítulo 1.

Sua extensão vocal compreende o intervalo de si_2 a sol_4 . Apesar de a melodia do canto atingir notas que são consideradas agudas para essa classificação vocal, são poucas as vezes em que aparecem notas acima do $ré_4$.

HISTORIANTE

Exemplo 7: Extensão da linha vocal da personagem *Historiante*

Ao que parece, a indicação para essa classificação se deve mais ao caráter global da linha melódica da Historiante do que à sua extensão. A nota mais aguda é a mesma para as duas personagens femininas da ópera, entretanto a linha melódica da Historiante permanece, na maior parte do tempo, em uma região médio-grave para vozes femininas, sendo necessária a sustentação de notas graves por alguns compassos em determinados trechos, como, por exemplo, na frase musical em que ela canta, para cada sílaba das palavras do texto “e bêbeda do vinho de sua própria juventude”, uma sequência de notas dó₃, como mostrado no exemplo abaixo:

HISTORIANTE

87

e bê - be - da do vi - nho de su - a pró - pria ju - ven - tu - de.

Exemplo 8: C. 87 com anacruse ao 90 – linha do canto da cena 5 da Seção da Historiante do Quadro 1

A predominância do médio-grave na constituição da linha melódica da Historiante demanda uma voz que soe bem nessa região e que, mesmo com um acompanhamento orquestral, possa ser projetada e propicie uma boa audição para o espectador. É possível que uma mezzo-soprano, ou até mesmo uma soprano, possa interpretar esse papel, desde que tenha uma boa emissão nos graves.

A cantora que interpretar esse papel também poderá explorar uma variação tímbrica de sua voz em sua performance, pois, como ela é responsável por narrar todos os ambientes, personagens e acontecimentos da história, em uma música que apresenta mudanças em seu caráter, em sua constituição e em sua estrutura a cada nova informação trazida pelo texto literário, ela poderá imprimir à sua voz também os humores apropriados para cada momento.

3.3 Análise da ópera *História do Asceta e a Dançarina* sob a ótica da adaptação e da intermedialidade

Passemos agora à análise da obra *História do Asceta e a Dançarina*, ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros, que está organizada em 459 compassos. Os objetivos da análise texto-música da obra dramática são conhecer mais profundamente a obra

musical e poder extrair da mesma os diálogos estabelecidos musicalmente por Soares com o texto literário, reconhecer as suas características composicionais e identificar as adaptações realizadas pelo compositor na concepção de sua obra, para assim poder contribuir, futuramente, para a construção de sua performance e a montagem do espetáculo operístico.

Abaixo, quadro com a estrutura formal da obra, dividida em três blocos, um para cada quadro da ópera, contendo as seções maiores de cada quadro; as suas subdivisões, as quais chamamos de “cenas”; e a sua localização dentro dos quadros a partir da informação dos compassos correspondentes.

Quadro 1		
Seções	Cenas	Dimensão em compassos
Abertura		1 a 20 (20 compassos)
Seção da Historiante	Cena 1	21 com anacruse a 27 (7 compassos)
	Cena 2	28 a 48 (21 compassos)
	Cena 3	49 a 65 (17 compassos)
	Cena 4	66 a 78 (13 compassos)
	Cena 5	79 a 94 (16 compassos)
	Cena 6	95 a 104 (10 compassos)
Intermezzo		105 a 120 (16 compassos)
Seção do diálogo	Cena da <i>Dançarina</i>	121 a 142 (22 compassos)
	Cena do <i>Asceta</i>	143 a 150 (8 compassos)
Quadro 2		
Inverno	Inverno... / Historiante	151 a 169 (19 compassos)
	As correntes aéreas...	170 a 185 (16 compassos)
	A chuva...	186 a 227 (42 compassos)
Primavera	Primavera	228 a 243 (16 compassos)
	Dias nublados...	244 a 257 (14 compassos)
	Manhãs brumosas...	258 a 273 (16 compassos)
	Albores primaveris...	274 a 289 (16 compassos)
	A primavera...	290 a 323 (34 compassos)
Quadro 3		
Seção da Historiante	Cena 1	324 a 340 (17 compassos)
	Cena 2	341 a 350 (10 compassos)
	Cena 3	351 com anacruse a 362 (12 compassos)
	Cena 4	363 com anacruse a 387 (24 compassos)
	Cena 5	388 com anacruse a 397 (11 compassos)
	Cena 6	398 a 409 (12 compassos)
		410 com anacruse a 425 (16 compassos)

	Cena 7	
Intermezzo		426 a 445 (20 compassos)
Seção do diálogo	Cena da <i>Dançarina</i> Cena do <i>Asceta</i>	446 com anacruse e 447 (2 compassos) 448 a 459 (12 compassos)

Tabela 3: Estrutura formal da ópera *História do Asceta e a Dançarina*

Não há marcações explícitas dessas divisões na partitura da ópera. Optamos por dispor dessa maneira os três quadros, citados no título da obra, em conformidade com recursos da linguagem musical, sejam eles barras duplas simples, utilizadas para separar as partes, numa peça, em que se nota modificação significativa do discurso musical, ou seccionamentos feitos por meio de transições instrumentais que conduzem um quadro a outro a partir de subtítulos dados pelo compositor a certas seções. A linha instrumental é contínua, ou seja, não há interrupção durante a execução que possa indicar o encerramento de um trecho e o início do próximo. Não existem nos quadros, como ocorre com outras criações do gênero, números vocais, tais como árias, duetos e recitativos.

Dividimos o Quadro 1 da ópera, que não recebeu título, em quatro seções: a Abertura; a Seção da Historiante, o Intermezzo e a Seção do diálogo. Separamos as seções dentro de cada quadro conforme transcorre o surgimento de cada personagem na narrativa operística. Para a marcação do canto de cada personagem, tanto nesse quadro quanto no terceiro, levamos em conta as linhas instrumentais e vocais, e não apenas os compassos com linha de canto. Por exemplo, na seção do diálogo desse quadro (c. 121 a 150), a Dançarina canta apenas 11 compassos (c. 131 com anacruse a 141), entretanto sua intervenção, composta pela linha instrumental e pelo canto, é formada por 22 compassos (c. 121 a 142). A Historiante desempenha o papel de uma narradora, informando quanto ao cenário onde o enredo se desenvolve e à caracterização dos dois personagens, além de detalhar os movimentos realizados pela Dançarina e pelo Asceta. Soares optou por encerrar o Quadro 1 com a cena do diálogo. Sendo assim, entendemos que ele concentrou todas as informações de contextualização nesse quadro para trazer uma nova narrativa musical no Quadro 2.

O Quadro 2 se abre com o canto da Historiante anunciando o princípio de uma tempestade. Em seguida, Hostílio Soares representa musicalmente, em um grande trecho instrumental sinfônico, a força dos elementos ao longo dos meses e a estação que se sucede ao frio. Todos os títulos apresentados no Quadro 2 foram propostos pelo compositor na partitura. No texto literário, o eu poético informa ao leitor tão somente a chegada de uma tempestade e o temor que a Dançarina sentiu ao vê-la. Na ópera, Soares interpreta essa tremenda tormenta pela música e indica que não se trata apenas da passagem de um temporal, mas sim do decorrer de uma estação do ano, o inverno, e que se finda no renascimento da primavera, que é o título dado pelo compositor às seções deste segundo quadro da ópera.

O Quadro 3, assim como o primeiro quadro, também não possui títulos dado pelo compositor. Observamos que a sua estruturação formal é igual à do Quadro 1, com exceção da abertura, apresentando três seções: a Seção da Historiante, o Intermezzo e a Seção do diálogo. Nesse quadro, se concentra a continuidade da história, narrada pela Historiante, até o seu encerramento com o segundo e último diálogo entre os personagens-título.

3.3.1 Quadro 1

O Quadro I está organizado da seguinte forma: Abertura (c. 1 a 20), Seção da *Historiante* – Cena 1 (c. 21 com anacruse a 27), Cena 2 (c. 28 a 48), Cena 3 (c. 49 a 65), Cena 4 (c. 66 a 78), Cena 5 (c. 79 a 94) e Cena 6 (c. 95 a 104); Intermezzo (c. 105 a 120); Seção do Diálogo – Cena da *Dançarina* (c. 121 a 142), Primeiro Diálogo – Cena do *Asceta* (c.143 a 150).

3.3.1.1 Abertura

A abertura da ópera *História do Asceta e a Dançarina* compreende os 20 primeiros compassos e se diferencia estruturalmente das que habitualmente iniciam as *Nummernoper*, se demonstrando mais assimilável a um prelúdio. O padrão da abertura das óperas estruturadas por números, normalmente, é uma composição de considerável tamanho, com três andamentos distintos em seu desenvolvimento em forma sonata e composta a partir dos temas mais expressivos que serão interpretados durante o drama. Não é o que observamos na abertura de Hostílio Soares. Pequena, ela não sofre mudanças de andamento e expõe tematicamente apenas a primeira frase cantada pela Historiante (c. 21 a 26) no Quadro 1, sem apresentar ou expor ideias temáticas ou sugestão de temas presentes nos quadros subsequentes. Esta abertura está esteticamente ligada ao estilo composicional inaugurado pelo alemão, pois, segundo Sadie (1994, p. 2), “após o *Tannhäuser*, de Wagner (1845), as aberturas independentes para óperas dramáticas foram amplamente substituídas por prelúdios mais curtos”. Apesar de entendermos que Soares provavelmente teve a intenção de compor um prelúdio para começar a sua ópera, manteremos o termo “abertura” por ser este o nome dado para parte instrumental que inicia uma composição operística.

Na abertura não há indicação de andamento e o compasso é quaternário simples. Além da primeira frase da Historiante, ela compartilha um elemento característico do Quadro 1, que é a presença de um acompanhamento ágil e ondulatório executado por alguns instrumentos a partir do compasso 14. Esse formato de acompanhamento está presente em quase todo o primeiro quadro.

O centro tonal da abertura é Ré Maior e verificamos a utilização de muitos acordes simples, invertidos e expandidos com sextas aumentadas, sétimas maiores e menores e nonas, sendo que muitas vezes a alteração harmônica é obtida pela utilização de notas melódicas, tais como apojeturas, retardos, antecipações.

A abertura é desenvolvida a partir de uma progressão ascendente por terças da tríade da tônica, na linha mais grave do trecho realizada pelo violoncelo, procedimento muito característico de composições românticas. Esse recurso composicional permite a apresentação do mesmo tema com cores harmônicas diferentes. A cada progressão o trecho da linha melódica temática se torna mais brilhante pela ascensão da altura das notas associada ao tratamento orquestral. Conforme a progressão ascendente se desdobra a instrumentação vai se ampliando e ganhando maior densidade e intensidade, até atingir o seu ápice, no qual quase toda a orquestra está envolvida e o tema inicial é executado completamente.

A dinâmica sugerida pelo compositor é, na maior parte desse trecho, *forte* e *fortíssimo*. Entretanto, principalmente nos compassos iniciais (1 a 11) sente-se que há uma dinâmica contrastante, *forte* e *piano*, em decorrência do jogo de timbre realizado pelo compositor, que apresenta um breve trecho da melodia da abertura em um grupo de instrumentos e o repete na sequência em outro grupo de instrumentos uma oitava abaixo. A surdina utilizada pelos trompetes nesse extrato melódico também dá impressão de uma sonoridade em um plano próximo ao *mezzo-piano*, pelo fato de velar parte da produção sonora desse instrumento. O que nos dá uma real sensação de *fortíssimo* na abertura é o aumento da densidade da orquestra, do c. 12 ao 20, nos quais são incluídos mais instrumentos tocando ao mesmo tempo. Nos compassos finais da abertura, a intensidade aumenta um pouco mais pelo fato de que, além de registrar-se a presença quase todos os naipes, exceto os instrumentos percussivos e harmônicos, muitos deles permanecem em uma região muito aguda. Percebemos, portanto, que Soares constrói de modo complexo a intensidade de sua abertura, e tal procedimento é aplicado em vários momentos da obra, como observaremos nessa análise, não apenas pelo fato de os instrumentos tocarem *forte* ou *piano*, mas a partir de uma concepção da

resultante do som orquestral que se almeja alcançar e por meio de recursos tímbricos e de alturas.

Os tímpanos, em trêmulo, e os violoncelos, executando a nota ré grave sustentada também com a mesma técnica, iniciam a ópera. Os compassos 2 com anacruse e 3 apresentam a pequena melodia, com a qual a Historiante irá cantar (c. 20) o nome do Asceta: Upagupta. Chamamos esse pequeno fragmento do tema da abertura de motivo do nome Upagupta (Exemplo 9), pois se trata da primeira melodia a ser exibida na ópera e também da maneira que Soares concebeu para a Historiante pronunciar o nome do Asceta, que é cantado da mesma forma nos dois momentos em aparece na história, sendo a primeira no Quadro 1, no c. 21 com anacruse, e a segunda no c. 388 com anacruse. A única alteração que há é que no Quadro 3 essa citação é feita meio tom abaixo.

A melodia inicial do tema se repete quatro vezes nas madeiras e aparece em grupos de dois, sugerindo um eco. Ela é apresentada duas vezes, em oitavas diferentes, sendo a primeira a mais aguda, executada por oboés, corne inglês e clarinetes, e o seu eco, mais grave, no primeiro clarinete, clarone e fagotes. A mesma forma se repete nos próximos dois compassos (4 com anacruse e 5), com a diferença de que esse extrato da melodia está em Fá# Menor, iniciando a progressão por terças, como observamos no Exemplo 9.

The image shows a musical score for five woodwind parts: Oboe 1.2, Corno inglês, Clarinete (Sib) 1.2, Clarone, and Fagote 1.2. The music is in 2/4 time and one sharp (F#). The melodic line is circled in red, and the bassoon part is boxed in blue. The score shows measures 1 through 5, with a first ending bracket over measures 4 and 5. The melodic line starts with a first ending bracket over measures 1 and 2, and a second ending bracket over measures 3 and 4. The bassoon part starts with a first ending bracket over measures 1 and 2, and a second ending bracket over measures 3 and 4. The melodic line is circled in red in the original image.

Exemplo 9: C. 1 a 5 da abertura da ópera: apresentação do início da linha temática

Nos compassos 6 com anacruse a 7, mais um compasso da melodia inicial da Historiante é adicionado para a construção e apresentação do tema da abertura, agora executada pelos metais e sobre a nota lá do violoncelo, concluindo a progressão por terças. Nos compassos seguintes, de 8 com anacruse a 10, o mesmo desenho é

reapresentado nas madeiras, conservando a reprodução dos pequenos trechos do tema em eco. Os únicos instrumentos que realizam uma pequena variação nesse trecho temático são os saxofones, que, na primeira pequena parte cromática do tema, a executam harmonizada e de maneira espelhada, ou seja, ascendentemente, como demonstrado no Exemplo 10.

Exemplo 10: C. 6 a 11 da abertura da ópera: observamos a pequena dilatação do tema e a manutenção da ideia de eco, na alternância dos grupos instrumentais na execução nas três primeiras marcações. Na quarta marcação, c. 11, temos o ponto culminante com a exposição completa do tema, iniciada no último tempo desse mesmo compasso.

Na aparição seguinte desse extrato do tema, no c. 12, os saxofones continuam em movimento espelhado, apenas na parte cromática do tema, e é a partir dessa variação que Soares inicia, no c. 14, o acompanhamento, em movimento ágil e ondulante.

Da anacruse do compasso 11 ao 12, o trecho temático retorna para os metais. Para finalizar toda essa preparação e ambientação musical, no último tempo do c. 11 há uma condução harmônica com retorno para a tônica de Ré Maior, que novamente culminará na exposição completa do tema.

As mesmas características que observamos na condução para a exibição do tema também estão presentes no acompanhamento harmônico das cordas nos compassos iniciais 1 a 11, a saber, a progressão em terças e a repetição de estruturas musicais específicas por instrumentos diferentes, que nos remete à ideia de eco (Exemplo 11).

O primeiro acorde utilizado para iniciar o acompanhamento do extrato do tema é o da subdominante menor, sol, com o baixo em ré, ou seja, estrutura-se na segunda inversão, o que causa a sensação de instabilidade tonal desde o princípio da composição (Exemplo 11). A ideia de eco nas cordas começa com os primeiros violinos tocando as notas que compõem o acorde de Sol Menor com baixo em ré, que logo após é repetido nas violas. O empréstimo modal realizado pelo compositor na opção pela subdominante menor propicia a criação de um clima sonoro especial na abertura e, principalmente, amplia as possibilidades harmônicas dentro do âmbito tonal, em processo que se dá como explica Schoenberg

Naturalmente, essa circunstância será aproveitada não apenas para a modulação, mas também para o alargamento da cadência, para enriquecer o processo dentro de uma tonalidade. A nova finalidade, estabelecida por esta relação do acorde principal, permite conquistar para a tonalidade (...) também as tríades secundárias das tonalidades a cujo âmbito pertence este acorde menor de subdominante. (SCHOENBERG, 2001, p. 323)

The musical score for Example 11 consists of two systems of staves. The first system includes Timpanos, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second system includes Tpn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in common time and one sharp (F#). The first measure shows a G minor chord in second inversion (Bb, D, F#). The score is annotated with 'pizz.' and 'mf' for the string parts, and 'divisi' and 'arco' for the violin parts.

Exemplo 11: C. 1 a 11 da abertura da ópera: observamos os trêmulos realizados pelos tímpanos e pelos violoncelos e o acompanhamento executado pelas cordas, iniciado com um acorde de subdominante menor, mantendo as progressões por terças e as pequenas estruturas repetidas como um eco.

A progressão que ocorre nas cordas acompanha harmonicamente aquela realizada nos trechos do tema apresentados pelas madeiras e pelos metais, na tonalidade de Ré Maior e desenvolvendo-se nas alturas de Fá# Menor e Lá Maior.

Até esse momento, há um clima de mistério criado pelos tímpanos e pelos violoncelos, pela repetição dos compassos iniciais da primeira frase da Historiante e pelo acompanhamento harmônico. O tema vai se revelando aos poucos, sendo conduzido para outros planos de altura em decorrência da progressão por terças dentro da tonalidade de Ré Maior, o que mantém a ambientação misteriosa na abertura. Ao mesmo tempo, ele vai se ampliando e ganhando mais brilho e intensidade, principalmente pela incorporação cada vez maior de mais instrumentos.

Tomando aqui uma liberdade interpretativa, podemos considerar a apresentação temática adotada por Soares nos primeiros compassos, em que o tema é exposto em partes que lentamente vão se ampliando, análogo ao movimento de uma dançarina indiana que, junto ao grupo de companheiras, vai representando a divindade hindu pelo posicionamento sobreposto dos braços, estando todas as bailarinas em fila, como exemplificado na Figura 11. Isso permite que o público veja apenas a forma da primeira dançarina, com muitos braços abertos, e somente depois é permitido ao espectador visualizar as demais espalhadas. Esse procedimento também evoca a dança do ventre⁸² em que a dançarina se cobre de véus em sua performance, e aos poucos vai revelando partes do rosto e do corpo, utilizando os véus como extensão de seus braços e conferindo ao espetáculo um ar de mistério, que aos poucos se esvai.

⁸² Tanto a dança indiana quanto a dança do ventre são de origem oriental. Na prosa poética de Tagore, é possível depreender que o autor caracteriza a sua personagem como uma dançarina indiana por seus ornamentos e pela referência a elementos próprios da dança ritualística hindu. Percebemos momentos da obra em que são adotados elementos musicais que remetem à dança oriental, entretanto alguns aspectos sugerem que o compositor poderia referir-se mais à dança do ventre do que à indiana. É difícil e complicado definir qual tradição o compositor quis retomar, por vários motivos: primeiro porque ele não deixou nenhuma nota explicativa a respeito, e segundo, porque as danças possuem muitas semelhanças. Há, inclusive, atualmente, uma modalidade de dança indiana moderna, que surgiu com finalidades comerciais cinematográficas, que mistura elementos da vertente indiana folclórica, tradicional, e outras modalidades orientais, entre elas a dança do ventre. Nossas interpretações, que não possuem caráter definitivo, mas consistem em sugestões sobre a representação musical coreográfica oriental que nos auxiliam no entendimento do processo de adaptação realizado por Soares.



Figura 11: Dança indiana (Fonte: <https://www7.fiemg.com.br/sesi/sesi-cultura-mg/escola-cultura/detalhe/danca-indiana-bollywood>. Acesso em 20 de janeiro de 2021)

No trecho do c. 12 com anacruse ao 16 o tema inicial é apresentado completamente (Exemplo 12). A mesma melodia temática da abertura é a primeira frase cantada pela Historiante na primeira cena do Quadro 1.

Vln. I (div)

12

arco *f* *cresc.*

14

più f 3 *cresc. ff* 3 *dim.* *dim.*

Exemplo 12: Tema completo da abertura, exposto nos c. 12 (com anacruse) a 17. Essa é a mesma melodia do canto da Historiante compreendida no trecho de 21 com anacruse a 26

Ao mesmo tempo da exibição do tema, inicia-se a execução de trechos rápidos, uns formados por semicolcheias e outros por fusas, semelhantemente aos que ocorrem em outras cenas do Quadro 1. Eles ficam a cargo de instrumentos variados na abertura, como o violoncelo, as violas, os saxofone alto e tenor, o clarone e as flautas, sendo executados ora ao mesmo tempo, ora separados (Exemplo 13). Com exceção dos arpejos dos violoncelos nos c. 12 e 13, consideramos que essa linha instrumental se

origina do pequeno trecho cromático descendente do tema, sendo acompanhado simultaneamente pelas violas em seu início no c. 14.

É o acompanhamento que provoca movimento durante a abertura. Tal mobilidade é construída, predominantemente, de forma ondulatória, em graus conjuntos ou cromatismo, podendo compreender poucas notas, o que produz pequenas ondas constantes, ou em passagens rápidas de escalas ou arpejos ascendentes e descendentes, que produzem grandes amplitudes de onda. Essas estruturas musicais caracterizadas pela agilidade e sinuosidade também podem reproduzir a mesma sequência de notas, gerando um ostinato por alguns compassos seguidos ou, ainda, apresentar uma progressão ascendente ou descendente.

The image shows a musical score for two saxophones: Sax. A. (Mib) and Sax. T. (Sib). The score covers measures 15 and 16. Both instruments play rapid, wavy melodic lines. The Sax. A. part starts with a forte (ff) dynamic and ends with a diminuendo (dim.). The Sax. T. part also starts with a forte (ff) dynamic and ends with a diminuendo (dim.).

Exemplo 13: Compassos 15 e 16 da abertura da ópera: observamos o movimento rápido e ondulatório realizado pelos saxofones alto e tenor

Toda essa movimentação no acompanhamento sugere que Soares pode ter querido representar a dança do ventre em sua música, pois os movimentos ondulatórios do ventre da dançarina e o jogo dos quadris suscitam o mesmo efeito. A opção por atribuir a um instrumento ou a um grupo um acompanhamento com tais características confere à música maior fluidez, sutileza, envolvimento, aspectos também observados na dança em questão.

Os compassos 17 e 18 da abertura são formados de acordes executados em semínimas, e de passagens rápidas em ondas, executadas pelas madeiras, majoritariamente na região extrema aguda, com muito brilho e movimento. A presença dos acordes e, principalmente, a continuidade do acompanhamento ágil e ondulatório originado do cromatismo do tema, constroem o esgotamento do tema que conduz para o encerramento da abertura e prepara o início da intervenção da Historiante. Essa estrutura de encerramento e condução para uma nova seção ou cena, desenvolvida por meio de encadeamento de acordes com a voz mais aguda ascendendo cromaticamente é muito utilizada por Soares no decorrer da obra. Nos dois últimos compassos da abertura

(19 e 20), todos os instrumentos executam um acorde de Ré Maior com notas longas e sustentadas, permanecendo apenas o clarone na execução de uma extensa escala descendente e ascendente no c. 19. A abertura se encerra com vitalidade, em *fortíssimo*.

Em uma montagem ao vivo da ópera, a abertura das cortinas, caso elas fossem utilizadas, poderia ocorrer a partir do c. 17, porque nesse momento o tema da abertura já foi completamente exposto e, durante os compassos de encerramento e transição para a primeira cena, o espectador já poderia acessar o palco com os elementos cenográficos e/ou digitais de projeção, além de vislumbrar os personagens da Historiante e do Asceta, que poderiam já estar posicionados. Acreditamos que, apesar de não haver fermata escrita, ainda como sugestão visando à encenação, o acorde final deva ser sustentado até que o som se dissolva na sala de concerto, para então começar a próxima seção, que se inicia de maneira bastante diversa do modo como a abertura foi encerrada.

3.3.1.2 Seção da Historiante

Apesar de termos chamado o trecho compreendido entre os c. 21 com anacruse a 120 de Seção da Historiante, pela ênfase na narradora da história, ele não é formado apenas pela linha do canto e por seu acompanhamento orquestral, mas possui pequenos trechos instrumentais que conduzem a transição de uma cena para outra, reafirmam e/ou comentam a melodia cantada ou, ainda, fazem referência aos dois personagens da ópera, que são apresentados ao público durante a intervenção da narradora.

O canto da Historiante, em toda a ópera, é caracterizado pela escrita musical em forma de arioso, sem grandes saltos intervalares, sendo construído, principalmente, por graus conjuntos ou pequenos intervalos. É constante o uso do cromatismo na melodia e também na linha orquestral, seja no acompanhamento da solista ou nos trechos instrumentais. A presença da coloração cromática proporciona à linha melódica uma maleabilidade maior, de forma que temos a sensação de que muitas frases cantadas flutuam. O ritmo é constituído, sobretudo, por colcheias e semínimas e, quase em sua totalidade, há uma nota para cada sílaba cantada. Há ainda poucas interrupções durante a execução das frases textuais. Todos esses aspectos de escolha composicional nos indicam que, nessa obra, a melodia do canto foi concebida de forma a priorizar as palavras e a fluência do texto, o que favorece a compreensão do ouvinte em relação ao texto cantado e, conseqüentemente, o entendimento da história.

A Seção da Historiante no Quadro 1 abre a narrativa, com a apresentação de Upagupta, a descrição do cenário em que ele se encontra, a introdução da Dançarina, a sua caracterização e o relato do primeiro encontro entre esses dois personagens. Para cada frase do texto, Soares adaptou a música ao assunto cantado. Trataremos cada trecho musical dessa seção como cenas, porque entendemos que o compositor as concebeu de maneira a contribuir com a construção de significado e a ambientação de cada frase textual, conferindo-lhes um caráter particular. O compositor também interage com o contexto narrado, sonorizando algum elemento específico ou mesmo narrando parte da história que ficaria a cargo da imaginação do leitor quando este acessasse a história por meio de seu registro literário. A Historiante canta o seguinte texto:

CENA 1 - Upagupta, discípulo de Buda, jazia adormecido na poeira ao pé da muralha da cidade de Matura.

CENA 2 - Todas as Lâmpadas estavam apagadas, todas as portas fechadas, todas as estrelas escondidas pelo céu lóbrego de Agosto.

CENA 3 - De quem eram aqueles pés, com adornos que tilintavam, tocando-lhe o peito repentinamente?

CENA 4 - Ele acordou espantado, e a luz da lâmpada de uma mulher feriu-lhe os olhos cheios de perdão, feriu-lhe os olhos cheios de perdão.

CENA 5 - Era a dançarina, esmaltada de joias como estrelas, envolta num manto azul claro, e bêbeda do vinho de sua própria juventude.

CENA 6 - Ela abaixou a lâmpada e viu a jovem face austeramente bela.

Cena 1

A primeira cena, compreendida nos c. 21 com anacruse a 27, está em Ré Maior e apresenta Upagupta, o discípulo de Buda. Não há indicação de andamento ou tempo metronômico. O compasso permanece o mesmo da abertura, quaternário simples.

Soares optou por compor uma melodia acompanhada, a mesma da abertura da ópera, porém com um acompanhamento completamente diverso do apresentado anteriormente e realizado por instrumentos que não haviam aparecido até então, quais sejam a celesta, que executa os acordes em blocos, e a harpa, que toca a mesma série de acordes, porém, em arpejos rápidos e ascendentes, que concedem a essa cena

movimento e um caráter leve e flutuante. A melodia do canto também é reproduzida pelo corne inglês (Exemplo 14).

O nome de Upagupta é a primeira palavra cantada na ópera e a sua estrutura melódica pode ser considerada como um dos elementos melódicos unificadores da obra, pois ela já foi apresentada na abertura de maneira repetitiva, inicia o canto da narradora e voltará a ser exibida com a mesma melodia no Quadro 3, no c. 388 com anacruse. A melodia é formada, principalmente, por pequenos saltos, inicialmente de terças, mas que aos poucos, vão se expandindo, passando pelo salto ascendente de quarta que antecede o maior deles, o de sétima maior ascendente, que atinge o ponto culminante da linha, além de graus conjuntos, notas de passagem cromáticas, além de retardos.

HISTORIANTE

U - pa - gu - p - ta, dis - ci - pu - lo de Bu - da, ja - zi - a a - dor - me -

ci - do na po - ei - ra ao pé da mu - ra - lha da ci - da - de de Ma - tu - ra.

Exemplo 14: C. 21 com anacruse a 26: primeira linha melódica da Historiante, com destaque para o motivo do nome de Upagupta, que retornará no Quadro 3 (c. 388 com anacruse), e o maior intervalo melódico do trecho

Observamos que, no desenho melódico para o nome do Asceta, o qual possui uma consoante muda, Upagupta, registra-se uma nota para a consoante, como se ela fosse uma sílaba da palavra. Esse é um procedimento recorrente nas composições de Soares, provavelmente para realçar a audição correta da palavra, apesar de ele sugerir uma forma diversa à execução convencionalmente adotada no canto de palavras com essa característica, na qual o intérprete sustentaria a vogal /u/ nas duas notas (mi₃ e fá₃) e colocaria a pronúncia do /p/ junto à sílaba /ta/ na nota ré₃.

O maior intervalo da frase melódica dessa cena está presente no c. 23 e é composto pelo salto de sétima, sol₃-fá₃, em destaque no Exemplo 14. Nesse intervalo o compositor opõe a poeira, onde o discípulo está, e muralha alta. Outra questão importante nessa melodia é o fato de que o clichê seria colocar a palavra /pé/ (simbolicamente, o chão, o ponto mais baixo) no grave, e Soares faz o contrário.

Interpretamos que tal escolha de Soares pode ser uma sugestão de que o personagem é humilde, simples, mas elevado, nobre de caráter, voltado para o alto.

As únicas indicações de dinâmica presentes na cena estão na anacruse do c. 21, apontando *mf* para a celesta, *f* para a harpa, *p* para o corne-inglês e *mp* para o canto, o que sugere que o compositor tinha a intenção de fazer com que todos os quatro atuantes na cena fossem ouvidos igualmente, sendo as dinâmicas diferentes para cada um uma tentativa de equilibrá-los sonoramente.

Como se esperaria de uma cena introdutória, Soares prepara o espectador para o que vem a seguir, já criando um clima suspenso, com certo tom de mistério advindo principalmente do acompanhamento realizado pela harpa e pela linha melódica do canto.

Como condução para a próxima cena, Soares utilizou uma cadência harmônica dos acordes em quintas descendentes, si/mi/lá (c. 27), que prepara e introduz a modulação tonal para a música da próxima cena.

Cena 2

A segunda cena, compreendida pelos compassos 28 a 48, se inicia em Ré Menor, com modulações para outras tonalidades. Novamente não há indicação de andamento. O compasso dessa cena é binário simples.

Essa cena possui uma quadratura regular e pode ser dividida em quatro trechos. Os três primeiros (c. 28 a 31, c. 32 a 35 e c. 36 a 44) correspondem ao canto da Historiante, e neles a música está estruturada de forma a acompanhar o significado do texto literário e sua estrutura frasal, que possui três fragmentos separados por vírgula. O último trecho dessa cena (c. 45 a 48) é instrumental.

Na primeira parte dessa cena, a Historiante afirma: “Todas as lâmpadas estavam apagadas” (c. 28 a 31). A mesma melodia cantada também é executada pelos primeiros violinos. A tessitura desse fragmento de frase concentra-se na região mediana da voz de um contralto (Exemplo 15).

28 HISTORIANTE

To - das as lâm - pa - das es - ta - vam a - pa - ga - das,

Exemplo 15: C. 28 a 31: Primeira parte da melodia da narradora na cena 2 da seção da Historiante

O acompanhamento desse trecho é formado por acordes sustentados nas cordas e pela harpa. A melodia harmonizada em forma coral, pelo naipe, traz passagens rápidas cromáticas, concentradas na região médio-grave desses instrumentos. A harpa, apesar de continuar tocando arpejos rápidos, apresenta um movimento em ondas, mais agitado em relação ao acompanhamento da cena 1, com direções alternadas em descendentes e ascendentes.

No segundo fragmento da frase cantada (Exemplo 16), o texto veiculado dá continuidade à contextualização daquela noite, informando que “todas as portas estavam fechadas”. A tessitura dessa melodia está centrada no limite da região média e início da região aguda do contralto e a tonalidade é Lá Menor. A primeira flauta é o instrumento escolhido para dobrar a linha melódica do canto. A harpa continua a executar o acompanhamento, agora com as madeiras, mantendo as características apresentadas nos quatro primeiros compassos dessa cena.

32 HISTORIANTE

to - das as por - tas fe - cha - das,

Exemplo 16: C. 32 a 35: Segunda parte da melodia da narradora na cena 2 da seção da Historiante

O terceiro trecho, a última frase cantada pela Historiante nessa cena (Exemplo 17), corresponde aos c. 36 a 44. Como o texto cantado é maior, “todas as estrelas escondidas pelo céu lóbrego de agosto”, Soares dedicou a ele o dobro de compassos das duas frases anteriores. Consideramos que se trata de um trecho com oito compassos ao invés de duas pequenas frases, como as antecedentes, pela forma como o compositor estruturou o acompanhamento, o qual permaneceu com as mesmas características em todo esse trecho. Observamos aqui uma sobreposição de elementos presentes nos dois trechos precedentes, principalmente no que tange ao acompanhamento, realizado por madeiras e cordas. A tessitura desse trecho é mais aguda em relação às duas primeiras. A melodia vocal se afasta brevemente do canto silábico e articulado e ganha uma dimensão nova, com notas longas que privilegiam o legato. A linha do canto também é interpretada pelos primeiros violinos e primeiras flautas. No primeiro acorde (c. 36), Soares inicia a frase com em Dó#, que, em relação à tonalidade anterior, causa certa tensão pela mudança brusca de espaço harmônico. Os violinos e as violas executam o acompanhamento em trêmulo, e os violoncelos, um ostinato que confere movimento ao

trecho. A harpa toca apenas no último compasso (c. 44), como preparação e condução para o quarto trecho dessa cena.

36 HISTORIANTE

to - das as es - tre - las es - con - di - das

40

pe - lo céu lô - bre - go de A - gos - to.

Exemplo 17: C. 36 a 44: Terceira parte da melodia da narradora na cena 2 da seção da Historiante

Como demonstrado no estudo do texto literário, a frase dessa cena é repleta de efeitos sonoros que podem enriquecer a interpretação. A maior frequência de vogais fechadas, por exemplo, contribui para a formação de um timbre mais escuro, mais arredondado, enquanto a presença de sons sibilantes traz uma variação de nuances que pode ir da ênfase do sussurrado, na parte inicial da melodia, que possui uma tessitura mais médio-grave, até a busca por um pouco de brilho no final da frase, quando a melodia se encontra em uma região mais aguda.

Observando a ideia ascendente da tessitura da melodia da Historiante associada à condução do acompanhamento, que vai ganhando densidade a cada frase, em cada trecho dessa cena o cenário da história vai sendo construído. A tonalidade em modo menor, a indicação de *piano* com surdina para as cordas, a tessitura concentrada na região médio-grave da voz e dos instrumentos, o cromatismo da melodia cantada, que gera uma sensação de instabilidade em toda a cena, a linha instrumental da harpa oscilando velozmente entre o agudo e o grave conferem ao trecho inicial dessa cena um ar de mistério, velado, além de reforçar a imagem de uma noite escura, sem iluminação. O clima criado musicalmente sugere à cantora que inicie essa cena cantando em *piano*, quase sussurrado e vá aumentando a intensidade do canto suavemente no decorrer do trecho, conforme a melodia ascende, o acompanhamento vai adquirindo maior densidade e brilho.

No segundo trecho, a cor da cena começa a mudar, se tornando um pouco mais brilhante com a entrada das madeiras, com a nova tonalidade e a tessitura da linha melódica do canto um pouco mais aguda, mas ainda permeada de mistério, que se mantém com o movimento da harpa e a melodia cromática da Historiante. Há uma

intenção de crescendo da intensidade música, visto que para as madeiras a indicação é *forte*, somada ao caráter inquietante de uma noite escura e vazia.

Especialmente, esse bruxulear cromático, desenvolvido no acompanhamento das duas partes iniciais dessa cena, que oscila pouco, ascendente e descendente, também nos lembra luzes vacilantes, como as de velas, lamparinas ou lâmpadas que quando o vento sopra faz cambalear a sua chama. Apesar do texto operístico descrever uma noite completamente escura, a luz, ainda que pouca, é quase um pressuposto psicológico: metaforicamente, a narradora projeta uma pequena luz na escuridão para contar a história e quebra o silêncio com a sua voz.

O mistério, a tensão e o brilho aumentam no terceiro trecho, representados, principalmente, pelo trêmulo das cordas associado à mudança de campo harmônico, por uma melodia do canto mais aguda, com notas longas sustentadas na região aguda da voz de contralto, pelo ostinato dos violoncelos na região grave e pela permanência do cromatismo no solo vocal. Não há nova indicação de intensidade no início desse terceiro fragmento de frase, mas, a julgar pelo acréscimo de instrumentos da orquestra no acompanhamento, o resultado sonoro permanece em *forte*. A partir do c. 40 inicia-se um decrescendo, indicado pelo compositor, que permanece até o final da frase cantada. Todos esses elementos reunidos reafirmam o texto cantado, pois a música foi transportada para uma outra dimensão, mais elevada, expandida, como no texto literário, cujos dois primeiros trechos tratam de assuntos relacionados à terra e, neste momento, se volta para as particularidades do céu.

Todo o cenário do poema em prosa de Tagore, reafirmado na composição musical de Soares, insinua que essa noite escura também era profundamente silenciosa, uma vez que o texto cantado apresentado pela Historiante não sugere a presença de outras pessoas à muralha da cidade de Matura, local onde se passa essa parte da história.

A harpa, no c. 44, surge chamando a atenção e conduzindo o ouvinte ao último trecho da cena, cujo clima difere do evocado nos trechos anteriores e já introduz o assunto da próxima cena.

De 45 a 48, último trecho da cena 2, uma melodia no flautim (Exemplo 18), na escala de tons inteiros e em staccato, começando com o Ré₄, contrasta com o clima das frases anteriores, por ser aguda e ágil, e altera a paisagem anunciada anteriormente. É a primeira aparição desse instrumento na ópera. A linha interrompe a condução musical da cena e sugere, dramaticamente, algo que perturba a escuridão e o silêncio que imperavam até então.



Exemplo 18: C. 45 a 48: escala de tons inteiros realizada pelo flautim

A compreensão dessa mudança súbita depende do texto cantado logo em seguida pela Historiante, na cena 3, que pergunta: “De quem eram aqueles pés com adornos que tilintavam (...)?”. Nota-se que o questionamento da narradora está no pretérito imperfeito, ou seja, os pés da Dançarina já se faziam ouvir, ferindo o silêncio que pairava na noite. Soares representa de maneira precisa a temporalidade do som advindo do andar da personagem, pois antes que a cena 2 se encerre ele já o expõe esse som por meio da escala de tons inteiros executada pelo flautim, para então, na próxima cena, apresentar a indagação da Historiante.

Assim, Hostílio narra musicalmente a entrada da Dançarina, que usava tornozeleiras de guizos. Por sugestão da música, podemos imaginar que a jovem não apenas andava, mas bailava nos arredores dos muros da cidade. A dança está representada, principalmente, pelo ritmo empregado na melodia do flautim. Esta frase musical também indica que, em uma montagem da ópera, esse seria o provável momento de entrada da Dançarina, com seu passo leve e ágil.

O desenho voltará a ser exibido no final da ópera (c. 452 a 455), no terceiro Quadro, também fazendo referência à Dançarina, porém em um contexto adverso. A escala de tons inteiros tocada pelo flautim provavelmente é o *leitmotiv* da personagem.

Cena 3

A cena 3, igualmente sem informação quanto ao andamento, abrange do c. 49 ao 65. Composta em compasso ternário simples, pode ser considerada uma dança, a julgar por seus aspectos musicais e por elementos que o compositor intencionou adaptar musicalmente, conforme nossa interpretação.

A melodia vocal, dobrada pelo flautim, está escrita em escala árabe⁸³ maior sobre a tônica dó e ilustra o momento do primeiro encontro dos dois personagens. Nesse

⁸³ A escala árabe, também chamada cigana, é encontrada com maior frequência nas melodias folclóricas ciganas, gregas, eslovacas, etc. Como a escala diatônica, pode-se apresentar no modo maior ou menor. A

momento, a Historiante pergunta de quem seriam aqueles pés sonoros que irromperam na noite silenciosa e caminham em direção ao Asceta, com a intenção de acordá-lo, tocando-o no peito. Assim como no texto, em que as sílabas das palavras “tilintavam” e “repentinamente” soam de forma aberta e suavemente percussivas, na melodia de Soares esse efeito fonético é realçado, porque, a partir da palavra “adornos”, a linha do canto ganha mais movimento através das colcheias e semicolcheias e dos intervalos de segundas maiores e menores, dispostos de forma descendente ou repetidos. Se associados a uma interpretação levemente marcada, pela cantora, eles reforçam ainda mais o seu significado semântico.

49 HISTORIANTE

De quem e - ram a - que - les pés, com a - dor - nos que ti - lin -

55

ta - vam, to - can - do - lhe o pei - to re - pen - ti - na - men - te?

Exemplo 19: C. 49 a 58: Melodia da Historiante na cena 3

Observamos que a linha melódica da narradora nessa cena pode ser dividida em três fragmentos musicais: o primeiro (c. 49 a 52), é a apresentação do material melódico, do qual os outros dois fragmentos serão originados; o segundo (c. 53 a 55) é quase uma transposição fiel do primeiro para a dominante; e o terceiro (c. 55 com anacruse ao 58), é a repetição do primeiro trecho com variações em seu início e término.

Durante essa cena, com exceção dos três últimos compassos (63 a 65), o acompanhamento é dividido em dois extratos musicais bem delineados: um executado pelas madeiras, formado por um movimento ondulante nos fagotes, clarones e oboés, subdividindo cada tempo de um compasso ternário em 4 semicolcheias, o que pode sugerir o bailado (ou até mesmo o movimento do ventre) da dançarina, apoiado por notas longas realizadas pelo clarinete; o segundo é um plano musical mais incisivo e rítmico, realizado pela percussão, pela celesta, pela harpa e pelas cordas. Apesar de não

escala árabe maior possui quatro semitons, entre os graus I-II, III-IV, V-VI e VII-I, e duas segundas aumentadas, entre os graus II-III e VI-V. A escala árabe em Dó Maior, utilizada por Hostílio em alguns trechos da ópera, se organiza da seguinte maneira: Dó-Réb-Mi-Fá-Sol-Láb-Si-Dó (MED, 1996, p. 224-225).

serem todos da mesma família, os instrumentos possuem a função de harmonizar e marcar o primeiro tempo, deixando que o som se dilua naturalmente no decorrer do compasso.

A percussão é introduzida nessa cena, executando um ostinato rítmico-melódico que a domina (c. 49 a 62). Destacamos o pandeiro, que realiza uma batida em staccato seguida de um trinado em cada tempo do compasso ternário. Entendemos que esse instrumento reproduz sonoramente os adornos dos pés da dançarina, que a cada pisada fazia tilintar guizos (Exemplo 20), e representa o conjunto de sinos ou guizos que caracterizam um instrumento musical indiano chamado de Ghungroo, usado por dançarinos como acompanhamento sonoro do ritmo dos seus movimentos. O movimento ondulante das madeiras lembra a dança do ventre, ao passo que o toque do pandeiro, ritmando cada tempo e contratempo do compasso ternário, remete à dança indiana, porque nela os chocalhos dos tornozelos da dançarina marcam os passos e se fundem na percussão que embala a música. Essa marcação é regularmente métrica e constante.

Como a ópera, inspirada em um texto literário que se passa na Índia, é fundamentada em padrões musicais ocidentais, o compositor lança mão de estruturas composicionais que possam construir a ambientação desejada. Nessa cena, que faz referência à presença da Dançarina, ao utilizar a escala árabe para a composição das linhas instrumental e vocal, Soares adapta a música a uma aclimação oriental.

A percussão nessa entrada da figura da Dançarina é muito característica e nos leva a interpretar que Soares, além de evocar a ambientação oriental, refaz a música que embala a coreografia de uma dançarina, seja indiana ou do ventre, uma vez que instrumentos percussivos são indispensáveis para ambos os estilos. Atente-se para a escrita musical do pandeiro: o trinado em cada subdivisão do tempo tem como objetivo materializar a dança e representar o passo da Dançarina, que ao encostar os pés no chão, produz um som semelhante a esse.

49 Triângulo
 Prato com a baqueta
 Pandeiro
 Bumbo
 Timpano
p

Exemplo 20: Padrão rítmico dos instrumentos percussivos executados nos c. 49 a 62

A dança é interrompida no compasso 62, e deste até o compasso 65 um novo do elemento de transição prepara e conduz para a nova cena, na qual também observamos uma mudança de tonalidade. Esse elemento de transição é caracterizado pela emissão gradativa, na harpa solo, das notas da série harmônica⁸⁴ a partir da nota dó terminando com um grande acorde de Dó Maior com sétima e nonas menores (Exemplo 21). Ele utiliza, da mesma forma, a série harmônica em outras transições de cena durante o Quadro 1.

62 Harpa
ff

Exemplo 21: Série harmônica ascendente da nota dó tocada pela harpa com elemento de encerramento e transição de cena nos c. 62 a 65

É interessante que o elemento de transição da cena da Dançarina para a do Asceta seja, justamente, uma escala que parte de uma região grave e ascende até uma região elevada, atingindo a sua tessitura oposta. A série harmônica nesse trecho específico nos ajuda a compreender que, metaforicamente, criar distâncias e as reduzir, afastar e aproximar, podem representar, na história, tanto âmbitos físicos e emocionais

⁸⁴ A série harmônica “é o conjunto de sons que acompanham um som fundamental. (...) Observando a série harmônica, constata-se que os intervalos que a formam começam com a oitava justa e vão ficando sempre menores (intervalos digressivos).” (MED, 1996, p. 93)

que ocorrem com os personagens. Este elemento musical expressivo pode simbolizar também a posição em que se encontram os dois personagens, como apresentado na análise textual, a parte do corpo que caracteriza a figura feminina são os seus pés, que se encontram no chão, ao passo que é o peito a parte do corpo que resume o personagem masculino, simbolizando que ele se encontra em um plano acima das coisas terrenas.

A indicação de se tocar o último acorde de Dó Maior com sétima e nona menores arpejado, dá ao acorde uma tensão em sua constituição interna pela presença dos dois trítomos, que pedem resolução mi-sib e sol-réb e que caracterizam o acorde de nona da dominante exatamente da tonalidade da próxima cena Fá menor, conforme observamos no exemplo acima, o que intensifica o clima de mistério criado e mantido até então. Ousamos afirmar que a imagem que se constrói na mente do espectador que experimenta essa transição é a de que algo se abre, como uma cortina ou uma porta, criando uma expectativa do que está por vir. Fazendo uma ligação com a próxima cena, temos a percepção adicional de que o compositor representou o despertar do sono de Upagupta, o abrir de seus olhos.

Cena 4

A cena 4 compreende os compassos 66 a 78 e se refere à primeira movimentação de Upagupta. A marcação de compasso inicial da cena é quaternário simples e, a partir do compasso 69, a contagem se altera para ternário simples.

A cena é dividida musicalmente em dois momentos: do c. 66 ao 70 e do 71 ao 78. Observamos que, diferentemente das melodias que a antecederam em toda a intervenção da Historiante, não há cromatismo na composição dessa linha melódica, o que lhe confere um caráter consonante e traz sensação de calma, estabilidade, serenidade, qualidades do Asceta representadas musicalmente, introduzindo um elemento de suave tensão com o texto cantado na primeira parte da cena, que afirmar que o jovem “acordou espantado”.

Os dois primeiros compassos da melodia cantada (66 e 68) retornam no acompanhamento instrumental antecedendo as duas vezes em que esse personagem canta, no final dos quadros 1 e 3. Trata-se do breve *leitmotiv* do personagem.

66 HISTORIANTE

E-le a-cor-dou es-pan - ta - do e a luz da lâm-pa-da de u-ma mu - lher fe -

Exemplo 22: C. 66 a 70: Primeira parte da melodia do canto da Historiante na cena 4. Destaque para os três primeiros compassos, expostos no acompanhamento durante as duas intervenções do personagem nas seções do Diálogo e que configuram o motivo do Asceta

Os compassos 66 a 70, escritos na tonalidade de Fá Menor, possuem instrumentação concentrada nas cordas e nas madeiras, que executam o acompanhamento da melodia em forma coral. A linha melódica é dobrada pelo oboé e pelos primeiros violinos. A única nota desse fragmento melódico estranha à tonalidade do trecho é o si_3 natural presente no c. 69, nota de passagem preparatória para a modulação para a tonalidade de Dó Maior a partir do c. 71. Essa nota é utilizada justamente para a primeira sílaba da palavra mulher, um cromatismo que reinstala essa presença. Nenhum instrumento realiza linha instrumental ágil e/ou com movimentos ondulatórios, diferentemente do que ocorreu nas cenas anteriores dessa seção e nas que estão por vir. A indicação de dinâmica é *piano* para a maioria dos instrumentos, com um crescendo no c. 70, até atingir um *forte* no início do segundo fragmento de frase dessa cena.

Como observado na abertura e nas cenas anteriores, tampouco há indicação de andamento, entretanto a mudança do quaternário para o ternário (c. 69) introduz uma sensação de alargamento, de *rallentando* do tempo, que proporcionou uma expansão da melodia. Simbolicamente, é como se o tempo parasse, como em um filme, destacando esse momento relevante da história e atraindo, ainda mais, a atenção do espectador.

Ocorre uma modulação para Dó Maior quando a Historiante canta: “feriu-lhe os olhos, cheios de perdão” (c. 71 a 78). A frase textual da segunda parte dessa cena recebe maior ênfase do compositor, que a repete duas vezes e a compõe com saltos ascendentes e notas de duração mais longas, interrompendo momentaneamente a característica de um canto em arioso e torna a melodia mais abrangente, além de a concentrar na região aguda de um contralto, o que lhe confere cor mais brilhante. Os primeiros violinos também executam a linha do canto. Nesse trecho não há, igualmente, cromatismo, apenas a nota $Lá_3$ que já prepara para a próxima cena, que está composta em escala árabe e possui essa nota. Todos esses elementos musicais e textuais reunidos realçam o humor compassivo do personagem.

70 HISTORIANTE

lher fe - riu - lhe os o - lhos, chei - os de per -

74

dão, fe - riu - lhe os o - lhos, chei - os de per - dão.

Exemplo 23: C. 70 a 78: Segunda parte da melodia do canto da Historiante na cena 4

O acompanhamento realizado pelas cordas e trompas, bastante solene, estrutura-se, principalmente, em acordes sustentados e numa passagem movimentada executada pela harpa composta de grupos de quatro notas descendentes que se repetem, em oitavas diferentes, até o compasso 73. Somente no c. 74 a harpa realiza um grupo de quatro notas ascendentes, momento em que a Historiante inicia a repetição do texto e o caráter muda, a partir da repetição que acontece em *pianíssimo* nas cordas, em piano na harpa e com *chiuso* nas trompas. No próximo compasso, a harpa retorna ao padrão de acompanhamento anterior e segue dessa forma até o c. 77. No último compasso dessa cena, a harpa continua tocando os grupos de quatro notas, entretanto sem a repetição em oitava abaixo e apresentando ideia de progressão descendente, que conduz para a cena seguinte.

No poema, o ato da Dançarina, de dirigir a lâmpada contra o Asceta adormecido, longe de suscitar reação adversa, é retribuído com o acolhimento do personagem. Musicalmente, Hostílio Soares representa essa generosidade, no texto “feriu-lhe os olhos cheios de perdão”, com uma primeira exposição *forte*, vigorosa, talvez para representar a intensidade da luz na escuridão, incomodando e sobressaltando o discípulo, e com a mudança de dinâmica para o *piano* na repetição, que pode sugerir a recuperação do choque inicial, devolvendo ao asceta a capacidade de ver e metaforicamente mostrando sua disponibilidade e doçura. A composição é grandiosa e solene, tradução sonora do nobre ato de perdoar do Asceta, e na repetição, além dos adjetivos já atribuídos à música, ganha um ar de docilidade, alcançado pela mudança de dinâmica.

Cena 5

A cena 5 (c. 79 a 94) torna a se referir à Dançarina, em virtude do texto cantado, no qual a Historiante descreve a caracterização da moça, coberta de joias, brilhante como estrela e coberta por um manto azul, embriagada de sua juventude. Na música operística, a dança da cena 3 retorna, conservando o caráter, o compasso ternário, a escala árabe sobre a tônica de dó e a percussão associada às cordas que marcam o primeiro tempo harmonizando-o. O acompanhamento permanece com o movimento ágil e ondulatório nas madeiras e o retorno do flautim executando parte da linha melódica do canto. Alguns elementos musicais são novos em relação à cena 3: a linha do canto, uma configuração orquestral maior, a exibição de estruturas de acompanhamento inéditas na introdução de outra melodia e um compasso a menos em sua totalidade.

A dinâmica inicial da cena é *piano*, indicado para a percussão, para os instrumentos harmônicos e para as cordas. A melodia do canto é reproduzida integralmente pelo primeiro trompete, enquanto o flautim executa três vezes apenas os quatro primeiros compassos da linha melódica do canto de forma circular (Exemplo 24), como um mantra que permanece sempre em registro acima de toda a orquestração e da parte vocal.

79 Flautim

HISTORIANTE

E - ra a dan - ça - ri - na, es - mal - ta - da de jói - as, co - mo es - tre - las,

Exemplo 24: C. 79 a 82. Os quatro primeiros compassos da melodia do flautim e do canto da Historiante

Nas duas repetições desse extrato da melodia da Historiante, o acompanhamento ganha voz independente com uma nova melodia harmonizada a cada repetição por um grupo específico de instrumentos. Na segunda repetição os saxofones altos e tenores a executam harmonizada junto com o flautim. Para a terceira repetição, os saxofones param e quem assume essa pequena melodia harmonizada junto ao flautim são as trompas e os primeiros violinos em uma região muito aguda. Além de inaugurar o novo elemento melódico, Soares o utiliza para aumentar a densidade da orquestra, elevar o

padrão de dinâmica em relação ao início da cena, bem como ampliar a sua variação tímbrica.

Há um sentido ritualístico implícito nessa cena, uma vez que a dança indiana, evocada através dos elementos e instrumentos musicais já expostos, está essencialmente ligada ao hinduísmo. Em seus primórdios, era realizada nos templos, e seus gestos têm como finalidade representar divindades. Frequentemente, tal dança empregava melodias repetitivas, como os mantras, que também tiveram origem na mesma religião, tendo por objetivo, entre outros, ajudar a obter maior concentração nos momentos de meditação e interioridade.

O flautim, até o momento, foi utilizado somente nas cenas que se referem à personagem da Dançarina. Por isso, interpretamos ser esse o instrumento responsável por caracterizar a personagem no primeiro quadro. Com som agudo e penetrante, o flautim remete também à técnica do encantador de serpentes, comum na Índia e que se assemelha a uma coreografia, e talvez a Dançarina, com seus movimentos sinuosos, beleza, vestes, joias exuberantes e juventude embriagante, seja equiparada ao próprio mágico, porque encanta, seduz, hipnotiza aquele que a vê.

Personificar algum personagem ou estado de espírito mediante o timbre de algum instrumento é uma prática já utilizada por muitos compositores. Lanna (2005, p. 82) afirma que Wagner recorreu ao corne-inglês, em sua ópera *Tristão e Isolda*, “de forma eloquente, no Prelúdio do Ato III, para exprimir a dor e a solidão do herói”. Debussy, na ópera *Pelléas et Mélisande*, ainda segundo Lanna, caracterizou a personagem título da obra, Mélisande,

por uma instrumentação de madeiras, com destaque para o oboé e para o corne-inglês. É com essa caracterização tímbrica que Mélisande insinua-se na ópera, antes mesmo de seu aparecimento em cena. Quando Golaud a descobre à beira de um lago, é o oboé que sinaliza a sua presença. (LANNA, 2005, p. 83)

A transição dessa cena para a seguinte (c. 91 a 94) se dá da mesma maneira daquela da cena 3, com a harpa tocando a série harmônica ascendente da nota dó e concluindo com um acorde expandido e arpejado de Dó Maior com sétima e nona menores. No contexto atual, o alvo da surpresa se inverte: descortina-se o deslumbramento da Dançarina ao ver as feições do Asceta.

Cena 6

Os compassos 95 a 104 correspondem à cena 6, na qual a Historiante narra que a Dançarina iluminou o rosto de Upagupta com a lâmpada e viu seu rosto jovem e belo. Não há indicação de andamento.

O primeiro compasso da cena (95) é o único quaternário; do c. 96 até o final da cena o compasso passa a ser ternário. A indicação de dinâmica é *piano*. Inicia-se uma nova música nessa cena e os elementos musicais e de orquestração sugestivos da dança e da Dançarina se ausentam. O oboé é o instrumento responsável por dobrar a melodia cantada da Historiante, enquanto os outros sopros executam notas longas que integram o acompanhamento harmônico em coro. A linha instrumental que cria o movimento ondulatório na cena compete às violas, que realizam arpejos de acordes da harmonia em sextinas, ascendentes e descendentes.

Essa cena pode ser dividida em duas partes: a primeira, do compasso 95 ao 99, e a segunda, que é a repetição semelhante à primeira, excetuando-se o fato de o canto da Historiante ter sido suprimido nesse trecho (c. 100 a 104).

Entendemos que Hostílio Soares, em todo esse trecho, provoca uma ambiguidade tonal/modal entre Dó (Menor e Maior) Fá Menor que vai permanecer até o intermezzo. O Fá menor é a subdominante menor da escala árabe em Dó, e está sempre associado à nota dó pedal.

Percebemos que a melodia possui algumas notas cromáticas que não pertencem às escalas de Dó (Menor e Maior) Fá Menor, que nos reportam a certos significados extramusicais que já foram abordados nessa seção da Historiante e que podem ser interpretadas como uma forma de representar musicalmente vários elementos veiculados no texto cantado, uma vez que esta cena diz respeito aos dois personagens.

No compasso 95, o primeiro intervalo descendente cantado que compreende o quinto e terceiro graus do arpejo de Fá Menor, $d\acute{o}_4 - l\acute{a}b_3$, conserva a sonoridade da cena anterior, na escala árabe, e, de forma intrigante, a Historiante se refere à Dançarina dizendo: “Ela abaixou”. No segundo compasso (96), a primeira nota a ser cantada é um mib_4 e a última um sib_3 , que não fazem parte da escala árabe e nos conduzem à sonoridade de uma escala de Dó Menor. O clima musical alcançado com a presença do modo menor reforça o ar de mistério que está presente no início da cena. O próximo compasso (97) mantém essa atmosfera mística e leve ao compasso 98, que é a repetição da melodia, com um pequeno ajuste, em função do texto cantado, do primeiro compasso

dessa melodia. O compasso seguinte (99) é conclusivo e transforma completamente o clima, uma vez que Hostílio Soares altera a escala de Dó para o modo maior, trazendo uma sonoridade brilhante, aberta e nova para o ouvinte até o momento. Nesse último compasso a Historiante anuncia a formosura austera da face do asceta, e o Dó Maior surge apenas para o canto da palavra “bela”.

O tratamento melódico dispensado a essa pequena frase de cinco compassos retoma vários elementos, como a figura da Dançarina pela sugestão da escala árabe, a noite escura, silenciosa e misteriosa, e a revelação da beleza do rosto do asceta, “acendido” pela lâmpada da Dançarina, e trouxe à música e à vida interior da figura feminina nova cor, novo brilho, como se as trevas tivessem se iluminado completamente.

95 HISTORIANTE

E - la a-bai-xou a lâm-pa-da e viu a jo-vem fa - ce aus-te-ra-men-te be - la.

Exemplo 25: C. 95 a 99. Melodia do último canto da Historiante no Quadro 1

Os compassos 100 a 104 repetem o trecho do 95 ao 99, excetuando-se o canto da Historiante. Essa repetição reforça os elementos evocados na primeira exibição, ao passo que também nos leva a interpretar certo congelamento do tempo, como se os dois personagens permanecessem apenas se olhando.

3.3.1.3 Intermezzo

O trecho dos compassos 105 a 120 é o primeiro dentre os maiores dedicados à música instrumental. Ele se localiza entre as duas seções que possuem canto, a da Historiante e a do Diálogo. O intermezzo reapresenta toda a música da dança instrumental da cena 5 e da cena 6, ambas sem a presença vocal da Historiante.

Novamente, a exibição da música que evoca a Dançarina (c. 105 a 120), sua vitalidade, jovialidade, movimentação, os pés sonoros e a roupa exuberante, também reitera o seu poder de arrebatrar aqueles que a veem e chamar toda a atenção para si e para os próprios movimentos. Soares escolhe trazer para esse intermezzo a música que mais caracteriza a Dançarina do primeiro quadro, bastante sugestiva, habilitando o ouvinte para receber a primeira intervenção cantada da personagem. Conjecturamos

uma sugestão, por parte do compositor, de que, após a troca de olhares, ocorrida na cena que antecedeu o interlúdio, a moça dança para o discípulo de Buda. Acreditamos que, em uma performance da ópera, esse momento poderia ser preenchido cenicamente com uma dança, como se a Dançarina almejasse provocar a admiração do asceta, em resposta que foi despertado nela por ele.

3.3.1.4 Seção do Diálogo

Cena da Dançarina

A cena do canto da Dançarina abarca os compassos 121 a 142 e pode ser dividida em duas partes. A primeira parte possui dez compassos (c. 121 a 130) e nela Soares reapresenta a música da cena 6 da Seção da Historiante, suprimindo a personagem narradora e colocando acréscimos e variações importantes no acompanhamento orquestral. A segunda parte é composta pelo c. 131 com anacruse ao 142, e corresponde ao trecho do canto da Dançarina, no qual é apresentado um elemento unificador musical, assim chamado por estar também presente no segundo diálogo durante o canto da personagem, no final da ópera. Consideramos que a cena da Dançarina se inicia no c. 121 pelo fato de o compositor se servir de elementos que foram apresentados na cena 6 para o desenvolvimento do canto da personagem.

Do compasso 121 ao primeiro tempo do 125 temos a reexibição da música da cena 6 da Seção da Historiante. A única diferença é o acréscimo do violoncelo executando uma nova linha, como que em dueto com a melodia que foi cantada pela Historiante, agora executada pelo oboé. Nesse intervalo de compassos, a linha principal permanece no oboé. Nos tempos 2, 3 e 4 do c. 125, Soares começa o desenvolvimento de uma preparação para a apresentação do canto da Dançarina. O compositor emprega o mesmo ritmo e as últimas cinco notas da linha musical da narradora e as insere em vários instrumentos, formando como que um bailado desse breve padrão rítmico-melódico. Quando o primeiro oboé termina de tocá-lo ele já surge nos flautins harmonizado, e quando estes terminam a execução é a vez de os primeiros e segundos violinos iniciarem, no último tempo do compasso, da mesma forma que nos flautins, para encerrarem no compasso seguinte, como observamos no Exemplo 26.

Exemplo 26: C. 125 – Padrão rítmico-melódico, utilizado como elemento unificador da obra, como que em um bailado entre os instrumentos, e utilizado como condução para um novo desenvolvimento da música e para o canto da Dançarina.

O presente trecho (c. 121 a 125) não conta com linha cantada, mas se ajustamos o texto da Historiante, já apresentado no Exemplo 25, na primeira aparição do padrão rítmico-melódico, quando os flautins o executam, cantaríamos o seguinte, com um acréscimo no final: “Ela abaixou a lâmpada, e viu a jovem face austeramente be-e-la; mente be-e-la”. Não acreditamos que tenha sido coincidência esse elemento unificador conduzir o nosso canto para um texto que amplia a beleza do asceta para um aspecto maior que a estética física de seu rosto, mas a eleva em um nível superior, que é coerente com a sua atitude elevada em relação à Dançarina, como veremos no último quadro da ópera.

A partir do compasso 126 Soares repete a música que já foi apresentada nessa cena com variações. O compositor adota a progressão por terças, como observamos na abertura, na melodia tocada pelo oboé nos cinco primeiros compassos em Dó Maior e a transpõe para a altura de mi, com início no compasso 126. A progressão se iniciou no compasso anterior, quando os flautins e os violinos introduziram uma voz, uma terça acima, na harmonização do breve padrão rítmico-melódico. Além da progressão, houve um acréscimo considerável quanto aos instrumentos que participam desse trecho. As madeiras se dividem em apresentar o tema e executar a linha do acompanhamento, que confere movimento à música e que antes estava presente somente nas violas anteriormente, os metais também participam do acompanhamento harmônico. As cordas também se dividem como as madeiras, robustecidas pelo trêmulo nos contrabaixos.

No último compasso (130) desse segundo trecho da primeira parte da cena da Dançarina identificamos o mesmo procedimento do compasso 125, uma nova progressão em terça, transposta para sol, mas ainda dentro da tonalidade de Dó Maior, com caminho da breve melodia entre os instrumentos, iniciando nos flautins, passando pelos trompetes e chegando ao canto, com a melodia da Dançarina já fundamentada na altura do quinto grau de Dó Maior, conforme demonstrado no Exemplo 27.

Exemplo 27: C. 130 – Caminho do padrão ritmo melódico em preparação para o início do canto da Dançarina.

Na segunda parte dessa cena vem a primeira intervenção musical da Dançarina na ópera, convidando o Asceta para ir à casa dela, pois a terra não seria cama digna de uma pessoa cheia de virtudes como ele. O trecho está na tonalidade de Dó Maior e a melodia cantada apresenta condução ascendente e, conseqüentemente, mais brilhante do que a melodia apresentada no Exemplo 28. A construção melódica (Exemplo 28)

também evidencia vitalidade e energia, em decorrência, principalmente, das notas sustentadas na região aguda e de um salto de sétima menor no penúltimo compasso da melodia.

DANÇARINA

131 *p* Per - do - a - me, jo - vem as - ce - ta. Dá - me a gra - ça de vir pa - ra a mi - nha ca - sa.

136 *f* A ter - ra po - ei - ren - ta não é ca - ma di - g - na de ti. *cresc.* *ff* *dim.*

Exemplo 28: C. 131 com anacruse ao 141: Melodia da cena da Dançarina do Quadro 1. A frase destacada indica a melodia caracteristicamente mais *cantabile*

Nos c. 131 e 132 a melodia do canto é dobrada pelos oboés. A harpa e instrumentos da família das madeiras, excetuando as flautas, que, em pausa, realizam o acompanhamento. De 133 a 136 há uma mudança de compasso para ternário simples e as flautas executam um ornamento agudo, ágil e com um trinado ao final de cada pequenos grupos de notas ascendentes que podem sugerir os guizos dos pés dançantes. Durante esses compassos a harpa retorna com o acompanhamento harmônico e não há linha instrumental que reproduza os movimentos ondulatórios e rápidos que estiveram presentes quase que em toda a composição do Quadro 1.

Nos compassos de 137 com anacruse ao 141 a melodia da Dançarina ganha caráter mais próximo ao de uma ária de ópera, em linha melódica *cantabile*, alcançando o seu ponto culminante no c. 139, o mesmo em que as flautas encerram sua participação nessa cena. A dinâmica indicada para a soprano é *piano* nos compassos iniciais. A partir do c. 137 a cantora atinge um *forte* e caminha em direção ao *fortíssimo*, no c. 139. A dinâmica solicitada à cantora é necessária para que ela acompanhe o aumento da instrumentação nesse trecho, o que ocasiona um crescendo expressivo no acompanhamento.

Também a partir do compasso 137 observamos a alteração do tempo para quaternário. Novamente retorna nos violoncelos o movimento ondulatório, enquanto os segundos violinos, as violas e os contrabaixos realizam o acompanhamento harmônico em tercinas que trazem a sensação de alargamento do tempo. Desse momento até o c.

140, Soares mantém a orquestra cheia para realização do acompanhamento, e inicia um esvaziamento da mesma em 141.

Nos compassos 141 com anacruse e 142 (Exemplo 29), também observamos a reapresentação do padrão rítmico-melódico da frase da Dançarina pelos instrumentos, agora com o objetivo de encerrar a cena da Dançarina e preparar o início da cena do Asceta. Para isso, o compositor coloca em alguns instrumentos de sopro uma variação desse elemento unificador: um arpejo ascendente em Dó Maior e descendente em Dó Menor, dissolvendo todo o clima adquirido durante o canto da Dançarina e progredindo em direção à nova cena.

The musical score for Example 29 shows measures 141 and 142. The key signature changes from one sharp (D major) to two flats (D minor) between these measures. The woodwind parts (Ob. 1.2, Cl. 1.2, Cln., Fg. 1.2) feature circled passages illustrating the melodic variation: an ascending arpeggio in D major in measure 141 and a descending arpeggio in D minor in measure 142. The percussion parts (Tpa. 1-4 and Tpt. 1-4) are marked 'a 2' and 'com surdina'.

Exemplo 29: C. 141 e 142: Padrão rítmico-melódico com variação para Dó Menor como elemento de transição da cena da Dançarina para a cena do Asceta e condução para modulação.

Interpretamos que a variação desse elemento unificador da obra, além de realizar a transição de cena e a preparação para a mudança da tonalidade, também tem o sentido de antecipar o teor da resposta do Asceta à Dançarina, uma recusa.

Cena do Asceta

A cena do Asceta é o momento em que o discípulo de Buda rejeita o convite da gentil jovem, de forma não menos definitiva que cortês e agradecida, numa resposta à generosidade da oferta, afirmando que, na hora certa, ele iria ao encontro da moça. Essa cena compreende o fecho do Quadro 1, c. 143 ao 150. Hostílio Soares retoma a tonalidade de Fá Menor, a mesma da cena 4 da seção da Historiante, na qual a música representa características do personagem. Em 143 e 144, o compasso é quaternário e, de 145 a 150, se altera para ternário simples.

O personagem inicia o canto no c. 144; a condução melódica da resposta do Asceta possui significados que vão além da mensagem semântica do texto.

144 UPAGUPTA

Mu- lher, se-gue o teu ca - mi-nho, quan-do che-gar a ho-ra, i - rei pro - cu - rar-te.

Exemplo 30: C. 144 a 149 – Primeira melodia cantada de Upagupta

Observamos que as duas primeiras notas cantadas do c. 144 têm o mesmo sentido do vocativo na frase textual. Logo em seguida, Hostílio Soares escreve, para o texto operístico “segue o teu caminho”, um fragmento de escala descendente, ou seja, em *catabasis*, o que além de propor à Dançarina que prossiga com a sua vida a sós, representa musicalmente, por antecipação, o trágico destino dela, uma vez que essa figura de retórica

é uma passagem musical através da qual nós podemos expressar afetos opostos aos da *anabasis*, tais como servidão e humildade, assim como afetos baixos e vis, como em: ‘Eu sou, contudo, imensamente humilhada’ (Massainus), ou em ‘A vida desceu ao inferno’ (Massentius). (KIRCHER apud OLIVEIRA, 2006, p. 361)

Após a realização da melodia em *catabasis*, Hostílio Soares concentra a melodia na região grave, com pequenos movimentos em graus conjuntos e cromatismo descendente sobre um pedal de dominante, que também reforça a expectativa e a tensão, sugerindo musicalmente que o futuro da Dançarina não seria positivo, ao contrário, o reencontro se daria quando ela cumprisse sua sina funesta.

A instrumentação dessa cena é mais rarefeita do que a da cena 4, e inclui o corne-inglês, que dobra a melodia cantada, e as cordas. Cabe aos primeiros violinos a apresentação do *leitmotiv* de Upagupta (Exemplo 31), a partir do primeiro compasso, por meio de outra melodia como que em dueto com a linha do canto. O acompanhamento harmônico fica a cargo de segundos violinos, violas e violoncelos. Um clima tranquilo e sossegado, o mesmo da cena 4, marca esse trecho.



Exemplo 31: C. 143 a 150 – Melodia executada pelos primeiros violinos, composta a partir dos três primeiros compassos da linha melódica do canto na cena 4 da seção da Historiante, *leitmotiv* de Upagupta.

A linha do canto se encerra no c. 149, o mesmo compasso em que principia o trêmulo nos tímpanos em *pianíssimo*, como no início da ópera. O acompanhamento harmônico apenas sustenta o último acorde do Quadro 1 no c. 150.

Chega ao fim o primeiro quadro da ópera, entretanto a música não é interrompida, pois o trêmulo nos tímpanos, inaugurado no c. 149, é a ligação da música da cena do Asceta com o início do Quadro 2, intitulado Inverno. A intensidade do trêmulo, que estava em *pianíssimo* no c. 149, cresce em virtude da adição do piano como sugestão de sonoridade no c. 150. Ainda nos dois últimos compassos do Quadro 1, a calma e a serenidade criadas pela ambientação musical são importunadas por um clima de tensão que gradativamente vai se instalando.

3.3.1.5 Considerações do Quadro 1

As melodias cantadas são sempre dobradas por, pelo menos, um instrumento da orquestra.

Em todas as cenas, exceto na do Asceta, observamos que há pelo menos uma linha instrumental rápida, em semicolcheias ou fusas, com movimentação ondulatória, o que se torna uma característica composicional do Quadro 1 e lhe proporciona certa vivacidade. Esse acompanhamento pode aludir à dança do ventre e a outros movimentos do corpo da Dançarina.

Constatamos que se trata de uma ópera completamente composta, ou seja, uma *Durchkomposition*, uma vez que não houve nenhuma interrupção na música, nem entre as cenas ou mesmo entre os Quadros 1 e 2.

Já foi possível reconhecer os breves motivos do nome Upagupta, da Dançarina e do Asceta.

A linha vocal é caracteristicamente estruturada dentro dos padrões do arioso. Só em dois momentos do Quadro 1 observamos que o canto adotou um aspecto mais amplo, mais cantábile: quando a Historiante pronuncia o texto “feriu-lhe os olhos cheios de perdão” (c. 67 com anacruse a 78) e no canto da Dançarina (c. 137 com anacruse a 141).

Hostílio Soares concebeu a sua música associando-a profundamente ao texto literário. Ele utilizou recursos composicionais, melódicos, harmônicos, rítmicos e timbrísticos, outros relacionados ao caráter musical, além de alguns que tiveram como objetivo criar certo efeito, como por exemplo a utilização da série harmônica como elemento de transição de cenas, que contribuíram para a construção de uma ambientação exótica, para trazer a história do modo de engajamento contar para o mostrar. Percebemos que, em todas as cenas de texto cantado, a música reforçava e, em alguns momentos, até ampliava seu significado, de maneira que, posteriormente a sua execução com a letra cantada, algumas cenas puderam ser reapresentadas apenas instrumentalmente, ficando o texto anteriormente veiculado implícito e subjacente à composição.

No Quadro 1 constam, ainda, alguns aspectos que interpretamos como uma intervenção pessoal de Hostílio Soares na história de Tagore. Podemos citar o clima de mistério criado em muitas das cenas e a estruturação em forma de dança nas cenas em que a Dançarina está em foco.

A partir da análise da combinação das mídias texto-música, encontramos algumas referências intermediáticas promovidas pelo compositor em sua obra, como, por exemplo, o som dos guizos dos pés da Dançarina executado pelo pandeiro nas cenas 3, 5 e no Intermezzo. Além disso, tomamos a liberdade de pressentir alguns significados extramusicais intencionais, o que nos leva a propor, por exemplo, a possibilidade de uma dança do ventre com véus para a apresentação do tema da abertura, sugestões de movimentações cênicas, como a entrada da Dançarina, o trocar de olhares na cena 6 da Seção da Historiante, a uma coreografia da jovem ante o Asceta nos compassos iniciais da cena dela, entre outros.

3.3.2 Quadro 2

O Quadro 2 ocupa os compassos 151 a 323 e é quase todo sinfônico, pois apenas no seu início, no excerto de 151 a 167, é apresentada a melodia cantada pela Historiante, em que a narradora anuncia a chegada de uma tempestade intensa e a reação da Dançarina diante de tal fenômeno da natureza. Do c. 168 até o final desse quadro (c. 323) não há intervenção musical de qualquer um dos personagens.

Ao contrário do Quadro 1, em que todas as divisões e suas nomeações foram dadas por nós, foi Hostílio Soares quem intitulou as cenas do Quadro 2. São estas: Inverno... (c. 151 a 169), As correntes aéreas... (c. 170 a 185), A chuva... (c. 186 a 227), Primavera... (c. 228 a 243), Dias nublados... (c. 244 a 257), Manhãs brumosas... (c. 258 a 273), Albores primaveris... (c. 274 a 289) e A primavera... (c. 290 a 323). Em virtude das características musicais apresentadas em cada cena, separamos este quadro em dois blocos, a saber: o do Inverno, que compreende as três primeiras cenas, e o da Primavera, que abarca as outras cinco.

3.3.2.1 Inverno

Inverno...

Apesar de Soares ter intitulado essa cena de Inverno, não há no texto literário de Tagore menção a essa estação do ano. As indicações do período em que se passa esse episódio da história são fornecidas pelo compositor na cena 2 do Quadro 1, quando a Historiante descreve uma noite escura no mês de agosto, e os personagens se encontram pela primeira vez. Portanto, a referência ao inverno foi feita por Hostílio Soares, e não por Tagore, como observamos nas considerações feitas neste capítulo sobre o poema em prosa, apresentada no tópico 3.1, e sobre os aspectos da obra como uma adaptação, que serão abordados no tópico 3.3.4.1. Agosto, no Brasil, pertence à estação fria e seca, que é sucedida pela primavera. A transposição dessa sequência para a composição operística conferiu à obra dramática novos significados metafóricos associando a severidade do inverno com as dificuldades da vida, e o florescer da primavera com o ressurgir das esperanças.

A cena do Inverno está compreendida nos compassos 151 a 169. É a primeira do quadro e a única que possui texto cantado pela Historiante, a qual anuncia que a noite,

até então escura, se torna também hostil e barulhenta, evidenciando a tempestade que está para cair, o que faz com que a jovem, que outrora dançava, trema de medo. Não há indicação de andamento para a execução dessa cena. O compasso é quaternário. A armadura indica Dó Maior, mas em virtude, principalmente, do cromatismo, vigora uma grande instabilidade tonal e observa-se a condução para outras tonalidades.

A cena do Inverno já havia sido prenunciada nos dois últimos compassos (149 e 150) do Quadro 1, com o trêmulo crescente realizado pelos tímpanos introduzindo na cena do Diálogo do Asceta certa tensão. Tal clima é intensificado desde o início da primeira cena do Quadro 2, com a linha instrumental rápida e cromática dos primeiros violinos e o trêmulo executado pelos outros instrumentos da família das cordas, que acompanham harmônica e ritmicamente o canto, somados aos trompetes, que dobram e harmonizam a melodia da Historiante. A dinâmica para as cordas é *mf* e para os trompetes, que estão com surdina, é *forte*. A tensão ainda é obtida através da associação do cromatismo, presente no canto e em todos os instrumentos, ao trêmulo executado pelas cordas e a trechos dissonantes obtidos pelas outras vozes que acompanham a linha melódica. Há, portanto, dois planos musicais distintos, a melodia executada pela Historiante, que está dobrada e harmonizada nos trompetes, segundos violinos, violas, violoncelos e os contrabaixos, sendo que nas cordas o acompanhamento é realizado em trêmulo, e uma sequência em movimentação cromática e ondulatória realizada nos primeiros violinos, divididos em duas vozes.

A primeira frase cantada pela Historiante (c. 152 com anacruse ao 156) possui muitas pausas que interrompem a fluência do canto e a realização do legato em toda a extensão da melodia, além de a última sílaba das palavras que antecedem as pausas ser cantada brevemente, sem a sustentação do som, o que cria a sensação de que a cantora foi tomada por emoção tal que a tornou ofegante. Essa escrita nos remete à figura de retórica musical *suspiratio*, pois há a intenção de provocar cesuras na melodia por meio de pausas com o objetivo de expressar, musicalmente, a respiração arfante. A linha melódica (Exemplo 32) apresenta, além do cromatismo, uma progressão ascendente em relação a cada um dos pequenos trechos e o ritmo semelhante deles ressalta a rima do texto cantado.

HISTORIANTE

152



De re-pen-te, a noi-te ne-gra mos-trou os den-tes no cla-rão de um re-lâm-pa-go.

Exemplo 32: C. 151 ao 156 – primeira parte do canto da Historiante na cena Inverno

Há, nesse fragmento de frase, graças, principalmente, ao caminho ascendente da melodia e ao acompanhamento orquestral, um crescendo da intensidade, e que também sugere um *affretando*,⁸⁵ o que intensifica o caráter ofegante da melodia, finalizada bruscamente no contratempo do segundo tempo do c. 156. Essa primeira frase é interrompida pelo bradar de um trovão, que se inicia com o tímpano no c. 155, e outros instrumentos percussivos, ganhando mais intensidade, que vai do *pianíssimo* ao *fff*, e densidade no c. 157, conforme os instrumentos da orquestra são inseridos. Com exceção dos tímpanos, todos executam a mesma célula rítmica, como observamos no exemplo 20 abaixo. Associando a música ao texto cantado e imaginando uma futura performance da ópera, é possível imaginar a iluminação cenográfica sendo utilizada no c. 157 de forma a representar o clarão de um relâmpago, e talvez também a uma movimentação da Historiante, ou dos personagens, com deslocamento apressado para se esconder da chuva.

⁸⁵ Sinônimo de acelerando. Indicação que informa a mudança do andamento do trecho determinado.

155

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo

Prato

Caixa

Bumbo

Tpm

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

secc.

pp

p

f

fff

p

mf

f

fff

fff

cresc. molto

allarg.

rão de um re - lám - pa - go.

Exemplo 33: C. 155 a 157 – Encerramento da primeira parte da linha melódica do canto nessa cena e representação musical do trovão da tempestade com o início a partir da entrada dos tímpanos e alcançando o seu ápice no c. 157 com a participação de quase todos os instrumentos da orquestra.

Do c. 158 ao 169 a música reproduz o começo da tempestade. Logo após o trovão, em 158, as flautas iniciam, em escala cromática descendente, o ritmo com

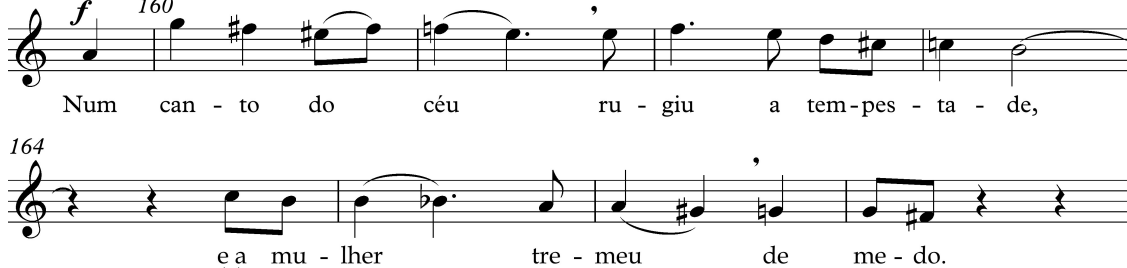
semicolcheias em quiáleras de 6, a exibição de um efeito sonoro que nos remete ao vento rápido e que sopra em todas as direções, pois a cada compasso a escala cromática tem a seu rumo modificado, alterado em descendente e ascendente. A primeira flauta permanece em uma região bem aguda, imitando o assobio do vento. Essa representação nas flautas ocorre nos c. 158 a 163.

Destacamos também o acompanhamento realizado pelas cordas, o qual se estende do c. 158 até o final da cena em trêmulo. Além de acentuar o estado de tensão da cena, obtido pela reprodução do início da tempestade com os fortes ventos e pelo texto comunicado pela Historiante, ele também pode representar a Dançarina, que estremece ao se ver exposta às intempéries. É um trecho bastante dissonante, principalmente no c. 158, no qual os violoncelos executam um acorde em formação de cluster de três notas, com suas notas mais graves descendo também cromaticamente e concluindo em um acorde diminuto (ré#-fá#-lá).

Permanecem nesse segundo trecho da cena os dois planos sonoros, como observados em sua primeira parte, sendo a sequência cromática movimentada e o acompanhamento da melodia harmonizada ou com pequenas variações da linha melódica.

No c. 159 retorna o canto da Historiante que vai até 167, apresentando características diversas das apresentadas na frase anterior. A linha melódica, situada na região aguda da voz de um contralto, tem a semínima, pontuada ou não, como a figura rítmica mais frequente, o que dá ao canto um caráter mais sustentado. O texto ressalta o rugido da tempestade no céu e o medo que essa manifestação da natureza provoca na Dançarina. A melodia da Historiante (Exemplo 34) é reproduzida também nos primeiros violinos, toda em trêmulo, reforçando a ideia do temor que a personagem sente e de sua resposta física.

HISTORIANTE



Num can - to do céu ru - giu a tem - pes - ta - de,
e a mu - lher tre - meu de me - do.

Exemplo 34: C. 159 a 167 – Segunda parte do canto da Historiante na cena do Inverno

Os tímpanos, que iniciaram o seu trêmulo no c. 155, permanecem tocando da mesma forma até o final da cena, e, a partir do retorno do canto da Historiante (c. 159), temos a impressão de que ele realça o som do rugido da tempestade no céu.

Do c. 164 até o primeiro tempo do 167 são os clarones, o corne-inglês e os saxofones alto e tenor que assumem a linha instrumental representativa do vento. As características de escrita musical são as mesmas já apresentadas nas flautas, porém, como a escala cromática possui extensão um pouco menor, os movimentos descendentes e ascendentes estão presentes em todos os compassos. Também a partir do c. 164 os trompetes e as trompas reproduzem a linha melódica do canto harmonizada. As flautas interrompem os movimentos rápidos cromáticos e tocam a melodia harmonizada em *flutterzunge*.⁸⁶ De maneira especial, a presença dos metais traz à cena uma sonoridade de impacto que reforça a mensagem semântica do texto cantado, segundo o qual a Dançarina “tremeu de medo”.

No c. 167 a linha melódica cantada de forma concisa, sem sustentação da última nota, se fecha com a palavra “medo”, a única desse compasso escrita no primeiro tempo, com duas colcheias e intervalo de segunda menor descendente, deixando o canto suspenso. Os trompetes finalizam da mesma forma que o canto. Nesse mesmo compasso, as flautas retomam a mesma representação do vento que segue até o final da cena no c. 169. As cordas sustentam um acorde de F^á# Diminuto com sétima.

Ainda em 167 tem início uma sequência de glissandos descendentes e ascendentes da harpa. Soares escreve apenas as notas, todas pertencentes ao acorde de Dó Diminuto sustentado, que devem ser tocadas em cada tempo do compasso ternário, com o objetivo de intensificar a reprodução do vento e realizar a transição para a cena seguinte.

As correntes aéreas...

O trecho do c. 170 até o final do Quadro 2 (c. 323) constitui a maior parte instrumental da ópera e apresenta a interpretação de Soares da tempestade anunciada no texto literário e da chegada da primavera, o que configura a orquestra como uma importante narradora no contexto operístico, conferindo-lhe protagonismo.

⁸⁶ Também conhecido como *flutter-tonguing* ou *frulato*, é uma técnica de articulação para instrumentos de sopro que consiste em utilizar a língua em movimento fricativo (frrrr) durante a execução sonora, de maneira a se ter um efeito de trêmulo ou vibrato.

A presente cena compreende os compassos 170 a 185. O compasso permanece quaternário, não há indicação de andamento nem marcação de dinâmica nos primeiros compassos. A cena é organizada em 4 grupos de quatro compassos cada um; há progressões cromáticas ascendentes e descendentes no bloco orquestral inteiro.

Os dois primeiros compassos, 170 e 171, começam a apresentar a forma como Soares adaptou sonoramente o que ele próprio chamou de correntes aéreas. No c. 170, a cena inicia-se com as cordas, exceto os violoncelos, que não tocam nesses compassos, e os baixos, que sustentam a nota lá₁ (este pedal se iniciou no c. 160), tocando nos dois primeiros tempos uma pequena escala cromática ascendente e descendente e sustentando, nos dois últimos tempos, um acorde de Lá Maior com sexta. Enquanto isso, as flautas fazem o movimento contrário: iniciam sustentando o mesmo acorde nos dois primeiros tempos do compasso e nos dois tempos seguintes executam a escala cromática, também em sentido contrário, descendente e ascendente. O mesmo formato é reproduzido no c. 171. As demais madeiras fazem o acompanhamento em formato de acordes sustentados, que se alteram a cada dois tempos. Dessa forma, Soares, representou as correntes aéreas que vêm e vão em várias direções e os trinados, que podem simbolizar galhos, folhas e outros objetos que se agitam em decorrência dos ventos. Na alternância dos instrumentos, obtêm-se também timbres diferentes que intensificam a proposta de representação de várias correntes aéreas (Exemplo 35). Em uma apresentação ao vivo, como os instrumentos da orquestra são organizados agrupados por famílias, o espectador pode ter a sensação do som do vento partindo de locais diferentes, caso a obra seja gravada em formato audiovisual, e se esta for uma gravação de qualidade, pode-se alimentar a impressão de que o som vem de diferentes lugares por meio do sistema estéreo e, por meio do vídeo, o deslocamento de foco entre os naipes também poderá reforçar esta sugestão.

As correntes aéreas...

M

The musical score for Example 35, measures 170 and 171, is presented in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboes 1-2, Clarinets 1-2) plays a melodic line with trills. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provides a rhythmic accompaniment with a pedal point in the bass. The score is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 35: C. 170 e 171 – Estrutura rítmico-melódica alternada entre as cordas e as madeiras que sugere o movimento das correntes aéreas.

Os próximos dois compassos também conservam o recurso de apresentar as ideias musicais de forma invertida nas cordas e nas madeiras, com a diferença de que no c. 172 as flautas realizam uma nota longa com trinado enquanto as cordas executam a escala em movimento ascendente e descendente, e no c. 173 os grupos de instrumentos invertem as linhas. As outras madeiras permanecem na sustentação de acordes como nos dois compassos iniciais, agora um acorde por compasso. Nesse primeiro grupo de quatro compassos (170 a 173) observamos nos baixos um pedal na nota lá.

Esses quatro primeiros compassos são repetidos nos próximos quatro (174 a 177), mas o pedal dos baixos desceu meio tom, para o sol#, enquanto as madeiras e os outros instrumentos das cordas ascenderam meio tom. Nessa segunda quadratura, o

compositor introduz uma nova linha instrumental nos saxofones que apresenta uma polirritmia em relação às outras desse trecho, porque ela está escrita em 12/8 e seu ritmo, com figuras de mínimas e semínimas, o que estabelece uma nova e distinta camada sonora.

Sax. A. 1,2 (Eb)
174
f bem vibrado

Sax. T. (Bb)
f bem vibrado

Exemplo 36: C. 174 a 177 – Nova melodia apresentada pelos saxofones

A dualidade sonora dessa cena, iniciada a partir do c. 174, se mantém crescente até o final da cena. O primeiro plano sonoro é elaborado por meio da escala cromática e de acordes em trinados, alternando esse movimento musical entre as cordas e as madeiras. O segundo plano está nos saxofones, composto por meio de acordes aumentados e paralelos, advindos da escala de tons inteiros. O resultado obtido é uma sonoridade muito peculiar, distante da linguagem tonal apresentada até então, ampliando as possibilidades de combinação dos sons.

Sobre a utilização de tríades aumentadas, Schoenberg (2001, p. 538) afirma que “a nova música alemã gostava realmente de utilizar a tríade aumentada, e de maneira abundante. (...) O motivo das Valquírias e algumas outras viragens em Wagner eram o ponto de partida”. Essa afirmação fortalece a noção de inspiração wagneriana da ópera brasileira em questão.

De 178 ao 181, terceira quadratura, permanece a mesma ideia dos quatro compassos anteriores, progredindo ascendentemente mais meio tom nas madeiras e nas cordas, enquanto o baixo desce cromaticamente para sol natural. Há também um aumento dos instrumentos envolvidos na cena: oboés e os clarones executam estrutura musical como a da flauta, e as trompas, em cânone com os saxofones, executam a mesma linha apresentada anteriormente por eles, que também ascendeu meio tom em relação à altura dos quatro compassos anteriores. Novamente observamos o aumento da densidade orquestral nessa cena, que produz um aumento da intensidade da música e reforça a representação dos ventos.

Os quatro últimos compassos (182 a 185) ascendem novamente mais meio tom em cada linha instrumental e o baixo desce para fá#. O cânone de saxofones e trompetes agora é executado também pelos trombones, e as entradas, que ocorriam a cada dois tempos, neste instante se dão a cada tempo do compasso. As cordas, que alternavam a escala cromática com as madeiras, executam-na por três compassos seguidos, do 182 ao 184, encerrando a cena em trêmulo, na região superaguda, ascendendo cromaticamente. Nas madeiras, a escala cromática é retomada nos três últimos compassos (183 a 185), encerrando com a escala ascendente, também na região aguda dos instrumentos.

Nos quatro últimos compassos dessa cena, as correntes aéreas atingem o seu ponto máximo e preparam a chuva que será representada na próxima cena.

Nessa cena, duas camadas sonoras distintas se processam simultaneamente, mas não se misturam: é possível distingui-las em toda a cena. Uma aparece nas madeiras e cordas, que em toda a cena se alternam na execução de passagens de agilidade compostas por escalas cromáticas, que recriam o movimento dos ventos, e em trinados, que podem representar o chacoalhar das árvores ou o balanço de outros elementos tocados pelo vento forte. A segunda camada é criada pelo cânone da ideia musical, porque Soares adapta a estrutura dos acordes aumentados às particularidades de tessitura de cada instrumento – saxofones, trompas, trompetes e trombones. Esse plano se distancia da ideia do vento forte, pela característica timbrística dos instrumentos envolvidos, pela melodia criada a partir de, principalmente, tríades aumentadas, presença de notas sustentadas e o ritmo lento e marcado.

Soares utilizou dois princípios específicos para essa composição, cujo conceito é uma poderosa antítese: enquanto predomina em um extrato musical o semitom, no outro predomina o tom (uma vez que os acordes aumentados são obtidos da escala de tons inteiros), formando um contraponto de ideias. Interpretamos que, no extrato cromático, temos as correntes aéreas, ao passo que, de forma análoga ao que aventamos no primeiro quadro com a escala de tons inteiros como o *leitmotiv* da Dançarina, essa linha instrumental executada a partir das tríades aumentadas descreve os tumultuosos sentimentos da personagem em meio à confusão dos ventos.

A chuva...

A cena da chuva, que abrange os compassos 186 a 227 com os violinos executando um ostinato rítmico-melódico a quatro vozes quase em sua totalidade, em compasso 12/8, composto por quatro notas descendentes e cromáticas em semicolcheias. Escrito na região aguda e superaguda desse instrumento, ele possui caráter leve e nos lembra o cair de uma chuva fina e constante. Também, desde o início desse trecho, trompetes e trombones tocam um acorde de Mi Maior com nona, em compasso quaternário, até o c. 195. Apesar da considerável movimentação rítmica, a harmonia permanece quase estática, reiterando em vários trechos o mesmo acorde ou partes dele.

The image displays a musical score for measures 186 and 187. The score is organized into two systems. The first system includes the brass instruments: Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, and Tba. The second system includes the string instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The brass instruments play a sustained chord of E major with a ninth. The string section plays a rhythmic-melodic ostinato in 12/8 time, consisting of four descending and chromatic notes in semiquavers. A circle highlights the first measure of the brass section in the first system.

Exemplo 37: C. 186 e 187 – Ostinato rítmico-melódico presente nas cordas e acorde nos metais

A partir do c. 188 e até o 191 outros instrumentos são introduzidos, começando pelo saxofone tenor, cuja linha instrumental é inédita, composta por alguns saltos e graus conjuntos e notas sustentadas que vão se misturando ao acompanhamento dos metais. Do c. 192 ao 195 o corne-inglês repete a melodia do saxofone uma quarta acima.



Exemplo 38: C. 188 e 191 – Nova linha melódica que compõe um dos planos sonoros da cena

Com o início no c. 196, as trompas executam essa mesma estrutura melódica, porém agora ela aparece harmonizada, principalmente, por acordes aumentados. Os tímpanos são acrescentados, tocando em trêmulo nesse compasso e no seguinte. Ainda em 196, as madeiras passam a apresentar uma célula rítmico-melódica, em compasso quaternário, escrita com fusas, composta de três notas cromáticas, sendo a nota do meio uma segunda menor acima em relação à primeira e à terceira nota. Essa célula é reproduzida cromaticamente em sentido descendente até alcançar a oitava de baixo da nota de início ou uma oitava completa mais uma quinta. A cada tempo do compasso quaternário um novo instrumento executa essa estrutura escalar cromática, repetindo-a em forma de cânone, sempre na seguinte ordem: primeira flauta, segunda flauta, terceira flauta, primeiro oboé, segundo oboé e primeiro saxofone alto, primeira clarinete e segundo saxofone alto, segunda clarinete e saxofone tenor, encerrando com o fagote. Um tempo após a entrada do fagote o cânone se inicia novamente e vai se repetindo até o c. 224, quando o fagote toca a última nota dessa estrutura. Ao todo, o cânone é tocado por treze vezes.

The image shows a musical score for measures 196 and 197. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flutes 1-3, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Saxophones A and T, and a Trombone. The music features a complex, dense texture with many instruments playing a descending scale simultaneously, creating a 'rain' effect. A 'C' time signature is present at the beginning of the score.

Exemplo 39: C. 196 e 197 – Início do cânone, que representa musicalmente a formação de uma chuva forte

O efeito sonoro resultante dessa sequência de instrumentos tocando a mesma escala descendente com várias entradas, como em um cânone, associado ao ostinato dos violinos, assemelha-se ao evoluir de uma chuva, que inicialmente vai caindo mais rarefeita até alcançar grande densidade e proporção. Quanto mais instrumentos são introduzidos, maior intensidade sonora é alcançada e a representação pluvial se torna mais impactante. Os tímpanos, que surgem por apenas cinco compassos, nos remetem ao trovão, que pode soar durante episódios de uma tempestade.

Dos compassos 220 a 227, a harpa realiza um gesto melódico com a nota si sobre o pedal da nota mi em glissando, marcando a cada tempo a nota si em variadas oitavas, em movimento amplo e ondular, que se estende desde o início da cena da chuva e que se associa à massa sonora das pancadas de água já existente, lembrando-nos a transição realizada pelo mesmo instrumento nos compassos finais da cena do Inverno para a das Correntes Aéreas. A sonoridade que fica é de um Mi Maior com sétima e nona maiores, desde a anacruse do o compasso 225 e que irá cadenciar na tonalidade seguinte de Sol Maior (mediano superior de terça menor) que abre a cena da primavera.

A chuva vai cessando quase da mesma forma como se iniciou. Os naipes das madeiras vão parando de tocar um a um, do c. 221 até o 224, quando todos já estão em pausa. No c. 224 a celesta começa o acompanhamento harmônico realizando a mesma estrutura melódica apresentada no início dessa cena por saxofone, corne-inglês e trompetes. A partir do mesmo compasso, um grupo de violinos, de baixo para cima, conforme a escrita da partitura, vão interrompendo o ostinato introduzido no início da cena. Encerram a cena apenas a harpa e os primeiros violinos divididos em quatro vozes.

Como na cena anterior, também observamos uma textura composta por duas ideias sonoras distintas. A construção musical da primeira é baseada principalmente em recursos de efeito, mantendo-se estática no campo harmônico. A reprodução da chuva atravessa toda a cena e ganha densidade e intensidade quando todas cordas e das madeiras entram. E a segunda ideia se apoia basicamente em linha temática com saltos e graus conjuntos ascendentes e notas longas, apresentada três vezes, por instrumentos diferentes, no início da cena, e reapresentada no final dela pela celesta. Essa linha instrumental possui construção oposta à da chuva. Seus parâmetros musicais, como na cena das correntes aéreas, criam uma atmosfera de tensão, como que evidenciando os sentimentos ocasionados em meio a tantos turbilhões, estampando que o sofrimento vivenciado pela Dançarina pode ter atingido níveis quase insuportáveis.

3.3.2.2 Primavera

Primavera

A cena seguinte, compreendida pelos c. 228 a 243, foi composta apenas para as madeiras e está escrita em compasso quaternário. A música, que na cena anterior era densa e forte, ganha feição suave, tonal e calma, realçada também na indicação de dinâmica de *piano* para toda a cena. A tempestade passou e uma nova fase é anunciada. A Primavera carrega o renascimento. Após meses em que as árvores perderam suas folhas e pareciam não ter mais vida, agora elas ganham uma copa viçosa e suas flores começam a abrir, indicando que virão frutos. É um novo ciclo da vida que recomeça, a vida que brota novamente.

Essa cena surge como um amanhecer. O clima de tensão se dissolve, apesar de ainda conter resquícios de mistério, em decorrência da escrita contrapontística, do

cromatismo, das dissonâncias e das melodias que são apresentadas simultaneamente. A música de Soares ganha cor diversa e uma melodia que a envolve, porém ainda não se vislumbra uma primavera muito brilhante, mas antes uma fase de transição de entre estações. Nessa cena não há ideias musicais contrastantes como nas precedentes.

A Primavera está composta em Sol Maior. O cromatismo, que até então intensificava a instabilidade tonal, nessa cena é utilizado, principalmente, em notas de passagem na condução melódica.

Nos dois últimos compassos (242 e 243) percebemos claramente um elemento idiomático de Soares, que é a escolha de encerrar uma peça com um acorde na tônica acrescido de sexta, apresentando a mesma condução melódica em uma das vozes, partindo do sétimo grau em movimento descendente, passando pelo sexto e quinto graus, para se fixar novamente no sexto grau, nesse momento sustentado. Essa terminação é como que uma assinatura do compositor, como podemos observar nos exemplos abaixo:

Exemplo 40: C. 236 a 243, cena Primavera, com destaque no c. 242, no qual está a condução melódica e/ou harmônica característica na conclusão de muitas composições de Soares

26

si - na, in - di - fe - ren - tes ao mur - mú - rio a - lhe - io, bus - can - do tão so - men - te a luz di - vi - na.

Exemplo 41: Últimos compassos da canção *Heliantos*

Flute

Soprano

Piano

Obeija - flor, bai - lan - do, sem pri - aão, é teu em - bai - xa - dor na cri - a - ção!

Exemplo 42: Encerramento da *Canção de artista*⁸⁷

Daí até a penúltima cena do segundo quadro entendemos que Soares apresentou a chegada da Primavera, revelando suas características lentamente, como uma fase de transição entre as estações, até o seu estabelecimento completo.

Dias nublados...

A cena *Dias nublados...* é composta por 14 compassos, de 244 ao 257, dois compassos a menos que a cena anterior. O compasso permanece quaternário, na mesma tonalidade da cena da Primavera, em Sol Maior, e identifica-se uma melodia no clarone

⁸⁷ A *Canção de Artista* é originariamente uma ária da ópera *Vida de Hostílio Soares* interpretada pelo personagem Artista. Hostílio adaptou-a para a forma canção em duas versões, uma para canto e piano e outra para canto, flauta e piano, da qual extraímos a imagem.

acompanhada pelas cordas. Não há sugestão de andamento nem indicação de dinâmica, mas, como é uma cena de instrumentação bem rarefeita (apenas clarone, primeiros violinos divididos em duas linhas e violoncelos com surdina e contrabaixos em *pizzicato*), entendemos a resultante sonora próxima ao *piano*.

Apesar da textura diferenciada, essa cena conserva características da anterior, como o clima musical e duas de suas linhas instrumentais, mantendo a ideia de unidade e desenvolvendo a imagem da Primavera. A melodia do clarone é a mesma do primeiro clarinete, há pouco, e o acompanhamento dos violoncelos foi tocado pelo segundo fagote na cena da Primavera. Os primeiros violinos executam o acompanhamento harmonizado, com ritmo constante em tercinas e predominância de graus conjuntos. Além desses instrumentos, o contrabaixo também participa do acompanhamento tocando notas em *pizzicato*.

Assim Soares representa musicalmente os Dias nublados...: com uma instrumentação menor, que condiz com a imagem de dias assim, que não apresentam uma variedade de cores, mas são opacos, cinzentos; e pela linha do acompanhamento dos violinos, que se misturam à melodia do clarone, alterando a música, a imbuir nela dissonância e polirritmia, que nos lembram a neblina que afeta a paisagem, impedindo a visão clara, deixando a paisagem turva e, por vezes, confusa.

Manhãs brumosas...

Essa cena, entre os compassos 258 a 273, permanece em quaternário. Não possui nem indicação de andamento nem de dinâmica, mas, em relação a essa última, temos a sensação de que ela soará mais que a cena anterior pelo fato de envolver mais instrumentos. A tonalidade é Si Maior.

Nas Manhãs Brumosas... percebemos que o acompanhamento, feito antes pelos primeiros violinos, manteve as características da cena anterior nas flautas. Esse acompanhamento agora é composto por três vozes e em dois compassos (261 e 265) as flautas executam uma cadência para conduzir a mudança de harmonia. A articulação é alterada do legato para o *staccato*, o que traz sutileza e delicadeza ao acompanhamento, como demonstrado no Exemplo 43.

Fl. 1-3
258 **R**

261

Exemplo 43: Destaque para o c. 261, no qual observamos a mudança de articulação das flautas

A melodia apresentada anteriormente pelo clarone passa às violas. A linha dos primeiros violinos é uma variação da linha do segundo oboé na cena da Primavera. Os outros instrumentos de cordas realizam o acompanhamento que também nos lembram a escrita contrapontística da cena da Primavera.

Esse trecho do Quadro 2 conserva temas e características composicionais desde a Primavera. Como observamos a propósito de *Dias nublados...*, a construção da representação musical dessa cena se deve, em grande parte, ao acompanhamento das flautas, que se embaralha com a melodia, e o das cordas, que sugere a neblina, nevoeiro pairando sobre o amanhecer, deixando-o turvo, sem clareza, impreciso, mas de certa forma esperançosa, brilhante.

Albores primaveris...

Albores Primaveris..., igualmente em compasso quaternário e desprovida de indicação de andamento, abrange os compassos 274 a 289. A cena inicia na tonalidade de *Mib* maior. Quanto à dinâmica, a trompa registra *pianíssimo* e a harpa *piano*, o que mantém a ambientação sonora das quatro cenas precedentes.

Há muitas referências à cena da Primavera, a saber: a melodia executada pelas trompas, que foi tocada pelo primeiro oboé, apresentando pequenas adequações; a linha

instrumental da celesta, já exibida pelo clarinete; a melodia dos primeiros violinos, variação da que foi executada pelo primeiro fagote, e dos segundos violinos, que expõem, também em variação, linha que anteriormente coube ao segundo oboé.

O tema melódico da cena, na trompa, ganha acompanhamento harmônico e contrapontístico dos violinos, da celesta e da harpa. Esta executa acordes arpejados e uma linha instrumental predominantemente descendente e com saltos ascendentes que conferem à cena um clima leve e misterioso, intensificado pela presença dos harmônicos de quarta e de quinta realizados pelos violinos em toda a extensão da cena e que soam extremamente agudos e rarefeitos.

Albor significa o amanhecer, o princípio, e, em consonância ao título dado à cena, subsiste na presente cena a exploração de efeitos e a busca por timbres claros, abertos. Dessa forma, para construir a ambientação do princípio da primavera, a neblina se desfaz e os primeiros raios da nova fase foram expostos musicalmente.

A primavera...

A primavera..., dos compassos 290 a 323, é a maior cena do segundo bloco do Quadro 2. Essa cena difere da primeira, quase homônima (salvo o artigo e as reticências), sugerindo que agora é que a estação climática se estabeleceu plenamente e que apresentará a sua continuidade no Quadro 3, o que reforça a nossa compreensão de que as cenas anteriores a partir da Primavera contemplavam uma fase transitória entre as estações.

A música é composta em compasso quaternário, com indicação de dinâmica *piano* para os instrumentos. Não há referência quanto ao andamento. A instrumentação é extensa, chegando a utilizar no final da cena todo o conjunto orquestral, com exceção da harpa, da celesta e de alguns instrumentos de percussão. A composição retoma elementos temáticos já expostos na Primavera e advindos da cena anterior, além de uma nova melodia presente, desde o início, e outros que são inseridos no decorrer da música.

Para a transição entre as cenas, Soares manteve as semicolcheias presentes no acompanhamento da harpa nas flautas nos dois primeiros compassos (290 e 291) para então iniciar a apresentação de novidades, a partir do c. 292, pelos primeiros violinos e a seguir pelos segundos violinos que sustentam esse padrão até o final da cena.

É também a partir do c. 292 que se inicia a execução do tema e das outras melodias harmonizadas que compõem o acompanhamento. O motivo temático é

apresentado por flautas e flautim em uníssono. A linha instrumental executada pelo clarinete é a mesma da cena da Primavera, mas com desenvolvimento maior, e aparece harmonizada no clarone, nos saxofones, fagotes, violas e primeiros violoncelos. A melodia que na cena da Primavera foi executada pelo primeiro oboé é tocada pelas trompas, também em uníssono. Os oboés executam uma nova linha melódica que dialoga com o tema das flautas, alternando pequenos movimentos melódicos em momentos em que as flautas executam notas longas e vice-versa. Segundos violoncelos e contrabaixos completam o acompanhamento usando notas longas como pedais harmônicos. Observamos notável variação melódica e harmônica, o que confere à composição dessa cena grande riqueza sonora.

No c. 314 um elemento melódico nos metais como que anuncia algo novo, seja a consolidação da primavera, seja a chegada, no segundo quadro, de uma noite bem diferente da apresentada no Quadro 1. Em 319 e 320 prepara-se o encerramento, apresentando o final da frase dos metais, os tímpanos com uma nota em trêmulo, o prato sendo tocado e soando até o desaparecimento e os outros instrumentos com notas longas sustentando um grande – tanto em dimensão temporal quanto em extensão de alturas – acorde de Sol Maior, enquanto as cordas permanecem no acompanhamento em semicolcheias.

No c. 321 (Exemplo 44), no primeiro tempo, apenas as cordas tocam uma tercina em fusas terminando a música, sendo que nos próximos três tempos do compasso toda a orquestra se mantém em pausa. É o único momento de completo silêncio na ópera até então, entretanto não se trata do silêncio próprio do encerramento de um quadro ou de um ato, como observamos nas óperas organizadas em números, mas uma pausa expressiva, com a função de suspensão em lugar de término, uma vez que a música foi interrompida de forma brusca.

319

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

322 *com surdina*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Exemplo 44: Destaque para o c. 321

Interpretamos tal interrupção como um marco na condução musical da ópera, indicando o encerramento da cena da A primavera... e sinalizando para a reviravolta da história no Quadro 3. Para a transição, Soares utilizou nos violinos quase o mesmo acompanhamento realizado pelas flautas no início dessa cena, com os outros instrumentos da família das cordas novamente apresentando um acorde de Sol Maior. Em uma futura montagem da ópera, esse silêncio da música pode ser o momento para a reabertura das cortinas do palco, caso este as tenha, e/ou para o encerramento da projeção das imagens referentes ao Quadro 2, preparando o retorno da Historiante e a apresentação do cenário ou das projeções que irão retratar o novo contexto do enredo.

3.3.2.3 *Considerações sobre o Quadro 2*

A música sinfônica de Hostílio Soares introduz na narrativa de Tagore a descrição não apenas da tempestade, mas da passagem do inverno à primavera. Na poesia em prosa tagoriana não há nada além do anúncio do aguaceiro que tomba. Para demonstrar que há um hiato temporal no texto literário, separando tudo o que já foi transmitido até o momento do que ainda está por vir, o autor inseriu entre os trechos três pontos, asteriscos ou mesmo um traço, variando conforme a edição. Para a ópera, Hostílio Soares adaptou a música segundo sua interpretação dessa interrupção na fluência do texto. O compositor foi além de representar uma tempestade com relâmpagos e trovões e a Dançarina tremendo de pavor, como está literalmente explícito na prosa poética, compreendendo tratar-se de um período superior à duração de uma chuva forte, e desvelou um inverno severo, com chuvarada e ventanias, até o renascimento da primavera. Esse é um dos aspectos que nos levam a considerar a ópera uma adaptação transculturada,⁸⁸ pois percebemos a transferência de um aspecto comum à realidade do compositor que não se aplica à realidade na qual a história foi concebida, adaptando-a e aproximando-a ao provável público ocidental que terá acesso a ela.

O Quadro 2 é formado por duas seções, que classificamos “Inverno” (composto por Inverno, Correntes aéreas... e Chuva...) e “Primavera” (que contém Primavera, Dias nublados..., Manhãs brumosas..., Albores primaveris... e A primavera...), devido a semelhanças composicionais entre as cenas e dentro de cada bloco específico.

No bloco do Inverno percebemos de maneira bastante marcada duas ideias musicais contrastantes, sendo que em um plano sonoro é apresentada a narrativa do texto em composição que privilegia a utilização de acordes aumentados e, conseqüentemente, a escala de tons inteiros, que interpretamos como a presença da Dançarina na composição; e no outro plano sonoro observamos uma música essencialmente descritiva que narra o fenômeno da natureza anunciado pela Historiante no início do Quadro, composta essencialmente a partir de escalas cromáticas.

O bloco da Primavera apresenta alguns elementos melódicos que são conservados em cada cena, gerando unidade musical e coerência no discurso dentro do

⁸⁸ Abordaremos no tópico 3.3.4.1 deste capítulo de forma mais aprofundada o conceito do termo “adaptação transculturada” e apresentaremos outros aspectos da composição de Hostílio Soares que, segundo a nossa interpretação, também reforçam o nosso entendimento dessa obra ser classificada como tal.

conjunto e entre as suas cenas. Na construção das cenas relacionadas ao advento da estação florida do ano, a saber, Primavera, Dias nublados..., Manhãs brumosas..., Albores primaveris... e A primavera..., percebemos de maneira clara que Hostílio Soares as compõe a partir de um mesmo princípio. Em todas as cenas desse bloco há referência à música apresentada em sua primeira cena, Primavera. O procedimento de utilizar o mesmo tema durante a obra musical foi uma das lições do mestre assimiladas por seu então discípulo, conforme as cartas apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho, sob a alegação de que esse era um recurso que conferiria à peça maior unidade. Neste caso, reconhecemos a integração e coesão entre essas cinco cenas a partir desse princípio composicional.

Outro fator de ligação entre as cenas da seção da Primavera é a relação das tonalidades nas transições de uma cena para outra, que foi estabelecida pelos medianos. Por exemplo, a finalização da cena Dias nublados... que conduz para a cena Manhãs brumosas..., ocorre da tonalidade de Ré Maior, a dominante de Sol, para o acorde de Si Maior, obtêm-se uma relação de mediano inferior de terça menor. Na sequência, a passagem para a cena Albores primaveris... também se dá pela relação dos medianos, com a finalização da cena anterior em Si Maior como tônica que se encadeia para a nova tônica Mi^b Maior que é o seu mediano superior de terça maior. O ponto culminante desse movimento harmônico pelos medianos ocorre na passagem para A primavera..., na qual o Mi^b Maior, que finaliza a cena anterior, se encadeia com o Sol Maior, tonalidade retomada para representar a Primavera, se valendo mais uma vez da relação de pelo mediano superior de terça maior. É importante ressaltar que este uso dos medianos foi explorado por compositores românticos, como Francisco Braga, pós-românticos e impressionistas, mas já tinha sido utilizado por Beethoven (1770-1827), na Sinfonia n. 6 a Pastoral, a qual possui sentido de um poema sinfônico relacionado à natureza.

Em virtude da manutenção de elementos melódicos nas cenas da seção da Primavera e da utilização dos medianos para a realização da condução de uma cena para outra, a impressão criada é que essas cenas instrumentais apresentam a transição entre as estações do ano do inverno e da primavera, em que ainda não há o completo domínio da primavera, mas seus traços estão se configurando e são fortalecidos a cada cena até a sua completa exposição, que ocorre no último trecho, A primavera....

Apesar de reconhecermos em vários outros momentos a música sendo direcionada para a descrição de algum elemento ou personagem, como já observamos

no Quadro 1, nesse quadro, de forma especial, a música, além de descrever o evento, também o narra, representando seu início, desenvolvimento, fim e renascimento. Tal procedimento nos leva a associar a obra de Soares a uma composição de seu mestre. Francisco Braga foi considerado um sinfonista de caráter descritivo e, conforme Azevedo (1950, p. 180), seu poema sinfônico, *Marabá*, inspirado num poema de Gonçalves Dias (1823-1864), foi

uma das obras mais apreciadas de Braga. (...) O que ele procura é a pintura sonora: a natureza circundante, os passos furtivos da Índia que se aproxima; e a interpretação dos sentimentos da moça, por meio de temas e artifícios harmônicos que sugerem a vaga tristeza, os anseios vãos e o fluxo do desejo que lhe ganham o corpo jovem. (AZEVEDO, 1950, p. 180)

O termo ‘pintura sonora’ utilizado na citação acima para se referir à composição de Braga, também pode ser aplicado à composição operística de Hostílio Soares, uma vez que vimos observando como a música tem desempenhado o papel de construtora de um cenário e uma ambientação da história. No Quadro 1 observamos a contextualização musical acompanhando o texto veiculado. No 2, além do cenário e ambientação, a orquestra ganha a função de narradora descritiva da tempestade e do que surge após a sua passagem. Dessa maneira, o compositor concebe o desenvolvimento de sua música como uma pintura sonora, desenhando a cada trecho do texto cantado uma música própria e montando todo o cenário de um episódio que somente a música se encarrega de transmitir ao espectador com todas as informações necessárias.

Reconhecer que a composição de Hostílio Soares possui intrinsecamente a característica de uma pintura sonora a une ainda mais aos princípios do texto literário de eleição, visto que, como apresentado no Capítulo 1 desta pesquisa, a prosa poética de Tagore foi concebida pelo próprio autor como uma galeria de imagens, rica em representações simbólicas e poéticas.

3.3.3 Quadro 3

O último quadro da ópera *História do Asceta e a Dançarina* equivale à segunda parte do texto literário de Tagore. Formalmente, ele é construído quase da mesma forma que o primeiro, incluindo sete cenas pertencentes à Seção da Historiante (uma a mais, em comparação à Seção da Historiante do Quadro 1) – Cena 1 (c. 324 a 340), Cena 2 (c. 341 a 350), Cena 3 (c. 351 com anacruse a 362), Cena 4 (c. 363 com anacruse a 387),

Cena 5 (c. 388 com anacruse a 397), Cena 6 (c. 398 a 409) e Cena 7 (c. 410 com anacruse a 425); Intermezzo (c. 426 a 445), que é a reexposição das cenas 6 e 7 da Seção da Historiante; e a Seção do Diálogo – que possui duas cenas, a da Dançarina (c. 446 com anacruse e 447), e a do Asceta (c. 448 a 459).

3.3.3.1 Seção da Historiante

A Seção da Historiante é estruturada musicalmente de acordo com as frases a serem cantadas pela narradora. Apresentamos abaixo o texto referente de cada cena:

CENA 1 – Os galhos das árvores das alamedas estavam doloridos de tantos botões. Alegres notas de flauta longínqua vinham flutuando no ar morno da primavera.

CENA 2 – Os habitantes da cidade tinham ido ao festival das flores no bosque.

CENA 3 – No meio do céu, lua cheia contemplava as sombras da cidade silenciosa.

CENA 4 – O jovem asceta estava andando na rua solitária, enquanto lá em cima os apaixonados kokilãs lançavam dos galhos das mangueiras o seu queixume insone.

CENA 5 – Upagupta, atravessou os portões da cidade e parou na base da muralha.

CENA 6 – Que mulher jazia na sombra do muro e a seus pés, atacada pela peste negra, com o corpo cheio de feridas, expulsa apressadamente da cidade?

CENA 7 – O asceta assentou-se a seu lado, tomou-lhe a cabeça nos joelhos, umedeceu-lhe os lábios com água, e untou-lhe o corpo com bálsamo.

Cena 1

A primeira cena da Historiante contextualiza a noite na qual se dará o segundo encontro entre os personagens. A cena compreende os compassos de 324 ao 340. Como em toda a música precedente até aqui, não há indicação de andamento. O compasso é quaternário, a música, na tonalidade de *Láb* Maior, está estruturada como uma melodia acompanhada.

Observamos, na composição da cena, a mesma ideia de diálogo entre as cordas e os sopros, que ocorre desde a cena das Correntes Aéreas no Quadro 2. Porém, aqui o diálogo é mais rápido e mais leve porque há um revezamento da execução dos acordes em trinados em cada tempo do compasso: nos tempos ímpares as flautas tocam e nos

pares, os violinos, do compasso 324 ao 337. Nos clarinetes e trompetes uma escrita musical festiva confere movimento à cena. O oboé e a celesta tocam juntos apenas duas notas em intervalo de segunda maior (Exemplo 45), que mantém o ritmo durante toda a cena, alternando somente o tempo em que esse padrão rítmico-melódico é tocado dentro de cada compasso. Essa linha do oboé causa um efeito sonoro que nos remete ao som de um pássaro, provavelmente os kokilãs (cucos) que cantam durante o Quadro 3 e serão mencionados na cena 4 da Seção da Historiante. O clarone, os fagotes, as trompas, parte dos segundos violinos, violas e violoncelos são responsáveis pelo acompanhamento harmônico, que na maior parte do tempo é composto pela sustentação de longos acordes. A dinâmica é *piano* para todos os instrumentos, exceto o oboé, que possui marcação de *mf*. O corne-inglês é dobra a melodia do canto.

The image shows a musical score for two instruments: Oboe and Celesta. The Oboe part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It starts at measure 324 and plays a rhythmic-melodic pattern of eighth notes with rests, marked *mf*. The Celesta part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats. It also starts at measure 324 and plays a similar rhythmic-melodic pattern of eighth notes with rests, marked *piano*.

Exemplo 45: C. 324 a 326: Padrão rítmico-melódico dos oboés e da celesta que representa o canto dos kokilãs

Essas são características do acompanhamento, conservadas praticamente em toda a cena, com algumas alterações ou acréscimos conforme a Historiante apresenta os elementos que compõem a noite retratada.

O canto da narradora é dividido em duas frases textuais, para cada uma das quais Hostílio Soares dedicou elementos e/ou efeitos musicais específicos. A primeira frase melódica vai de 326 com anacruse a 332, com a Historiante descrevendo as árvores cheias de brotos. A personagem começa cantando o mesmo intervalo de segunda maior representativo dos pássaros, com o qual o ouvinte tem certa familiaridade sonora por já ter sido apresentado algumas vezes nos dois compassos iniciais. É uma melodia consonante, localizada em tessitura bastante central da voz de contralto, o que propicia cantar confortavelmente, de forma fluente e leve. Apenas no c. 330 com anacruse é que o compositor faz uma breve sugestão da tonalidade de *Láb Menor* (Exemplo 46),

introduzindo a nota *dó^b* talvez para dar uma cor um pouco dramática à melodia em virtude da constatação de que os galhos “estavam doloridos”, mas logo no compasso seguinte a música retorna para a tonalidade maior e segue com caráter festivo.

HISTORIANTE

326
Os ga - lhos das ár - vo - res das a - la - me - das

329
es - ta - vam do - lo - ri - dos de tan - tos bo - tões.

Exemplo 46: C. 324 com anacruse ao 332: Primeira frase da melodia da Historiante na cena 1 da Seção dela no Quadro 3

De forma especial, os baixos tocados pelo violoncelo, do c. 324 ao 329, alternam, dentro do compasso, tônica e dominante. Associados, principalmente, à linha movimentada dos trompetes e clarinetes, eles nos reportam a padrões da música de banda. Nos c. 330 a 333 os baixos mudam os intervalos, mas sem alterar o caráter da música.

Em sua segunda frase textual (c. 334 com anacruse ao 339), a Historiante partilha o que passa por seus sentidos e percepções, como o som de flauta que ela ouve e o ar morno da noite primaveril. Para descrever musicalmente essa narrativa, Soares introduz uma linha instrumental virtuosística na primeira flauta, do c. 332 até o final da cena (c. 340), justamente no trecho em que a Historiante entoa a frase “alegres notas de flauta”. Para dar visibilidade a essa melodia, do c. 334 ao 337 os kokilãs são silenciados.

No momento em que a personagem enuncia o texto, o compositor atribui mais maleabilidade rítmica ao trecho, utilizando quiálteras de semínimas, que deixam a melodia suavemente bailada, alegre, além de concentrar a linha melódica na região do *sib₃*, o que também a torna mais brilhante. Para simbolizar as notas que “vinham fluando”, Hostílio Soares utiliza um breve cromatismo que traz a sensação das notas escorregarem de uma para outra. Quanto ao “ar morno”, a elevação da altura do canto da narradora para a região aguda da voz de contralto, associada a notas sustentadas nessa região, intensifica e revitaliza o canto, passagens que podem ser conferidas no Exemplo 47

HISTORIANTE

333

334

3 3 3

A - le - gres no - tas de flau - ta lon - gin - qua vi-nham flu - tu -

337

an - do no ar mor - no da pri - ma - ve - ra.

Exemplo 47: C.334 com anacrusa ao 339: Segunda frase da melodia na cena 1 da Seção da Historiante no Quadro 3 e as indicações dos elementos musicais que reforçam o significado do texto cantado

Cena 2

A cena 2 da Seção da Historiante é o Festival das Flores ao qual os habitantes da cidade acorrem, representado por uma dança (c. 341 a 350). Permanecem o compasso quaternário e a tonalidade de *Láb* Maior, sem indicação de dinâmica.

Pela primeira vez, o compositor indica *Allegro*. Entendemos que, desde o início da ópera, o andamento seria decidido conforme a fluência do canto, de maneira que as palavras pudessem ser bem pronunciadas para permitir a compreensão do público. Sugerimos que ele permaneça o mesmo em todas as cenas, até porque Hostílio Soares lançou mão de outros meios musicais para alterar a estrutura da música, como mudanças de compasso, figuras rítmicas mais curtas ou mais longas, entre outros, como já apontado na presente análise. Somente nessa cena o compositor deixou expresso que o andamento não é o mesmo e acelera em relação ao que já estava sendo adotado. Essa indicação também acentua o caráter celebratório e de dança da cena.

341

Allegro

Fl. 1-3

Ob. 1.2

tr

Exemplo 48: C.341 – primeira indicação de andamento na ópera

Os instrumentos permanecem os mesmos da cena anterior, acrescidos apenas do prato e do triângulo. As flautas dobram a melodia do canto harmonizada e com trinados. O oboé e a celesta continuam a imitar os pássaros, com uma pequena variação rítmica, sendo o motivo composto por duas semínimas em vez de uma colcheia e uma semínima como anteriormente. Os outros instrumentos de sopro, com exceção dos trompetes, realizam o acompanhamento harmônico a cada tempo. Os trompetes executam um ostinato rítmico harmonizado que também nos lembra uma música de banda sinfônica. A percussão também mantém igual padrão rítmico por toda a cena. Nas cordas, o acompanhamento é harmônico, sem variação rítmica.

Sob o pedal da tônica de Lá \flat Maior, a melodia do canto (Exemplo 49) é constituída, basicamente, por notas do campo harmônico dessa tonalidade, apresentando apenas três acidentes que exercem a função de sensíveis das tonalidades vizinhas Fá Menor, Mi \flat Maior e Dó Menor, nesta ordem. O andamento mais rápido não compromete a pronúncia do texto, porque abundam figuras como semínima e mínima, adequadas a uma música mais animada.

HISTORIANTE

341 **Allegro**

Os ha - bi - tan - tes da ci - da - de ti - nham i - do ao fes - ti -

344

val das flo - res nos bos - ques.

Exemplo 49: C. 341 com anacruse ao 347: Melodia da Historiante da cena 2 da Seção da Historiante no Quadro 3

Toda a música dessa cena nos dá uma ideia de deslocamento variado, afluência, porque, o acompanhamento, associado à melodia, realça a diversidade quando às notas, durações, direção (ascendente e descendente), relação entre as notas (saltos e graus conjuntos), colorido (cromatismo e diatonismo), como se fossem muitas as pessoas, vindo cada um de um canto, de um jeito em particular.

Cena 3

Na cena 3 (c. 351 com anacruse ao 362) a música permanece em compasso quaternário, na tonalidade de Lá^b Maior, e com outro andamento, *Maestoso*. A dança da cena anterior se altera substancialmente, e agora a música adquire um caráter solene. A indicação de dinâmica nessa cena é *forte* para todos os instrumentos e para o canto.

A Historiante apresenta o cenário a partir de uma nova perspectiva, a da lua, que do alto aprecia aquela noite. O que antes era visto e retratado da terra, agora é observado do céu. É interessante ressaltar que no texto, a frase literária não necessariamente muda a perspectiva. O leitor apenas é convidado a dirigir o olhar da mente para o alto e imaginar a lua no céu, olhando para baixo. Mas, com o “corte” musical de Soares, somos “colocados nas nuvens”! O trecho se abre com as palavras “no meio do céu”. É como se fôssemos transportados a outra esfera.

A melodia é executada pela primeira flauta, uma oitava acima da do canto, mudando também o plano em que as notas estavam concentradas. As demais madeiras e as trompas realizam acompanhamento coral que se aproxima ritmicamente da melodia do canto. As cordas acompanham a melodia em trêmulos. Os kokilãs permanecem cantando nos oboés e na celesta. O violoncelo possui uma linha melódica contrapontística em relação ao canto, como em um dueto com a Historiante.

A melodia da narradora, em “no meio do céu, a lua cheia contemplava” (Exemplo 50), está disposta na região aguda para a voz de contralto, e retorna para a região média na continuação da frase, na qual a cantora refere-se à terra. Dessa forma dois planos de altura sonora distinguem musicalmente os dois focos de observação do cenário: a lua cheia no céu – região aguda; as sombras da cidade – região mediana.

HISTORIANTE

f 351 *Maestoso* $\text{♩} = \text{♩}$

No mei - o do céu, a lu - a chei - a con - tem -

354

pla - va as som - bras da ci - da - de si - len - ci - o - sa.

Exemplo 50: C. 351 com anacruse ao 357: Melodia da cena 3 da Seção da Historiante no Quadro 3, com os dois planos em destaque, o primeiro na região aguda, representando a lua que está no céu, e o segundo na região média, representando a cidade.

Vale notar o grande salto de sexta maior (de si_b3 para sol_4) presente no c. 352, no qual o ouvinte/espectador é conduzido a um plano sonoro agudo, e o movimento descendente contínuo, embora intermitente de descida

Assim que se encerra a linha melódica do canto, no c. 357, todos os instrumentos sustentam notas longas, conduzindo harmonicamente o encerramento da cena, que ocorre no c. 362. Durante todo esse trecho observamos que as únicas linhas instrumentais que possuem uma leve movimentação são aquelas executadas pelos oboés e pela celesta, cujo padrão rítmico-melódico interpretamos como o canto do cuco. O acorde final é uma acorde da tônica $Láb$ Maior muito brilhante, pelos dobramentos, nas flautas no registro super agudo, das quintas, sextas e oitavas da fundamental.

Cena 4

A cena 4 abrange os compassos 363 com anacruse ao 386. Podemos dizer que essa cena é organizada em duas partes, a primeira compreende de 363 com anacruse ao 371, e a segunda, do 372 ao 386.

Na primeira parte, a música se estrutura em compasso binário simples e, como não consta andamento, permanece o *Maestoso* iniciado na cena anterior. A dinâmica é *piano* para todos os instrumentos. A música se configura como uma melodia acompanhada e apresenta número menor de instrumentos em comparação à cena 3.

Nesse primeiro trecho a Historiante se refere ao asceta pela primeira vez no Quadro 3. O personagem, relata, estava na cidade, não no Festival das Flores, como todas as outras pessoas.

A música se inicia na dominante de $Láb$ Maior. O corne-inglês dobra a melodia do canto, enquanto oboés e celesta executam o mesmo ostinato do canto dos pássaros. As cordas realizam dois acompanhamentos distintos: a linha dos primeiros violinos, divididos a três vozes, possui ligeira movimentação rítmica, enquanto os segundos violinos, as violas e os violoncelos executam, em *pizzicato*, um acompanhamento harmônico com o ritmo regular, utilizando apenas semínimas, que soam como passos e que para nós representam o caminhar do Asceta.

A melodia do canto inicia na região médio-grave da voz e nos primeiros quatro compassos apresenta o mesmo ritmo sincopado, talvez para reproduzir o sentido de regularidade no andar do personagem. Não há outra melodia instrumental nessa primeira parte, eloquente expressão musical da solidão da rua relatada pela narradora.

É interessante a resultante sonora de algumas partes da melodia com o ostinato que evoca o canto dos kokilãs, porque ora o canto antecipa a sua nota, ora eles estão juntos, criando efeitos de eco ou dissonância, que realçam ainda mais a presença e a repetição desse padrão rítmico-melódico nesse trecho.

HISTORIANTE

O jo-vem as - ce-ta es - ta-va an - dan-do na ru - a so - li - tá - ria,

Exemplo 51: C. 351 com anacruse ao 357: Melodia da cena 3 da Seção da Historiante no Quadro 3, com os dois planos em destaque, o primeiro na região aguda, representando a lua que está no céu, e o segundo na região média, representando a cidade.

Na segunda parte da cena, a música muda um pouco o caráter. O compasso se modifica para ternário simples e o andamento fica mais rápido, com a indicação de *Moderato assai*. A instrumentação é enriquecida com flautas, clarinete, fagote e trompas, e, em virtude da tessitura em que se encontra o acompanhamento das flautas, a música ganha cor mais brilhante e aguda. Além do corne-inglês, que desde o primeiro trecho dessa cena vinha dobrando a melodia do canto, os primeiros violinos também a executam harmonizada. Os outros instrumentos de cordas continuam participando do acompanhamento da melodia, mas sem tanto rigor rítmico quanto apresentado na primeira parte. Não há muita movimentação rítmica nesse trecho além da melodia, talvez para evidenciar o queixume dos pássaros, que permanecem em toda a cena, tocados pelos oboés e pela celesta.

A Historiante menciona em seu texto literário os apaixonados kokilãs, que, nos galhos das mangueiras, não cessavam de cantar, mesmo à noite. A melodia da narradora se inicia um compasso antes da marcação que fizemos como segunda parte da cena (c. 371), como demonstrado no Exemplo 52. Observamos que a tessitura da frase musical se concentra, principalmente, na região aguda da voz de contralto e representa o local onde estavam os pássaros, “lá em cima”. Outra característica dessa melodia é a ênfase dada às notas *mi^b* e *fá*, cujo repetido aparecimento reforça as notas do canto dos

kokilãs, misturando-se a ele, reproduzindo-o, antecipando-o e até gerando certa dissonância em alguns momentos. Essa é a última cena em que aparece a evocação do canto dos cucos.

370 Oboé *Moderato assai*

Celesta

HISTORIANTE

en - quan-to lá em ci - ma os a - pai-xo-na-dos

376

ko - ki - lãs lan - ça - vam dos ga - lhos das man-guei - ras o seu quei

380

xu - me in - - - so - he.

Exemplo 52: C. 371 com anacruse ao 389: Segunda parte da melodia da Historiante da cena 4 da Seção da Historiante no Quadro 3, com destaque para a interação entre o “canto dos kokilãs” executado por oboés e celesta

Hostílio Soares optou por iniciar quase todas as melodias da Historiante no Quadro 3 até a presente cena a partir das mesmas notas que, juntas, representam os pássaros, *mib-fá*, apenas na cena 3 a melodia da narradora se inicia com a nota *fá*, mas ainda assim, há relação com o referido ostinato. A escolha realça o desenho e torna-o bem perceptível ao ouvinte.

Cena 5

Na cena 5, de c. 387 ao 397, a música permanece na mesma tonalidade, mas se inicia na harmonia de *Sib Menor* e vai se movendo harmonicamente de maneira instável e cromática, condução que está associada à frase do canto da Historiante que diz que o Asceta “atravessou os portões da cidade”, terminando a melodia sobre o acorde da tônica de *Láb Maior*. Esta cena está escrita em compasso binário simples. A dinâmica presente para a linha do canto é *piano*. Essa cena é cheia de elementos bem representativos, tanto em relação ao texto veiculado quanto para a constituição da ópera como uma obra coesa.

O texto cantado pela Historiante relata o trajeto do jovem budista, que conforme a cena anterior cruza a cidade até a muralha, local do primeiro encontro entre os personagens, o discípulo interrompe o seu caminhar. A prosa poética de Tagore não explicita se o Asceta parou porque chegou ao seu destino ou se algo o deteve.

Nos dois primeiros compassos dessa cena observamos o motivo do nome do Upagupta (c. 388 com anacruse), o qual havia sido apresentado na cena 1 da Seção da Historiante no Quadro 1, no c. 21 com anacruse. No Quadro 1 essa breve melodia está escrita em *Ré Maior*, ao passo que agora ela surge com armadura de clave da tonalidade de *Láb*, soando, portanto, como se estivesse em *Réb*. Do c. 389 ao 391 o caminhar do Asceta também é representado no canto, apesar da movimentação da melodia com tercinas e os fragmentos de escala e intervalos de terças, descendentes e ascendentes. No c. 392 as notas se fixam em uma única altura e a movimentação rítmica diminui indicando uma preparação para a pronúncia da palavra “parou”, a qual recebeu, para a execução de sua segunda sílaba, a nota mais longa dessa melodia, representando musicalmente a ação do personagem.

HISTORIANTE

U - pa - gu - p - ta, a - tra - ves - sou os por - tões da ci -

392
da - de e pa - rou na ba - se da mu - ra - lha.

Exemplo 53: C. 388 com anacruse ao 395: Melodia da Historiante da cena 5 da Seção da Historiante no Quadro 3

Outro ponto que remete ao início da ópera, e que também se configura como elemento unificador da obra, é o acompanhamento da melodia realizado pela harpa de forma arpejada em movimentos rápidos e ascendentes (Exemplo 54), que mantém o mesmo padrão estabelecido na cena 1 do Quadro 1.

387 Harpa

f

HISTORIANTE

p

U - pa - gu - - p - ta,

Exemplo 54: C. 387 e 388: Motivo do nome de Upagupta na cena 5 da Seção da Historiante no Quadro 3. Este motivo foi apresentado inicialmente na cena 1 da Seção da Historiante no Quadro 1

Esses aspectos musicais, que retornam à música já exposta, provocam a memória do espectador, ajudando-o a resgatar, em sua lembrança, o contexto da história no primeiro quadro, evocando o clima que pairava no início da ópera, além de confirmar musicalmente que o Upagupta dessa cena é o mesmo do primeiro Quadro.

Além de estar na harpa, o acompanhamento também compete aos sopros, que realizam por toda a cena a melodia harmonizada, dobrada pela terceira flauta nos c. 383 ao 392, e, a partir do c. 393, o primeiro oboé se encarrega de tocar a linha da Historiante.

De 389 ao 392, as cordas executam um acompanhamento harmônico em pizzicato, como o fizeram na primeira parte da cena anterior, com o ritmo regular utilizando apenas semínimas, para reproduzir o caminhar do Asceta, enquanto a

Historiante relata que ele “atravessou os portões da cidade”. Ainda nesse trecho, a narradora tem a sua melodia composta basicamente por tercinas de semínimas, que associado ao acompanhamento da harpa, cria uma sensação de *affretando* no andamento da música (Exemplo 56).

No c. 392, a métrica se altera para ternário, e é no primeiro tempo desse compasso que o acompanhamento das cordas é interrompido, simultaneamente ao texto “parou na base da muralha”. A harpa também interrompe o seu acompanhamento no segundo tempo desse compasso. Essa súbita interrupção do acompanhamento da música nos sugere que, na interpretação musical de Soares, o jovem budista parou não porque ele chegou ao destino planejado, mas porque algo ou alguma coisa o fez parar.

The image shows a musical score for measures 389 and 392. The top staff is for Harp (Hp.), showing a melodic line with triplets of eighth notes. Below it is the vocal line with lyrics: "a - tra - ves - sou os por - tões da ci da - - de e pa". The bottom staves are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.), all marked "pizz." and showing a simple accompaniment. A large oval highlights the melodic line in measures 389 and 392, indicating the focus of the example.

Exemplo 55: C. 389 e 392: A melodia da Historiante com tercinas de semínimas que sugerem um *affretando* no andamento da melodia, o acompanhamento das cordas simulando a caminhada do Asceta e o acompanhamento da harpa, que param subitamente no compasso 392.

Dos c. 393 a 395 permanece na cena a melodia da Historiante e o acompanhamento das cordas, já mencionado no início da análise da cena. As cordas encerram o acompanhamento junto com o canto, no c. 395, no segundo tempo. A partir do primeiro tempo do c. 395, os tímpanos iniciam uma nota longa em trêmulo e permanecem sozinhos a partir do terceiro tempo desse compasso, sustentando em crescendo essa execução por mais dois compassos, ou seja, até o final da cena. Os tímpanos promovem um efeito de congelamento, gerando uma atmosfera de tensão e suspense em relação ao que o Asceta teria visto, levando-o a parar em sua caminhada e,

ao mesmo tempo, preparam a chegada da música da cena 6. A expectativa criada também se relaciona pela nota última nota cantada pela narradora, sol₃, que é, ao mesmo tempo, a sensível de Lá_b Maior e a dominante de Dó Menor, a tonalidade da próxima cena.

Cena 6

A partir daqui a música da ópera se transforma completamente. O compasso se altera para quaternário, a tonalidade é transposta para Dó Menor e a indicação de dinâmica é *forte*. A cena vai do c. 398 a 409 e se configura como um episódio grave, tenso, que trata de maneira dramática a decadência da bailarina. A composição contrapontística é altamente expressiva, tanto pelo texto quanto pela imbricada ligação que a criação musical estabelece com ele, a qual possibilita a construção de significados que são acrescentados à mensagem semântica ou a enfatizam.

Esse trecho se organiza de dois em dois compassos, sendo que o primeiro tempo de cada grupo de dois é marcado, principalmente, por uma campana grande ou sino, com indicação expressa de deixar o som soar pelos dois compassos completos. Apenas nos quatro últimos compassos dessa cena esse padrão muda (sem que se perca o agrupamento a cada dois compassos), porque a campana é tocada no início de dois compassos seguidos, os 406 e 407, parando nos dois últimos (c. 408 e 409), junto com a pausa da voz da Historiante.

Até o c. 407, um extrato do acompanhamento é formado pelo clarone, pelos saxofones, pelos fagotes e pelo violoncelo, cuja linha instrumental situa-se na região grave. Eles executam um acompanhamento contrapontístico em relação ao tema principal. Todos esses instrumentos tocam no primeiro tempo, a cada dois compassos, uma semínima na região grave, e, associando-se à campana grande, reforçam e amplificam a ideia do sino.

Os oboés, o corne-inglês e os clarinetes constituem outro extrato do acompanhamento, composto a partir do tema, de forma harmonizada. O primeiro oboé dobra a melodia do canto. Para que as articulações se apresentem bem definidas e em consonância com a articulação do canto, a enfatizar as nuances da melodia, Soares escreve ligaduras de expressão para esses instrumentos. O acompanhamento estruturado dessa forma remete à escrita de uma peça para dois coros.

A melodia vocal dessa cena, com os dois extratos do acompanhamento, é organizada também de dois em dois compassos (Exemplo 56). São 5 grupos de dois compassos, que abrangem do c. 398 ao 407. A cada dupla, a melodia vocal é acéfala, o que permite que o primeiro tempo seja bem marcado por instrumentos e percussão, sem comprometer a audição do canto da narradora. A construção melódica do tema tem como base, principalmente, movimentos descendentes, ou seja, desenrola-se em *catabasis*, o que realça a natureza sombria, permeada de sofrimento e morte, da visão com que o Asceta depara. É com um canto lamentoso que a Historiante detalha o infortúnio que se abateu sobre a Dançarina.

HISTORIANTE

398

Que mu-lher ja - zi - a na som-bra do mu - ro e a seus pés...

402

a - ta - ca - da pe - la pes - te ne - gra, com o cor - po chei - o

405

de fe - ri - das, ex - pul - sa a - pres - sa - da - men - te da ci - da - de?

Exemplo 56: C. 398 a 407: Melodia da Historiante na cena 6 da Seção da Historiante no Quadro 3, destacando a construção melódica de dois em dois compassos

Ao deslocar o início de cada trecho da indagação da Historiante para o tempo fraco da música, avoluma-se a carga dramática da cena. Especialmente nos dois primeiros compassos (398 e 399), observamos a presença de síncopes, que nos lembram soluços e atribui ao canto um caráter também choroso, além de acentuar a tensão da cena, com notas que soam dissonantes no tempo forte dos compassos e se resolvem no tempo fraco, sem permitir o relaxamento. A terminação da breve melodia desses dois compassos na dominante também reafirma o clima trágico da cena.

Nos c. 400 e 401, a melodia descendente nos leva a observar o Asceta que olha para baixo e volta para os seus próprios pés. Há uma suspensão melódica em todo o trecho, que se mantém até a sua terminação. Nos dois últimos tempos do c. 401, o primeiro saxofone alto realiza uma condução que impele à continuidade da música.

A melodia é retomada no próximo compasso (402), lembrando o primeiro dessa cena, com a colcheia pontuada e uma semicolcheia. Continua o movimento melódico descendente, e harmonicamente esse fragmento de frase, no c. 403, cadencia na dominante da dominante da tonalidade de Dó Menor, que o torna suspenso.

A melodia dos próximos dois compassos (404 e 405) apresenta em seu início um salto de sétima (do sol₃ para o fá₄) que imprime ainda mais dramaticidade nesse fragmento de frase. A ideia da melodia descendente é mantida, mas a terminação é ascendente, na nota Dó₄, que aqui não soa conclusiva pela ambiência harmônica na região da subdominante, já preparando o encerramento do tema.

No último grupo de dois compassos da melodia vocal (406 e 407), é clara a descrição melódica do texto cantado, pois a narradora conta que a mulher foi expulsa “apressadamente” e para essa palavra Soares escreve semicolcheias agrupadas, as notas mais curtas da cena, representando musicalmente a velocidade da ação. Esse conjunto de semicolcheias possui movimento ascendente, contrariando o que predomina em toda a melodia e aumentando o caráter afobado da representação da expulsão da personagem da cidade, que nos sugere que ela estava como que correndo, entre tropeços e quedas. O compasso 407 é o único em toda a cena que possui indicação de modificação de dinâmica, por meio das chaves de crescendo e decrescendo, tanto na melodia quanto no acompanhamento, o que ressalta ainda mais a suspensão do final do tema. A melodia se encerra na dominante e a música da cena continua ainda por mais dois compassos.

Os dois últimos compassos da cena 6 (408 e 409), expostos pelas trompas e pelos trompetes, são uma variação da sequência rítmico-melódica das semicolcheias do compasso 406, e surgem como uma resposta ao final do tema. É com esse material temático que Soares realiza a transição entre as cenas, fechando a 6 na dominante e preparando a exposição da música da cena 7, a última da Historiante.

Cena 7

É a última intervenção da narradora da ópera. Os compassos correspondentes à presente cena vão de 410 com anacruse a 425. Semelhantemente à estrutura de composição da última cena da Historiante no Quadro 1, essa cena pode ser dividida em duas partes: a primeira, que compreende de 410 com anacruse a 417, e a segunda, de 418 com anacruse a 425, que é a reexposição contrapontística da música da primeira

parte, omitindo o canto, acrescida de mais uma linha melódica que se associa ao tema cantado.

Toda a cena permanece em *Mib* Maior e o compasso se mantém quaternário. A dinâmica do acompanhamento, que se concentra apenas nas cordas, é *piano*. A música se configura como uma melodia acompanhada, cuja leveza e volubilidade trazem ao espírito a representação da delicadeza do cuidado, em uma composição mais lírica e cantabile, que nos sugere desde uma berceuse a uma dança fluída, que, nesse caso, pode insinuar a derradeira dança da personagem. A linha melódica é bem movimentada, com pequenos gestos que são oriundos do cromatismo associados a saltos intervalares maiores e as grandes amplitudes de ondulações da melodia.

A melodia da primeira parte da cena é composta pelo canto da Historiante, pelos primeiros violinos que dobram a linha melódica (c. 410 a 413) e pelos violoncelos, que assumem o tema a partir do c. 414 com anacruse até o 416. O acompanhamento é formado por uma figuração ágil em ostinato, realizada por segundos violinos e violas, enquanto o contrabaixo realiza o baixo em métrica regular.

De 410 com anacruse a 412, o acompanhamento alicerça-se no pedal da dominante de *Mib*. As linhas em ostinato estático dos violinos e das violas em intervalo harmônico de terças, sobre o mesmo pedal. Essa conformação imprime à música um efeito calmo e sereno, com a melodia acompanhada pelas cordas estáticas, a rítmica sem indecisões, firmada consistentemente na tonalidade de *Mib* Maior. No c. 413, uma breve condução a um novo plano de altura promove uma alteração em sua sequência e dirige todo o acompanhamento para uma terça acima, para a região tonal de Sol Maior tendo os pedais centrados na nota ré, a dominante dessa tonalidade.

Nos compassos 414 ao 417, Hostílio Soares transpõem a música para o Sol maior como tônica e usa o pedal na nota ré, que resolve na tônica no c. 417. Este acorde de Sol maior, neste momento, irá exercer uma dupla função: de tônica em relação à construção anterior, e de dominante em relação ao que irá se seguir a partir do compasso 226, onde se inicia a seção do Intermezzo com o tutti orquestral, quando a tonalidade retorna para Dó menor, e que predomina até o compasso 437.

O texto cantado pela narradora descreve todas as ações do Asceta após ele ter reconhecido a mulher que jazia no chão.

A estrutura melódica é concebida, como na cena anterior, de dois em dois compassos, totalizando 4 pequenos agrupamentos, preservando a mesma ideia rítmica em cada parte de sua subdivisão. Os trechos são anacrústicos, formados por grupos de

colcheias bem movimentadas melodicamente no primeiro compasso, enquanto o segundo compasso é formado por semínimas e mínimas, exceto o último (c. 417), que vão demonstrando musicalmente o início e o término de cada ação para aliviar os sofrimentos da Dançarina. Nos dois primeiros agrupamentos, observamos a repetição da melodia, e nos dois últimos a melodia apresenta um movimento ascendente em cada grupo, sustentado pelo acompanhamento uma terça acima em relação ao dos compassos iniciais da cena. Os sutis cromatismos são expostos de tal forma a salientar a delicadeza do gesto do jovem budista.

HISTORIANTE

O as - ce - ta as - sen - tou - se a seu la - do, to - mou - lhe a ca - be - ça nos jo - e - lhos, u - mi - de

414
ceu - lhe os lá - bios com á - gua, e un - tou - lhe o cor - po com bál - sa - mo.

Exemplo 57: C. 410 com anacruse ao 417: Melodia da Historiante na primeira parte da cena 7 da Seção da Historiante no Quadro 3, demonstrando os quatro agrupamentos de dois compassos cada.

Do c. 418 ao 425, Soares rerepresenta a música dessa cena sem o canto da Historiante. Não há variação no acompanhamento, entretanto uma nova linha melódica é executada ao mesmo tempo da melodia que foi exposta na primeira parte dessa cena, como se fosse a execução de um dueto.

A melodia do canto é executada inicialmente pelos primeiros violinos, enquanto o violoncelo expõe o novo motivo melódico no c. de 418 com anacruse ao c. 421. A partir de 422 com anacruse, os instrumentos invertem as melodias, o violoncelo assume a que anteriormente era do canto e os violinos executam a nova linha, agora uma terça acima, seguindo o desenvolvimento do acompanhamento e da melodia reexposta.

Vln. I

418

422

cresc.

Exemplo 58: C. 418 com anacruse ao 425: Melodia do violino da segunda parte da cena 7 da Seção da Historiante no Quadro 3 – a melodia do canto da narradora nos primeiros quatro compassos, e após o traço, nos três últimos compassos com anacruse, a nova melodia.

418 Vlc.

422

cresc.

Exemplo 59: C. 418 com anacruse ao 425: Melodia do violoncelo da segunda parte da cena 7 da Seção da Historiante no Quadro 3 – a nova melodia nos primeiros quatro compassos, e após o traço, nos três últimos compassos com anacruse, a melodia do canto da narradora.

A transição entre a cena 7 e o intermezzo fica a cargo dos metais, no último tempo do c. 425, que na realidade não tem ligação com a música da presente cena, mas constitui uma antecipação que prepara o retorno da música da cena 6.

3.3.3.2 *Intermezzo*

O intermezzo é formado pelos compassos 426 a 445 e pode ser dividido em duas partes, sendo a primeira a reexposição de toda a música da cena 6 e, a segunda, a reexposição da música da cena 7 da Seção da Historiante, ambas sem a presença do canto. Esse interlúdio instrumental se localiza entre as duas seções com intervenções vocais, a Seção da Historiante e a Seção do Diálogo, de forma semelhante à estrutura apresentada no Quadro 1.

Nos c. 426 a 437, que correspondem à primeira parte do intermezzo, Soares reexpõe a música dramática da cena 6, mantendo as características musicais já apresentadas, a tonalidade de Dó Menor e adicionando instrumentos. Participam da execução desse trecho todos os instrumentos que tocaram em sua primeira execução, mais o flautim, os metais que se dividem entre a melodia harmonizada e o acompanhamento contrapontístico em relação ao tema, as cordas completas, com violinos e violas executando a melodia harmonizada, enquanto os contrabaixos dobram a linha instrumental dos violoncelos.

Na segunda parte do intermezzo, o compositor reapresenta a música do trecho instrumental da cena 7, nos c. 438 a 445, com orquestração consideravelmente maior em relação à primeira exibição. Ao pedal harmônico realizado pela linha do contrabaixo, nas notas dominantes das duas tonalidades – Mi \flat Maior e Sol Maior – permanece o

mesmo, somam-se notas longas graves executadas pelos fagotes e clarones. O acompanhamento, antes limitado a segundos violinos e violas, agora conta também com os clarinetes.

A melodia do canto, nesse trecho, é exposta de forma alternada entre alguns instrumentos. Os primeiros violinos e o corne-inglês expõem os dois primeiros compassos do tema (418 com anacruse e 419), com o mesmo naipe das cordas tocando o tema nos próximos dois compassos (420 com anacruse e 421) junto com os saxofones. Em 422 com anacruse e 423, a melodia é executada por violoncelos e oboés. Encerrando essa reexibição melódica, permanecem os violoncelos e os saxofones novamente.

A melodia, que foi exposta na segunda parte da cena 7 também é apresentada integralmente, no intermezzo, pelo primeiro trompete, sofrendo apenas uma variação no último compasso (445).

Nas linhas dos primeiros violinos e dos violoncelos permanece o cruzamento dos motivos melódicos, com a diferença de que a segunda melodia, inicialmente tocada pelos violoncelos, depois é executada pelos violinos, e apresenta algumas variações.

A escolha da música das cenas 6 e 7 da Seção da Historiante reforça as opções interpretativas de Soares, expostas musicalmente, em relação à obra de Tagore. Esse intermezzo, além de cumprir o papel de ser uma ponte entre duas seções diferentes, é um momento para o desenvolvimento da ação cênica dos personagens, em uma montagem da ópera, e contribui para preparar para o encerramento do espetáculo, numa espécie de antecipação do “*Gran Finale*”. Como se trata de uma ópera diferenciada, que atribui à orquestra importância narrativo-sinfônica ímpar, só poderíamos esperar que o compositor conduzisse o final da sua obra com uma música grandiosa e que privilegiasse toda a riqueza do conjunto de recursos à sua disposição.

3.3.3.3 Seção do Diálogo

Cena da Dançarina

A cena final da Dançarina restringe-se a dois compassos (446 com anacruse e 447). Ela se origina da melodia exposta na segunda parte do intermezzo, que também é a da cena 7 da Seção da Historiante no presente quadro.

O compasso permanece quaternário, enquanto a tonalidade se altera para Lá Menor. A tonalidade esperada para essa cena poderia ser o Dó maior, principalmente pela cadência no Sol Maior anterior e para fazer referência à primeira intervenção da Dançarina no Quadro 1. Entretanto, Hostílio Soares desloca esta expectativa para a tonalidade relativa, diferentemente do que havia acontecido anteriormente, revelando mais um elemento de relação estreita com o significado do texto poético: antes, no Quadro 1, a Dançarina era ela o modelo de vivacidade e alegria (representada pela tonalidade de Dó maior), mas, como na vida, a situação mudou, apesar de ainda ser a mesma pessoa (lembrando que essas duas tonalidades tem as mesmas notas) agora, no Quadro 3, a personagem aparenta uma nova condição degradada e triste (representada pelo Lá menor).

A personagem indaga quem seria o “ente caridoso” que se debruça sobre ela naquele derradeiro momento. Para adaptar musicalmente essa breve pergunta, Soares compõe uma melodia a partir da melodia anterior, conferindo unidade à ideia musical precedente e relembrando o primeiro canto da personagem. Na anacruse do c. 446, o compositor escreve *si* e *dó*, em colcheias, de forma a nos reportar ao início dos dois últimos fragmentos da melodia do final do intermezzo, que se iniciam cromática e ascendentemente com figuras de colcheia. No c. 446 a presença de tercinas seguidas de notas de maior duração rítmica recorda a primeira parte do canto da jovem no Quadro 1. Assim, o compositor inscreve nesse segundo momento da personagem elementos musicais que a identificam, mesmo em uma linha melódica tão curta.

445 DANÇARINA

Quem és tu? En - te ca - ri - do - so!

Exemplo 60: C. 446 com anacruse e 447: Melodia do canto da Dançarina – destaque para as notas iniciais, que se originaram da melodia anterior, e para as tercinas e a terminação da frase, que nos lembram a primeira melodia da personagem.

O acompanhamento desses dois compassos é feito pelas madeiras, apresentando a melodia harmonizada e uma condução harmônica em semínimas. A melodia é dobrada pelo primeiro oboé.

O caráter da resultante sonora dessa breve cena, leve e suave, é rapidamente modificado nos dois últimos tempos do c. 447, que são dedicados a realizar a transição

para a próxima. São os saxofones e os violoncelos que tocam, executando a condução harmônica em movimento descendente, em dinâmica *forte*, o que bruscamente transforma a atmosfera musical, antecipando a cena do Asceta.

Cena do Asceta

A cena do Asceta, do compasso 448 ao 459, conclui a ópera *História do Asceta e a Dançarina*. Ela pode ser dividida em duas partes: a primeira (c. 448 ao 453) apresenta a melodia do personagem e a segunda (c. 454 ao 459) é o encerramento da ópera.

O compasso permanece quaternário, a dinâmica é forte para os instrumentos de sopro. A tonalidade altera para Ré Menor.

A primeira parte da música é composta pela apresentação do primeiro compasso do tema do Asceta, já exposto no Quadro 1 durante a cena 4 da Seção da Historiante e durante o canto do personagem, também no Quadro 1. Esse motivo é apresentado de forma alternada pelos instrumentos durante o canto do personagem. Ele surge no primeiro compasso da cena (448) no corne-inglês, como uma resposta musical antecipada à pergunta da Dançarina na cena anterior. Em 449, ele é exposto pelo primeiro trompete; no c. 450, executado pelas trompas, e no 451, somente a segunda trompa o apresenta.

448

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

UPAGUPTA

Che-gou, a - fi - nal, a ho - ra de vi - si - tar - te e a - qui es -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 61: C. 448 ao 451: Apresentação do tema do Asceta de forma alternada em alguns instrumentos

O acompanhamento harmônico desse primeiro trecho é dos sopros, que executam, basicamente, notas longas, e do violoncelo, que toca um grande pedal na nota ré.

O canto de Upagupta se inicia no c. 449 e segue até o 453, dobrado pela quarta trompa. O personagem responde à Dançarina lembrando-a da promessa, feita outrora, de visitá-la, razão pela qual ele estava lá. É uma melodia com poucas variações de altura, presença marcante do cromatismo e tessitura centrada na região média de barítono, o que privilegia uma boa sonoridade dessa classificação vocal. Inicialmente, a condução melódica causa certa instabilidade tonal devido aos cromatismos, entretanto é por essa estratégia que Hostílio Soares encerra em Ré maior, tonalidade brilhante, e que se manterá até o encerramento da ópera.

449 UPAGUPTA

Che-gou, a - fi - nal, a ho - ra de vi - si - tar - te e a - qui es - tou!...

Exemplo 62: C. 449 ao 453: Melodia do Asceta

No penúltimo compasso do canto (452), quando o Asceta, que sustenta a última nota da melodia e já se fez reconhecer, Soares reapresenta o tema da Dançarina no flautim, que é composto pela escala de tons inteiros, e que foi exposto no Quadro 1 na cena 3 como um anúncio da entrada da figura feminina na ópera. O motivo está nos c. 452 a 455, e é reexibido da mesma maneira que no Quadro 1.

Nossa interpretação para a presença desse tema no encerramento da ópera é que a Dançarina agonizante tenha uma reminiscência da noite em que eles se encontraram pela primeira vez. Enquanto o leitmotiv da jovem é tocado, todos os outros instrumentos da orquestra e o canto executam o acompanhamento harmônico a partir da sustentação de notas longas. Não há nenhuma outra movimentação no acompanhamento que possa vir a se misturar com essa melodia.

Nos quatro últimos compassos (456 a 459) da ópera, Soares retoma o leitmotiv do Asceta (que foi tocado a partir do primeiro compasso dessa cena) no primeiro clarinete, e a partir daí, o insere também na linha instrumental de alguns instrumentos, enquanto todos os outros sustentam os acordes do final da ópera. A peça se conclui com uma cadência plagal, resolvendo, na dinâmica *forte*, um pujante acorde de Ré Maior com sexta, a mesma tonalidade do início.

Intuímos que Soares escolhe o tema do Asceta para finalizar sua obra não apenas pelo fato de ele ter sido o último personagem a cantar, mas também para realçá-lo em

sua composição, ou seja, a ênfase no enredo da história é na pessoa do Asceta, ele é o protagonista, é a sua caridade, nobreza e seus gestos generosos para com a Dançarina que não devem ser esquecidos.

3.3.3.4 Considerações sobre o Quadro 3

Observamos que o Quadro 3 se diferencia estruturalmente do Quadro 1 não só pela presença de uma cena a mais na Seção da Historiante, mas também por haver mais texto a ser cantado pela personagem narradora. Na organização das divisões em seções, o que nós chamamos de Seção da Historiante, Intermezzo e Seção do Diálogo, ambos os quadros apresentam a mesma configuração, mas com uma diferença expressiva das tonalidades.

Em função do texto narrado no Quadro 3, as cenas de 1 a 4 da Seção da Historiante, mantêm mais características comuns entre elas, como a tonalidade, a presença do ostinato que propusemos ser o canto dos kokilãs e a ambientação sonora.

As linhas melódicas cantadas permanecem sempre dobradas por algum instrumento da orquestra.

Hostílio Soares recupera no Quadro 3 o tratamento que observamos no Quadro 1, uma música profundamente conectada ao texto literário. Nesse quadro, o compositor também utilizou variados recursos composicionais, timbrísticos e expressivos, além de criar determinados efeitos, como por exemplo a evocação do canto dos kokilãs. Segundo a interpretação do compositor, os pássaros estavam presentes desde o início da narração da noite festiva, ao passo que para o leitor de Tagore, estes só são mencionados uma vez. Outros exemplos são a representação do Festival das Flores com uma música alegre, cujo caráter lembra a música de banda, e dos passos do Asceta, tranquilos e regulares, bem como a mudança de perspectiva com uma música que nos conduz a outro plano, fazendo referência à lua cheia no meio do céu; a música fúnebre que nos remete à condição física da Dançarina no presente quadro; e a melodia que embala a última cena da Historiante.

Os *leitmotive* da ópera no Quadro 3 são: o motivo do nome Upagupta, no c. 388 com anacruse, o motivo do Asceta, que é utilizado várias vezes na cena do Asceta na Seção do Diálogo e no encerramento da ópera (c. 448 a 458), e o motivo da Dançarina, que é reexibido na cena do Asceta na Seção do Diálogo nos c. 452 a 455.

Mesmo trazendo elementos unificadores da obra, como os *leitmotive* que apresentamos acima, e repetindo tonalidades já utilizadas, podemos afirmar que a música desse quadro é distinta se comparada à dos dois anteriores. É mais tonal, mais afim aos padrões de uma composição ocidental, sem recursos como a escala árabe, usada para criar uma ambientação exótica, como observado no Quadro 1, e com menos efeitos descritivos e de impacto, como a música do Quadro 2. Muito expressiva, essa parte da composição amplia a compreensão do texto literário, a partir da criação de novo um material musical e a exposição de novas ideias advindas da interpretação única de Soares quanto à história de Tagore.

3.3.4 Considerações gerais sobre a ópera *História do Asceta e a Dançarina*

Constatamos a presença das características do drama musical wagneriano na ópera de Soares. Não podemos afirmar o fato dessa composição ser de fato um drama musical, até mesmo, porque o compositor não a classificou assim, ele a chamou de ópera, mas concluímos que se trata de uma ópera diferenciada.

A obra está estruturada em uma composição contínua, não há interrupção durante o desenvolvimento da música com o objetivo de separar os quadros ou as cenas. Durante a ópera, há apenas um compasso (321) em que toda a orquestra e o canto ficam em pausa por três tempos, mas essa pausa faz parte da música e não se configura como interrupção na composição. Também com relação aos andamentos, as indicações foram muito raras, apenas em dois momentos o compositor indicou o andamento pretendido. Não obstante, outros elementos musicais se encarregaram de fornecer as mudanças e os contrastes neste sentido.

Hostílio Soares compôs a sua ópera para grande orquestra, como apresentado no primeiro capítulo da presente pesquisa (p. 27), formação esta característica de muitas óperas românticas, inclusive com a participação dos saxofones, que foram introduzidos a partir da segunda metade do século XIX. A utilização de uma orquestra de grandes proporções não é exclusividade dessa composição. Segundo Oliveira (2001, p. 37), a orquestração de Soares

é pesada, utilizando os recursos máximos que uma orquestra pode oferecer utilizando o naipe de metais completo, incluindo saxofones, o que demandava um aumento do número de cordas. Esta maneira de escrever não foi evolutiva, pois a sua primeira *Sinfonia Annie Besant* já continha uma formação imensa. (OLIVEIRA, 2001, p. 37)

Todos os três quadros da ópera possuem trechos instrumentais, sendo que a abertura e o Quadro 2 apresentam uma linha exclusivamente orquestral, enquanto os intermezzos que surgem nos Quadros 1 e 3, que antecedem e preparam para as cenas dos diálogos entre os personagens, são repetições de trechos da parte da Historiante, com ou sem variações.

A linha orquestral composta por Hostílio Soares vai além da tarefa de acompanhamento das melodias, mas desempenha outras funções, as quais nos levam a interpretá-la como solista, tais como a de narradora, como observamos, principalmente, no Quadro 2, além de evocar uma série de elementos representativos do contexto da história.

Uma característica presente na ópera que chama a atenção é o protagonismo desempenhado pela orquestra no Quadro 2, estruturado por Hostílio Soares quase completamente nos moldes de um poema sinfônico. Esse procedimento nos remete a Francisco Braga, que solicitou a Luiz Gastão de Escragnolle Doria (1870-1948) um libreto para a sua ópera *Jupyra* que fosse “um pouco mais descritivo, para dar lugar à sinfonia” (BRAGA *apud* RICCIARDI, 2012, p. 342). Na ópera de Soares a sinfonia recebeu um lugar de destaque, literalmente central. Uma confirmação dessa distinção é o fato de o compositor ter extraído, como um excerto de sua obra, justamente o Quadro 2 para performance em concertos, sem que houvesse a necessidade de montagem de todo o espetáculo operístico, e o nomeou de *Inverno e Primavera – Poema sinfônico* (OLIVEIRA, 2001, p. 45). Também não há nenhum registro que nos informe sobre alguma performance desse poema sinfônico, o que nos leva a interpretar que ele também permanece inédito.

Hostílio Soares concebeu a sua ópera em um ato e três quadros, conforme exposto na primeira página da partitura manuscrita. Como não encontramos marcação explícita da divisão dos quadros na partitura, esta foi feita, na presente pesquisa, com base na compreensão da obra e em seu desenvolvimento musical durante o desenrolar da história, já que a estruturação musical e formal dedicada para cada quadro, apresenta certas similaridades e coerência em seu discurso, além dos títulos dados no Quadro 2, que orienta a interpretação da música orquestral.

O Quadro 1 e o Quadro 3 são compostos de acordo com o texto literário e foram organizados de forma igual, se diferenciando apenas pelo fato de o terceiro possuir uma cena a mais na Seção da Historiante. O Quadro 1 é formado pelas seguintes partes:

Abertura, Seção da Historiante, Intermezzo e a Seção do Diálogo; o Quadro 3 possui a mesma estruturação, exceto a Abertura.

Seis cenas, que foram destacadas conforme a nossa interpretação, integram a Seção da Historiante no Quadro 1, enquanto a do Quadro 3 possui sete. Em ambos, a música das cenas da Seção da Historiante segue o texto literário e, em alguns momentos, inclusive, ultrapassa o seu sentido, de maneira que realça e intensifica informações da história, representa elementos musicalmente, estabelece uma ambientação quanto ao contexto da história, alude a personagens, entre outros.

Após a Seção da Historiante, tanto no Quadro 1 quanto no 2, Hostílio Soares insere uma parte instrumental, a qual chamamos de Intermezzo. O Intermezzo do Quadro 1 é composto pela música das cenas 5 e 6 da Seção da Historiante, que caracteriza os personagens. A da cena 5 simboliza a Dançarina, pois se trata de uma dança, com aspectos que constroem uma sonoridade próxima do que culturalmente identificamos como oriental, e elementos que evocam os adornos da caracterização da personagem. A música da cena 6 traz elementos voltados tanto para a Dançarina quanto para o Asceta. No Quadro 3, o intermezzo é composto pela música das cenas 6 e 7 da Seção da Historiante, e tal qual no intermezzo do Quadro 1, a música da cena 6, dramática, que faz alusão à Dançarina e simboliza o estado em que ela se encontra, e a da cena 7, que retrata ambos os personagens, na qual o Asceta cuida da Dançarina. Nos dois intermezzos, a música foi extraída das duas últimas cenas da Seção da Historiante, e em ambos os quadros, a música da Dançarina, que é a cena subsequente ao intermezzo, origina-se dos temas advindos dessa seção instrumental.

A Seção do Diálogo, nos dois quadros, apresenta a mesma ordem, primeiro a cena da Dançarina e depois a cena do Asceta, sendo essa segunda a cena de encerramento dos dois quadros. Na música da cena do Asceta em ambos os quadros, Soares utilizou o motivo do protagonista na composição do acompanhamento, e o colocou, nas duas cenas, um compasso antes de o jovem budista começar o seu canto.

Nessa ópera de Hostílio Soares o canto é desenvolvido, basicamente, ao estilo arioso, caracterizado pela construção silábica, ou seja, a melodia se molda à palavra e não o contrário. Apenas em alguns momentos o canto ganha um pouco mais de expressividade e expansão, mas, nas ocasiões em que elas ocorrem, o objetivo maior é intensificar a dramaticidade do contexto e não se trata de padrão composicional, como ocorre nas árias de óperas. Tal escrita vocal também contribui para a construção da música contínua. Os cantores que vierem a interpretar essa ópera devem, portanto,

observar atentamente a articulação das palavras, de forma a pronunciá-las corretamente e com clareza, uma vez que a natureza das linhas do canto privilegia o caráter declamatório e estas foram compostas a partir da observância correta da prosódia das palavras. Esse cuidado denota a importância do texto literário na constituição dessa obra e pretende sobretudo que o público compreenda a história e o seu contexto, e possa fazer as associações necessárias entre a mensagem do texto e a composição musical.

Importante ressaltar, em relação à colocação do texto na melodia, é que Hostílio Soares, grande conhecedor da língua portuguesa, observa com atenção a prosódia e respeita as sílabas tônicas das palavras. Comparando as versões da partitura em português e em italiano, as maiores diferenças estão justamente na disposição rítmica do texto: Hostílio Soares faz os ajustes necessários para atender as particularidades de cada idioma, como podemos observar nos exemplos abaixo:

66 HISTORIANTE

E - le a - cor - dou es - pan - ta - do e a

68

luz da lâm - pa - da de u - ma mu - lher fe -

Exemplo 63: C. 66 a 70 – Melodia da cena 4 da Seção da Historiante, extraída da versão da ópera para grande orquestra com texto em português

The image shows a handwritten musical score for Example 64. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "di - sveglia con stupe-re e, alla". The piano accompaniment starts with a series of chords, including a complex one with a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation. The second system continues the vocal line with "luce di una lampada, u - na donna gli fe-". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *f*.

Exemplo 64: C. 64 a 70 – Melodia da cena 4 da Seção da Historiante, extraída da *particella* com texto em italiano

A primeira diferença surge no primeiro tempo do c. 68, em que Soares, no texto em português, coloca uma semínima para a palavra “luz”, enquanto no texto em italiano ele insere duas colcheias para viabilizar a pronúncia da palavra “luce”. No c. 69, na partitura em português, no primeiro tempo do compasso observamos uma elisão da preposição “de” com a vogal “u” do artigo indefinido “uma”, aproximando-se à língua falada, na qual semelhantes uniões de sílabas são normais. O compositor colocou a segunda sílaba de “**uma**” no segundo tempo, e, no terceiro, dispôs a primeira sílaba do substantivo “**mulher**”, que essa é átona, propiciando que a sílaba tônica dessa palavra pouse no primeiro tempo do c. 70 e assegurando, dessa forma, a prosódia correta de todas as palavras desse trecho. No exemplo em italiano, Soares emprega a mesma disposição rítmica das notas no c. 69, ocupando-o apenas com a palavra “**una**”, e, para favorecer a pronúncia correta de “**donna**”, que diferentemente da equivalente em português, é paroxítona, ele insere a palavra completa nos dois primeiros tempos do c. 70. Assim, ele desmembra a mínima do texto em português em duas semínimas fazendo que no tempo forte do compasso a narradora cante a sílaba tônica da palavra e articule a sílaba átona no segundo tempo do compasso.

Observamos que o cromatismo foi um elemento musical presente em toda a ópera. No Quadro 1, talvez para realçar ainda mais o caráter oriental conferido à composição, esse recurso foi utilizado de maneira frequente na linha do canto dos três personagens, enquanto no Quadro 3, em decorrência do contexto da história, o compositor o utilizou com frequência menor e com a intenção de que as notas cromáticas funcionassem como apojeturas, retardos, notas de passagem, antecipações, por exemplo. No Quadro 2, na Seção do Inverno, esse colorido cromático foi utilizado como o princípio composicional de vários trechos que tinham como objetivo representar algum fenômeno da natureza específico, como as correntes aéreas e a chuva.

A ópera *História do Asceta e a Dançarina* apresenta uma estrutura harmônica com elementos tonais e modais. Na condução harmônica, observamos a presença de muitos acordes de 6^a, 7^a, 9^a e 11^a, além de acordes sobrepostos, que geram ambiguidade sonora, progressão de acordes a partir do círculo de quintas e acordes aumentados. Os acordes de 6^a, frequentes na composição de Hostílio Soares, favorecem a condução a outros acordes mais rapidamente, mesmo que se trate de um considerado distante, o que favorece a condução das modulações. As mudanças de tonalidade, em muitas cenas, ora acompanharam as mudanças dos temas abordados no texto literário, ora indicaram o personagem exposto, ou ainda se ajustaram para ampliar ou reduzir a carga dramática da cena.

Elementos modais empregados na composição da ópera para produzir algum efeito na música ou mesmo como fundamento composicional foram: a série harmônica, a escala árabe e a escala de tons inteiros. A série harmônica se presta a auxiliar a transição de algumas cenas no Quadro 1 e intensificou o ar de mistério já presente na música de Hostílio Soares. A escala árabe, no Quadro 1, foi utilizada como recurso composicional nas cenas em que a Historiante descrevia a Dançarina e seus movimentos. A escala de tons inteiros aparece nos três quadros. No 1 e no 3, ela foi executada pelo flautim para anunciar a entrada da Dançarina na história e para sugerir a passagem de sua vida, respectivamente. Foi a partir da escala de tons inteiros que, no Quadro 2, Soares estruturou um dos planos sonoros constituintes das cenas relativas à Seção do Inverno que foi composto por meio de acordes aumentados. Em todas as circunstâncias em que essa escala foi usada, interpretamos que o compositor teve a intenção de representar a Dançarina.

Reconhecemos três breves *leitmotive* na ópera de Hostílio Soares, a saber: o motivo do nome Upagupta, o motivo do Asceta e o motivo da Dançarina. O motivo do

nome Upagupta é cantado pela Historiante no Quadro 1 (c. 21 com anacruse) e no Quadro 3 (c. 388 com anacruse). O motivo da Dançarina anuncia a entrada da personagem (c. 45 a 48) no Quadro 1 e o final da sua segunda aparição na história, que também pode ser interpretada como a sua morte (c. 452 a 455). O motivo do Asceta foi o que mais executado na ópera, sendo exposto duas vezes no Quadro 1, nos c. 66 e 67, no início da melodia da narradora, na cena 4 da Seção da Historiante e no c. 143 e 144, no acompanhamento que antecede a primeira intervenção do personagem, e no Quadro 3, quando é executado quatro vezes também durante o canto do jovem budista, entre os compassos de 448 a 452.

3.3.4.1 A ópera História do Asceta e a Dançarina como uma adaptação

A adaptação realizada por Hostílio Soares pode ser classificada como uma adaptação transculturada, pelo fato da história da Tagore ter se vestido de uma música que não advém da sua cultura inicial, pela distância do tempo entre a escrita da prosa poética e da adaptação operística; pelo contexto de recepção da obra como uma adaptação, uma vez que, os receptores, sejam os músicos intérpretes que darão vida à obra, e o público, que receberam o produto final, estarem inseridos em outra cultura (partindo do ponto de vista que a ópera foi composta no Brasil e, possivelmente, sejam intérpretes e o público brasileiros os primeiros a terem acesso à ela) e a compreenderão a partir de seus signos culturais e intelectuais (HUTCHEON, 2013).

Hostílio Soares adaptou, aos moldes de uma linguagem musical essencialmente ocidental, a obra de um autor indiano que retrata e representa culturalmente o próprio país, ainda que, em alguns trechos, tenha utilizado de uma escala musical de caráter oriental. Também observamos a adaptação no que tange a várias escolhas, que nos parecem terem sido baseadas em aspectos interpretativos propostos pelo compositor e que podem levar o espectador a depreender significados que, talvez, sejam distintos dos pretendidos pelo poeta e que nem mesmo seriam alcançados se o acesso à história se desse apenas por seu registro literário.

Foi Hostílio Soares que nomeou a obra, já que a prosa poética de Tagore não apresenta título, apenas o número que indica a sua localização dentro do livro em que ela está inserida. O título da ópera já nos aponta para uma deliberada interpretação do compositor, confirmada pela coerência com que ele dispôs os personagens na história. Como pudemos observar no estudo do texto literário, o enredo da história é organizado

de maneira a dar visibilidade especialmente à pessoa do discípulo de Buda. Um exemplo disso é o fato de Tagore especificar quem é o Asceta nomeando-o, mas não proceder da mesma maneira com a personagem feminina. Inferimos que seja esse o motivo que levou Soares a dar o nome para a sua obra de *História do Asceta e a Dançarina* e não História do Asceta e da Dançarina. Como Hostílio Soares era um grande conhecedor da língua portuguesa, entendemos que questões de escrita, como essa do título de sua obra, são cuidadosamente observadas.

Para que a adaptação da prosa poética à obra operística fosse possível, o músico introduziu em sua composição uma terceira personagem que recebeu o nome de Historiante. A Historiante é como uma personagem invisível, pois ela é a personificação do narrador oculto da prosa poética, que atua sem que os personagens saibam que ela os observa externamente e que estabelece um vínculo com o espectador.

Anteriormente à composição operística, constatamos que, primeiramente, houve uma adaptação transculturada do texto original, pelo fato deste ter sido traduzido de outros idiomas, ou seja, do bengali para o inglês e, posteriormente, do inglês para o português. Mesmo que as traduções realizadas tenham procurado ser o mais fiel possível ao texto original, há expressões e palavras que talvez não pudessem ser traduzidas literalmente, tendo sido necessário alterar o primeiro sentido para propiciar sentido e significado no idioma desejado.

Outro aspecto que envolve a adaptação transculturada na ópera de Hostílio Soares é a sua própria composição musical idealizada para musicar a prosa poética de Tagore. Embora o compositor tenha utilizado alguns recursos que fazem referência à sonoridade da tradição oriental, como, por exemplo, a escala árabe, a música não se torna por isso oriental. Podemos dizer que, na ópera de Soares, o texto literário de Tagore assumiu, musicalmente, outra cultura.

A mudança do modo de engajamento da história de Tagore do contar para o mostrar (HUTCHEON, 2013), na obra operística de Soares, trouxe para o espectador novos elementos não explícitos na história. No modo contar, o escritor indiano deixou a cargo da imaginação do leitor elaborar certos aspectos da prosa poética que não foram descritos detalhadamente e que, por isso, dependem exclusivamente da interpretação pessoal de quem acessa o texto literário, como a tempestade anunciada, a dimensão temporal desse fenômeno e outros sentidos ela poderia ter. No modo mostrar impresso ao texto literário de Tagore, Soares partiu da sua interpretação do poema em prosa para adaptá-lo em sua obra dramática. A música sinfônica do Quadro 2, por exemplo,

poderia ser interpretada como uma interferência musical que ampliou parte do sentido da história apresentada no poema em prosa tagoriano, permitindo à audiência ter uma noção ampliada da temporalidade da tempestade existente entre os dois encontros dos personagens, bem como vivenciar auditivamente a sua impetuosidade através da representação musical da intensidade e da força dos fenômenos da natureza.

Ainda sobre o segundo quadro da ópera, que foi estruturado, principalmente, a partir de uma música orquestral sinfônica, Soares intitula a sua primeira cena Inverno.... Não há nenhuma referência a essa estação climática no texto de Tagore. Como observamos, as únicas referências temporais fornecidas pelo autor são o mês de agosto, no qual se passa o episódio do primeiro encontro entre os personagens, e a primavera, que está contextualizada no Quadro 3. O título “Inverno”, dado para a cena na qual Soares começa a representação musical da tempestade anunciada no texto literário, se deve, provavelmente, a duas questões: a primeira é o fato de que talvez o mineiro tenha se baseado na realidade climática brasileira, já que um dos meses do nosso inverno é o mês de agosto, que também é o mês que antecede a primavera, o que configura mais uma possível adaptação transculturada; a segunda questão é a percepção de que o compositor talvez também tenha tido propósito de representar musicalmente a metáfora do “inverno da vida” como um período de dificuldades, uma estação de severidade, o que se constitui uma adaptação a partir de sua interpretação. Como a metáfora é considerada uma comparação que pode ter um caráter subjetivo, por seu sentido permanecer subtendido (PEREIRA, 2009, p. 14), entendemos que Hostílio Soares representou na cena o inverno da vida da Dançarina: a fase da alegria, da dança, da beleza, das joias, do estar bêbeda pelo frescor da juventude havia terminado e começaria, com a tempestade anunciada, o sofrimento, a doença, o esquecimento e o abandono. No espetáculo operístico, o uso da metáfora pode fortalecer o significado da história dramática para o espectador, porque “este tipo de figura de linguagem tem um caráter enfático e incisivo no campo da sensibilidade, por isso tem grande força emotiva e evocativa”. (PEREIRA, 2009, p. 14)

Outras referências intermediáticas realizadas por Hostílio Soares podem ser encontradas em sua composição, como, por exemplo, a representação musical dos guizos do tornozelo da Dançarina, dos pássaros cuco que “cantam” no terceiro quadro, entre outros elementos que estão no texto literário e que são evocados na música, estabelecendo também uma relação de referência intermediática associada à adaptação.

Em uma futura montagem dessa obra, deparamos novamente com a possibilidade de nova adaptação transcultural que pode se efetuar em diversas etapas, desde o olhar de quem dirigirá o espetáculo, passando pelos intérpretes e músicos, até o público que assistirá à obra. Apesar de Soares praticamente não realizar alteração estrutural no texto literário original, como exposto no tópico anterior, e do fato de que tanto o texto quanto a música são muito descritivos e claros quanto à ambientação e à exposição dos personagens, é certo que muitas outras decisões deverão ser tomadas quanto à montagem do espetáculo. O fato de Hostílio Soares defini-la como uma “ópera de câmara” pode, talvez, desobrigar os diretores, maestro e intérpretes de utilizarem um cenário para compor o palco durante o espetáculo, por exemplo, mas não é impedimento para que haja uma concepção a esse respeito.

Entendemos que o reconhecimento das adaptações na transposição de elementos do texto literário para a linguagem musical é importante e nos auxiliará na construção de um pensamento mais global da ópera como espetáculo, orientando-nos na avaliação de quais mídias empregar e como elas podem se associar a esses elementos para gerar a ideia de dramaticidade que falta ao texto poético. Esses pontos de articulação entre o texto e a música podem ser potencializados com a utilização de elementos físicos, iluminação especial conforme o contexto do enredo, projeções de imagens representativas para a história para a música, entre outros.

No presente capítulo abordamos as questões necessárias ao aprimoramento da análise texto-música a partir do prisma da adaptação e da intermedialidade. Apresentamos um estudo do texto operístico, no qual buscamos compreender a sua estrutura literária e o sentido dos elementos expostos na história. Percebemos que Tagore utiliza de uma linguagem literária próxima ao simbolismo. Também expomos os personagens de forma individualizada através da análise da ópera de Hostílio Soares compreendemos que o compositor concebe a sua composição segundo o texto literário e busca imprimir em sua música, além de questões que constroem uma ambientação do enredo, mas também sonorizar elementos relevantes para no desenrolar da história e ainda ampliar as informações acerca dos personagens e de fenômenos da natureza musicalmente, o que revela aspectos na história operística que, na acesso à prosa poética, fica a cargo da imaginação do leitor. Entendemos que a compreensão do texto, o reconhecimento do processo de adaptação de uma forma ampliada, que engloba aspectos pessoais e culturais do compositor, e a constatação das características composicionais da ópera, como uma música totalmente composta, a grandeza e

importância do papel da orquestra, a utilização de *leitmotiv*, a presença constante do cromatismo, entre outros, torna essa obra uma ópera diferenciada.

CONCLUSÃO

Para a realização da nossa pesquisa sobre a ópera *História do Asceta e a Dançarina* de Hostílio Soares e texto literário de Rabindranath Tagore, buscamos extrair do registro do manuscrito da partitura de canto em português e orquestra as informações e pistas que nos auxiliaram na condução de nossa tese.

No arquivo de obras do compositor, que atualmente está sob os cuidados da Escola de Música da UEMG, não há as partes cavadas da orquestra, nem da ópera e nem do Poema Sinfônico que foi extraído da ópera, o que seria um indício de que a obra não foi preparada para ser executada. Há a possibilidade que ela tenha sido composta apenas para o concurso em que foi vencedora ou, ainda, que ela foi concebida para uma montagem no exterior, em virtude das duas versões que possuem texto em italiano, e, posteriormente, adaptada para o concurso, ou vice-versa.

No primeiro capítulo, fazemos uma breve apresentação da ópera, trazemos informações biográficas de Hostílio Soares e de Rabindranath Tagore, além de uma contextualização histórico-estilística sobre as características que observamos na obra. A partir desse estudo, inferimos que a motivação de Soares para a escolha do texto literário para sua ópera adveio da sua opção filosófica de vida e foi também impulsionada pelo fato de autor indiano ter tido suas obras amplamente divulgadas no território brasileiro. Ainda nesse capítulo, observamos que a *História do Asceta e a Dançarina* não possui características próprias das óperas tradicionais, que são mais divulgadas no Brasil, mas se aproxima da concepção operística do compositor alemão Richard Wagner.

Notamos também que essa estrutura composicional, baseada nos princípios propostos pelo compositor alemão, estava em voga em meados da década de 1920 entre alguns compositores que atuavam no Instituto Nacional de Música, na cidade do Rio Janeiro, período em que Soares estudou na mesma instituição e se formou, tendo como professor de composição Francisco Braga, um dos admiradores e divulgadores da música de Wagner. Inferimos que a inspiração de Soares para uma composição dessa natureza musical tenha surgido da sua vivência na então capital federal nesse período e decorrente dos anos de estudo com o mestre carioca.

É relevante ressaltar que foi a estética musical wagneriana, revisitada pelo compositor mineiro em sua obra, que tornou possível a adaptação da prosa poética de

Tagore ao gênero operístico, pois esse texto literário apresenta pouca ação dramática, característica necessária à estrutura de óperas mais tradicionais. Ao passo que também pode ser possível o fato de Soares ter escolhido o texto literário de Tagore, o qual o compositor classifica como um poema na capa do manuscrito da obra, justamente para poder se expressar por meio de uma linguagem operística wagneriana e que, ao mesmo tempo, também abrangesse as possibilidades da estruturação de uma sinfonia dentro da composição, sinfonia essa que foi nomeada *Inverno e Primavera – Poema sinfônico*, no único excerto extraído da obra.

No capítulo dois, apresentamos um estudo de duas áreas, uma dedicada à arte originada de uma fonte primária e a outra destinada à interação das variadas mídias na constituição artística, a saber, a adaptação e a intermedialidade, respectivamente. Associamos as perspectivas da adaptação apresentadas por Linda Hutcheon com as subcategorias da intermedialidade apontadas por Irina Rajewsky que nos auxiliaram na compreensão de aspectos da ópera advindos da combinação das mídias, texto literário e música, e que nos permitiram alcançar uma dimensão de significados que nos concedeu uma interpretação ampliada da obra.

Constatamos que a ópera de Soares é uma adaptação, originada da (re)interpretação e da (re)criação da prosa poética de Tagore, facilmente reconhecível, por permanecer praticamente sem alterações no novo produto. A composição operística transpõe o texto literário de Tagore para outro gênero, em um novo modo de engajamento, o mostrar, que envolve várias configurações midiáticas para torná-la viva, partindo da premissa de que uma obra musical precisa ser interpretada para existir de fato.

Outros exemplos de referência intermidiática na ópera de Soares é a imitação ou evocação de alguns elementos do texto poético na composição musical, como a representação dos adornos tilintantes dos pés da Dançarina, o canto dos kokilãs, os fenômenos da natureza e até mesmo os personagens-título que são retomados na música operística por meio de breves motivos. O reconhecimento dessas referências permite que em um espetáculo futuro, o regente, os músicos da orquestra e os intérpretes realcem tais representações sonoras de forma a evidenciá-las, seja por meio da execução instrumental, seja através de algum gesto cenográfico, ou por ambos.

Podemos afirmar também que a leitura da combinação das mídias da partitura da ópera descortinou informações pertinentes para possíveis concepções de cenário, a partir do entendimento do local em que a história se passa, e para algumas sugestões de

ações cênicas dos personagens no momento da performance. Tais ideias, advindas do estudo analítico, visando a uma futura interpretação dessa ópera, não pretendem e não podem ser compreendidas como definitivas, uma vez que precisam ser experimentadas e avaliadas quanto a viabilidade de cada uma delas; a construção de um espetáculo depende de vários agentes adaptadores, que construirão em conjunto as diretrizes para a montagem do espetáculo; além do fato de que a performance de uma obra operística é única, podendo ser renovada a cada espetáculo.

No terceiro e último capítulo da tese, realizamos um estudo da prosa poética de Rabindranath Tagore, tradução de Abgar Renault utilizada por Hostílio Soares, que nos revelou alguns aspectos que estão no texto e que carregam mais significados do que o que está explícito na história, como o manto azul da Dançarina, que além de fazer parte da descrição da caracterização da personagem, possui um sentido específico quando se leva em conta o contexto da dança indiana ritualística. Apresentamos também a análise texto-música que nos permitiu conhecer mais profundamente os processos de criação que deram origem à nova obra. Todo esse estudo analítico contribuiu com o nosso processo de recepção, construindo os fundamentos para a realização da transposição midiática da obra, ou seja, interpretamos os registros textuais e musicais da ópera para transpô-la artisticamente em uma performance.

Hostílio Soares concebe a sua música de maneira intimamente ligada à mensagem semântica do texto e conforme a sua visão particular do mesmo, o que faz com que a sua composição tenha uma grande expressão descritiva e seja muito coesa nas duas configurações midiáticas, texto e música, registradas na partitura, que origina um novo produto a partir da adaptação da mídia original.

Constatamos que a parte orquestral exerce uma função que transcende o exercício de acompanhar a linha do canto ao interagir com o texto poético, assumindo papel de narrador, ora realizando algum comentário, ora indicando o comportamento e o humor dos personagens, além de ser a responsável exclusiva pelo Quadro 2 da ópera, o qual se estrutura como um poema sinfônico, que expõe a interpretação do compositor a respeito da tempestade e da chegada da primavera, fenômenos da natureza que são tratados como alegorias das dificuldades da vida e do renascimento.

A partir do estudo analítico e da gravação que realizamos da obra, por meio de recursos digitais para estruturar o acompanhamento orquestral e a interpretação dos cantores em uma performance individual registrada em áudio e vídeo, pudemos comprovar que o compositor explora todos os naipes da orquestra e extrai de cada

instrumento uma gama de possibilidades sonoras, bem como de execução técnica em virtude, principalmente, de trechos que podem ser considerados desafiadores.

Na escrita melódica do canto, Hostílio Soares demonstra conhecer bem as possibilidades e características de cada classificação vocal escolhida para dar vida aos personagens, que, além de representarem aspectos da personalidade de cada papel, também revelam questões próprias de cada registro. O Upagupta apresenta uma melodia concentrada na região médio-grave da voz de barítono, o que valoriza as qualidades tímbricas dessa classificação; a Dançarina possui uma linha vocal que explora bem o legato e a sustentação de notas agudas que valorizam a voz em sua região mais brilhante; e a Historiante, por sua vez, mesmo tendo a maior parte do canto concentrado na região médio-grave da voz de contralto, tem a sua extensão vocal bem explorada durante a sua interpretação, percorrendo todos os registros (agudo, médio e grave).

Nesta composição operística, Hostílio Soares, utiliza de variados recursos musicais tonais e modais para a construção de uma sonoridade exótica, colorida, tanto em aspectos tímbricos como de estruturação melódico/harmônica, permeada de significados extramusicais.

Todo o estudo apresentado nesta pesquisa da *História do Asceta e a Dançarina* confirma a hipótese levantada em nosso trabalho de que essa obra é uma ópera diferenciada, próxima ao estilo de um drama musical wagneriano, principalmente por: possuir uma estrutura composicional específica, baseada nos moldes da *Durchkomposition*, ou seja, uma obra elaborada sem interrupções entre os seus quadros ou cenas, e que não corresponde ao padrão de uma ópera tradicional ocidental; utilizar técnicas e recursos musicais característicos de óperas wagnerianas, tais como o uso constante do cromatismo, a escrita da linha vocal em estilo arioso, a representação de personagens por meio de elementos motivicos; e a presença de uma grande orquestra.

A opção do compositor de criar uma ópera sem exibicionismo técnico vocal, que tira o foco do cantor e do drama, torna a obra mais descritiva e narrativa, assemelhando-a caracteristicamente ao texto escolhido. Hostílio Soares organiza a sua ópera em quadros, o que também nos comunica uma expressiva conformidade à prosa poética de Tagore que, como apresentamos nesta tese, é considerada uma galeria de imagens. O compositor mineiro transpõe o poema em prosa para música, mantendo em sua composição propriedades da linguagem da lírica, tais como, polissemia, metáforas, expressão de sentimentos e estado de espírito, condensação e brevidade, elaboração acentuada da forma, repetições e variações.

Esses traços da ópera – uma atuação cênica reduzida em favor da natureza narrativa do poema em prosa, que foi adaptado praticamente intacto em sua estrutura literária, e a ausência dos atributos esperados para a concepção de uma ópera convencional – são motivos que a tornam diferenciada. A qualificação “Ópera de Câmara” sugere, inclusive, que ela pode ser executada sem cenários, sem dramatização e com os personagens em posição fixa no palco, visto que o compositor não registra marcação cênica ou movimentação que direcione uma futura montagem.

Todas as características da composição operística de Hostílio Soares apontadas no desenvolvimento da pesquisa e nesta conclusão nos levam a supor que essa obra tem potencial para suscitar certo estranhamento, em um primeiro momento, por parte de alguns músicos e, possivelmente, do público. Apesar da denominação “ópera”, ela se distancia de padrões já consagrados de obras desse gênero, como observamos no Capítulo 1, a partir da reação de críticos a respeito de composições que apresentam características semelhantes. No entanto, esta obra se junta à outras que se assemelhavam pela dimensão pequena da ação, do número de personagens e de partes, às vezes em um só ato, características que se, por um lado, as colocavam em diferenciação do gênero tradicionalmente considerado como ópera, por outro podem ser consideradas uma tendência à própria adequação do gênero operístico aos novos tempos e aos novos rumos da música ocidental.

O estudo analítico, a edição diplomática da partitura e a gravação da ópera são apenas parte da ópera de Hostílio Soares, porque só teremos o acesso completo a ela quando for possível interpretá-la e conhecê-la em todas as suas dimensões: texto, música e teatro. O próximo passo, etapa posterior a essa pesquisa, deverá ser a montagem do espetáculo ao vivo, que propiciará a oportunidade de experimentar as sugestões surgidas e registradas no decorrer da análise acerca de questões pontuais de construção da sua performance, baseados na combinação das mídias, para então, chegar ao processo de recepção do espectador.

Como pesquisadora, acredito que a ópera *História do Asceta e a Dançarina* não recebeu a atenção e o reconhecimento devidos até o momento, pelo fato de, talvez, Hostílio Soares ainda ser considerado um compositor fora das tendências composicionais do seu tempo, um romântico tardio, e junto a tal “classificação”, estar implícito que se trata de um músico menor em relação aos seus contemporâneos. Mas o que a nossa pesquisa evidencia é que o mineiro pode até ser considerado um compositor divergente por não aderir a todas as tendências da linguagem musical de sua época, no

entanto a sua música não se faz inferior por esse motivo; ao contrário, Hostílio Soares demonstrou muito de sua sensibilidade e genialidade musical na composição dessa obra, e é nosso dever buscar reparar, ao menos, parte dessa falta de reconhecimento, tanto em relação ao compositor quanto à sua obra.

Esperamos que este estudo possa contribuir para com o entendimento e com a performance da ópera *História do Asceta e a Dançarina*, colaborar com novas pesquisas e auxiliar a condução e a atuação dos músicos que vierem a interpretá-la, de forma a dar visibilidade à obra, fazendo com que ela esteja não somente no catálogo de obras do compositor Hostílio Soares e nas bibliotecas, mas que ela ganhe os palcos, lugar que lhe é devido.

REFERÊNCIAS

ALLEGRI, Renzo. *Madre Teresa me disse: as recordações de um jornalista e amigo da Santa de Calcutá*. São Paulo: Paulinas, 2019.

ARAÚJO, Fernando. *Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada Ave-Maria, 141.ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1959, (impressão 2001). 1632p.

BITTAR-FILHO, Nazir. “*Yerma*” de Villa-Lobos: Um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. Revista *Música Hodie*, Goiana. V. 12 – n. 2, 2012, p. 31-47.

BURROWS, John (Ed.). *Guia de música clássica*. Tradução de André Telles. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CARDOSO, André. A abertura do drama lírico *Pelo amor!* (1897) de Leopoldo Miguez (1850-1902). In: VOLPE (Org.), *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. p. 285-294.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A ópera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na primeira república*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. A ópera *Abul* de Alberto Nepomuceno: sucessos e fracassos em 1913. *OuvirOUver*, n. 2, 2006. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/220>.

CASASANTA, Lúcia Monteiro. *As mais belas histórias – leitura intermediária*. Belo Horizonte: Editora do Brasil em Minas Gerais, 1995.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. In: *Aletria*, jul. – dez. Belo Horizonte, UFMG/Poslit, 2006. p. 11-41.

CLÜVER, Claus. Minicurso na Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, maio/2017.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and adaptation. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Editado por Thomas Leicht. New York: Oxford University, 2017. p. 459-476.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 05-22.
- CORRIGAN, Timothy. Defining adaptation. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Editado por Thomas Leicht. New York: Oxford University, 2017. p. 23-35.
- COSTA, Robson Bessa. *A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2017.
- DINIZ, Thaïs Flores N. Apresentação. In: DINIZ (Org), *Intermedialidade e Estudos Interartes*, vol. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 7-12.
- DINIZ, Thaïs Flores N. Uma obra intermedial: *The Busker's Opera*, de Robert Lepage. In: *Interartes*. Organizadores: Vera Casa Nova, Márcia Arbex e Márcio Venício Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 196-206.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 2009. Tese (Doutorado em Letras / Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2009.
- ELLESTRÖM, Lars. Adaptation and intermediality. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Editado por Thomas Leicht. New York: Oxford University, 2017. p. 509-526.
- FISCHER, Steven Roger. *História da Leitura*. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: UNESP, 2006.
- FREIRE, Vanda Bellard. Óperas em português: ideologias e contradições em cena. In: VOLPE (Org.), *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. p. 303-315.
- FREITAS, Marcus Vinícius de. Tagore e a coleção Rubaiyat. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n. 2, Belo Horizonte, p. 57-63, Maio/Agosto de 2011.
- FUKUDA, Margarida Tamaki. *Zeitgestalt: análise e performance do trio em sol menor de Francisco Braga*. 2009. Tese (Doutorado em Artes / Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2. ed. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: *Poéticas do invisível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Organização: Márcia Arbex.

Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

HONTI, Rita. *Principles of pitch organization in Bartók's Duke Bluebeard's Castle*. Faculty of Arts, Department of Musicology, Finland: University of Helsinki, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

HUTCHEON, Linda and Michael. Adaptation and opera. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Editado por Thomas Leicht. New York: Oxford University, 2017. p. 305-323.

JUNIOR, Edgard de Brito Chaves. *Wagner e o Brasil* (Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: EMEBÊ, 1976.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2005.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2000.

MARCUCCI, Nayara Cristine Zuculo. *Dança indiana e dança do ventre: representantes da cultura oriental e suas influências na cultura brasileira*. 2010. Monografia (Graduação em Educação Física). Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita", Rio Claro, 2010.

MARTINS, Karen Cristine Veloso. *Dança clássica indiana: Segundo os mestres, as escrituras e os praticantes*. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. *Hostílio Soares: As Sete Palavras Christus Cruxificatum – Edição crítica*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. *O coro do Brasil: o Madrigal Renascentista e o contexto de seu percurso (1956-962)*. 2015. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2015.

OLIVEIRA, Patrícia Valadão Almeida de. *Ópera Tiradentes, de Manuel Joaquim de Macedo Júnior: resgate histórico, análise e edição da partitura*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

OLIVEIRA, André. O uso de figuras de retórica musical no Magnificat de Johann Sebastian Bach. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao02/04COM_MusHist_0205-079.pdf

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. Tese (Doutorado em Letras / Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2009.

PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. *Ópera na Amazônia na época da borracha (1880-1907): Bug Jargal, de José Cândido da Gama Malcher*. 2003. Tese. (Doutorado em Ciências Musicais) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2003.

PATRIOTA, Rainer Câmara. Richard Wagner e o romantismo alemão. *Princípios – Revista de Filosofia*, Natal (RN), v. 20, n. 34, p. 239-252, Julho/Dezembro de 2013.

PEREIRA, Patrícia Cardoso Chaves; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. A relação texto-música na canção *Heliantos* de Hostílio Soares: uma análise intermediária. In: BORÉM; DUTRA (Org.), *Diálogos musicais da Pós-Graduação: práticas de performance musical n2*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de som, 2017. p. 92-105.

PEREIRA, Ana Paula de Jesus. *O uso das figuras de linguagem*. 2009. Trabalho de conclusão de curso (Pós-graduação em Língua Portuguesa, Compreensão e Produção de Textos). Faculdade de Educação São Luiz, São Paulo: 2009.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.

PINHEIRO, C. Costa. Las muchas encarnaciones de Tagore y los escritos de su espíritu. In: *Sur/South: Poetics and Politics of thinking Latin America / India*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2016.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores N. Diniz e Eliana L. Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes*, vol. 1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 15-45.

RICCIARDI, Rubens Russomano. A ópera Jupyra no contexto geral de Francisco Braga. In: VOLPE (Org.), *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. p. 339-354.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. Tradução de Pedro Sperandio. In: *Revista Música*, v. 13, n.1. São Paulo. p. 32-60, agosto de 2012.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. “*A ceia dos cardeais*”, *poema lírico em 1 ato, ópera de Arthur Iberê de Lemos*: resgate histórico através de edição crítica e dados biográficos do compositor. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Paulo. *Manual de Harmonia*. Rio de Janeiro: 7ª edição, 1982.

SINGH, Vijendra Pratap. *Voice of female in the literature of Rabindranath Tagore*. Disponível em https://www.academia.edu/28220778/Voice_of_Female_in_the_Literature_of_Rabindranath_Tagore. Acesso em 17 de janeiro de 2020.

SRAMAN, Upali. *Abhisār – Rabindranath Tagore’s poetic adaptation of an episode from Upagupta Legend: an example of Buddhist Narratives in the time of Bengal Renaissance*. Journal of Rabindranath Tagore Society of Sri Lanka. Edited by Dr. Leel Gunasekera, 2011, Colombo, p. 36-41.

STRAUMANN, Barbara. Adaptation – Remediation – Transmediality. In: *Handbook of Intermediality*. Editado por Gabriele Rippl. Berlim/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2015. p. 249-267.

TADDEI, Rita de Cássia. *Alberto Nepomuceno, Artémis*: Um estudo de análise *Neorriemanniana*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TAGORE, Rabindranath. *Fruit-Gathering*. New York: The Macmillan Company, 1916. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/6522/6522-h/6522-h.htm>; acesso em 22 de setembro de 2020.

TAGORE, Rabindranath. *Colheita de frutos*. Trad. Abgar Renault. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

TAGORE, Rabindranath. *A colheita*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulinas, 1991.

TAGORE, Rabindranath. *The complete Works of Rabindranath Tagore*: All short stories, poetry, novels, plays & essays. New Delhi: General Press, 2017.

TAKAHAMA, Alexandre Machado. *Ópera “Sandro” de Murilo Furtado*: estudo para uma direção musical e seu resgate histórico. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TEIXEIRA, Márcia Maria Reis. *As canções de Hostílio Soares: Álbum para canto e piano – cinco peças em vernáculo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

THOMSON, Virgil. On writing operas and staging them. In: *A reader: selected writings 1924-1984*. New York: Routledge, 2002. p. 69-82.

VIDAL, João Vicente. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Condor de Antônio Carlos Gomes: uma análise de sua história e música*. Caxias do Sul: EDUSC, 2003.

VOLPE, Maria Alice. *Período romântico brasileiro: alguns aspectos da produção camerística*. Revista Música, São Paulo, v. 5, n. 2: p. 133-151. Novembro de 1994.

WEISSTEIN, Ulrich. The libretto as literature. In: *Books abroad*. Vol. 35. Oklahoma: Board of Regents of the University of Oklahoma. 1961, p. 16-22.

WOLFF, Marcus. O Tagore de Cecília Meireles e outros Tagores. *Contexto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Vitória, v. 31, p. 483-504, janeiro de 2017.

WOLFF, Marcus. Repensando o nacional às margens da “civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana. *Revista Música e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 9, 2014.

Partitura

SOARES, Hostílio. *História do Asceta e a Dançarina*. Manuscrito. 1966.

Sites

DAS, Subhamoy. "Um guia para as 6 estações do calendário hindu." Learn Religions, 27 de agosto de 2020, learnreligions.com/the-six-seasons-of-india-p2-1770072. Acesso em 11 de novembro de 2020.

MALHEIROS DOS SANTOS, Paulo Sérgio. <https://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/sinfonia-no-3-em-mi-bemol-maior-op-55-eroica/> Acesso em 02 de janeiro de 2021.

SADIE. Stanley. Dicionário Grove de Música Disponível no portal Capes no seguinte endereço:

<https://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=PB3ooh&result=1> acesso em 11 de Julho de 2019.

Dicionário Grove de Música, disponível online no portal Capes:

<https://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005380?rskey=DCWR2R&result=1> acesso em 01 de agosto de 2019.

<https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira> acesso em 18 de setembro de 2019.

<https://www.sociedadeteosofica.org.br/index.php/sociedade-teosofica>, acesso em 23 de julho de 2019.

<https://youtu.be/sEmLG6JJ3qw> acesso em 25 de junho de 2019.

<https://sites.google.com/site/hostiliosoares/sobre-o-compositor>, acesso em 09 de novembro de 2017.

<https://www.ufmg.br/online/arquivos/011678.shtml>, acesso em 09 de novembro de 2020.

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/viagem/noticia/2016/09/calcuta-a-dura-cidade-indiana-adotada-pela-santa-madre-teresa-7437240.html>; acesso em 12 de dezembro de 2020

<https://www7.fiemg.com.br/sesi/sesi-cultura-mg/escola-cultura/detalhe/danca-indiana-bollywood>, acesso em 20 de janeiro de 2021

ANEXO 1

Edição diplomática da partitura manuscrita para canto em português e grande orquestra da *História do Asceta e a Dançarina*, ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros de Hostílio Soares, com poema de Rabindranath Tagore.

História do Asceta e a Dançarina

Ópera de câmara em um ato e três quadros

HOSTÍLIO SOARES
(1898 - 1988)

Flauta 1-4

Oboé 1.2

Corno inglês

Clarinete (Sib) 1.2

Clarone

Fagote 1.2

Saxofone alto 1.2

Saxofone tenor

Trompa (Fá) 1-4

Trompete (Sib) 1-4

Trombone 1-4

Tuba

Tímpanos

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

5

Fl. 1-4

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4
com surdina

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

a₂

ff

This page contains the musical score for measures 9 through 12 of an orchestral piece. The instruments are arranged in two systems:

- System 1 (Woodwinds and Brass):** Fl. 1-4, Ob. 1.2, C. Ing., Cl. 1.2, Cln., Fg. 1.2, Sax. A. 1.2, Sax. T., Tpa. 1-4, Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, and Tba.
- System 2 (Strings):** Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

Key performance instructions include:

- Measures 9-10:** Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts feature a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (**f**) dynamic.
- Measures 11-12:** Saxophones, Trumpets, Trombones, and Tuba play sustained chords. The string section (Violins, Viola, Cello) is marked **divisi arco** and **f**, playing a rhythmic accompaniment.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, dynamics, and articulation marks.

13

Fl. 1-4
cresc. *più f* *cresc.*

Ob. 1.2
cresc. *più f* *cresc.*

C. Ing.

Cl. 1.2
cresc. *più f* *cresc.*

Cln.
cresc. *più f* *cresc.*

Fg. 1.2
cresc. *più f* *cresc.*

Sax. A. 1.2
cresc. *più f* *cresc.*

Sax. T.
cresc. *più f* *cresc.*

Tpa. 1-4
cresc.

Tpt. 1-4
più f

Tbn. 1-4
a 2 *più f*

Tba.
più f

Vln. I
cresc. *più f* *cresc.*

Vln. II
cresc. *più f* *cresc.*

Vla.
più f *pizz.* *cresc.*

Vc.
cresc. *tr* *più f* *[pizz.]* *cresc.*

Cb.
cresc. *più f* *cresc.*

15

Fl. 1-4 *ff* *dim.*

Ob. 1,2 *ff* *dim.*

C. Ing.

Cl. 1,2 *ff* *dim.*

Cln. *ff* *dim.*

Fg. 1,2 *ff* *dim.*

Sax. A. 1,2 *ff* *dim.*

Sax. T. *ff* *dim.*

Tpa. 1-4 *ff*

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba. *ff* *dim.*

Vln. I *ff* *dim.* *unis.*

Vln. II *ff* *dim.*

Vla. *ff* *dim.* *divisi*

Vc. *ff* *dim.*

Cb. *ff* *dim.*

This page of a musical score is for page 254, starting at measure 17. The score is divided into two systems, each with 12 staves. The first system includes parts for Flutes 1-4, Oboe 1-2, Clarinet in G, Clarinet in B-flat 1-2, Contrabassoon, Bassoon 1-2, Saxophone Alto 1-2, Saxophone Tenor, Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Flutes 1-4 parts feature a complex melodic line with many ornaments. The Clarinet in G part has a first ending (marked '1.') with a long melodic run. The Saxophones play sustained notes with some phrasing. The Trumpets play a sustained chord with a 'dim.' marking. The Violins and Viola play sustained notes with 'dim.' markings. The Viola part includes the instruction 'arco' in the first system. The Violoncello part has a 'dim.' marking. The Tuba part plays a long sustained note.

19

Fl. 1-4

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

HISTORIANTE

U - pa -

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

f

mp

21

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

gu - p - ta, dis - cí - pu - lo de Bu - - da, ja - zi - a - dor - me -

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

ci - do na po - ei - ra ao pé da mu - ra - lha da ci -

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

25

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

da - de de Ma - tu - - - - ra.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

27

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

To - - - das as

com surdina

p

com surdina

p

com surdina

p

com surdina

p

pizz.

p

29

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

lâm - - pa - das es - ta - vam a - pa - ga - das,

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

32

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

to - - das as por - tas fe - cha - - - - das,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

36

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

to - das as es - tre - las es - con - di - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

39

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

das pe - - - lo céu

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

42

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

lô - bre - go de A - gos - to.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

45

Flt. *f* *p*

Fl. 1-3

Ob. 1.2 *p*

C. Ing.

Cl. 1.2 *p*

Cln. *p*

Fg. 1.2 *p*

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp. *mf*

Vln. I *unis.* *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. [*p*]

49

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato *com a baqueta*

Pandeiro

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

tr

De quem e - ram a - que - les pés,

53

Flt. Fl. 1-3 Ob. 1.2 C. Ing. Cl. 1.2 Cln. Fgt. 1.2 Sax. A. 1.2 Sax. T. Tpa. 1-4 Tpt. 1-4 Tbn. 1-4 Tba. Triângulo Prato Pandeiro Bumbo Tpn. Cel. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

com a - dor - nos que ti - lin - ta - vam, to - can-do-lhe o pei - to re - pen - ti - na -

53

Detailed description: This page of a musical score, numbered 267, contains measures 53 through 56. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), and Bassoon 1.2 (Fgt. 1.2). The brass section includes Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Tuba (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The percussion section includes Triângulo Prato, Pandeiro, Bumbo, and Tímpano (Tpn.). The strings play sustained chords, while the woodwinds and percussion have more active parts. The vocal line at the bottom of the page contains the lyrics: "com a - dor - nos que ti - lin - ta - vam, to - can-do-lhe o pei - to re - pen - ti - na -".

57

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato

Pandeiro

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

men - te?

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 57 to 60. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), and Bassoon 1.2 (Fgt. 1.2). The saxophone section includes Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2) and Saxophone Tenor (Sax. T.). The brass section includes Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trombones 1-4 (Tpt. 1-4), and Tuba (Tbn. 1-4). The percussion section includes Triângulo Prato, Pandeiro (with trills), Bumbo, and Tom-tom (Tpn.). The keyboard section includes Celeste (Cel.) and Harp (Hp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). A vocal line at the bottom of the percussion section has the lyrics "men - te?". The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

This page of a musical score covers measures 61 to 65. The instrumentation includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Triângulo Prato, Pandeiro, Bumbo, Tpm., Cel., Hp.), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabaixo). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). Measures 61 and 62 feature active woodwind and bassoon parts with melodic lines and slurs. Measures 63 and 64 are primarily rests for the woodwinds, with the strings providing harmonic support. Measure 65 concludes the section with a final chord and a fermata. The percussion parts include rhythmic patterns with trills and slurs. The piano part features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a *Crescendo* marking.

66

Fl. 1-3

Ob. 1.2
1.
p

C. Ing.
p

Cl. 1.2
p

Cln.
p

Fg. 1.2
a 2
mf

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

E - le a - cor - dou es - pan - ta - do e a luz da lâm - pa - da de u - ma mu -

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
[*p*]

Vc.
[*p*]

Cb.

70

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cl. 1.2

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

lher fe - riu - - lhe os o - - lhos,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

ff

[simile]

f

f

f

f

f

f

[f]

73

Fl. 1-3
 Ob. 1.2
 C. Ing.
 Cl. 1.2
 Cln.
 Fg. 1.2

Sax. A. 1.2
 Sax. T.

Tpa. 1-4
 Tpt. 1-4
 Tbn. 1-4
 Tba.

Hp.

chei - os de per - dâo, fe -

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

divisi

75

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

chiuso

Tpa. 1-4

chiuso

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

p

- riu - - lhe os o - - lhos,

75

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

Cb.

pp

77

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

chei - - os de per - dão.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato

Pand.

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com a baqueta

1.

tr

pizz.

divisi

ra a dan - ça - ri - na, es - mal - ta - - - da de jói - as, co - mo es - tre - las,

83

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato

Pand.

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

en - vol - ta num man - to a - zul cla - ro, e

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com surdina

87

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato

Pand.

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

bê - be - da do vi - nho de su - a pró - pria ju - ven - tu - de.

87 *divisi*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 277, contains 24 staves. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone) and brass (Trumpet, Trombone, Tuba). The middle section features percussion (Triangle, Snare, Bass Drum, Tom) and keyboard instruments (Celeste, Harp). The bottom section contains vocal lines with lyrics and string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass and percussion provide a steady accompaniment. The vocal line is a single melodic line with lyrics in Portuguese.

91

Flt. Fl. 1-3 Ob. 1.2 C. Ing. Cl. 1.2 Cln. Fgt. 1.2 Sax. A. 1.2 Sax. T. Tpa. 1-4 Tpt. 1-4 Tbn. 1-4 Tba. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 91 to 94. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Bass Clarinet) and the string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play sustained notes with long slurs. The brass section (Trumpets, Trombones, and Tuba) is mostly silent, with some notes in the first two measures. The piano (Hp.) has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is written in common time (C) and features various dynamics and articulation marks.

95

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

p

E - la a - bai - xou a lâm - pa-da e viu a jo - vem

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pp

com surdina arco

p

6

98

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

cresc. *f* *dim.* *p*

fa - ce aus - te - ra - men - te be - la.

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc. *f* *dim.* *p*

mf *pp*

101

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 101 and 102. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Contrabassoon, Bassoon 1.2) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) are active in measure 101. The brass section (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, Tuba) and saxophones (Saxophone A 1.2, Saxophone T) are silent in both measures. The Viola part features a prominent melodic line with slurs and accents. The Contrabass part has a simple rhythmic pattern. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 101 and 102, and the second system containing measure 101.

103

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

dim.

mf

105

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato

Pand.

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com a baqueta

pizz.

tr

1.

109

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo Prato

Pand.

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com surdina

113

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo

Prato

Pand.

Bumbo

Tpn.

Cel.

Hp.

Vln. I ^{8^{va}} *divisi*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

117

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 117 to 120. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone) and brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) are primarily silent, with some woodwinds playing sustained notes. The strings play sustained chords, and the piano (Hp.) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A rehearsal mark (8) is present at the beginning of the string section.

121

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes (Fl. 1-3), Oboes (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinets (Cl. 1.2), Bassoon (Fg. 1.2), Saxophones (Sax. A. 1.2, Sax. T.), Trumpets (Tpt. 1-4), Trombones (Tbn. 1-4), and Tubas (Tba.). The second system includes Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Fl. 1-3: Rests throughout the measures.

Ob. 1.2: Melodic line starting in C major, moving to B-flat major. Dynamics: *p*.

C. Ing.: Melodic line starting in C major, moving to B-flat major. Dynamics: *p*.

Cl. 1.2: Melodic line starting in C major, moving to B-flat major. Dynamics: *p*.

Fg. 1.2: Bassoon line with notes in B-flat major. Dynamics: *p*.

Sax. A. 1.2 & Sax. T.: Rests throughout the measures.

Tpt. 1-4 & Tbn. 1-4: Rests throughout the measures.

Tba.: Rests throughout the measures.

Vln. I & Vln. II: Rests throughout the measures.

Vla.: Rapid sixteenth-note passages with sixteenth-note groupings marked with a '6'. Dynamics: *pp*.

Vc.: Melodic line starting in C major, moving to B-flat major. Dynamics: *pp*.

Cb.: Bass line with notes in B-flat major. Dynamics: *p*.

Time signature: 3/4. Key signature: C major / B-flat major.

124

Flt.

Fl. 1-3 Flautim *f* *cresc.*

Ob. 1.2 *cresc.* *f* *cresc.*

C. Ing. *cresc.* *f* *cresc.*

Cl. 1.2 *cresc.* *f* *cresc.*

Cln. *cresc.* *f* *cresc.*

Fg. 1.2 *cresc.* *f* *cresc.*

Sax. A. 1.2 *cresc.* *f* *cresc.*

Sax. T.

Tpa. 1-4 *cresc.* *f* *cresc.*

Tpt. 1-4 *cresc.* *f* *cresc.*

Tbn. 1-4 *pp*

Tba. *pp*

124

Vln. I *divisi sem surdina* *f*

Vln. II *divisi sem surdina* *f*

Vla. *cresc.* *mf* *cresc.* [*f*]

Vc. *cresc.* *mf* *cresc.* [*f*]

Cb. *mf* *cresc.* [*f*]

127

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The image shows a page of a musical score for measures 127, 128, and 129. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwind instruments (Flute 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1.2, Saxophone Tenor) and brass instruments (Trumpet 1-4, Trombone 1-4, Tuba). The second system includes string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. The page number 127 is written at the top left of the first system.

129

Flt. *flautim* *ff*

Fl. 1-3 *ff*

Ob. 1.2 *ff*

C. Ing. *ff*

Cl. 1.2 *ff*

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp. *p*

DANÇARINA *p* Per

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

-do - a - me, jo - vem as - ce - ta. Dá - me a gra - ça de vir pa - ra a mi - nha

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131

135

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

ca - sa. A ter - - ra po - ei -

135

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[f]

138

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

Detailed description: This block contains the musical score for woodwinds and brass instruments. It starts at measure 138. The instruments listed are Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1.2, Saxophone Tenor, Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *ff* and *dim.*. The Tuba part has a large oval marking under it. The Saxophone parts have some notes with 'a 2' above them.

cresc. *ff* *dim.*

ren - ta não é ca - - ma di - - g - na de

138

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for strings and a vocal line. It starts at measure 138. The instruments listed are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "ren - ta não é ca - - ma di - - g - na de". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *cresc.*, *ff*, and *dim.*. The string parts feature complex rhythmic patterns and slurs.

141

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4
com surdina

Tbn. 1-4

Tba.

ti.
UPAGUPTA

Mu-lher, se-gue o teu ca

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

unis.

145

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

pp cresc. *p cresc.*

mi - nho, quan - do che - gar a ho - ra, i - rei pro - cu - rar - te.

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Inverno...

151

Flt. *sf*

Fl. 1-3

Ob. 1,2

C. Ing.

Cl. 1,2

Cln.

Fg. 1,2

Sax. A. 1,2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4 *com surdina* *f*

Tbn. 1-4 *f*

Tba.

HISTORIANTE

De re - pen - te, a noi - te

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *divisi*

Vla. *mf* *divisi*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

153

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

ne - gra mos - trou os den - tes no cla -

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

allarg.

155

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo

Prato

Caixa

Bumbo

Tpn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sem surdina

sem surdina a 2

secc.

pp

p

f

fff

p

mf

f

fff

fff

p

cresc. molto

rão de um re - lâm - pa - go.

155

allarg.

fff

fff unis. 3

fff unis. 3

fff 3

161

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cl.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

céu ru - giu a tem - pes - ta - - de,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

164

flatterzung

Fl. 1-3

flatterzung

flatterzung

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

com surdina

Tpa. 1-4

com surdina

com surdina

Tpt. 1-4

com surdina

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

e a mu - lher tre - meu de

164

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

167

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

Hp.

me - do.

167

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 167-170 includes the following parts: Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2, Saxophones A. 1.2 and T., Trumpets 1-4, Trombones 1-4, Tuba, Timpani, Harp, and Violins I and II. The harp part features a glissando and a crescendo. The vocal line includes the lyrics "me - do." The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and woodwinds have specific melodic lines.

As correntes aéreas...

This musical score is for the piece "As correntes aéreas...". It is a full orchestral score, likely for a concert band or symphony orchestra. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 170. The instruments included are:

- Fl. 1-3 (Flutes)
- Ob. 1,2 (Oboes)
- C. Ing. (English Horn)
- Cl. 1,2 (Clarinets)
- Cln. (Clarinet in Bb)
- Fg. 1,2 (Fagots)
- Sax. A. 1,2 (Saxophones Alto)
- Sax. T. (Saxophone Tenor)
- Tpa. 1-4 (Trumpets)
- Tpt. 1-4 (Trumpets)
- Tbn. 1-4 (Tubas)
- Tba. (Tuba)
- Hp. (Harp)
- Vln. I (Violins)
- Vln. II (Violins)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabaixo)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various trills and ornaments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The dynamic marking *f* (forte) is present in the piano part. The score is written for two systems, with the first system starting at measure 170 and the second system continuing from there.

172

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 304, measures 172-173, is presented in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet 1.2, Clarinet in B-flat, Bassoon 1.2) and string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) are the primary active parts. Measures 172-173 feature intricate rhythmic figures, including sixteenth-note patterns and trills. The Flute 1-3 parts include trills and ornaments, while the Violin I part has a trill in measure 173. The Clarinet 1.2 part also features a trill in measure 173. The string parts provide a rhythmic foundation with sixteenth-note patterns. The brass section (Trumpet 1-4, Trombone 1-4, Tuba) and Saxophone section (Saxophone A. 1.2, Saxophone T.) are marked with rests, indicating they are silent in these measures.

Musical score for orchestra and woodwinds, measures 174-175. The score is divided into two systems. The top system includes Flutes 1-3, Oboes 1-2, Clarinet in G, Clarinet in Bb 1-2, Cor Anglais, Bassoon 1-2, Saxophone A 1-2, Saxophone T, Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The bottom system includes Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (F# and C#). The score features various musical notations including trills (tr), accents (bem vibrado), and dynamics (f). The woodwind parts have complex rhythmic patterns and trills, while the string parts provide a steady accompaniment.

174

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fig. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tr

bem vibrado

f

tr

tr

Musical score for page 306, measures 176-179. The score is divided into two systems of five staves each. The top system includes woodwinds and strings, while the bottom system includes violins, viola, cello, and double bass.

- Fl. 1-3:** Measures 176-179 feature a complex melodic line with many accidentals and trills. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. A breath mark *8^{va}* is indicated above the staff in measure 177.
- Ob. 1.2:** Measures 176-179 feature a sustained chord with trills. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- C. Ing.:** Measures 176-179 feature a sustained chord. A dynamic marking of *f* is present in measure 176.
- Cl. 1.2:** Measures 176-179 feature a sustained chord with trills. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- Cln.:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Fg. 1.2:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Sax. A. 1.2:** Measures 176-179 feature a sustained chord. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- Sax. T.:** Measures 176-179 feature a sustained chord. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- Tpa. 1-4:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Tpt. 1-4:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Tbn. 1-4:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Tba.:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Vln. I:** Measures 176-179 feature a complex melodic line with many accidentals and trills. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- Vln. II:** Measures 176-179 feature a complex melodic line with many accidentals and trills. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- Vla.:** Measures 176-179 feature a complex melodic line with many accidentals and trills. A dynamic marking of *f* is present in measure 176. Trill markings *tr* are placed above the notes in measures 177 and 178.
- Vc.:** Measures 176-179 feature a sustained chord.
- Cb.:** Measures 176-179 feature a sustained chord.

This page of a musical score covers measures 178 to 181. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes 1-3, Oboes 1-2, Clarinet in G (C. Ing.), Clarinets 1-2, Contrabassoon (Cln.), and Euphoniums 1-2 (Eg. 1.2). The second system includes parts for Saxophone Alto 1-2 (Sax. A. 1.2), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trombones 1-4 (Tpt. 1-4), Tuba (Tbn. 1-4), and Bass Trombone (Tba.). The third system includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 178-181 feature a complex woodwind texture. The Flutes, Oboes, and Clarinets play rapid sixteenth-note passages, often with trills. The Saxophones play sustained chords. The Brass section (Trumpets, Trombones, and Tuba) provides harmonic support with sustained notes, some marked with a forte (*f*) dynamic. The strings (Violins, Viola, Cello, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

180

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8^{va}

tr

a 2

f

182

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8^{va}

8^{vb}

f

a 2

f

184

(8)

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

divisi

Vln. II

divisi

Vla.

Vc.

Cb.

A chuva...

This musical score is for the piece "A chuva...". It is divided into two systems. The first system (measures 186-188) features woodwind and brass instruments. The second system (measures 189-191) features string instruments.

Woodwind Section:
Fl. 1-3: Flutes 1, 2, and 3. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf and a first fingering (1) indicated by a circled 1. They play a melodic line with a grace note.
Ob. 1.2: Oboes 1 and 2. Similar to the flutes.
C. Ing.: Clarinet in G major.
Cl. 1.2: Clarinet in B major.
Cln.: Clarinet in C major.
Fg. 1.2: Bassoon 1 and 2. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Sax. A. 1.2: Saxophones Alto 1 and 2. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Sax. T.: Saxophone Tenor. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .

Brass Section:
Tpa. 1-4: Trumpets 1-4. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Tpt. 1-4: Trombones 1-4. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Tbn. 1-4: Trombones 1-4. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Tba.: Tuba. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .

String Section:
Vln. I: Violins I. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Vln. II: Violins II. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Vla.: Viola. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Vc.: Violoncello. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .
Cb.: Contrabaixo. Measure 186 starts with a dynamic marking of mf .

188

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T. *mf*

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score covers measures 190 and 191. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinets 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in Bb (Cln.), and Bassoon 1.2 (Fg. 1.2). The saxophone section includes Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2) and Saxophone Tenor (Sax. T.). The brass section includes Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trombones 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Tuba (Tba.). The string section includes Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 190 features a dynamic marking of *f* (forte) for the flute. The woodwinds and brass play sustained notes, while the strings play a rhythmic accompaniment. Measure 191 continues the woodwind and brass parts, with the strings providing a consistent accompaniment.

192

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing. *f*

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

192

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

194

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

194

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

196

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Tpn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 196 and 197. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet in G 1.2, Clarinet in Bb 1.2, Cor Anglais, Bassoon 1.2) and saxophone section (Saxophone Alto 1 & 2, Saxophone Tenor) play a complex, rhythmic melody with many accidentals. The brass section (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, Tuba, Trombone) provides harmonic support with triplets and sustained notes. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a steady, rhythmic accompaniment. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

198

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Tpn.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 198, 199, and 200. The woodwind section includes Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Contrabassoon, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1 and 2, and Saxophone Tenor. The brass section includes Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 198 and 199 feature complex woodwind and string textures with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 200 shows a change in texture with some instruments resting or playing simpler patterns. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

200

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 200 to 202. It features a complex woodwind arrangement. The Flutes (Fl. 1-3) and Clarinets (Cl. 1.2) play a melodic line with frequent accidentals. The Oboe (Ob. 1.2) and Bassoon (Fg. 1.2) provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Saxophones (Sax. A. 1, Sax. A. 2, Sax. T.) have more active parts, often playing sixteenth-note passages. The Percussion (Tpa. 1-4, Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Tba.) is mostly silent in this section.

200

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 200 to 202 for the string ensemble. The Violins (Vln. I and Vln. II) play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a similar pattern, while the Double Bass (Cb.) provides a steady bass line. The score includes dynamic markings such as *tr* and *o*.

202

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 202 to 204. It features a complex woodwind and string arrangement. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet 1.2, Bassoon 1.2, Saxophones A1, A2, and T, and Cor Anglais) play intricate, often sixteenth-note passages. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation with sustained notes and light textures. The percussion (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tubas) is mostly silent in this section.

202

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 202 to 204, focusing on the string ensemble. The Violin I and II parts feature dense, rhythmic patterns of sixteenth notes, often with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play sustained, rhythmic accompaniment, with some parts featuring light tremolos or sustained notes. The strings are marked with various dynamics and articulations to create a rich, textured sound.

204

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 204 and 205. It features a complex woodwind and string arrangement. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet 1.2, Bassoon 1.2, Saxophones A1, A2, and T, and Clarinet in Bb) play intricate, often sixteenth-note passages. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation with sustained notes and light textures. The percussion (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tubas) are mostly silent in this section.

204

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 204 and 205, focusing on the string ensemble. The Violin I and Violin II parts feature dense, rhythmic patterns of sixteenth notes, often with a tremolo effect. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide a steady, rhythmic accompaniment with sustained notes and light textures. The strings are marked with a 'tr' (tremolo) symbol, indicating the intended texture.

206

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 206 to 210. It features a complex woodwind and string arrangement. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet 1.2, Bassoon 1.2, Saxophones A1, A2, and T, and Clarinet in G) play intricate, often sixteenth-note passages. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation with sustained notes and light textures. The percussion (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tubas) is mostly silent in this passage.

206

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 206 to 210, focusing on the string ensemble. The Violin I and II parts feature dense, rhythmic patterns of sixteenth notes, often with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play sustained, rhythmic accompaniment, with some parts featuring light tremolos or sustained notes. The overall texture is rich and layered, supporting the complex woodwind passages above.

208

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 208 to 210. It features a complex woodwind and string arrangement. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet 1.2, Bassoon 1.2, Saxophones A1, A2, and T, and Cor Anglais) play intricate, often sixteenth-note passages. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation with sustained notes and light textures. The percussion (Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tubas) is mostly silent in this passage.

208

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 208 to 210, focusing on the string ensemble. The Violin I and Violin II parts feature dense, rhythmic patterns of sixteenth notes, often with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play sustained notes, providing a harmonic and rhythmic base for the woodwinds. The strings are marked with various dynamics and articulations throughout the passage.

210

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 210 to 212. It features a complex woodwind arrangement. The Flutes (Fl. 1-3) and Clarinets (Cl. 1.2) play a melodic line with frequent accidentals. The Oboe (Ob. 1.2) and Bassoon (Fg. 1.2) provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Saxophones (Sax. A. 1, Sax. A. 2, Sax. T.) have more active parts, often playing sixteenth-note passages. The Percussion (Tpa. 1-4, Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Tba.) is mostly silent in this section.

210

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 210 to 212 for the string ensemble. The Violins (Vln. I and Vln. II) play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a similar pattern, while the Double Bass (Cb.) provides a steady bass line. The score includes dynamic markings such as mf and ff .

212

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 212, 213, and 214 for various instruments. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet in G 1.2, Clarinet in Bb, Bassoon 1.2, Saxophones A1, A2, and T, Trombones 1-4, and Tuba) play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are mostly silent, indicated by a large 'r' (ritardando) and a fermata in their staves.

212

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 212, 213, and 214 for the string section. The Violin I and Violin II parts play a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are mostly silent, indicated by a large 'r' (ritardando) and a fermata in their staves.

214

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 214 to 216. It features a complex woodwind arrangement. The Flutes (Fl. 1-3) and Oboes (Ob. 1.2) play a melodic line with grace notes. The Clarinets (Cl. 1.2) and Bassoon (Fg. 1.2) provide harmonic support with rhythmic patterns. The Saxophones (Sax. A. 1, Sax. A. 2, Sax. T.) have specific entries in measures 215 and 216. The Percussion (Tpa. 1-4, Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Tba.) is mostly silent in this section.

214

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 214 to 216 for the string ensemble. The Violins I (Vln. I) and Violins II (Vln. II) play a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a similar rhythmic pattern. The Double Bass (Cb.) provides a steady bass line. The score includes dynamic markings such as mf and f .

216

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 216 to 218. It features a complex woodwind arrangement. The Flutes (Fl. 1-3) and Clarinets (Cl. 1.2) play a melodic line with many accidentals. The Oboe (Ob. 1.2) and Bassoon (Fg. 1.2) provide a rhythmic accompaniment. The Saxophones (Sax. A. 1, Sax. A. 2, Sax. T.) have specific parts, with Sax. A. 1 and Sax. T. playing a melodic line. The Trombones (Tbn. 1-4) and Trombones (Tbn. 1-4) are mostly silent. The Trumpets (Tpt. 1-4) and Trumpets (Tpt. 1-4) are also silent. The Percussion (Tpa. 1-4) and Trombones (Tbn. 1-4) are silent. The Tuba (Tba.) is silent.

216

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 216 to 218. It features a string arrangement. The Violins (Vln. I and Vln. II) play a rhythmic accompaniment. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a rhythmic accompaniment. The Double Bass (Cb.) plays a rhythmic accompaniment. The strings are playing a rhythmic accompaniment.

218

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 218 to 220. It features a complex woodwind arrangement. The Flutes (Fl. 1-3) and Oboes (Ob. 1.2) play a melodic line with grace notes. The Clarinets (Cl. 1.2) and Bassoons (Fg. 1.2) provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Saxophones (Sax. A. 1, Sax. A. 2, Sax. T.) also contribute to the texture. The strings (Tpa., Tpt., Tbn., Tba.) are mostly silent in this passage.

218

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 218 to 220 for the string ensemble. The Violins I (Vln. I) and Violins II (Vln. II) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a similar pattern. The Double Bass (Cb.) provides a steady bass line. The score includes dynamic markings such as mf and f .

220

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

gliss.
C:DEFG#A:B

220

(8)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 220 and 221. The top section (measures 220-221) features woodwind and string parts. Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet 1.2, Bassoon 1.2, and Saxophones A1, A2, and T. all play a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The strings (Violins I and II, Viola, and Cello) provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The percussion section includes a Harp with a glissando effect and a snare drum. The bottom section (measures 220-221) shows the continuation of the woodwind and string parts, with some measures marked with a circled '8'.

222

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

1

Sax. A.

2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

222

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

224

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

226

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

226

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Primavera

228

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fgt. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Hp.

228

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

236

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fgt. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 236 through 243. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2) has active parts with various note values, rests, and phrasing slurs. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) and the rest of the woodwind section (Saxophones, Trumpets, Trombones, Tubas) are marked with whole rests throughout the entire passage.

Dias nublados...

244

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Chn.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

244

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com surdina

pizz.

The score is divided into two systems. The first system (measures 244-247) features woodwinds and brass. The Clarinet (Chn.) has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note and a fermata. The other instruments are silent. The second system (measures 248-251) features strings. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are marked 'com surdina' and play a rhythmic eighth-note pattern. The Viola (Vla.) is silent. The Violoncello (Vc.) is marked 'com surdina' and plays a half note. The Contrabass (Cb.) is marked 'pizz.' and plays a rhythmic pattern of quarter notes.

248

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

248

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

252

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

252

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

255

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 255 through 258. The woodwind section includes Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Clarinet in B-flat, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1.2, and Saxophone Tenor. The brass section includes Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tubas. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 255 and 256 are mostly rests for the woodwinds and brass, with the Clarinet in B-flat playing a melodic line. Measures 257 and 258 feature a complex texture with active parts for Violin I, Violoncello, and Contrabass, and a final chord for the woodwinds and brass.

Manhãs brumosas...

258

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

Detailed description: This block contains the woodwind and string parts for measures 258 to 261. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Clarinet in G, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, Bassoon 1.2) play a complex, rhythmic melody with many slurs and ties. The strings (Saxophones A. 1.2 and T., Trumpets 1-4, Trombones 1-4, Tuba) are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Clarinet in Eb (Cln.) has a few notes in measure 258.

258

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

com surdina
pizz.
com surdina
arco

Detailed description: This block contains the string parts for measures 258 to 261. The Violins I and II play a melodic line with slurs and ties. The Viola plays a pizzicato line with slurs and ties. The Violoncello (Vc.) plays a melodic line with slurs and ties. The Contrabass (Cb.) plays a melodic line with slurs and ties. The strings are marked with 'com surdina' (with mutes) and 'arco' (bowed).

262

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 262 through 265 for a woodwind and brass section. The woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2) and brass (Saxophones A. 1.2 and T., Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba) are shown with rests throughout the entire passage. The Flute 1-3 part is the only one with active notation, featuring a complex melodic line with many slurs and ties across the four measures.

262

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 262 through 265 for a string section. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with slurs and ties. The Viola part plays a similar melodic line. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

266

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 266 through 269. It features a complex woodwind and brass arrangement. The Flutes (Fl. 1-3) play a melodic line with frequent slurs and ties. The Oboe (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), and Bassoon (Fg. 1.2) parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Saxophone section (Sax. A. 1.2, Sax. T.) and the entire Brass section (Tpa. 1-4, Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Tba.) are also silent throughout this passage.

266

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 266 through 269 for the string ensemble. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a melodic line with slurs and ties. The Viola (Vla.) part provides harmonic support with sustained notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play a bass line with sustained notes and some rhythmic movement.

270

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

Detailed description: This block contains the musical notation for woodwind and brass instruments from measure 270 to 273. The Flutes (Fl. 1-3) play a complex, melodic line with many accidentals and slurs. The Oboe (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet (Cl. 1.2), Clarinet in Bb (Cln.), and Bassoon (Fg. 1.2) parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Saxophones (Sax. A. 1.2, Sax. T.), Trumpets (Tpt. 1-4), Trombones (Tbn. 1-4), and Tubas (Tba.) also have horizontal lines, indicating they are silent during this passage.

270

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

divisi unis.

Detailed description: This block contains the musical notation for string instruments from measure 270 to 273. The Violin I (Vln. I) part features a melodic line with slurs and a fermata at the end. The Violin II (Vln. II) part is marked 'divisi' in measure 270 and 'unis.' in measure 271, playing a supporting line. The Viola (Vla.) part has a melodic line with a fermata. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play a simple, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

Albores primaverais...

274

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4
1.
pp

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.
p *cresc.* *f* *dim.*

274

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

278

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

278

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

282

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Cel.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 282 through 285. The instrumentation includes woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Clarinet in Bb, Bassoon 1.2, Saxophones Alto 1.2 and Tenor, Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass), and piano. The woodwinds and strings are mostly silent (indicated by dashes) in measures 282-284. The Tuba and Trombones 1-4 also have dashes. The Trumpets 1-4 play a melodic line starting in measure 282. The Clarinet in Bb and Bassoon 1.2 play a rhythmic accompaniment. The Saxophone Tenor plays a melodic line starting in measure 283. The Piano plays a complex accompaniment with dense chords and arpeggios. The Violins I and II play a melodic line starting in measure 282. The Viola, Violoncello, and Contrabass are silent.

286

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

Hp.

286

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A primavera...

290

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 290 to 300 for woodwind and brass instruments. The Flute 1-3 parts have a melodic line starting in measure 290 with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet 1.2 and Bassoon 1.2 parts have a sustained chordal texture. The Saxophone A. 1.2 and Saxophone T. parts enter in measure 300 with a piano (*p*) dynamic. The Trombone 1-4 and Trombone A. 1.2 parts have a sustained chordal texture. The Trumpet 1-4 and Trumpet A. 1.2 parts have a sustained chordal texture. The Tuba part has a sustained chordal texture.

290

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 290 to 300 for string instruments. The Violin I and Violin II parts have a melodic line starting in measure 290 with a piano (*p*) dynamic. The Viola part has a sustained chordal texture. The Violoncello part has a melodic line starting in measure 300 with a piano (*p*) dynamic. The Contrabass part has a sustained chordal texture. Performance instructions include "sem surdina" and "divisi sem surdina".

293

Flt.
Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

This section of the score covers measures 293 to 300. It features woodwind and brass parts. The woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophones) play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass instruments (Trumpets, Trombones, Tuba) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

293

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This section of the score covers measures 293 to 300. It features string parts. The Violins I and II play a rhythmic, melodic pattern with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabass provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

295

Flt. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 295 to 300. The woodwind section includes Flute 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1.2, and Saxophone Tenor. The brass section includes Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex melodic lines with many slurs and ties, particularly in the woodwinds and strings. The woodwinds and strings play intricate patterns, while the brass instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic figures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

298

Flt. Fl. 1-3 Ob. 1.2 C. Ing. Cl. 1.2 Cln. Fg. 1.2 Sax. A. 1.2 Sax. T. Tpa. 1-4 Tpt. 1-4 Tbn. 1-4 Tba. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

This page of a musical score, numbered 349, contains measures 298 through 300. The score is divided into two systems. The first system includes woodwind and brass instruments: Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), Bassoon 1.2 (Fg. 1.2), Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Trombone (Tba.). The second system includes string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Measure 298 features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) for the flute. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

301

Flt.
Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 301, 302, and 303. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), Bassoon 1.2 (Fg. 1.2), Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Trombone (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support.

304

Flt. Fl. 1-3 Ob. 1.2 C. Ing. Cl. 1.2 Cln. Fg. 1.2 Sax. A. 1.2 Sax. T. Tpa. 1-4 Tpt. 1-4 Tbn. 1-4 Tba. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

tr

8va

Detailed description: This page of a musical score covers measures 304, 305, and 306. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in Bb (Cln.), Bassoon 1.2 (Fg. 1.2), Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Trombone (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features a variety of musical notations, including a trill (tr) in the flute part at the start of measure 305, and an octave shift (8va) in the violin I part at the start of measure 305. The woodwinds and strings play sustained notes and melodic lines, while the brass section provides harmonic support with sustained notes.

307

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

307

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 307, 308, and 309. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), Bassoon 1.2 (Fg. 1.2), Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), and Saxophone Tenor (Sax. T.). The brass section includes Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Trombone (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass section provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The flute parts are mostly rests, with some melodic lines in measures 308 and 309. The oboe and clarinet parts feature prominent melodic lines with slurs and ties. The string section consists of dense, rhythmic patterns in the violins and cellos, with more melodic lines in the viola and contrabass.

310

Flt.
Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 310, 311, and 312. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), Bassoon 1.2 (Fg. 1.2), Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), and Saxophone Tenor (Sax. T.). The brass section includes Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Trombone (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as rests, notes, and slurs across the measures.

This page of a musical score, numbered 354, contains the following instruments and parts:

- Flt.:** Flute part starting at measure 313 with a trill (*tr*) and a long melodic line.
- Fl. 1-3:** Flute 1-3 part, mostly rests.
- Ob. 1.2:** Oboe 1.2 part with trills (*tr*) in measures 314 and 315.
- C. Ing.:** Cor Anglais part, mostly rests.
- Cl. 1.2:** Clarinet 1.2 part with a long melodic line.
- Cln.:** Clarinet part, mostly rests.
- Fg. 1.2:** Bassoon 1.2 part with a long melodic line.
- Sax. A. 1.2:** Saxophone Alto 1.2 part with a long melodic line.
- Sax. T.:** Saxophone Tenor part with a long melodic line.
- Tpa. 1-4:** Trumpet 1-4 part with a long melodic line.
- Tpt. 1-4:** Trombone 1-4 part with a long melodic line.
- Tbn. 1-4:** Trombone 1-4 part with a long melodic line.
- Tba.:** Tuba part with a long melodic line.
- Vln. I:** Violin I part with a fast, rhythmic pattern.
- Vln. II:** Violin II part with a fast, rhythmic pattern.
- Vla.:** Viola part with a long melodic line.
- Vc.:** Violoncello part with a long melodic line.
- Cb.:** Contrabasso part with a long melodic line.

Measure numbers 313, 314, and 315 are indicated at the beginning of the first three measures. Performance markings include *tr* (trill), *a 2* (second octave), *8^{va}* (octave up), and *unis.* (unison).

316

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 316-318 is arranged in two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone) and brass (Trumpet, Trombone, Tuba). The second system includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 316 features a flute melody with a trill, while the oboe and bassoon play a similar melodic line. The woodwinds and brass provide harmonic support with sustained notes and chords. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 317 continues the melodic development, with the flute and oboe playing a sequence of notes. Measure 318 concludes the section with a final chordal structure across the woodwinds and brass.

This page of a musical score, numbered 356, contains measures 319 through 321. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds, brass, and percussion. The second system includes strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone) and brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) play sustained notes with long slurs. The percussion section (Prato, Tpn.) has a specific rhythmic pattern. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, and a triplet of sixteenth notes in the final measure of each part.

319

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Prato

Tpn.

319

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

322

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

322 *p* com surdina

Vln. I

p com surdina

Vln. II

p com surdina

Vla.

p com surdina

Vc.

p com surdina

Cb.

324

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

HISTORIANTE

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

tr

chiuso

com surdina

divisi

Os ga - lhos das

327

Fl. 1-3
Ob. 1, 2
C. Ing.
Cl. 1, 2
Cln.
Fg. 1, 2
Sax. A. 1, 2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Cel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ár - vo - res das a - la - me - - das es -

Detailed description: This page of a musical score covers measures 327 to 330. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes three flutes (Fl. 1-3), two oboes (Ob. 1, 2), a cor Anglais (C. Ing.), two clarinets (Cl. 1, 2), a contrabassoon (Cln.), and two bassoons (Fg. 1, 2). The saxophone section consists of two alto saxophones (Sax. A. 1, 2) and one tenor saxophone (Sax. T.). The brass section includes four trumpets (Tpa. 1-4), four trombones (Tbn. 1-4), and a tuba (Tba.). The string section includes a cello (Cel.), two violins (Vln. I, II), a viola (Vla.), a violinist (Vc.), and a double bass (Cb.). The vocal line is positioned between the cellos and the violins. The score is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The woodwinds and strings play sustained notes with trills, while the brass and percussion play rhythmic patterns. The vocal line has lyrics in Portuguese: 'ár - vo - res das a - la - me - - das es -'.

330

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Cel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ta - vam do - lo - ri - dos de tan - tos bo - tões.

330

Detailed description: This page of a musical score covers measures 330 to 332. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes three flutes (Fl. 1-3), one oboe (Ob. 1.2), one cor Anglais (C. Ing.), two clarinets (Cl. 1.2), one contralto (Cln.), and two bassoons (Fg. 1.2). The brass section consists of two saxophones (Sax. A. 1.2, Sax. T.), four trumpets (Tpa. 1-4), four trombones (Tbn. 1-4), and one tuba (Tba.). The string section includes a cello (Cel.), two violins (Vln. I, Vln. II), a viola (Vla.), a violin (Vc.), and a double bass (Cb.). A vocal line is present between the cello and the first violin staves. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. Measure 330 shows various woodwind entries with trills and grace notes. The strings play sustained chords. The vocal line enters in measure 330 with the lyrics 'ta - vam do - lo - ri - dos de tan - tos bo - tões.' The score continues through measure 332 with similar instrumental textures and a continuation of the vocal line.

333

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Cel.

A - - - le - gres no - tas de

333

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

335

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

flau - ta lon - gin - - qua vi - nham flu - tu -

335

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 335 to 340. It features a complex orchestration including woodwinds (Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Bassoon, Saxophones A. 1.2 and T., Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba), strings (Violins I and II, Viola, and Violoncello), and a vocal line. The woodwinds and strings play intricate patterns, with many notes marked with trills (tr). The vocal line has lyrics in Vietnamese: "flau - ta lon - gin - - qua vi - nham flu - tu -". The score is written in a key signature of three flats and a common time signature. Measure numbers 335 and 340 are indicated at the beginning of their respective systems.

337

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

an - do no ar mor - - no da pri - ma -

337

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

339

Fl. 1-3
Ob. 1,2
C. Ing.
Cl. 1,2
Cln.
Fg. 1,2
Sax. A. 1,2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Cel.
ve - - - - ra.
339
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 339 and 340. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Flute 1-3 part (top staff) features a complex melodic line with trills and grace notes. The Oboe 1,2 part has a simple melodic line. The Clarinet 1,2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a simple melodic line. The Saxophone parts (Alto and Tenor) are silent. The Trumpet and Trombone parts play sustained chords. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play sustained chords. The Viola part has a simple melodic line. The Cello part has a simple melodic line. The text 've - - - - ra.' is written below the vocal line.

Allegro

341

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo
Prato
com a baqueta

Cel.

Vln. I
pizz.

Vln. II
pizz.

Vla.
pizz.

Vc.
pizz.

Cb.
pizz.

Os ha - bi - tan - tes da ci - da - de ti - nham i - do ao fes - ti - val das

345

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Triângulo

Prato

Cel.

flo - res nos bos - - - - - ques.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

349

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Triângulo Prato
Cel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

No mei - o do céu, a lu - a

Detailed description: This page of a musical score covers measures 349 to 352. It features a large orchestral ensemble and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinet 1.2, Cymbal, Bassoon 1.2, Saxophones A. 1.2 and T., Trumpets 1-4, Trombones 1-4, Tuba, Triangle/Tam-tam, Cymbal, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Maestoso' with a half note equal to one beat. The music begins at measure 349. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with trills and slurs. The brass section provides harmonic support with sustained chords and rhythmic figures. The vocal soloist enters at measure 350 with the lyrics 'No mei - o do céu, a lu - a'. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte).

353

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

chei - a con - tem - pla - va as som - bras da ci - da - de si - len - ci -

353

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

357

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

o - sa.

O

357

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

363

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Cel.

jo - vem as - ce - ta es - ta - va an - dan - do na ru - a so - li - tá - ria,

363

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

370

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2
a 2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Cel.

en - quan - to lá em ci - - ma os a - pai - xo - na - dos

370

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

arco

376

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2

Detailed description: This block contains the woodwind staves for measures 376-381. The Flute 1-3 part features a melodic line with slurs and triplets. The Oboe 1.2 part has a similar melodic line. The Clarinet in G part has a melodic line with triplets. The Clarinet in Bb and Bassoon parts are mostly silent. The Flute 1-3 part has a melodic line with slurs and triplets. The Oboe 1.2 part has a similar melodic line. The Clarinet in G part has a melodic line with triplets. The Clarinet in Bb and Bassoon parts are mostly silent.

Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

Detailed description: This block contains the brass and saxophone staves for measures 376-381. The Trumpet 1-4 part has a melodic line with triplets. The Trombone 1-4 part is mostly silent. The Tuba part is mostly silent. The Saxophone Alto 1.2 and Saxophone Tenor parts are mostly silent. The Trumpet 1-4 part has a melodic line with triplets. The Trombone 1-4 part is mostly silent. The Tuba part is mostly silent. The Saxophone Alto 1.2 and Saxophone Tenor parts are mostly silent.

Cel.

Detailed description: This block contains the Cello part for measures 376-381. The Cello part has a simple harmonic accompaniment with slurs and rests.

ko - ki - lãs lan - ça - vam dos ga - lhos das man-guei - ras o seu quei - xu - me in - -

376

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains the string staves for measures 376-381. The Violin I part has a melodic line with triplets. The Violin II part has a simple harmonic accompaniment. The Viola part has a simple harmonic accompaniment. The Violoncello part has a simple harmonic accompaniment. The Double Bass part is mostly silent.

382

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2
Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.
Cel.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

so - ne. U - pa

f
p

388

Fl. 1-3
Ob. 1.2
C. Ing.
Cl. 1.2
Cln.
Fg. 1.2

Sax. A. 1.2
Sax. T.
Tpa. 1-4
Tpt. 1-4
Tbn. 1-4
Tba.

Hp.

gu - p - ta, a - tra - ves - sou os por - tões da ci -

388

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

392

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

Hp.

da - - de e pa - rou na ba - se da mu - ra - lha.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

398

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Campana grave

Sino

Que mu-lher ja - zi - a na som - bra do mu - ro e a seus pés—

398

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

402

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

1

Sax. A.

2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Sino

a - ta - ca - da pe - la pes - te ne - gra, com o cor - po chei - o de fe - ri - das,

402

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

406

Fl. 1-3

Ob. 1,2

C. Ing.

Cl. 1,2

Cln.

Fg. 1,2

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Sino

ex - pul - sa a-pres-sa-da-men-te da ci - da - de? O as -

406

Vln. I com surdina \vee

Vln. II com surdina p

Vla. com surdina

Vc. com surdina

Cb.

410

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

ce - ta as - sen - tou - se a seu la - do, to - mou-lhe a ca - be - ça nos jo - e - lhos, u-mi-de-

410

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

p

414

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

ceu - lhe os lá - bios com á - gua, e un - tou - lhe o cor - po com bál - sa - mo.

414

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

divisi

418

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

418

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

422

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

Detailed description of the musical score: The page contains two systems of musical notation. The first system, measures 422-425, features woodwind and brass instruments. The Flute (Fl. 1-3), Oboe (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), Bassoon (Fg. 1.2), Saxophone Alto (Sax. A. 1.2), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpet (Tpa. 1-4), Trombone (Tpt. 1-4), Trombone (Tbn. 1-4), and Tuba (Tba.) parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. In the final measure (425), the Saxophone Alto and Tenor, Trumpet, Trombone, and Tuba parts enter with a forte (*f*) dynamic. The Saxophone Alto and Tenor play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support. The second system, measures 422-425, features string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). All string parts begin in measure 422 and play a melodic line with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic in measure 425. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents. The Contrabasso part has a rhythmic pattern of eighth notes.

426

Flt. *f*

Fl. 1-3

Ob. 1.2 *a 2* *f*

C. Ing. *f*

Cl. 1.2 *f*

Cln. *f*

Fg. 1.2 *a 2* *f*

Sax. A. 1.2 *f*

Sax. T. *f*

Tpa. 1-4 *f*

Tpt. 1-4 *f*

Tbn. 1-4 *f*

Tba. *f*

Sino *f*

426 *sem surdina* *f*

Vln. I *sem surdina* *f*

Vln. II *sem surdina* *f*

Vla. *sem surdina* *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

430

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Sino

430

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 430 to 433. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute (Flt.), Flutes 1-3 (Fl. 1-3), Oboe 1.2 (Ob. 1.2), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet 1.2 (Cl. 1.2), Clarinet in B-flat (Cln.), Bassoon 1.2 (Fg. 1.2), Saxophone Alto 1.2 (Sax. A. 1.2), and Saxophone Tenor (Sax. T.). The brass section consists of Trumpets 1-4 (Tpa. 1-4), Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4), Trombones 1-4 (Tbn. 1-4), and Trombone (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A Sine wave (Sino) is also present. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The page number 430 is indicated at the top left of the first system and above the string section.

434

Flt.

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Sino

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com surdina

com surdina

com surdina

com surdina

com surdina

com surdina

438

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

1.

mp

mp

This musical score page contains measures 438 through 441. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1.2, Saxophone Tenor, Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a variety of musical notations, including rests, melodic lines with slurs, and rhythmic patterns. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Dynamics include *mp* (mezzo-piano). A first ending bracket is present in the Oboe 1.2 part at the end of measure 441. The Contrabass part includes a *pizz.* (pizzicato) marking.

442

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score contains measures 442, 443, and 444. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flutes 1-3, Oboe 1.2, Cor Anglais, Clarinets 1.2, Clarinet in C, Bassoon 1.2, Saxophone Alto 1.2, Saxophone Tenor, Trumpets 1-4, Trombones 1-4, and Tuba. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The woodwinds and strings play melodic and rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The Flute 1-3 part is mostly silent. The Oboe 1.2 part has a melodic line with a long note in measure 443. The Clarinet 1.2 and Clarinet in C parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Bassoon 1.2 part has a long note in measure 442. The Saxophone Alto 1.2 part has a melodic line in measure 444. The Trumpet 1-4 part has a melodic line in measure 442. The Trombone 1-4 and Tuba parts are mostly silent. The Violin I part has a melodic line in measure 442. The Violin II part has a rhythmic eighth-note pattern. The Viola part has a rhythmic eighth-note pattern. The Violoncello part has a melodic line in measure 442. The Contrabass part has a rhythmic eighth-note pattern.

445

Fl. 1-3 *p*

Ob. 1,2 *p*

C. Ing. *p*

Cl. 1,2

Cln.

Fg. 1,2

Sax. A. 1,2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

DANÇARINA

Quem és tu? En - te ca - ri - do - so!

445

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

448

Fl. 1-3

Ob. 1.2

C. Ing.

Cl. 1.2

Cln.

Fg. 1.2

Sax. A. 1.2

Sax. T.

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

UPAGUPTA

Che-gou, a - fi - nal, a ho - ra de vi - si - tar - te e a - qui es -

448

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

452

Flt. *ff* *p*

Fl. 1-3 *ff* *p*

Ob. 1.2 *ff* *p*

C. Ing. *p*

Cl. 1.2

Cln. *f* *p*

Fg. 1.2 *p*

Sax. A. 1.2 *f* *p*

Sax. T. *f* *p*

Tpa. 1-4

Tpt. 1-4

Tbn. 1-4

Tba.

Tpn.

tou!...

Vln. I 452

Vln. II

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.

Musical score for page 391, measures 456-459. The score includes parts for Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion, Violin, Viola, and Cello. Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*).

456

Flt. *f*

Fl. 1-3 *f*

Ob. 1.2 *f*

C. Ing. *f*

Cl. 1.2 *f*

Cln. *f*

Fg. 1.2 *f*

Sax. A. 1.2 *f*

Sax. T. *f*

Tpa. 1-4 *f*

Tpt. 1-4 *f*

Tbn. 1-4 *f*

Tba. *f*

Tpn. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *p*

Vc. *f*

Cb. *f*

ANEXO 2

Capa e primeira página da partitura manuscrita para canto em português e grande orquestra da *História do Asceta e a Dançarina*, ópera de câmara em 1 ato e 3 quadros de Hostílio Soares, com poema de Rabindranath Tagore.

História do Aseta e a Sancarina

Opera de câmara em 1 ato e 3 quadras.

*Poema de Rabindranath Tagore
Música de Hostílio Soares*

*1º prêmio em concurso.
Secretaria da Educação e Cultura do
Estado de Minas Gerais.
Ano: - 1966*

1^o Flute

Como inglés

1^o Clarinete (sib)

2^o Clarinete (sib)

Clarinet

1^o Fagote

2^o Fagote

1^a Trompa (fa)

2^a " "

3^a " "

4^a " "

1^o Cornetín ou Trompeta (sib)

2^o " " " "

3^o " " " "

4^o " " " "

Timpani

1^{os} Violinos

2^{os} Violinos

Violas

Cellos

C.B.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf