

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Yangmei Hon Natalino

*Espirais I e II* de Almeida Prado:  
relações entre os dois ciclos de canções escritas a partir dos  
mesmos poemas

Belo Horizonte,  
2018

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Yangmei Hon Natalino

*Espirais I e II* de Almeida Prado:  
relações entre os dois ciclos de canções escritas a partir dos  
mesmos poemas

Dissertação submetida como requisito  
parcial para obtenção do título de  
Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance  
Musical

Orientadora 1: Profa. Dra. Margarida  
Borghoff

Orientadora 2: Profa. Dra. Cecília  
Nazaré de Lima

Belo Horizonte,  
2018

N272e

Natalino, Yangmei Hon.

Espirais I e II de Almeida Prado: relações entre os dois ciclos de canções escritas a partir dos mesmos poemas [manuscrito]. / Yangmei Hon Natalino. - 2018.  
163 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientadora 1: Margarida Borghoff.

Orientadora 2: Cecília Nazaré de Lima.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

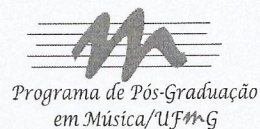
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Almeida Prado. 3. Performance musical - Teses. I. Borghoff, Margarida. II. Lima, Cecília Nazaré de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

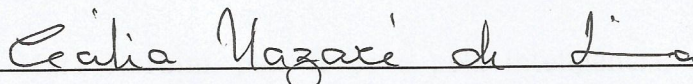
CDD: 780.2



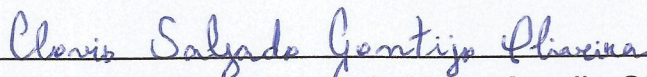
Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música



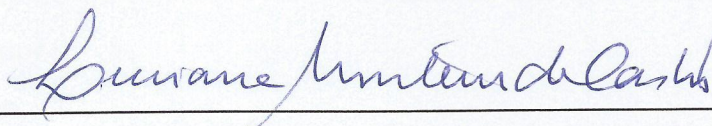
Dissertação defendida pela aluna YANGMEI HON NATALINO, em 11 de dezembro de 2018, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



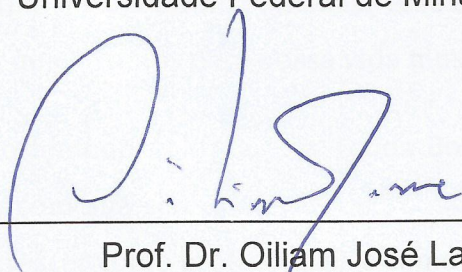
Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)



Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira  
Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia



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



Prof. Dr. Oiliam José Lanna  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **Agradecimentos**

A Deus, por sempre me abençoar e abrir os meus caminhos;

Ao meu esposo Frederico Natalino, meu companheiro de todos os momentos, por dez admiráveis anos de inspiração na vida e na arte, pela paciência sem fim e pelo apoio incondicional;

À minha mãe Mara Norbim, pela força e pela inteligência, exemplo que me fortalece a cada dia; ao meu pai Hon Hung Keung, pela musicalidade inerente que a mim foi transmitida; aos meus irmãos Yangpol e Yangjol, meus amigos e, acima de tudo, guardiães; ao meu tio Jan Norbim, pela amizade e apoio desde sempre; ao pequeno sobrinho João que chegou há pouco alegrando nossos corações; À amiga e madrinha Eleuses Fernandes, pela jovialidade e alegria de viver que nos contagiam;

À família Natalino e à família Amaral, particularmente à minha tão delicada sogra Maria Célia Carlos Natalino e à memória do meu sogro Hamilton Barbosa Natalino, a quem tive a honra de conhecer. Ao meu cunhado Enrique Natalino, amante dos livros e apreciador das artes;

À minha orientadora, Profa. Dra. Cecília Nazaré, pela atenção minuciosa, pelas opiniões certeiras que me ajudaram a finalizar esse trabalho e pelos ensinamentos, desde a graduação, que levamos para nossa vida musical;

À minha primeira orientadora, Profa. Dra. Guida Borghoff, pela ajuda nos estudos práticos dos ciclos com sua sensibilidade, seu ouvido apurado e sua sinceridade que nos ajudam a crescer como profissionais e como seres humanos;

À Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro, grande mestre que me auxiliou no período da graduação, pelas valiosas observações no exame de qualificação e por novamente ter a disponibilidade de participar na banca de defesa. Ao renomado Prof. Dr. Oiliam Lanna, um dos grandes expoentes da nossa Escola de Música, pela participação no exame de qualificação e por novamente dedicar-se ao nosso

trabalho na banca de defesa. Ao Prof. Dr. Clovis Salgado, de sensibilidade e cultura ímpares, por aceitar o convite para participar na banca de defesa;

Ao Prof. Dr. Mauro Chantal, pela colaboração na performance dos ciclos e por me permitir realizar o estágio docência em sua disciplina de Técnica Vocal II;

Aos professores da Escola de Música da UFMG, particularmente Mônica Pedrosa, Edite Rocha, Patrícia Furst, Carlos Aleixo, Fausto Borém, Lincoln Andrade, Iara Fricke Matte;

À Constança Almeida Prado, pela colaboração com a nossa pesquisa;

Ao Grupo de Resgate da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG, pelo valoroso trabalho realizado em função da nossa canção de câmara brasileira;

À Academia Brasileira de Música por preservar e disponibilizar as partituras do compositor Almeida Prado e de outros grandes nomes da música brasileira. À Fabiana Benine, bibliotecária do CDMC/CIDDIC/UNICAMP, que solícitamente me recebeu na biblioteca do CDMC, além de enviar as partituras do ciclo *Poemúsicas*;

À grande soprano Eliseth Gomes pela boa vontade em compartilhar todo seu conhecimento;

Ao professor e amigo José Maria Lages pelo dia em que fez a minha inscrição no CEFAR, dando início a minha história musical profissional; Ao meu primeiro professor de canto Nestor Gurry que me preparou para o vestibular da UFMG;

Aos amigos de trabalho dos grupos Ivison Amábile e Accordes, por tantas aventuras musicais;

À CAPES pelo auxílio financeiro para o desenvolvimento da pesquisa;

A todos os professores, amigos, colegas de profissão e de classe, maestros, familiares e alunos cujos nomes não estão aqui apontados, mas que fizeram parte da longa caminhada nesse período do Mestrado, atuando direta ou indiretamente.

## Resumo

*Espiral* (1985) e *Espiral II* (1993) são dois ciclos de dez canções cada para voz e piano do compositor Almeida Prado (1943–2010), compostos sobre os mesmos poemas de José Aristodemo Pinotti (1934–2009). Os títulos musicados por Almeida Prado foram: “Através do canal”, “Valéry”, “Café de la Paix”, “Tua boca mágica”, “Antropologia”, “Dia seguinte”, “Síntese”, “Começo”, “Fragmento” e “Espiral”. O objetivo central deste trabalho é analisar comparativamente as canções dos ciclos *Espiral* e *Espiral II* por meio da transcrição dos perfis melódicos de cada canção para os diagramas desenvolvidos pelo professor Luiz Tatit (TATIT, 1986). Buscamos demonstrar, assim, um indicativo metodológico de estudo baseado principalmente no direcionamento melódico de cada frase das canções. Considerando também a importância do “acompanhamento paisagem” (ALMEIDA PRADO, ) realizado pelo piano, com a influência de parâmetros como ritmo, harmonia, textura e dinâmica na construção da performance, utilizaremos os métodos de trabalho delineados pelo professor Dante Grela (GRELA, 1986) para enfatizar as constatações advindas da análise melódica e, até mesmo, acrescentar novas informações sobre cada canção. Este estudo pode auxiliar na compreensão e na interpretação das escolhas musicais do compositor nos dois ciclos, como também fornecer subsídios para a construção de uma performance autêntica para cada canção.

## Palavras-chave

Canções de Almeida Prado; *Espiral* (1985) e *Espiral II* (1993); Ciclo de canções brasileiras; poemas de José Aristodemo Pinotti.

## Abstract

*Espiral* (1985) and *Espiral II* (1993) are two cycles of ten songs each for voice and piano written by the composer Almeida Prado (1943-2010). Both were composed over the same poems written by José Aristodemo Pinotti (1934-2009). The titles set to music by Almeida Prado were: “*Através do Canal*”, “*Valéry*”, “*Café de la Paix*”, “*Tua boca mágica*”, “*Antropologia*”, “*Dia seguinte*”, “*Síntese*”, “*Começo*”, “*Fragmento*” and “*Espiral*”. The main objective of this work is to make a comparative analysis of the cycles’ songs from *Espiral* and *Espiral II*, by transcribing the melodic profiles of each song into diagrams developed by professor Luiz Tatit (TATIT, 1986). We therefore try to demonstrate a methodological indicative of study based mainly on the melodic direction of each phrase of the songs. Considering also the importance of the “landscape accompaniment” (ALMEIDA PRADO, 2013a) performed by the piano, with the influence of parameters such as rhythm, harmony, texture and dynamics in performance construction, this work uses methods outlined by professor Dante Grela (GRELA, 1986) to emphasize the findings of melodic analysis and even add new information about each song. This study may allow a better understanding and interpretation of the composer’s musical choices in both cycles, and may also provide subsidies for the construction of an authentic performance for each song.

## Keywords

Songs by Almeida Prado; *Espiral* (1985) and *Espiral II* (1993); Cycles of Brazilian Songs; Poems by José Aristodemo Pinotti.



## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> – Aquarelas sobre partituras de Almeida Prado, datadas entre 1984 e 1990.....	18
<b>Figura 2</b> – Poemas do livro Espiral de J. A. Pinotti que foram musicados em 1990 para compor o ciclo Poemúsicas.....	21
<b>Figura 3</b> – Recorte da última ilustração do livro Espiral de J. A. Pinotti, obra da artista plástica Fúlvia Gonçalves (PINOTTI, 1986).....	23
<b>Figura 4</b> – Canção Que maravilha! de Jorge Ben e Toquinho, 1969. Ao acentuar a descendência melódica, a tensão de continuidade se dilui e o discurso parece concluído, manifestando, assim, o estado de certeza ou de convicção no discurso (TATIT, 1986, p. 33). .....	36
<b>Figura 5</b> - Aquarela do Brasil, de Ary Barroso. Figura extraída do artigo Melodia, texto e O Cancionista, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira (TREECE, 2004, p.343).....	37
<b>Figura 6</b> - Quadro elaborado pelo professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas no trabalho intitulado Áreas (ou campos) de análise musical por Dante Grela (FREITAS, 2004). .....	38
<b>Figura 7</b> – Exemplo presente no artigo Analisis musical: una propuesta metodologica, de D. Grela, para análise articulatória (GRELA, 1986, p.5).....	39
<b>Figura 8</b> - Quadro elaborado pelo professor Sérgio Paulo Ribeiro no trabalho intitulado Áreas (ou campos) de análise musical por Dante Grela (FREITAS, 2004).....	39
<b>Figura 9</b> – Poema de J. A. Pinotti e a versão musicada por Almeida Prado no ciclo Espiral I. .....	43
<b>Figura 10</b> - Compassos 5 a 8 da mão esquerda do piano na canção “Através do Canal” do ciclo Espiral I.....	44
<b>Figura 11</b> – Primeira frase melódica da canção “Através do Canal” do ciclo Espiral I transcrita para o diagrama de Tatit.....	45
<b>Figura 12</b> – Ponto culminante da canção “Através do Canal” do ciclo Espiral I. ....	47
<b>Figura 13</b> – Evidenciamos as acciaturas e o contorno melódico do arpejo de Fá# menor. Do compasso 17 para o 18 há uma ossia como opção para o cantor.....	48
<b>Figura 14</b> – Ossias presentes nos compassos 4 e 17 da canção “Através do Canal” do ciclo I.....	49
<b>Figura 15</b> - Bitonalidade na introdução da canção Através do Canal. O primeiro compasso apresenta a tonalidade de Sol menor com pedal em Fá sustenido. No segundo compasso, a tonalidade é Fá# com pedal em Sol. O Terceiro compasso apresenta a subdominante (Dó menor) e o homônimo (Sol maior) da tonalidade Sol menor.....	49
<b>Figura 16</b> – Poema de J. A. Pinotti e a versão musicada por Almeida Prado na canção “Através do Canal” do ciclo Espiral II.....	50
<b>Figura 17</b> – No primeiro sistema, destacamos a circularidade harmônica com expansão e retorno. A partir do compasso 4, estão demarcadas algumas notas da melodia vocal antecipadas pela linha do piano na canção “Através do Canal” do ciclo II.....	51
<b>Figura 18</b> – Excertos das canções “Através do Canal”, respectivamente dos ciclos I e II. ..	52
<b>Figura 19</b> – Excertos da canção “Através do Canal” nas duas versões, respectivamente, dos ciclos Espiral I e Espiral II. ....	53
<b>Figura 20</b> – Ponto culminante nas duas versões da canção “Através do Canal”, respectivamente dos ciclos I e II.....	54
<b>Figura 21</b> – Canções “Através do Canal” I e II no diagrama de Tatit.....	56

<b>Figura 22</b> - Poema de J. A. Pinotti e texto da canção “Valéry” .....	57
<b>Figura 23</b> – Canção “Valéry” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit. ....	57
<b>Figura 24</b> – A fermata separa as duas seções da canção: a primeira formada pelas frases “to be young” e a segunda pelas duas frases seguintes, com textos diferentes, ambas em movimento cromático descendente. ....	59
<b>Figura 25</b> – Frases melódicas da canção “Valéry” e suas possibilidades interpretativas. ...	60
<b>Figura 26</b> - No primeiro sistema, a introdução da canção “Valéry” e, no segundo, o ragtime The Enterainer de Scott Joplin. A mão esquerda do piano demonstra o stride piano, técnica também presente na canção “Valéry”, de Almeida Prado.....	62
<b>Figura 27</b> – Compassos 10 e 11 da canção “Valéry” do ciclo Espiral I. O piano faz uma referência ao estilo blues. ....	62
<b>Figura 28</b> – Exemplos da escrita do jazz e a maneira como deve soar.....	63
<b>Figura 29</b> – Compassos 4 e 5 da canção “Valéry”.....	64
<b>Figura 30</b> –Compassos finais da canção “Valéry”. O acorde arpejado introduz a última frase vocal.....	64
<b>Figura 31</b> – Poema “Valéry” de J. A. Pinotti e texto musicado por Almeida Prado. ....	65
<b>Figura 32</b> – Canção “Valéry” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit. ....	65
<b>Figura 33</b> - Dois primeiros compassos da canção “Valéry” do ciclo Espiral II e a introdução de So What na versão de Miles Davis. Os acordes paralelos, sem um pólo tonal claro, remetem ao jazz modal praticado por intérpretes jazzísticos dos anos 1950 e 1960. ....	67
<b>Figura 34</b> – Comparação entre os contornos melódicos das canções “Valéry” dos ciclos Espiral I e Espiral II.....	69
<b>Figura 35</b> – Arpejos nas duas versões da canção “Valéry” dos ciclos Espiral I e Espiral II. 69	69
<b>Figura 36</b> – Canções “Valéry” I e II no diagrama de Tatit. ....	70
<b>Figura 37</b> – Poema “Café de la Paix” de Pinotti e a versão musicada por Almeida Prado no ciclo Espiral I. ....	71
<b>Figura 38</b> – Simetria da estrutura formal de “Café de la Paix”. Os números se referem à quantidade de compassos, agrupados por seções. ....	74
<b>Figura 39</b> – Arpejos descendentes dos compassos 57 a 63.....	74
<b>Figura 40</b> – Transcrição para o diagrama de Tatit da primeira seção vocal da canção “Café de la Paix” do ciclo Espiral I. ....	75
<b>Figura 41</b> – Transcrição para o diagrama de Tatit da segunda e da quarta seções vocais da canção “Café de la Paix” do ciclo Espiral I.....	76
<b>Figura 42</b> – O excerto final da canção “Café de la Paix” do ciclo Espiral I. ....	77
<b>Figura 43</b> – Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Café de la Paix”. ....	77
<b>Figura 44</b> – Arpejos e acordes quartais da canção “Café da la Paix”.....	79
<b>Figura 45</b> - Excerto da canção “Café de la Paix” no diagrama de Luiz Tatit. ....	80
<b>Figura 46</b> – Segunda e terceira seções de “Café de la Paix” do ciclo Espiral II. ....	82
<b>Figura 47</b> – Canção “Café de la Paix” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit. ....	83
<b>Figura 48</b> – Canção “Café de la Paix” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit.....	84
<b>Figura 49</b> - Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Tua boca mágica”. ....	85
<b>Figura 50</b> – Melodia da canção “Tua boca mágica” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit. ....	86
<b>Figura 51</b> – Acompanhamento de piano da canção “Tua boca mágica” da versão de 1985 na partitura manuscrita de Almeida Prado. Os intervalos entre a mão direita e esquerda aumentam progressivamente.....	88

<b>Figura 52</b> - Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Tua boca mágica” do segundo ciclo. ....	89
<b>Figura 53</b> – Canção “Tua boca mágica” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit.....	89
<b>Figura 54</b> – Acompanhamento de piano da canção “Tua boca mágica” do ciclo Espiral II. ....	92
<b>Figura 55</b> – Canções “Tua boca mágica” dos ciclos I e II no diagrama de Tatit.....	94
<b>Figura 56</b> - Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Antropologia” do ciclo I. ....	95
<b>Figura 57</b> – Excerto do Recitativo 12c da <i>Paixão Segundo São João</i> de J. S. Bach. O choro é representado musicalmente pelos cromatismos da melodia e do acompanhamento. ....	96
<b>Figura 58</b> – Dois primeiros compassos da canção “Antropologia” do ciclo Espiral II. A mão esquerda do piano apresenta um ostinato rítmico característico do boogie.....	97
<b>Figura 59</b> – Primeira parte melódica da canção “Antropologia” do ciclo Espiral I. ....	99
<b>Figura 60</b> – Compassos 10 a 14 da canção “Antropologia” do ciclo Espiral I. Excerto que apresenta os maiores intervalos melódicos descendentes. ....	99
<b>Figura 61</b> – Excerto final da canção “Antropologia” do ciclo Espiral I. ....	101
<b>Figura 62</b> – Poema original de Pinotti e o texto musicado na canção “Antropologia” do ciclo II.....	102
<b>Figura 63</b> – Início da canção “Antropologia” em suas duas versões, de 1985 e 1993, no diagrama de Luiz Tatit.....	104
<b>Figura 64</b> – Padrão de acompanhamento da primeira seção da canção “Antropologia” do ciclo Espiral II.....	105
<b>Figura 65</b> – Canção “Antropologia” do ciclo Espiral I no diagrama da Tatit. ....	107
<b>Figura 66</b> – Canção “Antropologia” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit.....	108
<b>Figura 67</b> – O poema original e o texto musicado da canção “Dia seguinte” do ciclo I. ....	109
<b>Figura 68</b> – Excerto da canção “Dia seguinte” do ciclo Espiral I. As mãos direita e esquerda do piano representam, respectivamente, o mar e o sol.....	110
<b>Figura 69</b> – Panorama melódico da canção “Dia seguinte” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit.....	112
<b>Figura 70</b> – Poema original e o texto musicado na canção “Dia seguinte” do ciclo II. ....	113
<b>Figura 71</b> – Excertos das canções “Dia seguinte” nas versões de 1985 e 1993. As escalas em grau conjunto são empregadas de maneira oposta nas duas versões.....	116
<b>Figura 72</b> – Canção “Dia seguinte” dos ciclos I e II no diagrama de Tatit.....	117
<b>Figura 73</b> – Poema original e texto musicado na canção “Síntese” do ciclo I. ....	118
<b>Figura 74</b> – Canção “Síntese” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit. ....	119
<b>Figura 75</b> – Arpejos da canção “Tua boca mágica” e a distribuição do poema. ....	121
<b>Figura 76</b> – Poema original de Pinotti e o texto da canção “Síntese” do ciclo II.....	122
<b>Figura 77</b> – Canção “Síntese” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit.....	122
<b>Figura 78</b> – Canções “Síntese” dos ciclos I e II no diagrama de Tatit.....	124
<b>Figura 79</b> – O poema foi musicado em sua versão original na canção “Começo” do ciclo I. ....	125
<b>Figura 80</b> – Compassos 1 a 10 da canção “Começo” do ciclo Espiral I. O direcionamento melódico resultante é ascendente e cromático, o que gera uma tensão ou expectativa crescente no ouvinte.....	128
<b>Figura 81</b> – Ponto culminante da canção “Começo” do ciclo Espiral I.....	128
<b>Figura 82</b> – Poema original de Pinotti e a versão musicada na canção “Começo” do ciclo II. ....	130
<b>Figura 83</b> – Tema da canção. ....	131

<b>Figura 84</b> – Frase melódica ascendente conferida ao mesmo excerto do poema de Pinotti. Ambas apresentam uma preparação para o ponto culminante da canção. ....	131
<b>Figura 85</b> – Canções “Começo” dos ciclos Espiral I e II no diagrama de Tatit. ....	133
<b>Figura 86</b> – Poema original e o texto musicado na canção “Fragmento” do ciclo I. ....	134
<b>Figura 87</b> – Perfil melódico das três primeiras frases vocais da canção “Fragmento” do ciclo Espiral I. ....	135
<b>Figura 88</b> – Segunda seção da canção “Fragmento” do ciclo I. O perfil melódico composto por saltos ascendentes e descendentes criam ondulações que, além de demonstrar grande passionalidade, podem se referir ao movimento das ondas do mar ou dos ventos fortes. ....	136
<b>Figura 89</b> – Poema original e texto musicado da canção “Fragmento” do ciclo II. ....	139
<b>Figura 90</b> – Excertos nos quais podemos visualizar no diagrama de Tatit a posição conferida à palavra “mar” nas duas versões. ....	140
<b>Figura 91</b> – Dois motivos melódicos recorrentes na canção “Fragmento” do ciclo Espiral II. ....	141
<b>Figura 92</b> – No diagrama de Tatit, observamos o início das melodias vocais com movimento ascendente e finalização descendente. A frase seguinte demonstra o início ascendente das duas versões, porém com finalizações distintas. ....	142
<b>Figura 93</b> – Canção “Fragmento” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit. ....	144
<b>Figura 94</b> – Canção “Fragmento” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit. ....	145
<b>Figura 95</b> – Poema original e a versão musicada da canção “Espiral” do ciclo I. ....	146
<b>Figura 96</b> – Três motivos melódicos, expostos na primeira seção vocal, presentes em toda a extensão da canção “Espiral” do ciclo I. ....	148
<b>Figura 97</b> – Poema original e a versão musicada na canção “Espiral” do ciclo Espiral II. ....	150
<b>Figura 98</b> – Canção “Espiral” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit. ....	153
<b>Figura 99</b> – Canção “Espiral” do ciclo Espiral II no diagrama de Tatit. ....	154

## Sumário

Introdução .....	12
Capítulo 1 – Almeida Prado.....	17
1.1 – Espirais .....	20
Capítulo 2 – Análises por Luiz Tatit e Dante Grela .....	27
2.1 – Luiz Tatit e suas entoações.....	27
2.2 – O panorama melódico de Luiz Tatit.....	33
2.3 – Parâmetros para análise segundo proposta de Dante Grela.....	37
Capítulo 3 – Análises das canções dos ciclos <i>Espiral I</i> e <i>Espiral II</i> .....	41
3.1.1 – Através do Canal – <i>Espiral I</i> .....	43
3.1.2 – Através do Canal – <i>Espiral II</i> .....	50
3.2.1 – Valéry – <i>Espiral I</i> .....	57
3.2.2 – Valéry – <i>Espiral II</i> .....	65
3.3.1 – Café de La Paix – <i>Espiral I</i> .....	71
3.3.2 – Café de La Paix – <i>Espiral II</i> .....	77
3.4.1 – Tua boca mágica – <i>Espiral I</i> .....	85
3.5.1 – Antropologia_ – <i>Espiral I</i> .....	95
3.5.2 – Antropologia – <i>Espiral II</i> .....	102
3.6.1 – Dia seguinte – <i>Espiral I</i> .....	109
3.6.2 – Dia seguinte – <i>Espiral II</i> .....	113
3.7.1 – Síntese_ – <i>Espiral I</i> .....	118
3.7.2 – Síntese_ – <i>Espiral II</i> .....	122
3.8.1 – Começo – <i>Espiral I</i> .....	125
2.9.1 – Fragmento – <i>Espiral I</i> .....	134
3.9.2 – Fragmento – <i>Espiral II</i> .....	139
3.10.1 – Espiral – <i>Espiral I</i> .....	146
3.10.2 – Espiral – <i>Espiral II</i> .....	150
Considerações finais e conclusão .....	155
Referências Bibliográficas.....	162

## Introdução

A discussão sobre a importância do gênero Canção Brasileira e a necessidade da recuperação de áudios, partituras e informações sobre esse repertório tornaram-se recorrentes em várias universidades brasileiras e internacionais graças aos esforços de professores, pesquisadores e alunos. Algumas iniciativas no meio acadêmico são responsáveis pela gradual notoriedade concedida a esse gênero, como seminários que promovem comunicação de pesquisa, recitais e publicação de artigos e livros, os concursos de canto e exames de vestibular que passaram a incluir de maneira mais sistemática a exigência da performance de Canções Brasileiras, a oferta nas universidades de disciplinas sobre canção e compositores brasileiros e as pesquisas sobre o assunto cada vez mais recorrentes nos programas de pós-graduação brasileiros.

Como integrantes do corpo discente da Escola de Música da UFMG, no qual cursávamos o bacharelado em Canto, atuamos na manutenção do guia eletrônico Canções Brasileiras, do Programa de Extensão Selo de Gravação e Edição Minas de Som<sup>1</sup>. Com a função de catalogar compositores e suas respectivas canções para canto e piano, realizamos pesquisas a fim de obter dados relevantes de cada peça. Observamos, assim, maior detalhamento e riqueza de informações sobre aqueles compositores e respectivas obras cujo material bibliográfico e fonográfico se encontravam disponíveis na internet ou aqueles cujas informações

---

<sup>1</sup> Buscando tornar a Canção de Câmara mais acessível, estimular seu estudo e sua divulgação, o grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira, criado em 2003 na Escola de Música da UFMG, mantém o programa Selo de Gravação e Edição Minas de Som, que, desde 2009, visa à divulgação por meio da confecção de partituras e CDs e da manutenção do catálogo-guia eletrônico Canções Brasileiras. Pesquisadoras fundadoras: Luciana Monteiro de Castro, Margarida Maria Borghoff e Mônica Pedrosa. Disponíveis nos endereços eletrônicos: [www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira](http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira) e <http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/>.

foram originadas de estudos realizados em função da elaboração de artigos, dissertações de Mestrado e teses de Doutorado. Com todas essas pesquisas, além do estudo de canções de outros compositores brasileiros em sala de aula, evidenciou-se a riqueza da obra musical de muitos autores que ainda permanecia desconhecida também no meio acadêmico. Nessa ocasião, o professor, pianista e compositor Almeida Prado foi um dos nomes que elegemos como autor de grande importância, cujas obras para canto e piano ainda se encontravam, em sua maior parte, ignoradas por pesquisadores, intérpretes e público em geral.

Após finalizarmos a graduação, retomamos as pesquisas sobre o compositor Almeida Prado e encontramos o ciclo *Espiral II* (1993), para voz e piano, cuja única gravação encontra-se disponível na internet com a soprano Victória Kerbauy acompanhada pelo próprio compositor<sup>2</sup>. Em seguida, deparamo-nos com informações sobre a primeira versão do ciclo *Espiral* (1985) na dissertação *O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado* (MOREIRA, 2006, p. 16). Essa obra tão peculiar, um ciclo de canções brasileiras, inteiramente reescrito pelo mesmo compositor, imediatamente nos chamou a atenção, motivando-nos a estudar e interpretar essas canções. Adquirimos, então, as partituras dos ciclos *Espiral* e *Espiral II*, o livro de poemas *Espiral* e o LP *Espiral*, com a gravação do ciclo I.

O *corpus* deste trabalho ficou então definido: os dois ciclos de canções do compositor Almeida Prado escritos sobre os mesmos poemas de José Aristodemo Pinotti<sup>3</sup>. Os ciclos foram escritos com um intervalo de 8 anos entre eles, sendo o primeiro, composto entre os dias 11 e 13 de outubro de 1985, e o

---

<sup>2</sup>Disponível no endereço eletrônico: <https://mp3cc.biz/m/2243216-victoria-kerbauy-soprano-almeida-prado-piano/> (acesso em 23 nov. 2018).

<sup>3</sup>No capítulo 1, apresentaremos maiores informações sobre o autor dos poemas José Aristodemo Pinotti.

segundo, entre 5 e 7 de novembro de 1993. Ambos são formados por dez poemas apresentados na mesma ordem nas duas versões.

Pelo fato de nos depararmos com dois ciclos de canções, do mesmo compositor, escritos a partir dos mesmos poemas, tornou-se interessante realizar um trabalho de análise comparativa entre as obras. Soma-se a isso a declaração do compositor Almeida Prado de que cada canção constrói um retrato sonoro de lugares por ele visitados. Ou seja, cada canção funciona como um “cartão postal sonoro”, no qual o piano realiza o “acompanhamento paisagem”.

Acrescenta-se a essa motivação de se analisar e comparar os elementos de construção musical utilizados por Almeida Prado a necessidade de se realizar uma pesquisa que viesse em auxílio aos estudiosos interessados na relação texto-música, principalmente os cantores que buscam um aprimoramento em suas performances. Qual seria a abordagem de estudo para a construção da performance em canções escritas sobre os mesmos poemas que referenciam os mesmos locais, evitando uma possível monotonia interpretativa nas duas versões? Esse parâmetro de análise voltado à construção da performance, especialmente dos cantores, nos levou a buscar e propor um indicativo metodológico de estudo aos pesquisadores cujo foco principal se concentra na interpretação de significados do perfil melódico em relação ao texto poético musicado.

Apresentamos, assim, os objetivos deste trabalho: investigar as linhas melódicas e suas possíveis relações com o texto poético em um processo de análise individual de cada canção e realizar um cotejamento entre as obras musicadas sobre os mesmos poemas, demonstrando uma possível abordagem de estudo aos intérpretes-cantores e aos pesquisadores. Para a interpretação dos movimentos melódicos de cada canção e de seus significados em relação ao texto, utilizaremos



os métodos de trabalho delineados pelo professor Luiz Tatit (TATIT, 1986). Os estudos relacionados à compreensão de elementos da estrutura musical da parte de piano e de suas possíveis relações com a linha melódica serão fundamentados pela metodologia proposta pelo professor Dante Grela (GRELA, 1986). Apresentaremos também a interpretação do sentido dos textos musicados com base na visão da autora deste trabalho, também intérprete-cantora, articulando-a com os dados musicais resultantes das análises dos parâmetros musicais. O trabalho foi então organizado em quatro capítulos.

O **capítulo 1** será dedicado ao compositor Almeida Prado e à sua produção musical. A partir de uma visão geral sobre sua obra e suas fases composicionais, focaremos em meados da década de 1980-90 para contextualizar o surgimento dos poemas e dos ciclos *Espiral* e *Espiral II*. Também serão feitos alguns comentários a respeito dos trabalhos dos artistas Fúlvia Gonçalves e José Aristodemo Pinotti, que circundam a realização dos ciclos musicais.

A metodologia empregada nesta pesquisa é o assunto do **capítulo 2**. As análises melódicas, juntamente com a categorização de elementos linguístico-musicais propostos pelo professor Luiz Tatit, darão o principal embasamento ao exame dos caminhos melódicos de cada peça e, posteriormente, à comparação entre os dois ciclos. Em seguida, será feito um resumo da proposta de análise musical desenvolvida pelo professor Dante Grela para, por fim, selecionarmos as modalidades que serão utilizadas neste trabalho.

O **capítulo 3** se encarregará de analisar cada peça dos ciclos *Espiral*. Tendo em vista um cotejamento imediato, optamos por intercalar as análises dos mesmos títulos na sequência, possibilitando a extração de conclusões entre elas. Os

diagramas das linhas melódicas das canções serão incluídos no final do texto que contempla o cotejamento entre as duas versões para proporcionar uma visualização do perfil completo das duas canções. Por fim, no **capítulo 4** serão tecidas as considerações finais.

## Capítulo 1 – Almeida Prado

José Antônio Rezende de Almeida Prado foi um compositor brasileiro nascido em Santos (SP), em fevereiro de 1943. Estudou no Brasil, com Dinorá de Carvalho, Gilberto Mendes, Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri; na França, com Nadia Boulanger, Oliver Messiaen e Annette Dieudonné; e na Alemanha, com György Ligeti e Lukas Foss. Passou por várias fases composicionais: “Infantil, Nacionalista, Autodidata, Estudo com Messiaen e Nadia Boulanger, Ecológica, Pós-Moderna e Tonalismo Livre” (ASSIS, 2013, p. 1). Lecionou como professor de composição no Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas (1975-2000), também atuou como regente e pianista. “Amadoramente pintava (deixou mais de 400 aquarelas), escrevia e fotografava” (BARANKOSKI, 2014, p.158). Em novembro de 2011, precisamente um ano após seu falecimento, foram expostas 180 telas do compositor no Salão de Exposições do Paço Municipal de Santo André na exposição *A cor sonora*. Os trabalhos fazem uma alusão ao seu processo de composição, à sua fase religiosa e ecológica e homenageiam seus compositores favoritos<sup>4</sup>. Em 2013, foi realizada outra exposição de aquarelas sobre partituras, em um total de 30 obras selecionadas.

---

<sup>4</sup> Informações disponíveis no site <http://www.abcdabc.com.br/santo-andre/noticia/compositor-almeida-prado-homenageado-memoria-orquestra-sinfonica-exposicao-1056>.



**Figura 1** – Aquarelas sobre partituras de Almeida Prado, datadas entre 1984 e 1990.

Almeida Prado possui uma extensa obra musical. De suas mais de 600 peças, cerca de 300 estão depositadas no Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas (CDMC - Coleção Almeida Prado). No livro *Música Contemporânea Brasileira: Almeida Prado* (in COELHO, 2006), há um catálogo das obras do compositor elaborado a pedido de Francisco Carlos Coelho<sup>5</sup>, com peças para as seguintes formações: 1) vocal com narração e ação cênica; 2) vocal e instrumental; 3) solistas vocais<sup>6</sup>; 4) vocal *a capella*; 5) solistas instrumentais e orquestra; 6) piano solo; 7) solo de outros instrumentos; 8) Música de Câmara; 9) Orquestra.

A Academia Brasileira de Música publicou em 2016 o catálogo mais completo de suas obras, graças à doação feita pela violinista Constança Almeida Prado, filha do compositor. Somam-se um total de 140 peças vocais, entre obras para voz solista e para coral com acompanhamento de piano e de instrumentos variados. Desse total, 72 canções são para voz e piano, sendo a primeira, *Modinha nº1 – A saudade é matadora*, escrita em 1961, e a última, de 2010, o ciclo *VI*

<sup>5</sup> Coordenador de Projetos Especiais da Discoteca Oneyda Alvarenga, localizada no Centro Cultural São Paulo.

<sup>6</sup> Formação composta necessariamente por uma voz solista, podendo ser *a capella*, acompanhada por piano ou por instrumentação variada.

*Cânticos da terra sobre poemas de Lupe Cotrim Garraude*. Suas obras vocais ainda são pouco conhecidas e interpretadas no meio acadêmico, ao contrário de suas peças para piano, violino e orquestra, que possuem um número considerável de gravações e de trabalhos acadêmicos disponíveis na internet e em bibliotecas físicas.

Durante o período de pesquisa sobre as obras de Almeida Prado e a localização das partituras, Constança Almeida Prado nos informou por meio de e-mail:

Em relação às partituras, todo o acervo dele está concentrado na ABM, Academia Brasileira de Música. Eu e meu marido levamos um ano e meio para conseguir transportar de carro todas as partituras, onde aos poucos estão sendo cuidadosamente digitalizadas e restauradas quando necessário, para que todo esse material possa ser disponibilizado com dignidade. Como são mais de 600 obras, tem sido um trabalho hercúleo de todos, então muita coisa ainda falta... (e-mail enviado no dia 20/03/2016 à autora).

Segundo Barancoski, o fato de Almeida Prado “nunca ter pertencido a escolas ou grupos artísticos” lhe conferiu uma “liberdade estética para poder trabalhar com uma larga variedade de linguagens e gêneros” (BARANCOSKI, 2014, p. 162). O compositor experimentou com todas as correntes musicais de sua época, “incluindo serialismo, instrumento com sonoridade expandida, todos os tipos de manipulações rítmicas e métricas, inovando principalmente em questões tímbricas e também na maneira de estruturar as obras” (ibidem, p. 160). Buscando atingir a expressão artística desejada, o compositor muitas vezes combinava elementos de linguagens musicais variadas em uma mesma obra, como tonalismo, atonalismo, tonalismo livre e politonalismo. Como veremos no capítulo 3, as peças que são o objeto deste estudo são um claro exemplo deste amálgama de estilos.

## 1.1 – Espirais

O ciclo *Espiral I*, para canto e piano, foi escrito em outubro de 1985<sup>7</sup> quando Almeida Prado atuava como professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). José Aristodemo Pinotti (1934-2009), médico e reitor dessa mesma universidade entre 1982 e 1986, lançou o livro *Espiral* (1986) constituído por 25 poemas<sup>8</sup>, mas Almeida Prado recebeu, do próprio autor, o manuscrito dos poemas em mãos e musicou dez deles antes da publicação do livro (ALMEIDA PRADO, 1986): “Através do Canal”, “Valéry”, “Café de la Paix”, “Tua boca mágica”, “Antropologia”, “Dia seguinte”, “Síntese”, “Começo”, “Fragmento” e “Espiral”.

Almeida Prado também musicou os demais poemas do livro *Espiral*, com exceção apenas do “Sem título I”. As quatorze canções constituem o ciclo intitulado *Poemúsicas*<sup>9</sup>, composto em 1990, cujos movimentos são: I. “Encontro”<sup>10</sup>; II. “Você”; III. “Soldadinho de chumbo”; IV. “Poema frustrado”; V. “Declaração de princípios”; VI. “O Canto de Andersen”; VII. “Poema quase ingênuo”; VIII. “Sonata”; IX. “Cubismo”; X. “Sem título”; XI. “Tempo”; XII. “*Hellerup*”; XIII. “Abrigo”; XIV. “*Amoranza*” (Fig 2). Este novo ciclo também foi dedicado ao autor dos poemas J. A. Pinotti: “ao amigo e irmão, que no coração os teceu, José Aristodemo Pinotti a minha música que também no coração foi tecida”.

---

<sup>7</sup> No catálogo de obras de Almeida Prado (PEIXOTO, 2016, p.145), o ciclo *Espiral I* está com a data de 1983, apesar de o próprio compositor datá-lo de 1985 na sua partitura manuscrita.

<sup>8</sup> Os poemas foram publicados na seguinte ordem: “Através do Canal”, “Valéry”, “Encontrar”, “Café de la Paix”, “Você”, “Síntese”, “Começo”, “Fragmento”, “Soldadinho de chumbo”, “Poema frustrado”, “Declaração de princípios”, “Tua boca mágica”, “O canto de Andersen”, “Espiral”, “Poema quase ingênuo”, “Sonata”, “Cubismo”, “Antropologia”, “Sem título I”, “Sem título II”, “Tempo”, “Dia seguinte”, “*Hellerup*”, “Abrigo” e “*Amoranza*”. Almeida Prado não os musicou na ordem na qual aparecem no livro.

<sup>9</sup> A partitura pode ser encontrada no CDMC da UNICAMP.

<sup>10</sup> O título original do poema no livro *Espiral* de J. A. Pinotti é “Encontrar”.

<p><i>Encontrar</i></p> <p>Alguma coisa no fundo, nem minha ou tua, Talvez nossa. Técnica? arte? Talvez troca que existe no ar, Na tua pele, nos teus olhos, ou nas pontes sinuosas coloridas, Explica essa cola em nós.</p>	<p><i>Você</i></p> <p>Mordi o Armagnac aspirei o Baune lambi o carneiro Flertei fois gras caviar.</p>	<p><i>Soldadinho de Chumbo (Nunca fui tão Jovem I)</i></p> <p>Em tanto querer cheguei a desejar Que se queimasse o amor na própria chama</p>	<p><i>Poema Frustrado</i></p> <p>Sobra inspiração Falta palavra Qualquer dia farei Um poema a teus pés.</p>
<p><i>Hellerup</i></p> <p>Amo Sem conhecer Quem para mim vai ser O que nunca ninguém foi</p>	<p><i>Poema Quase Ingênuo</i></p> <p>Tímida atrevidez que sempre diminui e sempre pede mais</p>	<p><i>Tempo</i></p> <p>Impossível o que a vida pode trazer depois: É ver a síntese que ela faz.</p>	<p><i>Declaração de Princípios</i></p> <p>Sem restrição de cheiro e gosto. a toda parte de teu corpo.</p>
<p><i>Nunca esperei a ferida exaurir para pensá-la Jamais guardei o desespero do outro para calar-me Em nenhum momento desejei suas lágrimas para dar consolo E cada espera foi consumir-se aos pedaços.</i></p>	<p><i>Abrigo</i></p> <p>Veias Sardas Calor Amor Da mão do meu pai</p>	<p><i>Cubismo</i></p> <p>Formas quadradas Revestindo tua pele suave de pequenas cicatrizes saltam saliências que se arredondam em teu pulso e minha trama em beijá-la</p>	<p><i>O Canto de Andersen (Nunca fui tão Jovem II)</i></p> <p>Em tanto querer Tratei de evitar O sofrimento (delicioso enorme) De amar demais</p>
		<p><i>Sonata</i></p> <p>Sua boca me procura me deseja me ternura seus lábios me mordem me tocam me beijam suas mãos me perseguem me agradam me agarram seu corpo me cerca me aperta me mata</p>	<p><i>Amoranza</i></p> <p>Semplice Sensazione di qualcosa chi deve avvenire</p>

**Figura 2** – Poemas do livro *Espiral* de J. A. Pinotti que foram musicados em 1990 para compor o ciclo *Poemúsicas*.

Na dedicatória do livro *Espiral*<sup>11</sup>, Pinotti afirma que os poemas foram escritos em função das ilustrações da artista plástica Fúlvia Gonçalves (1937-), autora da capa e de mais sete pinturas que intercalam os poemas do livro *Espiral*. Contemporânea de Almeida Prado e do então Reitor J. A. Pinotti na UNICAMP, Gonçalves participou da criação e da implantação dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Plásticas nessa universidade (1976-1992). Também assumiu o cargo de chefe do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes, nas áreas de Comunicação Visual e Artes Gráficas. Em 1988, defendeu a tese de Doutorado em Artes: *Um questionamento da Aura, baseado na leitura do ensaio de Walter Benjamin “A arte na era da reprodutibilidade técnica”*.

Segundo a própria artista plástica, seu trabalho se define como expressionista figurativo, no qual é possível reconhecer as formas das figuras,

<sup>11</sup> “Ao Percival Brito, meu mestre, e à Fúlvia Gonçalves, cujas pinturas são ilustradas pelos meus poemas.” (PINOTTI, 1986)

embora não possua a precisão do estilo realista. “O realismo representa a figura como ela é. O impressionismo como vê. E o expressionismo como sente” (FRANCO, 2017).

As formas do corpo da mulher são recorrentes em todas as ilustrações de Gonçalves presentes no livro *Espiral*. Da mesma maneira, sugerimos que Pinotti também explora o feminino e as suas formas, relacionando-os à temática do amor, recorrente em suas várias possibilidades: carnal, sublime e fraterno. Os poemas de Pinotti, em sua maioria, também seguem um estilo no qual as frases tornam-se subjetivas aos olhos do intérprete por descrever sentimentos íntimos de maneira ambígua e abstrata. Torna-se, assim, importante analisá-los em função também dos significados musicais (melodia, harmonia, ritmo etc) para que se crie uma concepção interpretativa para cada poema.

Almeida Prado se refere a esses poemas de Pinotti como “pequenos camafeus de uma límpida feitura” (ALMEIDA PRADO, 1986), criando uma analogia entre o texto e o objeto. Camafeu é um adorno pequeno originalmente esculpido em pedras, nas quais as formas da face feminina, ou até mesmo de deuses e de seres mitológicos relacionados ao amor, são delicadamente talhadas, valorizando em alto relevo as formas cuidadosamente trabalhadas. Os poemas de Pinotti seriam assim analogamente curtos e sutis com a função de emoldurar as feições, as temáticas femininas ou do amor. São, portanto, poemas breves, mas não possuem um formato padrão que possibilite categorizá-los todos em uma forma poética específica, como o *haikai*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “A forma poética do *haikai* obedece a uma composição fixa de três linhas, em uma combinação métrica e rítmica que soma 17 sílabas... é um poema conciso, que aborda temas simples, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade” (NUNES, 2011).





**Figura 3** – Recorte da última ilustração do livro *Espiral* de J. A. Pinotti, obra da artista plástica Fúlvia Gonçalves (PINOTTI, 1986).

A amizade entre Fúlvia Gonçalves, J. A. Pinotti e Almeida Prado é evidente nas dedicatórias presentes em seus trabalhos. Pinotti dedicou o livro *Espiral* à autora das ilustrações e o poema “Café de la Paix” ao compositor que o musicou. Almeida Prado já homenageia seu amigo Pinotti com as dedicatórias nos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*. No prefácio da partitura de 1985, ciclo I, podemos encontrar os seguintes escritos:

Algo sobre o ciclo:

Quando os li fiquei emocionado. As ideias me vieram de imediato. Poemas curtos, sintetizando estados d’alma, lembranças. Carrossel da memória. Belíssima filigrana, joias da palavra. Um buquê de aromas internacionais, estilos diversos se misturam. A unidade no pluralismo de gestos sonoros. O canto busca se plasmar no ritmo da poesia. O piano é o acompanhamento paisagem. Dedico este ciclo a quem de direito: o amigo e irmão na Arte, José Aristodemo Pinotti. (ALMEIDA PRADO, 2013a)

A soprano Niza de Castro Tank (1931-) e o próprio compositor registraram em LP as canções do ciclo *Espiral I* (ALMEIDA PRADO, 1986). No texto da contracapa desse disco, o compositor também ofereceu uma dedicatória ao então Reitor da UNICAMP. Além disso, deixou registrado que cada canção descreve sonoramente paisagens de locais por ele visitadas, recurso composicional

recorrente em outras obras para evocar ambientes geográficos e astronômicos, como *Ilhas* (1973), *Rios* (1976), *Poesilúdios* (1985), *Halley* (1986), *Savanas* (1988), além do ciclo das 18 *Cartas Celestes* (1982-2010) (ASSIS, 2013).

São pequenos camafeus duma límpida feitura, joias de palavra, uma síntese da poética do nosso Reitor. Imaginei-os cartões postais sonoros, onde cada um deles, uma lembrança diferente viria à memória: Veneza, Nova Iorque, Paris, Roma, Cannes, Biarritz, Zurique, entre tantas recordações oníricas. O piano tece uma paisagem de cada lugar, com delineamentos rítmicos e melódicos que lembram alguns clichês de cada região. O título desse novo ciclo ficou sendo *Espiral*, o nome de um poema, que imaginei em Buenos Aires. O privilégio de musicá-los ficou para mim como a oportunidade de materializar em música, minha profunda admiração por este grande médico, cientista, humanista e poeta (ALMEIDA PRADO, 1986).

Em 1993, Almeida Prado faz uma releitura do ciclo *Espiral I* e o intitula *Espiral II*. Os mesmos poemas de J. A. Pinotti recebem novas melodias e harmonias. Na partitura dessa obra, o compositor demonstrou a sua intenção de “revisitar os mesmos poemas, com outro olhar, noutra tempo” (ALMEIDA PRADO, 2013b). Sua estreia ocorreu na ocasião do concerto de comemoração dos 50 anos do compositor no dia 24 de Novembro de 1993, na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano (ALMEIDA PRADO, 2013b). O registro fonográfico desse segundo ciclo pode ser encontrado em um CD (KERBAUY; ALMEIDA PRADO, 2000) produzido por um trabalho de recuperação e remasterização de fitas cassetes de registros informais, sem equipamentos profissionais, com a soprano Victória Kerbauy (1929-2017) e o próprio Almeida Prado ao piano. Segundo MOREIRA (2006, p. 16), em seu trabalho *O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado, o Espiral II* “apesar de usar os mesmos versos de *Espiral I*, não soa como sua releitura”.

Na canção de câmara brasileira podemos encontrar versões variadas de peças escritas sobre os mesmos poemas por compositores diferentes. Como

algumas obras que foram musicadas sobre os poemas de Manuel Bandeira: “Berimbau” por Jayme Ovalle (1894-1955) e Francisco Mignone (1897-1986); “Cantiga” por Camargo Guarnieri (1907-1993) e Lorenzo Fernandez (1897-1948); “Azulão” por Jayme Ovalle, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali (1906-1988); “Na Rua do Sabão”, “Macumba de Pai Zusé” e “Boca de Forno” por José Siqueira (1907-1985); “Dentro da Noite” por Francisco Mignone e Helza Cameu (1903-1995).

No entanto, obras reescritas pelo mesmo compositor sobre os mesmos poemas são menos corriqueiras. Temos, por exemplo, as versões do compositor mineiro José Vieira Brandão (1911-2002) sobre o poema “Trem-de-ferro” de Manuel Bandeira (1886-1968), musicado “quatro ou cinco vezes” (CAVALCANTI, 2009, p. 36). O grande compositor de *lied* Franz Schubert (1797-1828), musicou o poema *Gesang der Geister über den Wassern* de Goethe (1749-1832) quatro vezes. A primeira, para voz solista e piano (D. 484)<sup>13</sup>, começou a ser desenvolvida em setembro de 1816, mas nunca foi terminada. Em março de 1817, outra peça para quatro vozes masculinas sem acompanhamento (D. 538), foi escrita sobre o mesmo poema. A terceira versão em 1820, igualmente para coro masculino, porém com acompanhamento de piano (D. 705), também ficou inacabada. A última versão, para oito vozes masculinas e cordas (D. 714), foi concluída em fevereiro de 1821 para um concerto no Kärntnertor-Theater<sup>14</sup> em 7 de março desse mesmo ano. “Foi sem sombra de dúvidas um dos melhores trabalhos vocais de Schubert” (BADURA-SKODA; BRANSCOMBE, 1982, p. 318).

---

<sup>13</sup> “D.” é a abreviação de Deutsch, sobrenome de Otto Erich Deutsch, o organizador do catálogo de obras de Franz Schubert, publicado pela primeira vez em 1951.

<sup>14</sup> Foi um teatro de prestígio em Viena nos séculos XVIII e XIX. Seu nome oficial era Kaiserliches und Königliches Hoftheater zu Wien (Teatro Imperial e Real da Corte de Viena).

A reescritura de uma obra também pode estar relacionada ao processo conhecido como arranjo, no qual se altera, por exemplo, a instrumentação ou algum outro componente estrutural básico. Não seria, neste caso, uma “recomposição”, com a inteira reconstrução da peça, e sim uma transposição instrumental de seus elementos musicais, mesmo que haja algum tipo de alteração ou acréscimo em sua estrutura original.

Não encontramos até o momento, outra obra cujo processo composicional foi semelhante a dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II* de Almeida Prado na história da canção brasileira.

## Capítulo 2 – Análises por Luiz Tatit e Dante Grela

### 2.1 – Luiz Tatit e suas entoações

Em 1975, Luiz Tatit (1951-) foi passar as férias de final de ano em um sítio de parentes no interior de São Paulo<sup>15</sup>. Apesar de buscar descanso de uma rotina intensa de atividades, levou todos os integrantes do grupo Rumo<sup>16</sup> para dar continuidade aos seus ensaios. Nessa ocasião, estavam ouvindo algumas fitas cassete que prepararam para a viagem e foi nesse contexto, com a canção *Minha Nega na Janela*, de Doca e Germano Mathias, com Gilberto Gil, que começaram a pensar a canção como produto de uma dicção: “as melodias das canções não tinham origem propriamente musical, mas sim entoativa” (TATIT, 2014, p.33). Independente do tratamento musical que recebessem posteriormente pelo compositor ou pelo arranjador, “tais melodias são originalmente sugeridas pelas inflexões espontâneas das entoações da fala, cujo único compromisso é com as palavras simultaneamente pronunciadas” (ibidem, p. 33). Tatit justifica, assim, o fato de existirem muitos compositores que, apesar da falta de preparo musical e literário, são autores de canções notáveis.

As entoações da fala podem ser interpretadas, segundo Tatit, por músicos ou por leigos, como “afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto” (TATIT,

---

<sup>15</sup> No livro *O cancionista*, Tatit relata que a ocasião foi em 1974 (TATIT, 1996, p.11), já no livro *Todos entoam* consta que o ano em questão foi 1975 (TATIT, 2014, p.33).

<sup>16</sup> Grupo especializado em canção popular. Formação original: Akira Ueno, Ciça Tuccori, Gal Oppido, Geraldo Leite, Hélio Ziskind, Luiz Tatit, Ná Ozzetti, Paulo Tatit, Pedro Mourão e Zecarlos Ribeiro. Em 1974, começaram a tratar seus arranjos e composições com uma nova abordagem, valorizando “o papel das entoações da fala cotidiana nas composições e o papel da instrumentação valorizando a linha principal do canto nos arranjos”.

2016, p.45). Para o autor, em tese, utilizar a voz no canto não a desvincula de seus recursos expressivos primários, mas muitos compositores, ao igualarem a voz ao patamar dos instrumentos musicais, prejudicaram a inteligibilidade das frases ou a pronúncia das palavras em favor de uma forma musical. O pensamento composicional puramente voltado para soluções musicais não faz sentido “se as frases melódicas não puderem ser pronunciadas com naturalidade pelo cantor” (ibidem, p.48).

Muito são os fatores que podem influenciar na inteligibilidade das frases melódicas entoadas pelos cantores, comprometendo uma possível naturalidade da pronúncia do intérprete. Podemos citar a questão da projeção vocal necessária aos cantores eruditos. Sem o auxílio de amplificação eletrônica, a voz cantada distancia-se da região da fala, podendo comprometer a pronúncia de consoantes e de vogais. O compositor da música de concerto considera esse aspecto da tessitura vocal, trabalhando em função das particularidades de cada naipe. No âmbito da música popular, as canções de cunho passional, que buscam representar os sentimentos mais exacerbados, de acordo com Luiz Tatit, geralmente apresentam tessitura mais aguda e saltos melódicos amplos, podendo criar frases que se distanciam de uma fala cotidiana, mas que se aproximam das entoações regidas pelos sentimentos, não por um pensamento lógico. “Como se a tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete” (TATIT, 2011, p. 105). O fator inteligibilidade das frases ou pronúncia das palavras não deve, portanto, ser parâmetro para se qualificar a qualidade de uma composição musical.

A inteligibilidade do texto deve ser considerada pelo compositor, principalmente com relação à prosódia. No entanto, o intérprete-cantor também

possui a função de analisar a força entoativa, presente no conteúdo do texto e em cada curva melódica, e utilizar o seu estudo vocal para encontrar a melhor maneira de emitir o texto nas alturas definidas pelo compositor, com o devido equilíbrio para a emissão de vogais e consoantes.

Segundo Tatit, a função da entoação é enfatizar as informações mais pertinentes do texto. Ela se acomoda nas acentuações das palavras, o que torna seu ritmo irregular. Como as vogais são as responsáveis por sustentar as melodias entoativas, tornam-se características da entoação a irregularidade rítmica e a dependência do texto. As canções são classificadas pelo autor segundo o grau da aproximação com a linguagem coloquial como figurativas ou passionais.

O termo “figurativização” é utilizado para se referir ao ato de simular um diálogo cotidiano, com traços nítidos dessa entoação. O compositor objetiva reproduzir uma situação do dia-a-dia no momento em que a peça é executada. O diálogo, por exemplo, é um recurso muito utilizado para figurativização:

- Olá, como vai?  
- Eu vou indo. E você, tudo bem?  
- Tudo bem, eu vou indo...  
*Sinal fechado*, Paulinho da Viola, 1969 (TATIT, 1986, p. 11)

Os dêiticos<sup>17</sup> são elementos linguísticos com grande valor para a análise da canção por caracterizar um roteiro de comunicação possível também em uma situação cotidiana. Eles possuem a capacidade de mostrar ao ouvinte onde e quando a cena da canção está ocorrendo, podendo dar a impressão de que a história se passa no exato momento da apresentação. São classificados em

---

<sup>17</sup> Do grego *deiktikós*, significa “próprio para mostrar”. “São todos os elementos linguísticos que servem para caracterizar uma situação de locução” (TATIT, 1986, p. 15).

vocativos, imperativos, espaciais, temporais, monstrativos<sup>18</sup>, ou até mesmo em gestualidade, exclamações, interjeições, expressões prontas e gírias. Os dêiticos são elementos das canções figurativas por meio dos quais o compositor intenciona persuadir o ouvinte, oferecendo a ele elementos que o permita reconhecer situações corriqueiras de seu dia-a-dia. Em seguida, estão alguns exemplos de dêiticos presentes no livro *A canção* de Luiz Tatit (TATIT, 1986, p. 16-24):

1. Vocativo: “Etelvina, acertei no milhar” (*Acertei no milhar*, Wilson Batista/Geraldo Pereira, 1940);
2. Imperativo: “Acorda amor, eu tive um pesadelo agora” (*Acorda, amor*, Chico Buarque, 1974);
3. Espaciais e temporais: “Fecha a porta da direita com muito cuidado... Vá perguntar ao seu freguês do lado...” (*Conversa de botequim*, Noel Rosa/Vadico, 1935); “Aqui onde agora está este adifício arto...” (*Saudosa maloca*, Adoniran Barbosa, 1951);
4. Monstrativos e gestualidade: “Não pinte este rosto que eu gosto...” (*Marina*, Dorival Caymmi, 1947); “Sabão, um pedacinho assim” (*Lamento da lavadeira*, Monsueto Menezes/Nilo Chagas/João Violão, 1962);
5. Exclamações e interjeições: “Ai! Mas que saudade eu tenho da Bahia!” (*Saudade da Bahia*, Dorival Caymmi, 1957);
6. Expressões prontas e gírias: “... por me deixar respirar, por me deixar existir Deus lhe pague” (*Deus lhe pague!* Chico Buarque, 1971); “... macaco, praia,

---

<sup>18</sup> Tatit afirma ser impróprio o termo “demonstrativo” utilizado pela gramática tradicional. Utilizou um “neologismo conceitual” originado do verbo *monstrare*, “mostrar” do português. “Os dêiticos ‘este’, ‘aquele’, ‘isto’, ‘aquilo’ servem para mostrar ou indicar fatos extradiscursivos, ou seja, fatos de situação que se remetem ao momento e ao lugar de produção do texto”. Já “demonstrar” relaciona-se a expor um conceito por meio de um raciocínio lógico (TATIT, 1986, p. 21).



carro, jornal, tobogã. Eu acho tudo isso um saco!" (*Ouro de tolo*, Raul Seixas, 1973).

Outra modalidade de canção, citada por Tatit, é a que procura convencer o ouvinte por meio da emoção, as canções passionais. O intérprete, como personagem<sup>19</sup> da obra musical, por meio do texto, demonstra a sua "posição no quadro narrativo", e pela melodia, suas emoções e seus estados psíquicos. Quando há compatibilidade entre texto e música, sendo suficientemente persuasiva, ocorre uma cumplicidade emocional entre o personagem, interpretado pelo cantor, e o ouvinte. Segundo Tatit, existem as modalidades "querer", "dever", "saber" e "poder" que são dispositivos capazes de ajudar a analisar as emoções contidas em um texto. Para o autor, os textos das canções passionais geralmente estão relacionados, por exemplo, à impossibilidade de ação que "quase sempre decorre da ausência de uma ou mais modalidades que impedem a realização de um fazer". (TATIT, 1986, p.29). Isso causa um estado passional instável, de não realização ou negação, e, portanto, de insatisfação, característico de canções compostas sobre esses textos. Na música *Sua estupidez*, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos (1969), duas dessas modalidades, saber e poder, estão presentes na letra, no entanto, enfatizadas pela sua negação, ou seja, o não saber e o não poder:

Meu bem, meu bem,  
Sua incompreensão já é demais

---

<sup>19</sup> Neste estudo, utilizaremos alguns termos originários do gênero dramático, como "cena", "ação", "narração" e "personagem". Esse último, em substituição aos termos "enunciador", utilizado por Luiz Tatit em seus estudos, e "eu-lírico", mais usualmente empregado em análises de poesias líricas, como podem ser classificados os poemas de Pinotti. A opção pelo termo "personagem" se justifica, pois consideramos que o intérprete-cantor da canção erudita brasileira cumpre também a função de ator no momento em que interpreta a relação entre a música e o texto em sua performance. No processo de estudo, o intérprete elabora um contexto para os textos líricos das canções, de maneira que se aproxima do gênero dramático ao criar seu próprio cenário musical. Tudo isso em função da elaboração de uma interpretação mais completa, tanto em termos vocal-expressivos, quanto gestuais.

Nunca vi alguém tão incapaz  
De compreender  
Que o meu amor  
É bem maior que tudo que existe  
Mas sua estupidez não lhe deixa ver  
Que eu te amo

As expressões “incompreensão”, “incapaz de compreender” e “estupidez” podem ser interpretadas como o não saber. Dessa maneira, a pessoa à qual o personagem da música se refere desconhece o tamanho do amor que o outro lhe tem, devido à sua estupidez e à sua incapacidade. O enunciador<sup>20</sup> quer se conciliar com o personagem a quem se refere, mas também é privado da modalidade poder. Isso desencadeia o sentimento de revolta e de insatisfação transparecido no texto e na canção.

Os dez poemas de Pinotti musicados por Almeida Prado são sobremaneira curtos para uma leitura mais direta a respeito das modalidades “querer”, “dever”, “saber” e “poder”. O texto da sexta canção dos ciclos *Espiral I e II*, “Dia seguinte”, no entanto, é o mais claro quanto a esse tema:

Naquela manhã  
Queria morder o mar  
O sol parecia tangível  
  
As pessoas que via  
Mesmo sem conhecer  
Inventavam histórias de amor

O personagem utiliza a frase “queria morder o mar” para expressar a sua vontade de realizar algo inatingível. O estado passional provocado pela falta da modalidade “poder”, nesse caso, não configura um cenário de insatisfação, como o apresentado anteriormente no exemplo de Tatit. Com a frase seguinte “o sol

---

<sup>20</sup> Segundo Tatit, o enunciador é o personagem da história presente em cada canção, mais que apenas o locutor ou o intérprete (TATIT, 1986).

parecia tangível”, o personagem do texto parecia encontrar-se em um estado que, de tão sublime, o levou a crer que seria capaz de realizar algo inconcebível, nesse caso, tocar o sol. Essa foi uma tentativa de expressar por palavras um sentimento indizível.

Os outros nove poemas musicados não possuem elementos linguísticos, como os dêiticos citados anteriormente, que configuram uma situação de locução cotidiana. Da mesma maneira, não deixam reconhecível a posição do personagem no texto narrativo ou o seu estado emocional. Os textos, por si só, possuem características relacionadas a um estado contemplativo ou reflexivo que possibilitam as mais diversas leituras. Dessa maneira, o que auxiliará o intérprete a compreender, interpretar e, conseqüentemente, expressar uma mensagem possível de cada canção será o percurso melódico.

A melodia, de acordo com Tatit, também expressa modalidades e “aquilo que o texto descreve, com relativa precisão, através de seus recursos específicos, a melodia reforça traçando um contorno que pode ser lido (ou ouvido) na mesma orientação do texto” (TATIT, 1986, p.33). Por meio das curvas melódicas conferidas a cada frase pelo compositor, o intérprete poderá intuir qual foi a leitura dada ao texto por Almeida Prado. Tatit criou, assim, um diagrama para transcrever, ao mesmo tempo, a melodia e a letra da canção, com o intuito de auxiliar a leitura dessas modalidades, das emoções e do caráter, por exemplo, afirmativo ou interrogativo, de cada canção.

## **2.2 – O panorama melódico de Luiz Tatit**

Como a linha melódica e o texto são em conjunto a base para o estudo do intérprete cantor, por meio da qual ele busca de maneira imediata as diretrizes para construção da sua performance, utilizaremos os estudos do professor Luiz

Tatit para sugerir uma interpretação dos significados dos contornos melódicos dados ao texto pelo compositor. Grande parte de seus trabalhos foram publicados especificamente sobre a canção popular brasileira, como os livros *A canção, eficácia e encanto* (TATIT, 1986), *O cancionista* (TATIT, 1996), *Musicando a semiótica* (TATIT, 1998), *O século da canção* (TATIT, 2004), *Todos entoam* (TATIT, 2007), que, de alguma maneira, tratam da relação existente entre a melodia, o texto e a entoação da fala na canção popular brasileira. Apesar de reconhecer a importância dos arranjos e, por consequência do tratamento harmônico de uma composição, Tatit priorizou a melodia e o texto em seus estudos. Para ele, o núcleo responsável pela identidade da canção é a melodia.

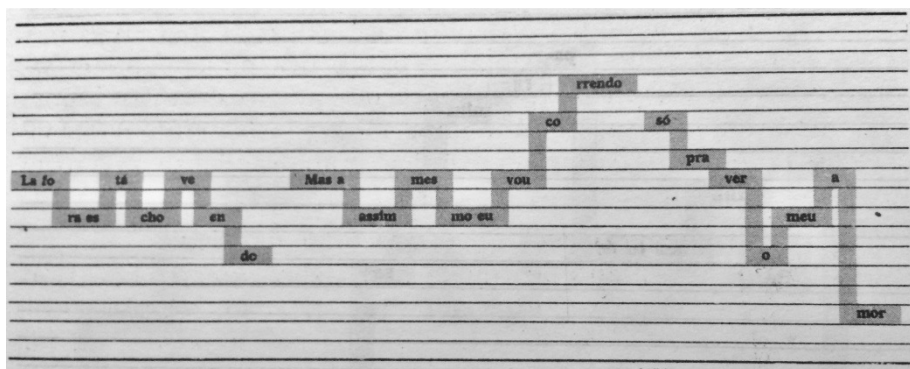
Se pedirmos a alguém que cantarole uma canção para que a possamos identificar, certamente ouviremos uma linha melódica com trechos da “letra” ou talvez uma declamação de versos acompanhada de fragmentos melódicos. O próprio registro autoral de uma composição incide sobre os versos e o contorno melódico emitidos pela voz do cantor. A harmonia, o arranjo instrumental e a gravação, ainda que fundamentais, são trocados ou alterados a cada versão apresentada (TATIT, 1986, p.1).

Segundo Tatit, a eficácia da canção está no êxito da comunicação entre intérprete e ouvinte, sendo a canção o objeto comunicado. Dessa maneira, a relação existente entre a melodia e o texto é fundamental, pois o compositor insere na melodia todas as suas intenções sobre o significado do texto. Intuitivamente, transferem-se para as curvas melódicas os mesmos princípios que regem a entoação da fala no momento da comunicação, como produto de um “hábito social”. A experiência acumulada durante toda a vida terá fator determinante e não pode ser anulada ao se compor, interpretar ou ouvir uma linguagem que possui texto e melodia.

Os perfis melódicos descendente e ascendente estão presentes nos discursos cotidianos e são reconhecidos e interpretados quanto ao seu caráter afirmativo e interrogativo, respectivamente. As melodias com direcionamentos lineares ou com “descendências não muito bem configuradas” (TATIT, 1986, p. 34) correspondem a estados típicos de imprecisões, incertezas e hesitações, nos quais não se afirma certamente, nem se questiona algo, podendo também representar um estado de reflexão. Com o auxílio de outros recursos como dinâmica, andamento, agógica e indicação expressiva, o compositor pode especificar ainda mais as características interpretativas que devem ser trabalhadas em cada melodia.

Como exemplo de autores que se dedicaram a estudos relacionados à entoação da fala, Tatit citou Eric Buysens, M. Rossi, Pierre Léon e Philippe Martin. Segundo esses autores, “todas as culturas, cujas entoações já foram estudadas, utilizam o tonema descendente para asseverar ou concluir uma ideia” (TATIT, 1986, p.33). Os tonemas, terminações das frases melódicas, quando descendentes caracterizam uma distensão melódica, produto do relaxamento das pregas vocais quando se direcionam para tessitura mais grave, provocando a impressão de repouso e finalização.

Na verdade, parece que, em todas as línguas, uma descida final caracteriza uma asserção que não exija comentário algum, que não preveja nenhuma objeção ou adição. Uma subida final, ao contrário, parece de fato caracterizar falas após as quais esperam-se outras: um suplemento de informação, uma resposta ou uma objeção. Se tais são os fatos, a descida final tem um significado intrínseco: a voz volta ao nível de repouso, porque a comunicação está terminada. [...] Parece assim que a subida inicial, quando há, é apenas um artifício que permite a descida final: é desprovida de significado próprio (BUYSENS *in* TATIT, 2014, p. 242).



**Figura 4** – Canção *Que maravilha!* de Jorge Ben e Toquinho, 1969. Ao acentuar a descendência melódica, a tensão de continuidade se dilui e o discurso parece concluído, manifestando, assim, o estado de certeza ou de convicção no discurso (TATIT, 1986, p. 33).

Luiz Tatit elaborou o diagrama para a análise de canções populares por reconhecer nesse gênero o vínculo existente entre a entoação e a criação de uma melodia vocal. O autor percebe “a canção como produto de uma dicção” (TATIT, 1996, p.12). Para que uma melodia soe verdadeira, o compositor deve se preocupar com a maneira de se entoar a poesia e adaptar as curvas melódicas naturais da fala às suas intenções de humor e de sentimento no resultado musical. Para Tatit, existem variáveis que podem interferir na canção, como “falas que expressam sentimentos íntimos, enumerações quase ritualísticas, argumentação ou automatismos recorrentes do hábito” (ibidem, p. 12). Dessa maneira, não existe modelo único de fala, sendo instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade.

O diagrama de Tatit possibilita a transcrição concomitante entre melodia e texto da canção. O movimento melódico é apresentado por meio da distribuição da letra entre espaços que correspondem a um semitom. Esse diagrama permite que o leitor, mesmo que não familiarizado com a notação musical, tenha um panorama da linha melódica de toda a canção podendo visualizar a tessitura e os pontos culminantes em relação ao texto.

							ver
						meus	sos
						/	
							nos
						/	
							te
		sil		la		tar	
		/ \		/ \		/	
sil	Bra	bra	leiro	mu	in	neiro	can
/	/	\ /	/	\ /	/	/	
Bra	meu	si	meu	zo	vou		

**Figura 5** - *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Figura extraída do artigo *Melodia, texto e O Cancionista*, de Luiz Tatit: *novos rumos nos estudos da música popular brasileira* (TREECE, 2004, p.343).

Como ferramenta para o intérprete analisar e entender as escolhas do compositor nas canções pertencentes aos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*, utilizaremos os diagramas propostos por Luiz Tatit para que, a partir das características e nuances melódicas por eles reveladas, possamos reconhecer os humores e as emoções sugeridas em cada canção. Veremos no capítulo 3 que esses diagramas foram adaptados e receberam o acréscimo de algumas informações musicais.

### **2.3 – Parâmetros para análise segundo proposta de Dante Grela**

No artigo *La consideración de las “tendencias múltiples” (asociativas–dissociativas) en el análisis musical* (GRELA, 1987), Dante Grela (1941-) estabelece uma diferenciação entre a análise de constatação e a análise de interpretação. A primeira é fundamental para determinar os vários aspectos responsáveis pela organização da obra, como ritmo, altura e forma. Já a segunda é constituída pela leitura dos dados da análise de constatação com a finalidade de compreender as características intrínsecas de uma forma sonora e de fundamentar determinadas

escolhas interpretativas. Essas duas modalidades de análise são complementares no estudo de uma obra. Os fatores responsáveis por uma passagem intrinsecamente tensa em determinado trecho musical, por exemplo, podem ser estudados a fim de revelar os elementos musicais que constroem essa característica.

No artigo *Analisis Musical: una propuesta metodológica* (GRELA, 1986), o professor Dante Grela dividiu a análise musical em seis áreas, classificando-as em estatística, paramétrica, articulatória, comparativa, funcional e de inter-relações:

a) Análise estatística: contagem, classificação e tabulação de dados musicais (número de compassos ou de notas presentes em determinados acordes) (GRELA, 1986, p. 4) ou das relações existentes entre eles;

b) Análise paramétrica: estudo das características organizacionais dos parâmetros sonoros, como altura, duração, intensidade e timbre, conforme delineou o professor Sérgio Paulo<sup>21</sup> in (FREITAS, 2004, p.1):

<b>altura</b>	será dividido em	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>melodia,</i></li> <li>▪ <i>harmonia</i></li> <li>▪ <i>e contraponto;</i></li> </ul>
<b>duração</b>	será dividido em	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>tempo,</i></li> <li>▪ <i>métrica</i></li> <li>▪ <i>e rítmica;</i></li> </ul>
<b>intensidade</b>	será dividido em	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>dinâmica</i></li> <li>▪ <i>e acentuação;</i></li> </ul>
<b>timbre</b>	será dividido em	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>orquestração,</i></li> <li>▪ <i>textura</i></li> <li>▪ <i>e articulação.</i></li> </ul>

**Figura 6** - Quadro elaborado pelo professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas no trabalho intitulado *Áreas (ou campos) de análise musical por Dante Grela* (FREITAS, 2004).

c) Análise articulatória: “Este campo da análise se refere a como determinada obra está seccionada no tempo. No momento da análise articulatória

<sup>21</sup> Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).



não importam as funções estruturais de cada segmento, o que deve ser determinado é onde inicia e termina cada unidade formal” (FREITAS, 2004, p.1). O autor propôs a expressão “unidade formal”, ao invés de terminologias tradicionais (motivos, frases, períodos), para designar as partes nas quais se articulam uma forma sonora (GRELA, 1986, p. 5). Após determinar o início e o fim de cada unidade formal, deve-se separá-los em graus de acordo com a sua extensão.

The image shows a musical score in 2/4 time with the lyrics: "A - rroz con le - che me que - ro ca - sar con u - na se - ño - ri - ta de San Ni - co - lás". Below the staff, three levels of formal units are identified with brackets and arrows:

- 1º grau**: Points to two large phrases, each containing four measures.
- 2º grau**: Points to four sentences, each containing two measures.
- 3º grau**: Points to eight motifs, each containing one measure.

**Figura 7** – Exemplo presente no artigo *Análisis musical: una propuesta metodológica*, de D. Grela, para análise articulatória (GRELA, 1986, p.5).

d) **Análise comparativa:** nesta área é realizada a comparação entre as unidades formais da obra, levando em consideração as seguintes referências, como especificado no quadro abaixo pelo professor Sérgio Paulo (FREITAS, 2004, p.2):

<b>identidade</b>	ocorre quando um segmento é totalmente igual a outro;
<b>semelhança</b>	ocorre quando existe pouca diferença entre os elementos que formam as unidades;
<b>diferença</b>	ocorre quando há duas unidades que, aparentemente, não têm nada em comum entre si;
<b>oposição</b>	ocorre quando um segmento é oposto a outro, ou seja, quando interagem, de um lado, por relação de semelhança e, por outro lado, por relação de diferença. Para que duas unidades se relacionem por oposição, é necessário que pertençam à mesma categoria. Por exemplo, movimento melódico ascendente e movimento melódico descendente são opostos; o aspecto horizontal da música é oposto ao seu aspecto vertical. Não se pode, porém, afirmar que uma tercina é oposta a um movimento por graus conjuntos, visto que estes elementos não pertencem à mesma categoria.

**Figura 8** - Quadro elaborado pelo professor Sérgio Paulo Ribeiro no trabalho intitulado *Áreas (ou campos) de análise musical por Dante Grela* (FREITAS, 2004).

e) Análise funcional: nessa área o autor atenta-se para o estudo e a classificação da função de cada segmento de uma obra em relação ao seu contexto total. Torna-se possível a coexistência de duas funções diferentes em um mesmo elemento, o que se denominou polifuncionalidade. Para tanto, o professor Grela classificou as funções estruturais em oito categorias: exposição, transformação, transição, introdução, interpolação, extensão, conclusão e interjeição.

f) Análise de inter-relações: de acordo com o professor Grela, essa é a etapa final, mais importante e complexa, do processo de análise, pois refere-se a uma interpretação dos resultados obtidos nas fases anteriores, extraindo-se conclusões sobre a obra.

Para o estudo dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*, utilizaremos a área paramétrica como análise de constatação. O estudo de características organizacionais, como altura, duração, intensidade, timbre, dinâmica e harmonia, serão complementares à análise melódica de Tatit, podendo evidenciar aspectos e nuances que apenas o estudo da linha melódica não revelaria. As outras áreas de análise propostas por Grela, apesar de não serem utilizadas de maneira sistemática, orientam o olhar mais amplo e geral que dedicamos às análises das canções, em especial as diretrizes indicadas pelo autor nos parâmetros da análise articulatória e da análise comparativa.

O cotejamento das canções com o mesmo texto será realizado a partir dos resultados obtidos da análise global de cada uma delas, com base nos supracitados parâmetros aproveitados da metodologia de Dante Grela, e suas possíveis relações e influências sobre suas linhas melódicas, analisadas com base na teoria de Tatit e expressas nos diagramas adaptados.

### **Capítulo 3 – Análises das canções dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II***

Luiz Tatit propôs seus métodos de análise especificamente para a canção popular. No entanto, consideramos que, da mesma maneira que o compositor desse estilo espontaneamente insere nas curvas melódicas as entoações típicas do discurso oral, o compositor da canção de câmara brasileira também “pode assumir como pensamento embrionário de sua melodia a entonação falada do poema. A ‘naturalidade’ das melodias elaboradas pelo cancionista, da qual fala Tatit, estaria presente também na composição das melodias de canções de câmara” (DUTRA, 2009, p. 112). Como o próprio Tatit afirmou no seu livro *A canção: eficácia e encanto*, “seria impossível eliminarmos, no ato de composição, de interpretação ou de audição de algo que possui texto e melodia, nossa vasta experiência, acumulada durante todos os dias de toda a vida” (TATIT, 1986, p. 8). Acreditamos que tal argumento também seja válido para o compositor da canção de câmara brasileira e de outros gêneros musicais, uma vez que, da mesma maneira, ele também imprime, como produto de um “hábito social” (ibidem, p. 8), elementos musicais que permitirão o ouvinte reconhecer as emoções e os perfis característicos de uma comunicação oral (pergunta, afirmação, enumeração, reflexão etc).

A utilização do diagrama de Luiz Tatit para análise da canção de câmara brasileira pela Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro em sua tese de Doutorado intitulada *Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu* (DUTRA, 2009, 172-173) reforça o nosso argumento de que o diagrama de Tatit pode ser utilizado para análise desse repertório. A pesquisadora adaptou o

diagrama proposto por Tatit com o acréscimo de informações pertinentes ao seu trabalho (divisão de compassos, percurso harmônico, análise sintática, notas musicais do contorno melódico), que consiste na análise dos versos do poema *Madrigal*, de Manuel Bandeira, e na comparação das versões musicadas por dois compositores diferentes, Helza Camêu (1903-1995) e José Siqueira (1907-1985).

Considerando que a voz carrega todos os parâmetros básicos do som (intensidade, altura, duração e timbre), no presente estudo os diagramas de Tatit foram adaptados, com o acréscimo de informações que possuem algum grau de relação com esses itens, como: fórmula de compasso, caráter expressivo, andamento, dinâmica, agógica, notas que abrangem a tessitura de cada canção, barras de compasso, pausas, além de elementos que podem facilitar ainda mais a visualização, como cores para cada espaço do diagrama de acordo com as notas do piano e linhas entre as sílabas para realçar os perfis melódicos. Essas adaptações podem influenciar na declamação dos poemas, indicativo de estudo que demonstraremos no decorrer das análises deste capítulo, auxiliando no processo de se intuir as emoções presentes em cada movimento melódico.

Os poemas e os textos musicados foram apresentados a cada subcapítulo para proporcionar uma comparação imediata sobre as modificações feitas pelo compositor. Veremos que quase todos os textos sofreram omissões, acréscimos ou alterações de palavras, modificando seu sentido ou sua forma inicial. Os comentários sobre as semelhanças e as diferenças entre as versões escritas a partir dos mesmos poemas serão apresentados juntamente às considerações sobre a segunda versão de cada canção. As partituras manuscritas do compositor Almeida Prado, o livro de poemas de J. A. Pinotti e as gravações das intérpretes Niza de Castro Tank e Victória Kerbauy, com o próprio compositor ao

piano em ambos os casos, são as únicas referências de análise para esse trabalho. Não encontramos versões editadas ou outras gravações dessas obras.

Este capítulo é formado por um total de vinte subitens, um para cada canção dos dois ciclos. Os mesmos títulos serão apresentados em sequência para permitir um cotejamento imediato das duas versões, com o acréscimo dos diagramas completos no final de cada subcapítulo.

### **3.1.1 - Através do Canal - Espiral I**

Poema	Texto da canção
<i>A nudez demonstrada em franco pudor dela para ele ela eu na manhã de Veneza Vista da janela.</i>	<i>A nudez demonstrada em franco pudor dela para ele ela eu na manhã de Veneza Vista da janela Vista da janela.</i>

**Figura 9** - Poema de J. A. Pinotti e a versão musicada por Almeida Prado no ciclo *Espiral I*.

Ao observarmos os elementos musicais em relação ao texto na primeira canção do ciclo *Espiral I*, além do próprio título que faz uma referência aos canais de Veneza, podemos afirmar que Almeida Prado convergiu toda a composição da canção em função da palavra “Veneza”, criando, assim, o retrato sonoro dessa cidade italiana. Em uma análise de parâmetros musicais, apontamos alguns recursos específicos que foram utilizados para fazer referência à cidade italiana: o compasso binário composto (6/8); a solicitação metronômica de colcheia a 120 pulsações por minuto; a figura rítmica, em forma de arpejo, recorrente na mão esquerda do piano (Fig. 10); as indicações expressivas “Tempo de Barcarola,

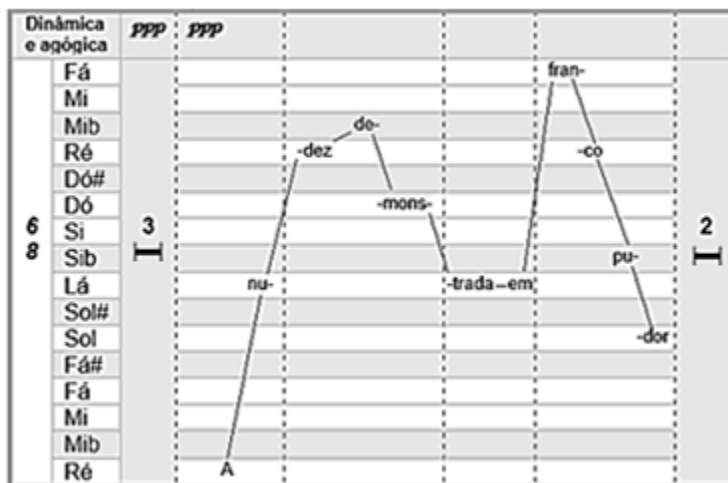
calmo” e “Assim, gondolamente”. O piano cumpre, assim, a sua função de “acompanhamento paisagem” (ALMEIDA PRADO, 2013a) ao evidenciar o movimento circular do remo das gôndolas, embarcações que cortam os famosos canais de Veneza. Esse tipo de figuração de barcarola foi associado ao ambiente veneziano graças a determinadas retóricas, como “Venetianisches gondollied, sexto movimento da obra *Lieder ohne worte* (Op. 30) de Mendelssohn (1809-1847); a peça *La lugubre gôndola* para piano solo de Liszt (1811-1886), que possui outras duas versões, a segunda para violino e piano e a terceira para violoncelo e piano; também as barcarolas de Chopin (1810-1849) e Faurè (1845-1924).



**Figura 10** - Compassos 5 a 8 da mão esquerda do piano na canção “Através do Canal” do ciclo *Espiral I*.

O texto nos oferece algumas informações sobre tempo e espaço da ação poética: ocorre em uma manhã da cidade de Veneza, que, por sua vez, é contemplada pelo personagem por meio de uma janela. Considerando “Veneza” o núcleo e o foco do texto, propomos a interpretação de que “a nudez” do poema de Pinotti faz uma referência à vista límpida daquela manhã, que proporcionava um ambiente inspirador também a outras pessoas além do eu-lírico (dela para ele ela eu). Como “nudez” e “pudor” são palavras de sentidos opostos, obtemos um indício de que possivelmente o texto não se reporta a uma nudez carnal. Esse antagonismo de significados também foi reforçado pelo compositor ao conferir linhas opostas, ascendente e descendente, aos perfis melódicos das frases que as conduzem. A palavra “nudez” também pode denotar simplicidade, singeleza ou, até mesmo, ausência de ornatos em um ambiente, como foi utilizado por José de Alencar em

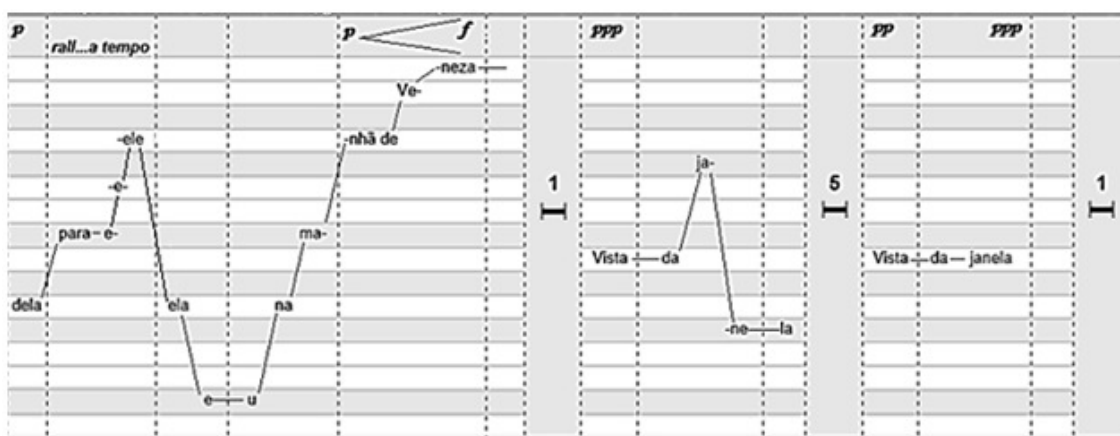
seu romance *Lucíola*: “Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez” (in FERREIRA, 2010). Podemos, assim, propor a seguinte leitura para o texto de Pinotti: A clareza/nitidez/singeleza da manhã de Veneza que aos poucos se revela com timidez, ao nascer do sol.



**Figura 11** – Primeira frase melódica da canção “Através do Canal” do ciclo *Espiral I* transcrita para o diagrama de Tatit.

No diagrama de Tatit, observamos inicialmente dois picos melódicos responsáveis pela preparação dos tonemas descendentes que caracterizam a sensação de asseveração dessas frases (Fig. 11). O primeiro pico, construído com a sequência dos intervalos de quinta justa e de quarta justa, além de suscitar uma expectativa de continuidade do sentido da frase, confere uma gama de possibilidades interpretativas para a palavra “nudez”. Ao recitar o texto obedecendo ao perfil melódico do diagrama, podemos perceber que “a nudez” não seria falada com indiferença, caso pronunciado espontaneamente em uma situação cotidiana com esse caráter ascendente. Fascínio e perplexidade são exemplos de algumas intenções interpretativas que podem ser conferidas ao início dessa

canção. No segundo pico, o salto de sexta menor em direção à nota mais aguda da canção valoriza/acentua a palavra “franco” podendo gerar expectativas no ouvinte.



**Figura 13** – Compassos 10 a 28 da canção “Através do Canal” do ciclo Espiral I no diagrama de Tatit.

Segundo Tatit, “a melodia sempre se eleva exatamente no termo sobre o qual incide a pergunta” (TATIT, 1986, p. 43). Na frase “dela para ele ela eu” (comp. 10-12), o movimento ascendente e a indicação de *rallentando* na palavra “ele” parecem sugerir uma breve reflexão ou dúvida por parte do personagem: o “ele” realmente deveria ser incluído em sua narração? O movimento ascendente para a palavra “Veneza” (comp. 14), no entanto, não caracteriza uma interrogação ou dúvida. O compositor cuidou para que o ponto culminante da canção incidisse sobre o texto no qual “Veneza” estivesse presente (Fig. 12). A condução em movimento ascendente para a nota mais aguda da canção e a dinâmica crescente do *piano* ao *forte* convergem para “Veneza” destacando-a como o núcleo do texto e da canção. Nesses mesmos compassos (14 e 15), o piano começa a condução para seu próprio ponto culminante por meio da tensão harmônica criada por arpejos que se distanciam da tonalidade Sol menor (Fig. 12).



14 *p* *f*  
nhã de Ve - ne - za

*p* *f* *ppp*  
*ff* *ppp* \*

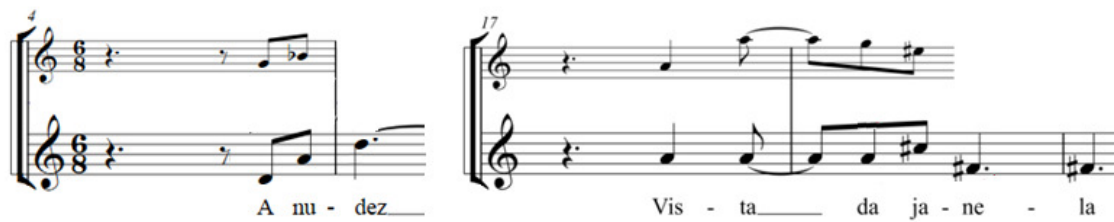
**Figura 12** – Ponto culminante da canção “Através do Canal” do ciclo *Espiral I*.

Após o ponto mais agudo e harmonicamente mais tenso da canção, a frase “vista da janela” é repetida duas vezes. A primeira complementa o sentido do texto anterior (a nudez na manhã de Veneza vista da janela) em uma melodia que desenha o arpejo de Fá sustenido menor. Nesse momento, o piano realiza três *acciacaturas* na nota Lá, em três oitavas diferentes na dinâmica forte, sendo sucedida por outras notas em intervalos harmônicos que se contrastam também pela dinâmica em *pianissíssimo* (Fig. 13). A reiteração da frase “vista da janela” foi escrita com linha melódica retilínea na nota Lá3, em tom reflexivo, talvez saudosista em uma leitura interpretativa. A tessitura médio-grave na qual essas duas frases foram escritas permite ao intérprete buscar uma emissão mais próxima da fala, com facilidade para pronunciar as palavras com maior clareza.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics "Vis - ta da ja - ne - la". A red circle highlights a specific melodic contour in the vocal line. The bottom two staves are the piano accompaniment in grand staff. The piano part features dynamic markings of *f* and *ppp*. Three orange boxes highlight specific piano textures in the accompaniment.

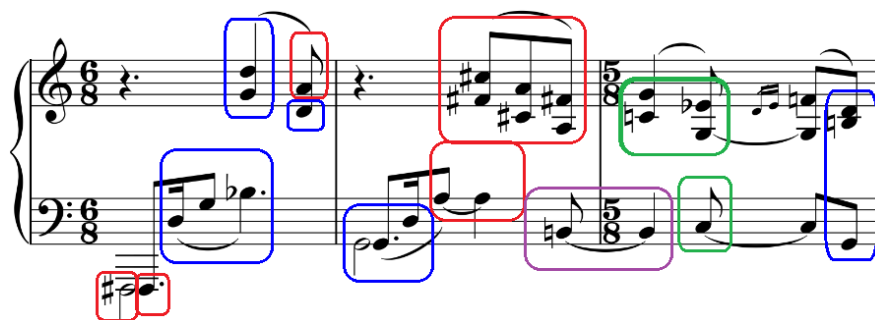
**Figura 13** – Evidenciamos as *acciacaturas* e o contorno melódico do arpejo de Fá# menor. Do compasso 17 para o 18 há uma *ossia* como opção para o cantor.

Duas *ossias* (Fig. 14) aparecem como alternativas para dois excertos melódicos. O primeiro, já no início da canção (comp. 4), apresenta a indicação das notas Sol3 e Sib3 como opções de substituição para Ré3 e Lá3. A primeira *ossia* é vocalmente mais cômoda para o cantor, pois, com intervalo menor entre as notas, inicia a canção na mesma região média vocal das vozes agudas. A nota Ré3 é considerada grave para as vozes de soprano e de tenor, já a nota Lá3 é região de passagem vocal. Além das questões puramente vocais, o piano antecipa a melodia da *ossia* (notas Sol e Sib). No compasso dezessete, a alternativa apresentada para a melodia vocal na frase “vista da janela” propõe um desafio ao intérprete. Indica a nota aguda Lá4, naturalmente intensa e de projeção fácil, para a sílaba átona da palavra “vista”. A nota Lá4 ainda deve ser atingida por um salto de oitava e entrecortada pela consoante “T”. Essa seria uma opção mais ousada para a melodia, pois, além de tecnicamente exigir mais do cantor, destaca uma palavra ou uma frase menos significativa textualmente. O ponto culminante melódico e harmônico já foi previamente construído e pensando para o excerto “na manhã de Veneza”.



**Figura 14** – *Ossias* presentes nos compassos 4 e 17 da canção “Através do Canal” do ciclo I.

Almeida Prado não utilizou armadura de clave, mas pelo contexto da canção verificamos a existência de uma relação constante entre as tonalidades Sol menor e Fá sustenido menor, o que configura uma bitonalidade (Fig. 15). Se considerarmos Sol menor a tonalidade inicial, o piano inicia a introdução com a sensível (Fá#) como pedal que se resolve no compasso seguinte, com harmonia em Sol menor. Logo em seguida, em situação inversa, o Sol aparece como nota pedal com a harmonia em Fá sustenido menor.



**Figura 15** - Bitonalidade na introdução da canção *Através do Canal*. O primeiro compasso apresenta a tonalidade de Sol menor com pedal em Fá sustenido. No segundo compasso, a tonalidade é Fá# com pedal em Sol. O Terceiro compasso apresenta a subdominante (Dó menor) e o homônimo (Sol maior) da tonalidade Sol menor.

### 3.1.2 - Através do Canal - Espiral II

Poema	Texto da canção
<i>A nudez demonstrada em franco pudor dela para ele ela eu na manhã de Veneza Vista da janela.</i>	<i>A nudez demonstrada em franco pudor dela para ele ela eu na manhã de Veneza Vista da janela Vista da janela Vista da janela da janela.</i>

**Figura 16** – Poema de J. A. Pinotti e a versão musicada por Almeida Prado na canção “Através do Canal” do ciclo *Espiral II*.

A segunda versão da canção “Através do Canal” foi escrita no dia 5 de novembro de 1993. Assim como no ciclo I, o compositor construiu o retrato sonoro de Veneza, traduzindo a circularidade do movimento do remo das gôndolas por meio principalmente da manutenção do compasso composto, agora ternário (9/8), e do movimento ondulatório na linha do piano, caracterizado nesta nova versão pelo ostinato rítmico escrito para a mão direita e presente em toda a peça (“acompanhamento paisagem”). O compositor também cuidou para que o ponto culminante da canção permanecesse no trecho “na manhã de Veneza”, resguardando as notas mais agudas para a palavra “Veneza”.

Peculiarmente, na versão de 1993 a harmonia foi pensada de maneira circular. O campo harmônico expande e retorna ao início de cada compasso, com mudança constante de campo tonal (Fig. 17). Em alguns momentos o piano antecipa e em outros dobra as notas da melodia vocal. Em todas as frases situadas antes da seção do ponto culminante, a nota que inicia cada perfil melódico está

previamente presente no piano, o que auxilia o cantor quanto à afinação e à segurança, principalmente nessa canção que possui o campo tonal instável.

Calmo (♩=44)

*pp* *p*

Am/F Gm7 C#m/E Am/F Gm7 Bm/E Cm/Db Fm Ebm7

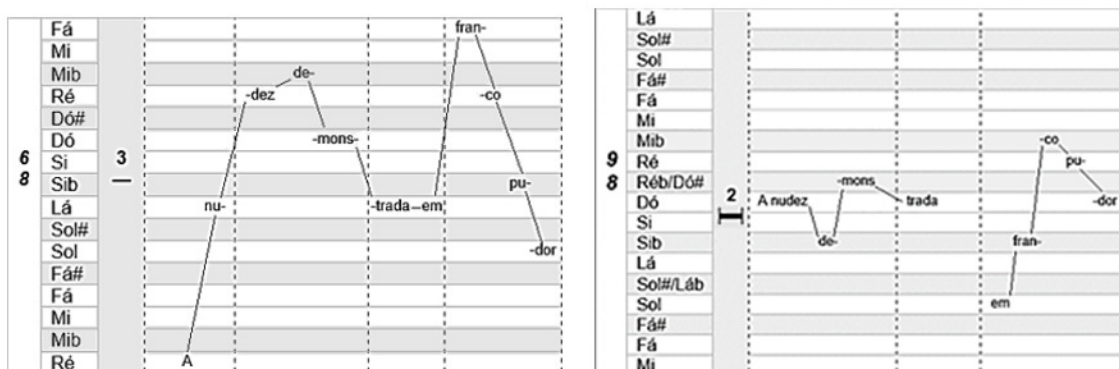
tra - da... em fran-co pu-dor de - la

**Figura 17** – No primeiro sistema, destacamos a circularidade harmônica com expansão e retorno. A partir do compasso 4, estão demarcadas algumas notas da melodia vocal antecipadas pela linha do piano na canção “Através do Canal” do ciclo II.

O primeiro excerto da segunda versão da canção “Através do Canal” possui o âmbito melódico menor (Sol3-Mib4) em relação à primeira (Ré3-Fá4). De acordo com Tatit, quanto mais ampla a tessitura de uma melodia, maior o seu caráter passional (TATIT, 2011, p.105). Além da tessitura menor, o perfil melódico da frase “a nudez demonstrada”, predominantemente retilíneo e constante na nota Dó4, transparece maior neutralidade emocional do que na primeira versão que se inicia com os saltos de quinta justa e quarta justa.

No trecho seguinte (em franco pudor), a palavra “franco” não foi valorizada como na primeira versão, na qual a sílaba “fran” pode ser cantada com

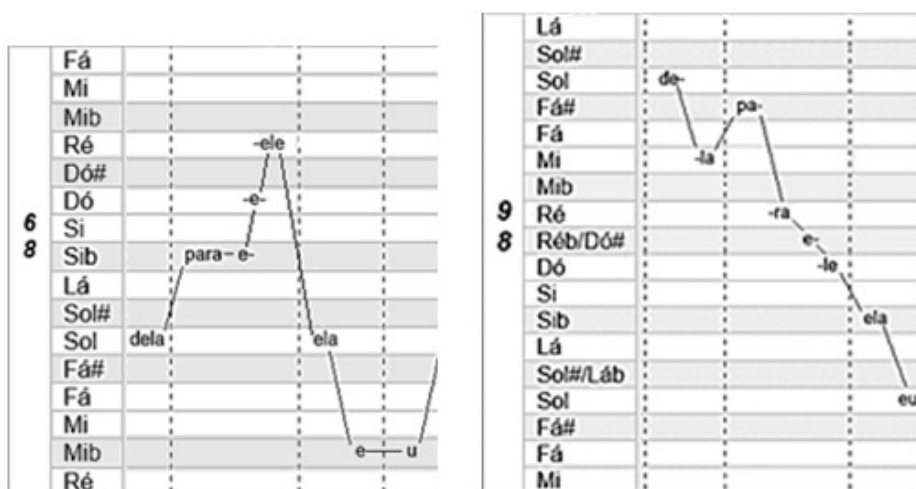
uma carga dramática vocal muito maior. A nota F4, apesar de estar em uma região mais aguda, é de fácil emissão para as vozes de soprano e de tenor, possibilitando nuances de dinâmica que podem ser construídas sem grandes dificuldades. Na segunda versão, esse excerto (em franco pudor) está isolado por pausas das demais frases, o que pode ser utilizado pelo intérprete como recurso expressivo, conferindo intensidade e ritmo característico de um determinado estado emocional à respiração.



**Figura 18** – Excertos das canções “Através do Canal”, respectivamente dos ciclos I e II.

Com a declamação dos dois excertos “em franco pudor”, de acordo com o perfil do diagrama de Tatit, podemos perceber que o primeiro trecho da figura 20 apresenta maior proximidade com as nuances da entoação de uma fala cotidiana, na qual o apoio, a acentuação e a carga dramática, que expressam o estado emocional do personagem, geralmente se encontram acentuadas na sílaba tônica da palavra à qual se quer dar maior ênfase. A tessitura e, principalmente, o salto de sexta menor para a nota F4 traduzem que possivelmente o personagem encontra-se em um estado próximo ao da perplexidade. Já na segunda versão, torna-se um desafio encontrar uma situação cotidiana, na qual a palavra “franco” seria pronunciada com a sílaba átona em região mais aguda. A nota Mib, que carrega essa sílaba átona “co”, deve ser cantada sempre uma dinâmica a menos do

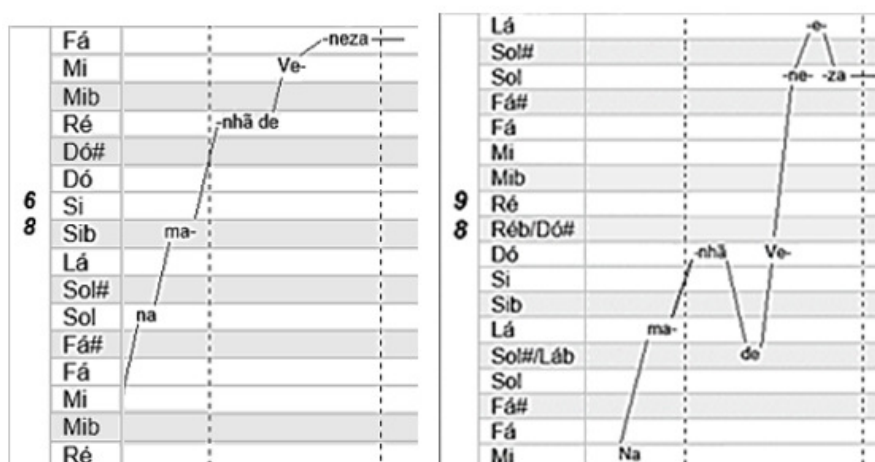
que a nota Sib, da sílaba tônica “fran”, para que a acentuação da palavra não soe deslocada. Construído sobre o arpejo e o fragmento de escala de Mib maior, esse excerto funciona também como uma transição de uma seção de estado afetivo mais neutro, devido ao perfil melódico mais retilíneo com tessitura média, para a seguinte, mais passional, caracterizado por tessitura mais ampla e vogais mais alongadas, “simulacro de estados afetivos exacerbados” (MELLER, 2015, p. 99).



**Figura 19** – Excertos da canção “Através do Canal” nas duas versões, respectivamente, dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*.

A frase melódica referente ao texto “dela para ele ela eu” da versão de 1993 tem o seu início na nota Sol4 e percorre um movimento descende até finalizar-se na oitava abaixo (Sol3). A indicação de *tenuto* está escrita para três notas dessa frase. As duas primeiras na palavra “dela” (Sol4 e Mi4) e a seguinte, curiosamente, na sílaba átona “le” de “ele” (Dó4). Essa indicação evita um possível *crescendo* ou *diminuendo* nas notas mais prolongadas. Em vozes com mais harmônicos graves, como as de soprano ou de tenor lírico, *spinto* ou dramático, podemos observar certa tendência para se prolongar notas mais agudas, principalmente a partir de Sol4. Isso pode ocorrer por motivos técnicos, para que

haja tempo hábil para a voz atingir uma melhor colocação vocal. Dessa maneira, pode haver necessidade do piano realizar um *rallentando* nos tempos referentes à palavra “dela” e, mais à frente, “Veneza”. A indicação de *tenuto* na sílaba átona da palavra “ele” pode estar relacionada ao intuito do compositor de prolongar a nota Dó4 sem interrupção para respiração.



**Figura 20** – Ponto culminante nas duas versões da canção “Através do Canal”, respectivamente dos ciclos I e II.

Os compassos nove e dez conduzem para o ponto culminante da canção (Fig. 20). A melodia, que se inicia na nota Mi3 e se expande com consecutivos saltos ascendentes, recua com um salto descendente que, por sua vez, prepara a nova subida, mais ampla e expressiva, conduzindo à nota mais aguda, Lá4. A dinâmica é crescente do *piano* ao *forte*. Essa variação, mesmo se não indicada na partitura, ocorreria naturalmente na voz por transitar respectivamente entre os registros grave, médio e agudo de soprano e de tenor. O perfil melódico é ascendente e sua finalização foi construída pela sustentação da nota Sol4 com uma bordadura na nota Lá4. Na primeira versão, essa frase também foi construída em movimento



ascendente e a nota mais aguda é sustentada pelo tempo equivalente a um compasso.

A nota Lá<sup>4</sup> da palavra “Veneza”, de certa maneira, é um desafio para o intérprete cantor. A primeira dificuldade está em afiná-la corretamente, pois a precedência da nota Lá<sup>3</sup> no tempo anterior cria o reflexo, ou a tendência, de repeti-la, o que pode comprometer a afinação dessa nota Lá ou, até mesmo, a emissão equivocada do Lá<sup>4</sup>. Além disso, sobre a colocação vocal, a consoante “n” e a vogal “e” podem suscitar uma emissão estreita, como se a nota fosse empurrada, por exigir uma posição da laringe mais alta e uma colocação vocal mais frontal, . Para tenores, a vogal “e”, geralmente, não apresenta tanta dificuldade como para as demais vozes. As vogais mais confortáveis na região aguda para a maioria das vozes são “o” e “a”, pois proporcionam maior levantamento do palato e relaxamento da laringe, o que facilita o canto nessa região aguda.

Após o ponto culminante, a frase “vista da janela” é repetida três vezes, cada uma com um perfil diferente, porém com âmbito melódico igual nas duas primeiras (Sib<sup>3</sup>-Mi<sup>4</sup>) e um semitom mais agudo na terceira (Sib<sup>3</sup>-Fá<sup>4</sup>). Essas repetições podem ser interpretadas como um momento de reflexão do personagem. Outra possível leitura dessas repetições seria uma referência às várias vistas de diferentes lugares na cidade de Veneza, ou ainda, diferentes visões que se pode ter dessa cidade a partir de uma mesma janela. Neste sentido, cada frase “vista da janela” seria cantada com uma dramaticidade distinta da outra para situar diferentes ângulos de visão.

**I - "Através do Canal" - Espiral I**  
 Tempo de Barcarola, calmo, Assim, gôndolamente (♩=120)

Dinâmica e agógica	ppp	p	P	ppp	pp	ppp
Fá						
Mi						
Mib						
Ré						
Dó#						
Dó						
Si						
Sib						
Lá						
Sol#						
Sol						
Fá#						
Fá						
Mi						
Mib						
Ré						
Ré#						
Dó#						
Dó						
Si						
Sib						
Lá						
Sol#						
Sol						
Fá#						
Fá						
Mi						
Mib						
Ré						

**I - "Através do Canal" - Espiral II**  
 Calmo (♩=44)

Dinâmica e agógica	pp	p	P	pp	ppp	ppp
Lá						
Sol#						
Sol						
Fá#						
Fá						
Mi						
Mib						
Ré						
Ré#						
Dó#						
Dó						
Si						
Sib						
Lá						
Sol#						
Sol						
Fá#						
Fá						
Mi						

Figura 21 - Canções "Através do Canal" I e II no diagrama de Tatit.

### 3.2.1 – Valéry – *Espiral I*

Poema	Texto da canção
<i>To be young</i>	<i>To be young, to be Young</i>
<i>Waste moments.</i>	<i>To be young, to be young</i>
	<i>Waste moments</i>
	<i>Valéry</i>

Figura 22 - Poema de J. A. Pinotti e texto da canção “Valéry”.

A segunda canção do ciclo *Espiral I*, escrita no dia 11 de outubro de 1985, foi composta sobre o poema “Valéry” que possui apenas cinco palavras. Em sua versão, Almeida Prado repetiu a frase “*to be young*” quatro vezes e acrescentou a palavra “Valéry”, título da obra. Nesse estudo, dividiremos a canção em duas seções: a primeira formada pelas frases “*to be young*” e a segunda pelas duas frases seguintes, “*waste moments*” e “Valéry”.

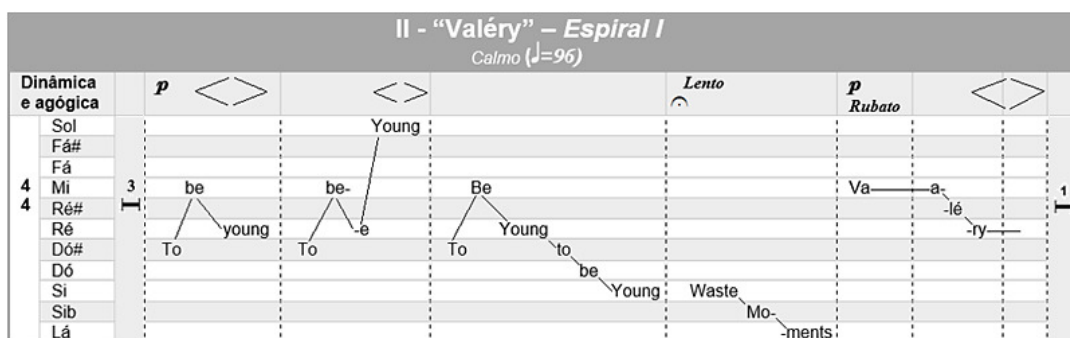


Figura 23 – Canção “Valéry” do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.

No primeiro contorno melódico (comp. 4), com salto ascendente da palavra “*to*” para “*be*” e, logo em seguida, descendente por grau conjunto para “*young*”, o personagem da canção pode despertar a curiosidade do ouvinte ao sugerir que possui algo para revelar e, possivelmente, o fará nos compassos seguintes, (Fig. 23). Segundo Tatit, o movimento descendente é utilizado para

concluir uma ideia ou para afirmar certamente, o que caracteriza uma asseveração<sup>22</sup>. Nessa primeira frase, embora o movimento melódico sugira uma afirmação, o texto não possui sentido somente com suas três palavras, ele necessita de um complemento. Musicalmente, a palavra “*young*” é cantada sobre um acorde de dominante da tonalidade principal de Sol maior, que também necessita de uma resolução harmônica. Nesse primeiro trecho, o movimento melódico descendente, segundo Tatit, representa uma afirmação, indicando que o personagem possui um saber e não sente dúvidas com relação à informação que guarda. Já o texto e a harmonia requerem uma complementaridade, criando assim uma ambiguidade de sentidos.

No compasso 5, após quase dois tempos de pausa, o compositor inicia a repetição do texto poético com variação do contorno melódico anterior. A frase inicia-se na mesma altura, mas é conduzida ascendentemente para a finalização, atingindo a nota mais aguda da canção. Tatit afirmou que “por meio da ascendência, o saber do personagem se manifesta de maneira incompleta, chamando por algum tipo de continuidade” (TATIT, 2007, p. 175). Essa segunda frase vocal pode ser assim interpretada como uma indagação. A palavra “*young*” novamente aparece sobre a função dominante da harmonia. Nesse caso, a nota Sol<sup>4</sup> conferida à palavra “*young*” é prolongada como um retardo da terça do acorde de dominante.

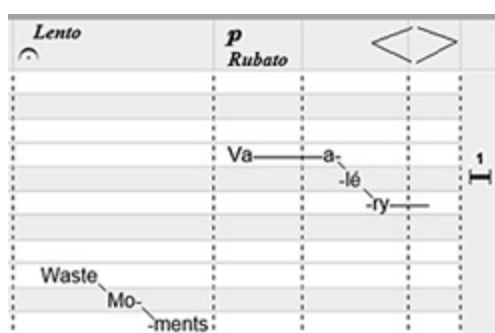
Prorrogando a resposta à pergunta evidenciada no compasso 5, o texto é repetido mais uma vez na mesma altura e com o mesmo movimento da primeira frase melódica. Porém, dessa vez é sucedida sem interrupção pela quarta repetição

---

<sup>22</sup> “Asseveração significa um dizer certo e afirmativo... ela pressupõe, no mínimo, um /saber/, podendo, eventualmente, estender-se ao /poder/ e ao /querer/” (TATIT, 1986, p.33).

do texto poético em um movimento descendente, caracterizando também uma asseveração. Embora esse movimento melódico sugira uma afirmação, a repetição do texto e o cromatismo descendente acrescentam a sensação de hesitação ou reflexão. A fermata, que demarca o fim da primeira seção, complementa esse estado reflexivo, colaborando para a expectativa de resposta no ouvinte.

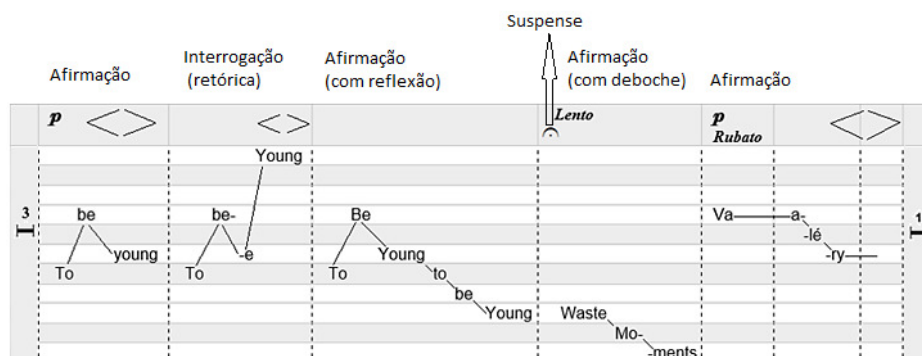
A frase seguinte, outra asseveração, ocorre também em movimento cromático descendente para a região mais grave da canção, com o texto “*waste moments*” em tempo lento (Fig. 24). Para a relação texto-melodia desse trecho, podemos propor dois subtextos<sup>23</sup> para o personagem. No primeiro, com tom de seriedade e advertência, a juventude é relacionada ao desperdício de tempo. Já em uma segunda leitura, o personagem da história em nenhum momento intencionou revelar o segredo da juventude. Na primeira seção, o objetivo seria instigar a curiosidade do ouvinte sobre o que se deve fazer para ser ou se manter jovem, mas na segunda ele provoca frustração ou desapontamento ao dizer que não irá revelar o segredo. Sugere, assim, que o ouvinte estaria desperdiçando tempo ao almejar informações sobre a “fórmula da juventude”.



**Figura 24** – A fermata separa as duas seções da canção: a primeira formada pelas frases “*to be young*” e a segunda pelas duas frases seguintes, com textos diferentes, ambas em movimento cromático descendente.

<sup>23</sup> O subtexto está relacionado às características psicológicas que o ator/cantor confere ao personagem durante a atuação. Após a análise de todo texto da peça e o estudo sobre a mensagem nele implícita ou subentendida, o ator pode estabelecer o estado interior de sua própria compreensão para criar uma performance mais coerente.

As desinências das frases “to be young” aproximam-se de inflexões entoativas comumente utilizadas na fala em frases afirmativas e interrogativas (Fig. 25). Além de identificar o caráter de cada frase, o intérprete deve conferir a elas uma história implícita para que a performance adquira mais riqueza de significados. Ao declamar cada texto, obedecendo aos contornos melódicos do diagrama de Tatit, o cantor poderá decidir qual emoção melhor se adequará a cada frase. Uma afirmação pode ser dita de maneiras diversas, com ironia, seriedade, alegria, raiva etc. A pergunta do compasso 5, por exemplo, pode ser interpretada apenas como um recurso retórico para instigar a curiosidade do ouvinte, não existindo em função de uma dúvida.



**Figura 25** – Frases melódicas da canção “Valéry” e suas possibilidades interpretativas.

A canção se encerra com o seu título, “Valéry”, adicionado ao texto pelo compositor. Em tempo *rubato*, a sílaba “Va” se prolonga por dois tempos na nota Mi4 até o compasso seguinte, no qual se inicia um novo movimento cromático descendente. A melodia termina na nota Ré, com a sílaba “ry”, sustentada por seis tempos. Na interpretação de Niza de Castro Tank, gravada no LP, a nota Ré4, precedida por um portamento, é sustentada até o final da canção, ignorando a pausa escrita no último compasso.

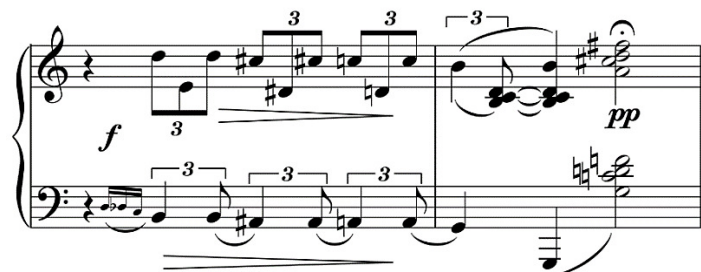
O nome “Valéry” pode ser uma referência ao filósofo, escritor e poeta francês Paul Valéry (1871-1945). Embora essa seja apenas uma conjectura, destacamos que em seus estudos, o escritor francês afirmou que “o poema deve ser uma festa do intelecto” (VALÉRY apud MELLER, 2015, p. 17), renascendo em cada declamação, sempre idêntica na forma, mas suscetível a diversas interpretações. Isso provocaria “os mais diversos, divergentes e imprevisíveis efeitos poéticos nos leitores, as mais diversas interpretações, usos e significações”(PIMENTEL, 2011, p. 5). Com o contexto da canção e a maneira como foi tratado melodicamente, o compositor parece sugerir que o poema foi assinado por Valéry.

Podemos destacar a tonalidade de Sol maior predominando nos 11 compassos da canção e com ênfase nas funções harmônicas de dominante e de tônica. Suas características rítmicas e harmônicas remetem ao *jazz* do começo do século XX, como as dissonâncias dos acordes iniciais (Fig. 26) e o movimento cromático descendente da última frase do piano, um clichê do estilo (fig. 27). Também estão presentes características do gênero *ragtime*, marcante pelo gesto musical da mão esquerda, conhecido como *stride piano*. Esse padrão de acompanhamento, também presente na canção de Almeida Prado, ficou famoso na música *The Entertainer*, de Scott Joplin escrita em 1902. Esse efeito musical pode ser interpretado como a tentativa do compositor de criar o retrato sonoro da cultura norte-americana.



**Figura 26** - No primeiro sistema, a introdução da canção “Valéry” e, no segundo, o ragtime *The Entertainer* de Scott Joplin. A mão esquerda do piano demonstra o *stride piano*, técnica também presente na canção “Valéry”, de Almeida Prado.

Nos últimos dois compassos, o compositor optou por uma cadência de finalização típica do *blues*, na qual utiliza terças maiores e menores, repousando em seguida na tônica Sol maior, mesmo que com algumas dissonâncias acrescentadas.



**Figura 27** - Compassos 10 e 11 da canção “Valéry” do ciclo *Espiral I*. O piano faz uma referência ao estilo *blues*.

A única dinâmica indicada na partitura para a melodia vocal é a *piano*. Nas duas primeiras frases vocais, ocorre um breve *crescendo* seguido por um *diminuendo* na palavra “young” e, na terceira frase, um acento nessa mesma palavra.



O compositor antecipou as notas melódicas da palavra “*young*”. Essa é uma característica típica do *jazz*, estilo no qual o intérprete possui a liberdade de variar o tempo original de uma melodia, antecipando os ritmos. No caso da partitura de Almeida Prado, a síncope é escrita. Em uma partitura *jazzística* os ritmos não são necessariamente escritos conforme devem ser verdadeiramente executados. Uma frase composta por colcheias seguidas poderá ser naturalmente “suíngada” pelo intérprete, como no exemplo abaixo (Fig. 28)



**Figura 28** - Exemplos da escrita do *jazz* e a maneira como deve soar.

No acompanhamento do piano, a dinâmica predominante também é *piano*. Apenas em dois momentos, nos quais não há melodia vocal, o *forte* é indicado na partitura: no último acorde da introdução, uma dominante com algumas dissonâncias acrescentadas, e no penúltimo compasso, em *diminuendo*, valorizando a finalização típica do *blues*.

4 *p* *<* *>*  
 To be young To be young  
*p*

**Figura 29** – Compassos 4 e 5 da canção “Valéry”.

A partir do quarto compasso (Fig. 29)<sup>24</sup>, a voz inicia a melodia já antecipada na introdução. O piano dobra a linha melódica em toda a seção vocal composta sobre o texto “*to be young waste moments*”. A palavra “Valéry” (Fig. 30) é precedida pelo acorde arpejado, o que cria o efeito de se cantar sobre a ressonância do piano em tempo rubato.

8 *p* *rubato* *<* *>*  
*lento* Va - le - ry  
*"harp." rubato*  
*p ped.*

**Figura 30**–Compassos finais da canção “Valéry”. O acorde arpejado introduz a última frase vocal.

<sup>24</sup> Na figura 29, parte do piano, o último acorde dos compassos 4 e 5 apresenta uma harmonia também característica do *jazz*: a dominante, com 7ª e 9ª acrescentadas, apresenta ao mesmo tempo a quinta abaixada no baixo (Sol#) e elevada na nota mais aguda (Lá#) do acorde.

### 3.2.2 – Valéry – Espiral II

Poema	Texto da canção
<i>To be young</i> <i>Waste moments.</i>	<i>To be young</i> <i>Waste moments</i> <i>Valéry, valéry</i>

Figura 31 – Poema “Valéry” de J. A. Pinotti e texto musicado por Almeida Prado.

Na segunda versão da canção “Valéry”, composta em 5 de novembro 1993, o compositor tratou o poema de maneira diferente, causando uma redução na extensão da canção, de 11, na primeira versão, para apenas 6 compassos. Enquanto no *Espiral I* Almeida Prado repete quatro vezes a frase “*To be Young*” no início da canção, na versão II a preferência foi repetir o nome Valéry duas vezes no final da peça.

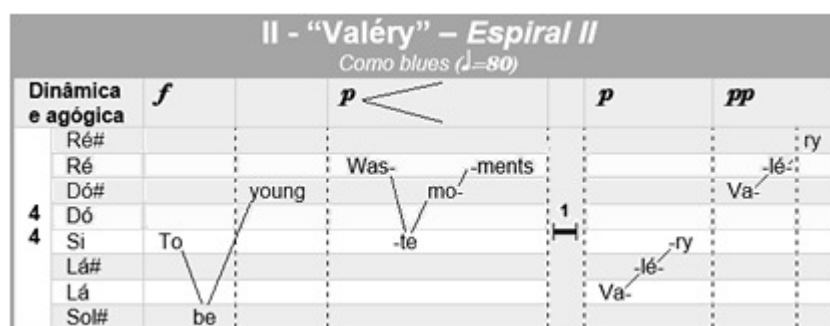


Figura 32 – Canção “Valéry” do ciclo *Espiral II* no diagrama de Tatit.

O perfil melódico da primeira frase vocal dessa canção apresenta movimento melódico inverso ao da versão anterior. O personagem que vive a cena dessa canção parece refletir sobre o texto por ele pronunciado. O movimento ascendente para a palavra “*young*” e sua sustentação por dois tempos na nota

Dó#4 (Fig. 32, comp. 1 e 2), aliado ao direcionamento da frase seguinte também ascendente, sugerem, de acordo com os estudos de Tatit, que o personagem não possui certeza ou convicção sobre o que está dizendo. Há um conflito de ideias, no qual persiste uma problemática sobre a relação entre a juventude e a perda de tempo. O movimento cromático ascendente finaliza a melodia vocal, com dinâmica decrescente do *piano* para o *pianissimo*, enfatizando o estado reflexivo do personagem.

Iniciando a análise de parâmetros musicais, podemos concluir que, da mesma maneira que na versão anterior, esta canção faz referência ao *blues* através da indicação expressiva “como *blues*” da partitura. No entanto, um exame harmônico revela que sua sonoridade remete a características do *jazz* moderno, proporcionada pela indefinição tonal (Fig. 33). Os acordes paralelos do segundo compasso da canção “Valéry”, sem um pólo harmônico muito claro, embora girem, em alguns momentos, em torno de Mi maior, remetem a gravações como a famosa introdução de *So What*, executada pelo pianista Bill Evans (1929-1980) no disco *Kind of Blue* do trompetista Miles Davis (1926-1991). A introdução é bastante característica do tipo de *jazz* modal<sup>25</sup> praticada por esses intérpretes nos anos 1950 e 1960.

---

<sup>25</sup> Estilo de composição do jazz em que não se tem pólos tonais. Usam-se muitas escalas modais, sem uma maior preocupação com a tonalidade.

**Figura 33** - Dois primeiros compassos da canção “Valéry” do ciclo *Espiral II* e a introdução de *So What* na versão de Miles Davis. Os acordes paralelos, sem um pólo tonal claro, remetem ao jazz modal praticado por intérpretes *jazzísticos* dos anos 1950 e 1960.

A cada dois compassos, o compositor intercala harmonias das tonalidades homônimas Mi maior e Mi menor. A indicação de dinâmica dos dois primeiros compassos é *forte* tanto para a melodia vocal quanto para o acompanhamento. Já nos compassos seguintes decresce para *piano* e finaliza em *pianíssimo*, com exceção do quarto compasso, no qual o acorde arpejado deve ser tocado em dinâmica *forte*. A maneira com a qual o compositor tratou a linha vocal possibilitou o começo de todas as frases melódicas na ressonância dos acordes do piano. Em nenhum momento voz e piano iniciam juntos no começo do compasso.

Com base nos estudos de Tatit sobre as terminações de frases melódicas, chamadas tonemas<sup>26</sup>, podemos constatar que a segunda versão da canção “Valéry” possui em toda sua extensão um caráter interrogativo e reflexivo, pois suas frases melódicas finalizam em movimento ascendente. Essa característica deve ser levada em consideração pelo intérprete no momento das escolhas gestuais e expressivas de sua performance para dar ênfase ao caráter interrogativo já existente nos contornos melódicos. Em contraste à segunda versão, “Valéry” do ciclo I propõe ao intérprete uma personalidade mais segura na qual afirma ideias com plena convicção. Apenas uma frase possui terminação ascendente. Sugerimos a leitura de que essa terminação, embora ascendente, foi utilizada como um recurso retórico, para chamar atenção do ouvinte. Segundo Tatit, “as ascendências entoativas da fala servem, fundamentalmente, para manter viva atenção do ouvinte com relação a um discurso que ainda não terminou” (TATIT, 1986, p. 40).

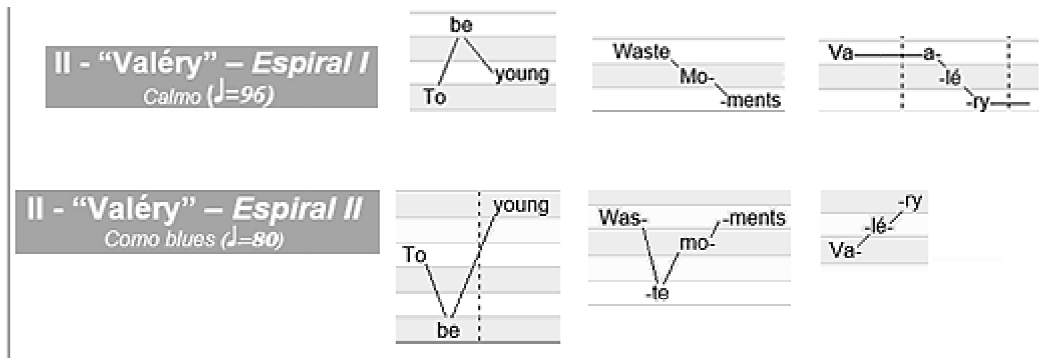
O andamento do primeiro ciclo é um pouco mais rápido (semínima=80) e o acompanhamento do piano possui ritmo mais marcado, com acentuações escritas, além de dobrar a linha melódica vocal. Já a segunda versão proporciona maior liberdade rítmica ao intérprete cantor por conter frases melódicas sobre a ressonância do piano criada pelo pedal. Em termos vocais, a tessitura da primeira é mais aguda, abrangendo do Lá<sup>3</sup> ao Sol<sup>4</sup>, sendo a segunda do Sol<sup>#3</sup> ao Ré<sup>#4</sup>.

Apesar desses contrastes, com a construção do diagrama de Tatit, constatamos uma semelhança entre os contornos melódicos dedicados a cada frase do poema (Fig. 34). As semelhanças podem ser percebidas no espelhamento dos direcionamentos melódicos, no âmbito de cada trecho, e no movimento cromático

---

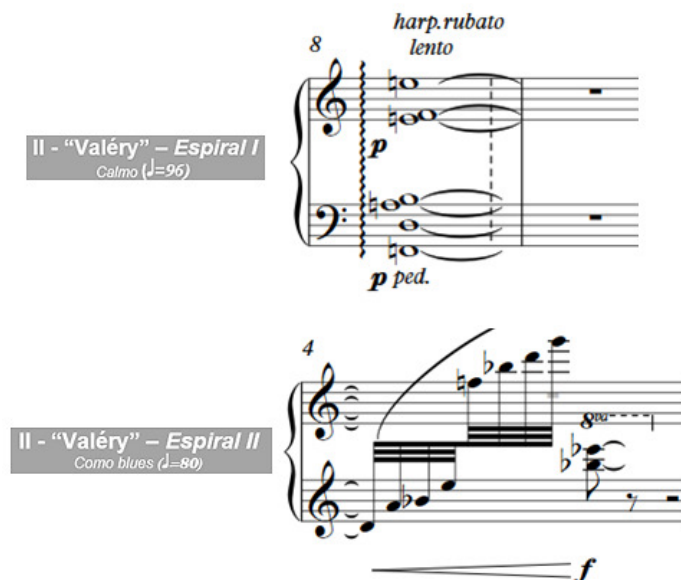
<sup>26</sup> Assunto tratado no subcapítulo 2.2, “O panorama melódico de Luiz Tatit”.

presente nas duas versões, interagindo entre si pela relação de oposição dos movimentos ascendentes e descendentes, conforme especificou Grela na área da análise comparativa. (GRELA, 1987, p. 8).



**Figura 34** – Comparação entre os contornos melódicos das canções “Valéry” dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*.

Outro aspecto coincidente nas duas versões é a presença, na parte do piano, de um arpejo ascendente entre as frases “waste moments” e “Valéry”, solicitado como “harpejado rubato” em dinâmica *piano* na versão de 1985 e crescente para a dinâmica forte no *Espiral II*.



**Figura 35** – Arpejos nas duas versões da canção “Valéry” dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*.

As referências ao estilo *jazz*, sobre o poema em inglês, provavelmente foi um recurso utilizado por Almeida Prado para criar o retrato sonoro norte-americano. Nas duas versões da canção “Valéry” identificamos características desse estilo. A primeira, no entanto, constitui traços do *jazz* tradicional, mais especificamente do *blues* ou do *ragtime*. Já “Valéry” do ciclo II, apesar da indicação expressiva “como *blues*”, soa com características do *jazz* moderno ao estilo de Miles Davis (particularmente, em sua fase dos anos 1960), no qual o piano apenas realiza o acompanhamento, sem dobrar a melodia, como ocorre na primeira versão.

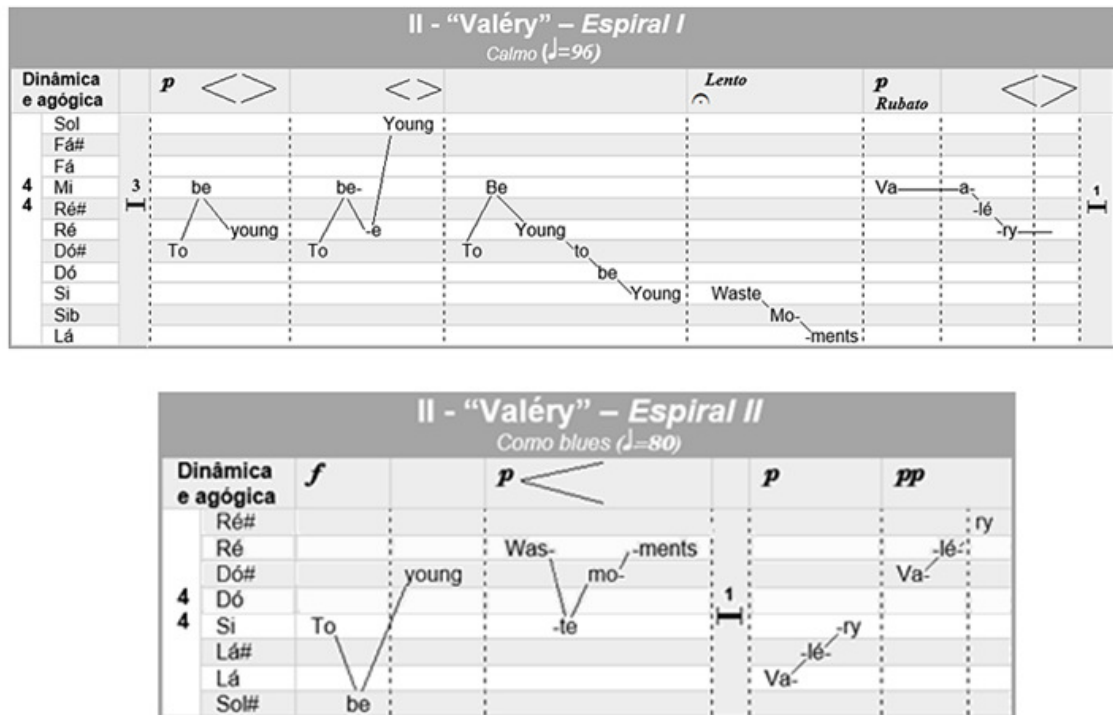


Figura 36 – Canções “Valéry” I e II no diagrama de Tatit.



### **3.3.1 – Café de La Paix – Espiral I**

Poema	Texto da canção
<i>Beijo de uma, nome da outra O beijo, não a boca, A voz que fascina. E nada como a pele De quem ao me ver suspira.</i>	<i>Beijo de uma nome de outra O beijo, não a boca A voz que fascina E nada como a pele De quem ao me ver suspira.</i>  <i>Beijo de uma, nome da outra O beijo, não a boca A voz que fascina E nada como a pele De quem ao me ver suspira.</i>  <i>La la la la la la la</i>

**Figura 37** – Poema “Café de la Paix” de Pinotti e a versão musicada por Almeida Prado no ciclo *Espiral I*.

Inaugurado em 1862, Café de la Paix é um dos mais famosos e luxuosos restaurantes de Paris. Pertence ao l’InterContinental Paris le Grand Hotel situado na interseção entre a Boulevard des Capucines e a Place de l’Ópera. É tradicional ponto de encontro de personalidades, tendo recebido Oscar Wilde (1854-1900), escritor, poeta, dramaturgo britânico; Jules Massenet (1842-1912), compositor francês famoso também por suas óperas, como *Manon* (1884), *Werther* (1892) e *Thaïs* (1894); Émile Zola (1840-1902), escritor francês; Serguei Diaghilev (1872-1929), empresário artístico russo e fundador dos Ballets Russes; Georges Clemenceau (1841-1929), médico, jornalista e político francês; entre outros.

Almeida Prado residiu em Paris entre 1970 e 1973 para seus estudos com os compositores franceses Nadia Boulanger (1887-1979) e Oliver Messiaen (1908-1992). Registrou, assim, em algumas de suas composições, suas impressões, memórias ou perspectivas sobre o cenário francês, como o fez na canção “Café de la Paix”, das duas versões de 1985 e 1993 dos ciclos *Espiral I e II*, nas quais o título

sugestivo do poema de Pinotti, provavelmente, foi o principal fator que o remeteu ao ambiente parisiense.

Apesar do título, o poema de J. A. Pinotti não faz referências diretas a Paris, como ocorreu no texto da primeira canção do ciclo “Através do Canal” que, além do título, possui em sua letra o nome da cidade italiana de Veneza. Um dos indícios imediatos apresentado ao intérprete sobre o cenário musical francês, além do título, é a indicação expressiva “*Comme une vieille chanson canaille d’Édith Piaf*”<sup>27</sup>. Com essa expressão, o compositor parece convidar os intérpretes ao universo mais descontraído da música popular, sem tanto rigor e preciosismos técnicos, como os relacionados a ritmo, dinâmica, sonoridade e colocação vocal.

Uma característica marcante nas gravações de Édith Piaf é a clareza na pronúncia das palavras, muito próxima da fala cotidiana. Basicamente isso ocorre por dois fatores: 1) o uso do microfone não requer o aprimoramento técnico voltado para a projeção vocal, como do repertório erudito; 2) a tessitura das canções populares geralmente é mais grave e mais próxima da região de fala. O cantor erudito, principalmente o de repertório operístico, é preparado para utilizar uma técnica que lhe permita cantar por um longo período, sobrepondo-se a uma orquestra sem o uso de amplificação. Em geral, esse treinamento pode comprometer a dicção e, por conseqüência, a clareza do texto. O repertório, principalmente de soprano e de tenor, abrange uma tessitura muito mais aguda do que a região da fala desses cantores. O aumento do espaço bucal interno, obtido pelo levantamento do palato mole, exigido para se cantar esse repertório, dificulta a emissão clara e natural característica de uma fala cotidiana. Dessa maneira, a

---

<sup>27</sup> Em uma tradução literal, “como uma canção antiga e vulgar de Édith Piaf”.

indicação expressiva “*Comme une vieille chanson canaille d’Édith Piaf*” de “Café de la Paix” insere a canção em um contexto estético do universo da canção popular, mas se direciona a um cantor lírico em uma canção de câmara brasileira, exigindo do cantor uma adaptação a essas especificidades.

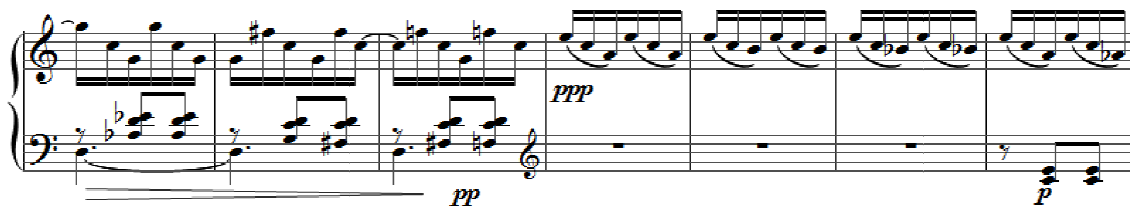
Além dos desafios naturais relacionados à combinação de projeção vocal e clareza da pronúncia das palavras, o compositor não facilitou ao intérprete ao escrever seis saltos ascendentes para região aguda da voz: os três primeiros atingem a nota Lá<sup>4</sup> e os três seguintes, respectivamente, Lá<sup>4</sup>, Sol<sup>#4</sup> e Sol<sup>4</sup>. A distinção da pronúncia das vogais na região aguda é um grande desafio para os cantores. As vogais tendem a se igualar devido ao fato dessa região exigir maior abertura bucal interna, de maneira que todas parecem soar como “ô”, “ó” ou “a”. Além da dificuldade existente de diferenciação vocálica, as variadas combinações entre o encontro de língua com lábios, palato mole e dentes superiores para a produção das consoantes agem sobre o fluxo livre e contínuo do ar e sobre o posicionamento da laringe, trazendo conseqüências para os ataques das vogais e para a colocação vocal. Para as palavras “voz” e “nada”, as consoantes “v” e “n” colaboram para que a colocação vocal fique mais frontal, podendo trazer mais clareza ou brilho na emissão.

Estruturalmente, a canção “Café de la Paix” possui uma particularidade. Seus 76 compassos são divididos de maneira simétrica, sendo 17 com introdução de piano, 17 com melodia cantada, 9 ao piano, 17 novamente com melodia vocal e mais 17 compassos finais entrecortados por 5 compassos de melodia vocal exatamente no centro da última parte instrumental (Fig. 38).

<b>17</b>	<b>17</b>	<b>9</b>	<b>17</b>	<b>17</b>
Piano	1ª e 2ª partes vocais	Piano	3ª e 4ª partes vocais	6 Piano
				5 Voz
				6 Piano

**Figura 38** – Simetria da estrutura formal de “Café de la Paix”. Os números se referem à quantidade de compassos, agrupados por seções.

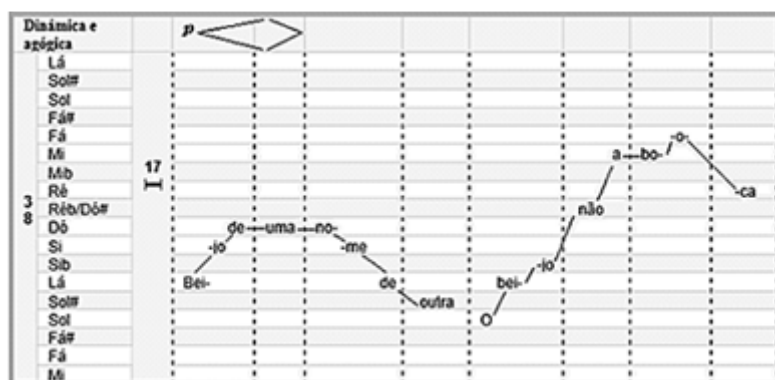
Os 17 primeiros compassos da canção contêm uma introdução de piano, na qual a mão esquerda possui um padrão regular em ritmo de valsa que se inicia com o acorde de Lá menor, tonalidade da peça. A partir do segundo compasso, a nota do baixo descende cromaticamente do segundo ao quinto grau dessa tonalidade (comp. 2 a 8). Em diversos momentos de “Café de la Paix”, é recorrente uma série de arpejos descendentes que se repetem na mão direita da parte do acompanhamento (Fig. 39). Estes arpejos da mão direita e o acompanhamento ternário da mão esquerda remetem ao bandoneon ou ao acordeon, instrumentos proeminentes na música popular francesa, encontrados em gravações de Édith Piaf, como *L'Accordeoniste*, *La foule* e *Padam padam*.



**Figura 39** – Arpejos descendentes dos compassos 57 a 63.

Em termos vocais, podemos subdividir a canção “Café de la Paix” em quatro partes, também simétricas, com 8 compassos cada. A primeira, apresentada entre os compassos 18 a 25, é formada por uma melodia em graus conjuntos com uma tessitura predominantemente média (Sol3-Fá4). Esse caráter melódico mais plano sugere um estado emocional também mais estável e permite ao cantor, sem grandes esforços, pronunciar bem as palavras com vogais claras e consoantes bem explicadas. O intérprete pode enfatizar em sua performance o caráter mais falado

dessa passagem e, até mesmo, aproveitar a indicação de *piano* como uma oportunidade para sugerir um tom de revelação ou de mistério na expressividade vocal e corporal. Na passagem final desse excerto, a melodia direciona-se à região médio-aguda vocal, o que gera um aumento de tensão, trazendo de maneira gradativa mais emoção ao trecho, como uma preparação para a seção seguinte, que se inicia com um salto de quinta justa (Ré3-Lá4).

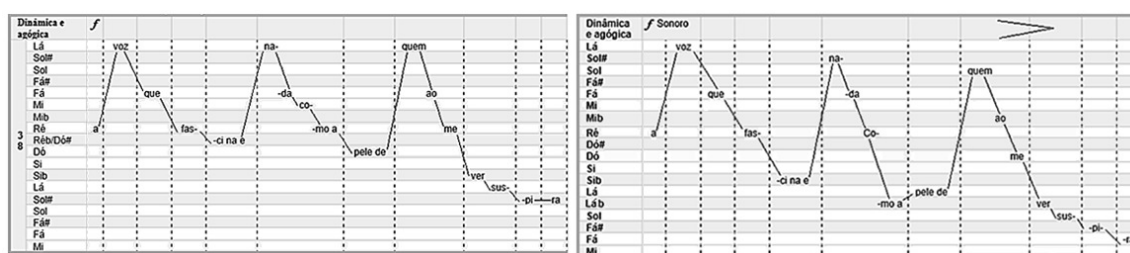


**Figura 40** – Transcrição para o diagrama de Tatit da primeira seção vocal da canção “Café de la Paix” do ciclo *Espiral I*.

O estado de maior tensão ou de emotividade da segunda parte vocal, que correspondente ao trecho da anacruse do compasso 27 até o compasso 34, é construído a partir de alguns elementos musicais, tais como a dinâmica e os saltos melódicos para o registro mais agudo da canção. A dinâmica *forte*, apesar de estar indicada apenas para o piano, ocorre naturalmente na voz devido à tessitura que se direciona para a região aguda, resultando em melhor projeção vocal. Três saltos ascendentes consecutivos destacam as palavras “voz” (Ré4-Lá4), “nada” (Dó#4-Lá4) e “quem” (Dó4-Lá4). Essa reiteração melódica proporciona maior distanciamento dos perfis de uma linguagem oral, pois o texto molda-se de acordo com um pensamento melódico, não mais seguindo os direcionamentos naturais das entoações características de estados e de situações cotidianas. Nesse trecho, recitar o poema de acordo com o perfil melódico do diagrama de Tatit

possivelmente não ajudará o intérprete a traduzir algum estado emocional também possível em uma situação cotidiana. A música é relevada ao primeiro plano e o texto passa a obedecer às regras musicais.

O segmento instrumental de nove compassos precede a melodia da terceira parte vocal. O compositor alterou a preposição da frase “nome de outra” da primeira exposição melódica (compassos 18 a 23) para “nome da outra”. O restante do texto foi repetido de maneira idêntica com a mesma melodia. A quarta parte vocal (anacruse para o compasso 52 até 59), no entanto, sofre algumas modificações melódicas e harmônicas, o que torna o trecho mais denso. Essa passagem se caracteriza como o ponto culminante da canção, que se prolonga pelos seis compassos referentes ao texto “a voz que fascina e nada como a pele” até o *diminuendo*. A indicação “sonoro”, além da dinâmica *forte*, induz o cantor a ralentar o andamento, alongando as vogais, principalmente nas notas mais agudas, para que a voz ressoe mais. Podemos constatar esse fato até mesmo na gravação da soprano Niza de Castro Tank e do próprio compositor Almeida Prado (ALMEIDA PRADO, 1986).



**Figura 41** – Transcrição para o diagrama de Tatit da segunda e da quarta seções vocais da canção “Café de la Paix” do ciclo *Espiral I*.

Para finalizar, Almeida Prado faz uma citação a Édith Piaf por meio de um vocalize cantado em “la la la”, exatamente no meio da parte final do piano, cuja melodia já havia aparecido duas vezes: na introdução e no trecho instrumental

intermediário de nove compassos. No final de uma das mais famosas canções do repertório de Edith Piaf, *La vie en Rose*, a cantora também vocaliza em “la la la” a melodia na sua última exposição, na gravação feita por ela em 1945.

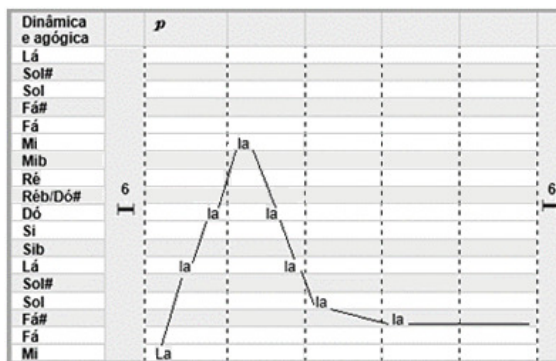


Figura 42 – O excerto final da canção “Café de la Paix” do ciclo *Espiral I*.

### 3.3.2 – Café de La Paix – *Espiral II*

Poema	Texto da canção
<p><i>Beijo de uma, nome da outra O beijo, não a boca, A voz que fascina, E nada como a pele De quem ao me ver suspira.</i></p>	<p><i>Beijo de uma, nome da outra O beijo não a boca A voz que fascina E nada como a pele De quem ao me ver suspira Suspira</i></p>

Figura 43 – Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Café de la Paix”.

Enquanto a primeira versão de “Café de la Paix” faz uma referência mais específica às canções gravadas pela cantora francesa Édith Piaf, tanto na indicação expressiva quanto em citações musicais ao bandoneon e à própria cantora, nesta segunda versão o compositor evoca genericamente a sonoridade da mesma época, por meio da indicação “clima dos anos quarenta”. Apesar de não ser uma expressão tão específica quanto a da versão anterior, chegamos novamente à Piaf, pois nessa época a cantora era uma das intérpretes que mais se destacava nos palcos dos cabarés de Paris, no período em que a cidade estava ocupada pelo exército alemão na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O texto traz como tema o aspecto carnal do amor, no qual a satisfação no plano físico é o núcleo de sentido do poema. O beijo, a voz e a pele são os protagonistas; o ser torna-se, assim, coadjuvante. A construção musical de Almeida Prado trabalha em favor do sentido do texto ao apresentar alguns elementos que evocam a sensualidade do poema. O resultado musical da junção texto-melodia construída pelo compositor leva-nos a propor que a canção “Café de la Paix” do segundo ciclo evoca a atmosfera da vida noturna dos cabarés parisienses, da boemia regada a bebidas alcoólicas e cercada pela beleza das mulheres.

Assim como na primeira versão, a peça é tonal (Si bemol maior), mas há algumas inflexões para tonalidades mais distantes, como nos compassos 4 e 5, quando a harmonia inclina para Sol maior, e no compasso 7, quando, mesmo de volta ao tom original, os acordes da mão esquerda caminham cromaticamente.

Sobre parâmetros musicais, também não encontramos de maneira clara os “clichês” (ALMEIDA PRADO, 1986) característicos do cenário francês. Identificamos alguns elementos do estilo *jazz*, particularmente o da primeira metade do século XX. A construção musical da canção de Almeida Prado nos remete ao estilo de interpretação característico do *piano bar*, com sonoridade *jazzística* e informal. O filme norte-americano *Casablanca* (1942) pode ilustrar o ambiente noturno e, quem sabe, “canalha”<sup>28</sup>, das casas noturnas, nas quais havia a presença marcante de *piano bar*. A música *As time goes by*, de Herman Hupfeld, tornou-se internacionalmente famosa ao ser interpretada nesse filme<sup>29</sup>.

---

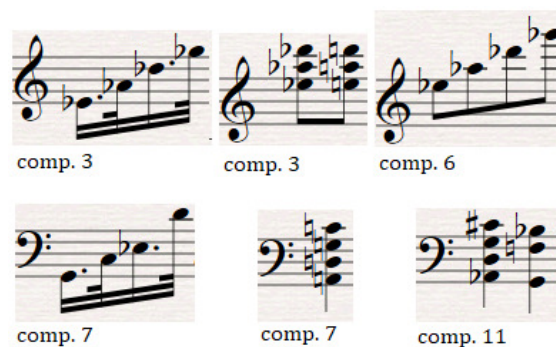
<sup>28</sup> A expressão “canalha” é usada como indicação expressiva na versão da canção “Café de la Paix” do ciclo I.

<sup>29</sup> O filme retrata a cidade marroquina de Casablanca sob controle da França durante a Segunda Guerra Mundial.



Como elemento do estilo *jazz* presente em “Café de la Paix”, podemos citar o padrão de acompanhamento conhecido como *stride piano*<sup>30</sup>, especificamente nos compassos 1, 2, 4, 5, 6 e 9. Essa é uma técnica pianística do gênero *ragtime*, como nas peças *Cleopha* e *Maple leaf rag* de Scott Joplin. “Valéry”, do ciclo *Espiral I*, também se utiliza dessa técnica (conforme comentado no item 3.2.1), na qual a mão esquerda do piano é marcada por uma nota grave, no tempo, e um acorde na região média, no contratempo.

O ritmo sincopado da linha vocal e o uso de arpejos e de acordes quartais<sup>31</sup> no acompanhamento de piano também podem ser considerados reforços na referência ao *jazz* de meados do século XX, que já buscava este tipo de sonoridade.



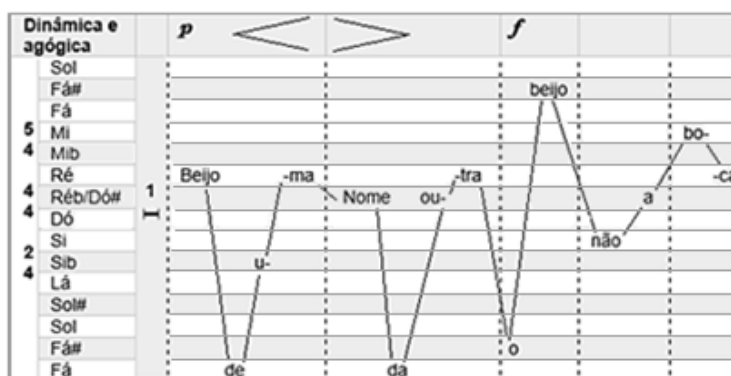
**Figura 44** – Arpejos e acordes quartais da canção “Café da la Paix”.

Esta canção, escrita em compassos alternados (5/4, 4/4 e 2/4) e andamento moderado, não apresenta características melódicas ou harmônicas distintas o suficiente para demarcarem seções como na primeira versão. No entanto, a título de estudo e comparação, a seguinte divisão em três partes parece adequada: a primeira será o excerto apresentado na figura 47 (compassos 1-5), cujo texto coincide com a primeira seção da versão I; a segunda (compassos 5-9),

<sup>30</sup> Exemplo na figura 28 da página 60.

<sup>31</sup> Acordes e arpejos construídos sobre notas distanciadas por intervalos de quartas.

após a repetição das duas primeiras partes, com mais três compassos de finalização.



**Figura 45** - Excerto da canção “Café de la Paix” no diagrama de Luiz Tatit.

A declamação dos dois compassos que se seguem após a introdução do piano, de acordo com o perfil melódico do diagrama de Tatit, leva-nos a notar alguma dose de gracejo, ou até mesmo de ironia, por parte do personagem construído na canção. Em particular nos compassos 2 e 3, a relação texto-música, apontada a seguir, sugere uma espontaneidade ou leveza do personagem ao narrar a superficialidade de seus relacionamentos. Para uma sensação de orgulho ou de sentimento de vantagem gerado pela possibilidade de se desfrutar de um amor carnal sem o compromisso com o ser, dono do beijo, da voz e da pele descritos no poema. Poderíamos, assim, inferir que texto e melodia são cantados por um personagem que vive a atmosfera das noites dos cabarés franceses e, na canção “Café de la Paix”, demonstra satisfação ao descrever suas peripécias.

Na primeira seção, esse caráter jocoso pode ser o resultado de dois elementos: 1) das terminações ascendentes das sílabas átonas das palavras “uma” e “outra” no final das frases, perfil que dificilmente seria encontrado em uma situação do dia-a-dia; 2) da reiteração do contorno melódico, como se a segunda

frase remendasse a primeira, brincando com a informação de que o “beijo é de uma”, mas o “nome é da outra”. O acompanhamento do piano apresenta na mão direita uma linha melódica composta por arpejos que acabam por reforçar a graça da seção.

A importância da palavra “beijo” é traduzida musicalmente no quarto compasso por meio da dinâmica *forte* e pela nota Fá#4, mais aguda dessa seção, alcançada pelo salto de oitava. Simultaneamente, nos dois primeiros tempos desse compasso, o piano interrompe o acompanhamento rítmico e sustenta dois acordes, o que proporciona maior liberdade rítmica ao cantor. As ligaduras de expressão evitam que o sentido da frase do texto se altere, respeitando a vírgula após a palavra “beijo”, conforme o poema de Pinotti. Torna-se importante o intérprete realizar uma cesura após a palavra “beijo”, para dar o caráter afirmativo ao beijo e negativo à boca. Caso contrário, o ouvinte poderia compreender exatamente o oposto do sentido do poema.

Na segunda parte da canção, o piano dobra rítmica e melodicamente quase toda a melodia vocal. As tercinas dos compassos 5 e 6, além do ritmo sincopado dos compassos 7 e 8, presente anteriormente nos compassos 3 e 4 da parte vocal, conferem uma natureza sensual à canção, o que condiz com o sentido do texto. Também colaboram para a construção desse caráter sedutor os vários intervalos cromáticos da melodia e do acompanhamento de piano. Esses são elementos musicais que possivelmente foram utilizados para evocar o charme dos cabarés parisienses.

The image shows a musical score for the second and third sections of "Café de la Paix" from the cycle "Espiral II". The score is for voice and piano. The piano part has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'p' (piano). The voice part has lyrics: "que voz a fas- -cina e na- co- -mo a pe- -le quem ao me sus- pi- -ra". The piano part has notes: "a", "vo", "z", "a", "fas-", "na-", "co-", "mo", "a", "pe-", "le", "de", "quem", "ao", "me", "sus-", "pi-", "ra". The piano part has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'p'.

Figura 46 - Segunda e terceira seções de “Café de la Paix” do ciclo *Espiral II*.

Curiosamente, a nota mais aguda da segunda seção está na palavra “ver”, que não possui tanta força expressiva quanto os verbos “fascina” e “suspira”, palavras que podem representar de maneira mais eficiente a sensualidade das casas noturnas parisienses. O caráter passional da primeira versão não se manifesta nessa releitura de Almeida Prado, cujo estado emotivo em toda a canção é predominantemente mais estável.

Nos três últimos compassos, o piano realiza um longo arpejo ascendente, que contém alguns fragmentos que remetem ao tema inicial. Como resíduo da última frase melódica, a voz reitera a palavra “suspira” em dinâmica *piano*, enfatizando a exteriorização do sentimento do personagem.

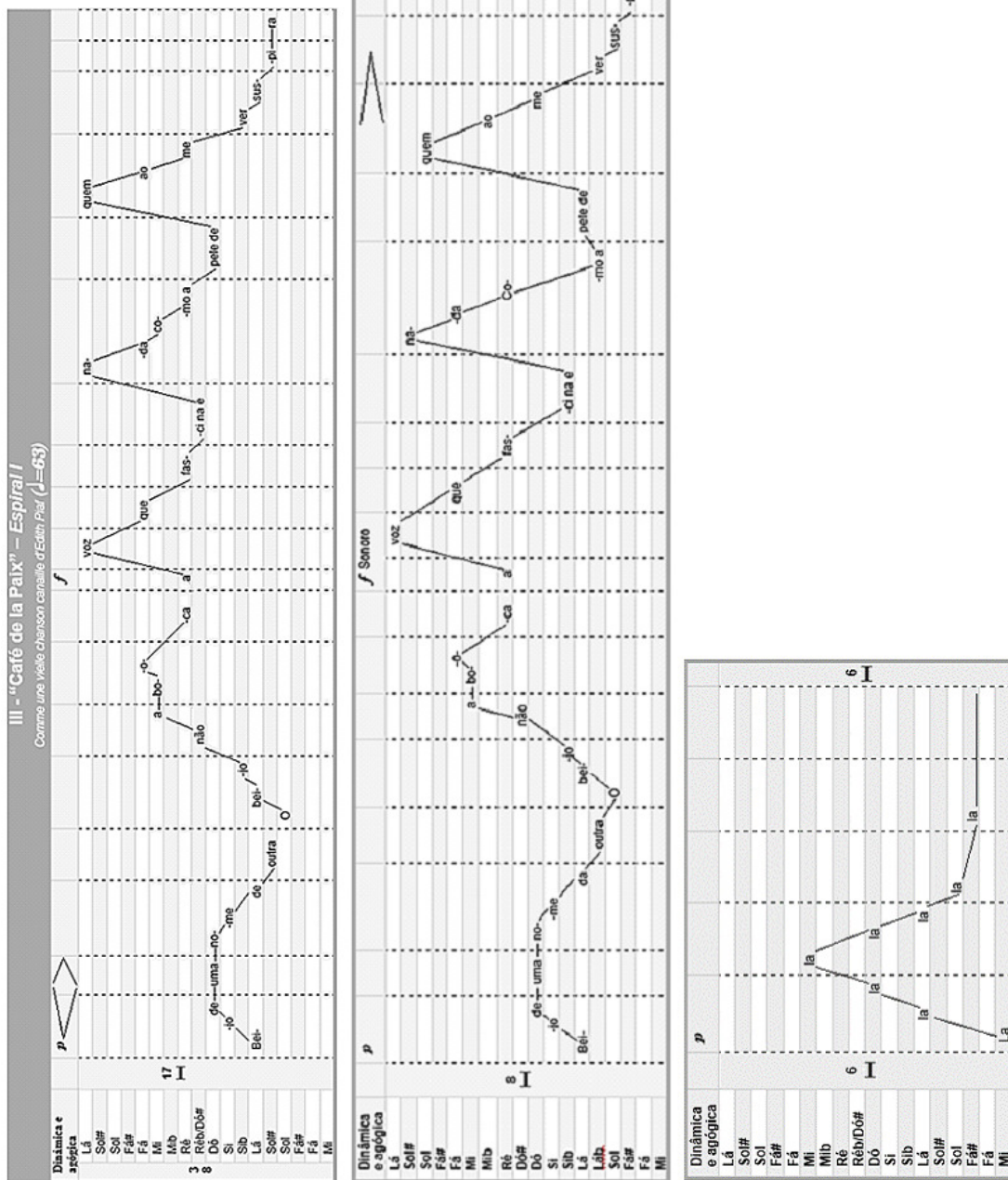


Figura 47 - Canção "Café de la Paix" do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.

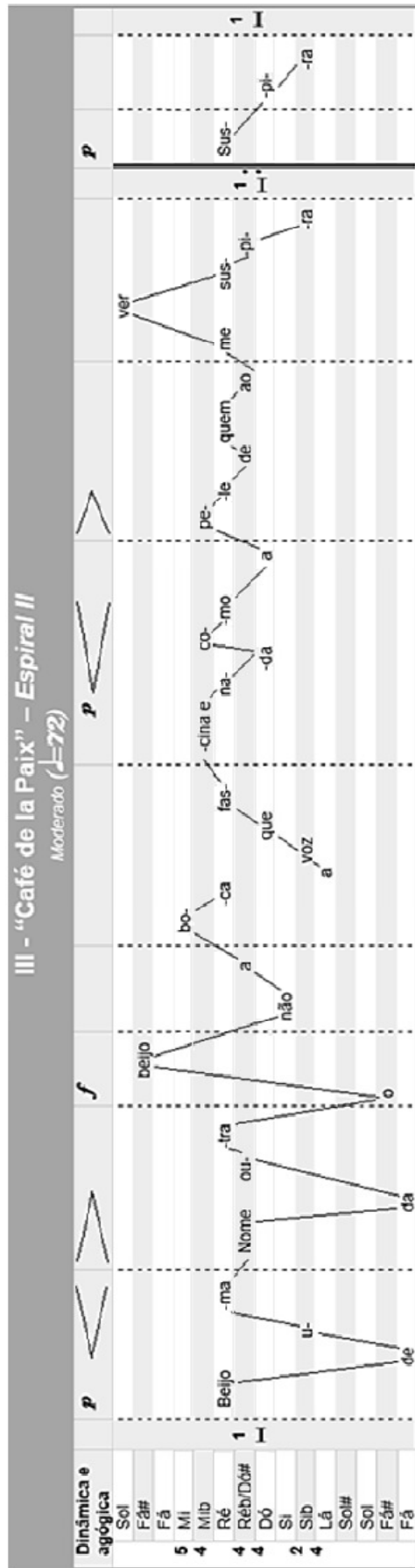


Figura 48 – Canção “Café de la Paix” do ciclo *Espiral II* no diagrama de Tatit.

### **3.4.1 - Tua boca mágica - *Espiral I***

Poema / Texto da canção
O instante secular do desejo infinito

**Figura 49** - Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Tua boca mágica”.

A quarta canção do ciclo *Espiral I*, escrita no dia 12 de outubro de 1985, é constituída pelo poema exatamente como apresentado no livro de J. A. Pinotti, sem reiteração ou omissão de frases. O texto curto, com seis palavras, deu origem a uma canção com duração de aproximadamente 30 segundos. Devido ao andamento lento e à ausência de divisão de compassos, a peça soa consideravelmente livre e espaçada. Não obstante, o compositor marcou algumas linhas pontilhadas de subdivisão interna de compassos<sup>32</sup>, como referência aos intérpretes.

O texto possui três palavras cujos sentidos denotam uma progressão temporal: instante, secular e infinito. Também demonstra ideias antagônicas ao adjetivar o instante como secular e o desejo como infinito. Literalmente, essas ideias não fariam sentido. Sendo um instante apenas um momento, não seria possível se prolongar por um século. Da mesma maneira, o desejo está diretamente condicionado à existência do ser para se justificar em suas versões - aspiração, ambição ou apetite -, sendo a existência desse ser efêmera ao confrontar-se com o infinito. O referencial temporal é importante nessas comparações, pois um século, consideravelmente maior do que um instante, torna-se apenas um momento ao se deparar com o infinito.

---

<sup>32</sup> A canção possui fórmula de compasso 20/4 e as subdivisões internas são: 2+3+3+2+4+6. Na quarta subdivisão, referente ao 2/4, o ritmo da linha inferior do piano deve ser corrigido para uma tercina, nas notas Si, Sib e Láb.

Já em um referencial psicológico ou emocional do ser, é sensivelmente possível um instante prolongar-se por um século. Nesse caso, podemos tomar como exemplo a relatividade do tempo em relação ao estado emocional de uma pessoa. Em sete dias da semana, todos com a mesma duração, podemos ter a impressão de que as horas passam de maneiras diferentes, dependendo de algumas variáveis, como o número de atividades que devemos desempenhar em um dia ou se são aprazíveis ou não.

No caso do poema de Pinotti, o “instante” pode ser interpretado como secular por três motivos: por eternizar-se pela sua singularidade, por delongar-se no tempo em decorrência da sensação desagradável que causou no personagem ou por vincular-se ao profano, conferindo ao instante uma característica mundana, no qual impera o “desejo infinito”. Já o “desejo” possivelmente foi eternizado como infinito por estar vinculado à condição de incompletude insuperável da existência humana, na qual há uma sede insaciável, uma busca constante por situações ou bens que lhe proporcionem prazer.



Figura 50 – Melodia da canção “Tua boca mágica” do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.



A melodia vocal (Fig. 50) reproduz em uníssono a linha mais aguda do piano, ou seja, caminha progressivamente até o registro mais agudo, da nota Mib<sup>3</sup> à nota Ré<sup>4</sup>, por graus conjuntos, ora por segundas maiores, ora por segundas menores, articulados ritmicamente de maneira silábica. O texto finaliza-se com a palavra “infinito”, subentendendo que a peça também se direciona ao infinito. O perfil melódico ascendente pretende manter a atenção do ouvinte, criando uma tensão crescente à medida que se torna mais agudo. Por terminar no ponto culminante, a sensação é de que a peça não resolve o movimento melódico e não conclui a ideia iniciada.

O intérprete deve se preocupar com a dicção do texto, sem exageros de impostação vocal<sup>33</sup>, aproximando-se das características de um recitativo ou de uma fala. Também deve ressaltar o suspense gerado pelo perfil melódico progressivamente ascendente e pela falta de uma conclusão descendente.

O acompanhamento, por sua vez, se caracteriza por um progressivo afastamento entre as linhas das mãos direita e esquerda do piano, cujos intervalos entre as notas extremas aumentam progressivamente. A partir do terceiro compasso pontilhado, no qual uma nota intermediária é introduzida, a densidade da peça aumenta, também progressivamente, com o acréscimo do número de vozes (Fig. 51). A canção se encerra com um acorde de sol maior com nona, nos registros extremo agudo e extremo grave do piano.

---

<sup>33</sup> A impostação vocal está relacionada à colocação e à projeção. Ela é adquirida por meio do treinamento dos músculos responsáveis pela produção do som, como os laríngeos, os abdominais, os intercostais e o diafragmático. Também está condicionada à correta utilização das cavidades de ressonância (faringe, boca, fossas nasais) evitando a “voz de garganta” que, além da sonoridade forçada, pode prejudicar a saúde vocal. A impostação varia de acordo com o estilo musical. O cantor erudito utiliza, por exemplo, maior levantamento do palato mole do que um cantor popular.

**Figura 51** – Acompanhamento de piano da canção “Tua boca mágica” da versão de 1985 na partitura manuscrita de Almeida Prado. Os intervalos entre a mão direita e esquerda aumentam progressivamente.

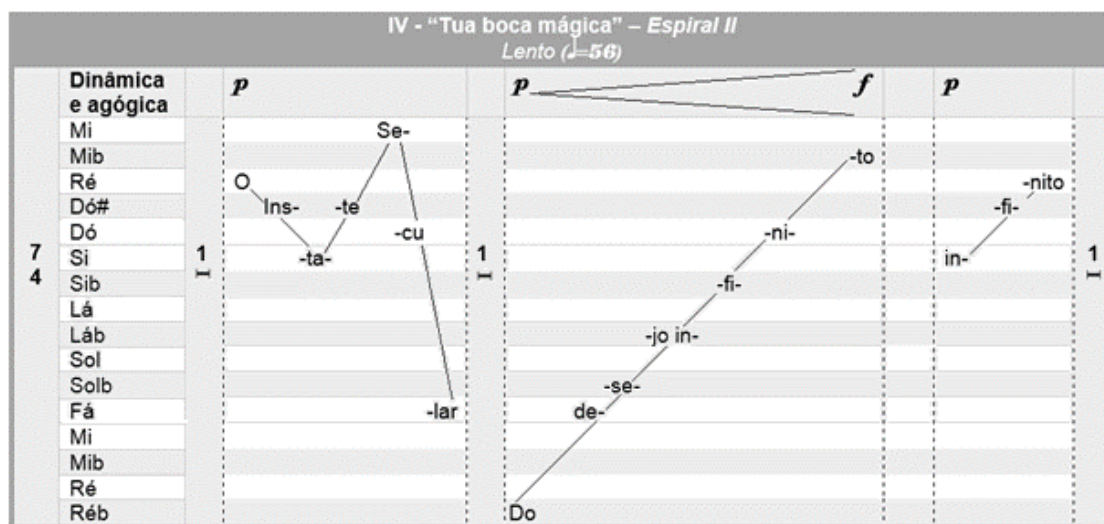
Apesar da concisão da peça, podemos constatar alguns complexos harmônicos que se destacam pela duração e pela localidade métrica que ocupam nos vinte tempos da canção: a tríade Si menor, a formação quartal a partir da nota Fá (Fá, Sib, Mib), a téttrade de Fá maior com a sétima maior no baixo, a téttrade de Mi bemol menor com sétima menor (com enarmonização das duas notas superiores) e tríade de Sol com notas acrescentadas, terça, sétima, nona e décima primeira, formada de maneira igualmente gradativa. Esse adensamento harmônico corrobora o gradativo aumento da densidade sonora e textual de toda a peça.

### 3.4.2 - Tua boca mágica - *Espiral II*

Poema	Texto da canção
O instante secular	O instante secular
do desejo infinito	do desejo infinito
	infinito

**Figura 52** - Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Tua boca mágica” do segundo ciclo.

Algumas semelhanças podem ser percebidas de imediato entre essa versão e a anterior. A principal delas é a condução melódica ascendente culminando na palavra “infinito” que, nesse caso, foi exposta duas vezes e, em sua reiteração, surgiu como uma espécie de resíduo da primeira. A linha de canto é composta predominantemente por graus conjuntos. A principal exceção está na palavra “secular”, em arpejo descendente, que parte da nota mais aguda da canção, Mi4, em direção ao Dó4 e, em seguida, ao Fá3. Escrita em 5 de novembro de 1993, “Tua boca mágica” possui sete compassos, andamento lento e instabilidade tonal.



**Figura 53** - Canção “Tua boca mágica” do ciclo *Espiral II* no diagrama de Tatit.

O movimento descendente da melodia na primeira seção vocal (Fig. 53, comp. 2) sugere, com base em Tatit, que o personagem concorda com a afirmação de que o instante é secular. O cantor poderá criar em sua performance o seu próprio subtexto com o auxílio da declamação do poema e, dessa maneira, aplicá-lo em uma interpretação que evidencie as impressões e os sentimentos que não estão explícitos no texto da canção. Qual seria esse instante e por que se tornou secular? Quais sentimentos estariam vinculados a esse instante (alegria, tristeza, desespero)? A secularidade desse instante é algo positivo ou negativo?

De acordo com Tatit (TATIT, 1986, p.38) a terminação melódica ascendente caracteriza uma indagação. A finalização ascendente do trecho “do desejo infinito” pode, portanto, levantar um questionamento: seria o desejo realmente infinito? A canção se finaliza sem uma resposta concreta, deixando no ar um estado reflexivo ao finalizar com um resíduo da frase anterior, “infinito”, também em movimento ascendente, em dinâmica *piano* após o ponto culminante da canção.

Podemos observar que dois elementos formais distintos se alternam nessa canção (Fig. 54):

- O primeiro deles, presente nos compassos 1, 3 e 5, é realizado somente pelo piano, e caracterizado:

- a. na mão direita, pelo arpejo ascendente seguido de dois descendentes, todos eles de tríades perfeitas, duas delas acrescidas de sétimas;
- b. na mão esquerda, pela sequência de um agrupamento harmônico no limite do intervalo de 4ª justa, composto por intervalos

internos de segunda e de terça; de uma tríade perfeita em posição aberta, composta por intervalos de quinta e de sexta; de uma nota pedal oitavada e de um intervalo que se prolongará ao compasso seguinte;

- O segundo elemento, presente nos compassos 2, 4 e 6, traz consigo a parte vocal e é caracterizado pela textura mais homofônica<sup>34</sup>, pontuando cada tempo do compasso 7/4. A linha intermediária, com o tempo regularmente subdividido em colcheias, agrega um pouco de movimento à passagem e mantém identidade rítmica com a seção anterior, enquanto a linha do canto reproduz em uníssono a melodia mais aguda que se destaca no piano.

---

<sup>34</sup> Homofonia é uma escrita textural na qual as vozes seguem um mesmo ritmo, ao estilo de acordes.

The image shows a piano accompaniment score for the song "Tua boca mágica" from the cycle "Espiral II". The score is written in 7/4 time and consists of three systems. Each system has a treble and bass staff. The bass staff contains several chords highlighted with colored boxes: red, blue, and yellow. The treble staff contains melodic lines with slurs and accents. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp).

**Figura 54** - Acompanhamento de piano da canção "Tua boca mágica" do ciclo *Espiral II*.

Harmonicamente, podemos dizer que a tonalidade, mesmo que instável, é sugerida apenas pela qualidade dos acordes que são empregados, sobretudo no primeiro elemento formal, predominantemente tríades perfeitas. Entretanto, a relação entre esses acordes não se estabelece por funções harmônicas tonais, ao contrário, são relações ampliadas, caracterizadas pela sobreposição e justaposição das cores maiores e menores dessas tríades, e da presença de outras organizações harmônicas baseadas em intervalos e agrupamentos diferenciados. Mesmo assim, Almeida Prado termina a canção com a tríade perfeita de Ré maior.

Ao analisarmos o aspecto geral das partituras nas duas versões, nos deparamos, em uma primeira visão, com um número considerável de elementos que as diferenciam. A primeira, curta em extensão, ocupa apenas dois pentagramas da partitura manuscrita. Possui um compasso subdividido por linhas pontilhadas, com um total de vinte semínimas, sendo a sua fórmula 20/4. O piano é introduzido com uma nota (Mib) e aos poucos outras são acrescentadas até que se formem acordes com quatro notas. A melodia vocal é antecipada pelo piano e se inicia quase uma oitava abaixo do que na segunda versão. A canção “Tua boca mágica” do segundo ciclo já possui sete compassos com fórmula 7/4. O piano, com um compasso de introdução, possui em toda sua extensão uma linha formada por colcheias que se alternam entre as regiões aguda e intermediária, respectivamente nos momentos com e sem a presença da melodia vocal. Além disso, o piano dobra a parte vocal em toda a peça, mas não a antecipa, como na versão anterior. A melodia é formada inteiramente por semínimas. Somente a última nota é prolongada por uma mínima pontuada.

Com a construção do diagrama de Tatit, tornou-se evidente a intenção do compositor de conferir à palavra “infinito” um movimento ascendente sem finalização asseverativa, criando para o ouvinte uma sensação de incompletude por não ter uma conclusão fraseológica. O próprio desenho criado pelas duas melodias para a emissão dessa palavra, uma linha quase retilínea, diagonal, em movimento ascendente, cria a imagem de expansão, de distanciamento de uma base. As duas peças possuem indicação expressiva *piano*, com exceção do trecho “do desejo infinito”, no qual ocorre a melodia ascendente com um *crescendo* para a dinâmica *forte* indicada na partitura. Apesar de não estar escrito na partitura, na

primeira versão também ocorre um *crescendo* natural na parte vocal, pois a melodia desloca-se para uma região na qual a voz naturalmente tem maior projeção.

O compositor tratou o texto na primeira versão com maior proximidade a uma declamação, em termos rítmicos e prosódicos. Para o intérprete cantor, torna-se mais fluente entoar a melodia sem marcar os ritmos. Na segunda versão, com a melodia predominantemente formada por semínimas, a interpretação pode se tornar silábica e sem *legato*, caso o intérprete não se atente para o fato (Fig. 55).

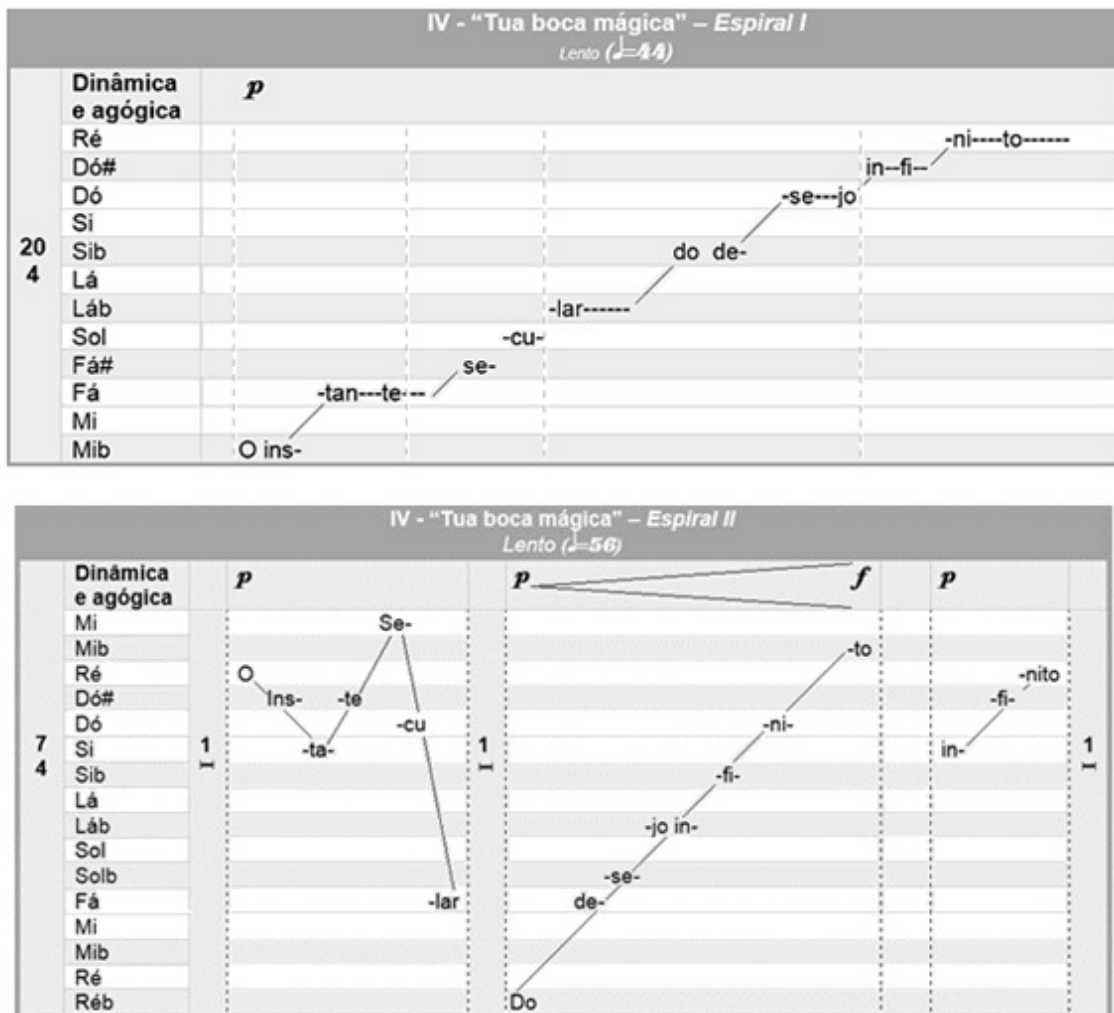


Figura 55 – Canções “Tua boca mágica” dos ciclos I e II no diagrama de Tatit.



### 3.5.1 - Antropologia - *Espiral I*

Poema	Texto da canção
Olhos, olhos, olhos boca, corpo, ouvidos, mão cheiro, saliva, gosto imaginação ritmo ritmo	Olhos, olhos, olhos boca, corpo, ouvidos, mão cheiro, saliva, gosto imaginação ritmo ritmo
Sussurro prolongado suspiro abafado boca, boca, boca Estranha a boca corpo ... Mão.	Sussurro prolongado suspiro abafado boca, boca, boca, boca Estranha a boca corpo ... Mão Mão.

**Figura 56** - Poema original e o texto musicado por Almeida Prado na canção “Antropologia” do ciclo I.

O texto musicado na quinta canção do ciclo *Espiral I* sofreu duas modificações em relação ao poema original. Na segunda estrofe o compositor acrescentou mais uma repetição da palavra “boca”, somando um total de quatro repetições. E no final reiterou a última palavra “mão”, seguindo o padrão de *coda* frequente em outras peças dos ciclos.

O título “Antropologia” já nos antecipa um possível núcleo de sentido do texto, pois se refere a uma ciência que tem como objeto de estudo o homem em todas as suas variadas dimensões, sejam elas física, material, psicológica, cultural e social. Evidencia-se no texto o aspecto físico da antropologia. As partes do corpo humano encontram-se, de certa maneira, “mapeadas” no poema, colocando em evidência a atuação dos cinco sentidos humanos: visão, olfato, paladar, audição e tato, na perspectiva do personagem que vive a cena da música. Também se nota o lado psicológico com a citação da palavra “imaginação”.

O compositor reiterou em sua construção musical o aspecto carnal do texto. Solicita, respectivamente no início e no fim da canção, as indicações

expressivas “sensual, erótico” e “erótico, sensual” para a performance dos intérpretes. Na melodia, os intervalos cromáticos, as quiálteras e a especificação quase metódica das indicações de *crescendo* e *diminuendo*, na maior parte dos compassos, são elementos que colaboram para a construção do erotismo já expresso no texto poético.

Na história da música ocidental, a escala cromática está presente em repertórios variados e possui, em grande parte, a função de representar os sentimentos como arrependimento, angústia ou, até mesmo, dor ou sofrimento. O Recitativo 12c da *Paixão Segundo São João* de J. S. Bach representa o lamento de Pedro, cantado pelo evangelista na frase “*und weinete bitterlich*”, cuja tradução é “e chorou amargamente”, em frases cromáticas realizadas pelo solista e pelo baixo contínuo (Fig. 57). Outro exemplo está na ópera *Dido and Aeneas* de Purcell, na qual o acompanhamento em baixo contínuo do lamento de Dido é formado por uma frase cromática descendente recorrente em toda a ária, traduzindo o sofrimento e o drama que antecede a morte do personagem.

12c.  
Tenore Evangelista

32 *adagio*  
an die Wor - te Je - su und ging hin - aus und wei -

35  
- ne - te bit - ter - lich, und wei - - - - - ne - te bit - - - - - ter - lich.

**Figura 57** – Excerto do Recitativo 12c da *Paixão Segundo São João* de J. S. Bach. O choro é representado musicalmente pelos cromatismos da melodia e do acompanhamento.

Apesar das escalas cromáticas representarem de maneira geral na música de concerto os sentimentos mais íntimos relacionados à tristeza, Almeida Prado contrariou essa significação vigente no período barroco e utilizou o cromatismo como sinônimo de sensualidade no perfil melódico da canção “Antropologia”. Aproximou-se, assim, do contexto do *blues* e do *jazz*, como nas peças *Apex Blues* (1928), de Jimmie Noone, *I Ain’t Got Nobody* (1915), de Spencer Williams, *Tin Roof Blues* (1923), da banda New Orleans Rhythm Kings e *The Snake Rag* (1923), de King Oliver, nas quais a escala cromática é característica em seus temas principais, com os sentidos mais variados, como jocosidade, malandragem, sensualidade. Esse caráter alegre foi reforçado por Almeida Prado na indicação “tempo de *boogie*”. A palavra *boogie* carrega vários significados, dentre eles “mover-se rapidamente, dançar e festejar” (SOUZA, 2012, p.82). *Boogie* é uma modalidade de acompanhamento muito utilizada nesse estilo, com um padrão rítmico repetitivo no baixo e uma série de variações improvisadas na melodia. Na canção “Antropologia”, o compositor determinou todo o padrão de acompanhamento, com a coexistência de dois motivos bem distintos entre a mão esquerda e a direita do pianista.

B7      E      F#      B7      E      F#  
 Tônica Subdominante Dominante    T      S      D

**Figura 58** – Dois primeiros compassos da canção “Antropologia” do ciclo *Espiral II*. A mão esquerda do piano apresenta um ostinato rítmico característico do *boogie*.

A mão esquerda apresenta o ostinato rítmico característico do *boogie*, sempre com uma mesma cadência associada ao *blues* (tônica, subdominante e dominante) (Fig. 58). O acorde de Si maior dos dois primeiros tempos de todos os compassos possui a função de tônica, embora contenha a sétima menor, muito frequente no *blues*. O cromatismo não se limita à linha da voz; encontra-se também no ostinato da mão esquerda do piano com uma linha cromática da nota Ré# até a nota Fá#.

Nos acordes da mão direita, que dialogam com o ostinato, chama a atenção a composição interna de segundas menores (ex.: o primeiro acorde, Fá-Si-Dó-Mi). Esse motivo harmônico se contrapõe à melodia do canto, acrescentando notas dissonantes que se distanciam da tonalidade de Si maior. Há a recorrência de alguns acordes quartais, como também presentes na canção “Café de la Paix” do ciclo II.

Para a linha do canto, o ato de se recitar o texto de acordo com o perfil do diagrama de Tatit (Fig. 59), sem a necessidade de seguir rigorosamente as alturas, leva a perceber que o compositor intencionou conferir sensualidade ao personagem da canção. Podemos sugerir que essa sensualidade pode estar presente em um momento particular do personagem em que ele revive e narra suas lembranças, talvez em um momento de confiança. Outra possível leitura seria uma cena em que o personagem se utilizaria de sua sensualidade como artifício de sedução. As frases melódicas descendentes conferem a sensação de concordância e de conclusão, estado asseverativo que colabora com a sensação de relaxamento. Somam-se a isso as funções harmônicas bem definidas e a regularidade e a constância do ritmo do acompanhamento do piano.

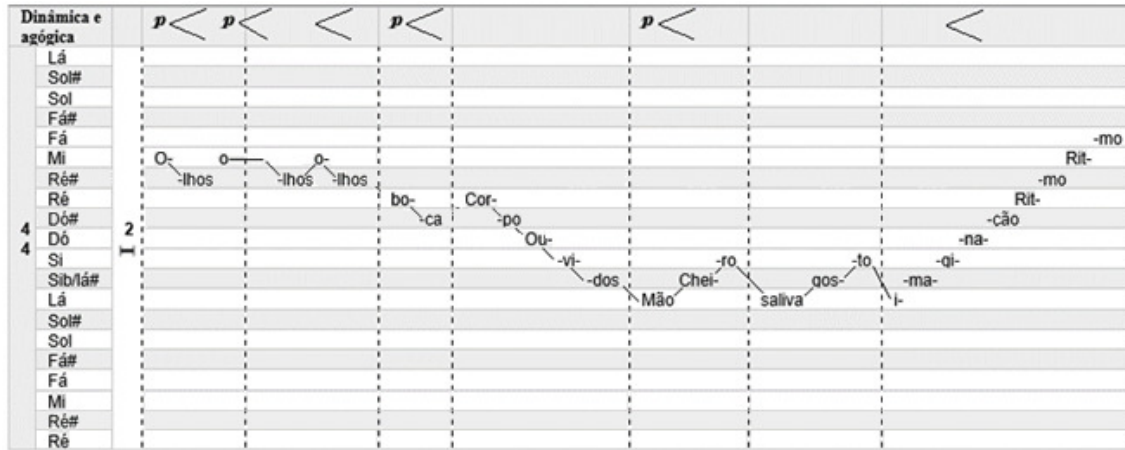


Figura 59 – Primeira parte melódica da canção “Antropologia” do ciclo *Espiral I*.

Apesar de não apresentar a nota mais aguda de toda a peça, o compasso 9 pode ser considerado o ponto culminante da canção, pois apresenta a única melodia cromática ascendente que se interrompe na nota aguda Fá4, em dinâmica que se encaminha para o *fortíssimo*. A harmonia mais densa deste compasso é suspensa no compasso 10, com dinâmica em *súbito piano*, ausência do motivo da mão direita do pianista e pausa na linha vocal. Essa suspensão do compasso 10 prepara a entrada da nota mais aguda da peça, Lá4, emitida a partir da segunda metade do último tempo desse compasso e em dinâmica *piano* (Fig. 60).

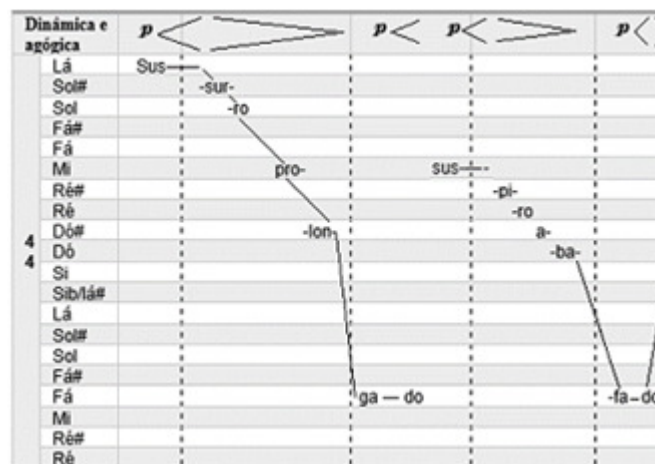


Figura 60 – Compassos 10 a 14 da canção “Antropologia” do ciclo *Espiral I*. Excerto que apresenta os maiores intervalos melódicos descendentes.

Um dos grandes desafios para o cantor, em termos de técnica vocal, é atingir e sustentar as notas agudas na dinâmica *piano*, como é solicitado nos compassos 10 e 11 da canção “Antropologia”. O natural ou mais cômodo seria uma dinâmica no mínimo *forte* para a nota Lá4 ou uma tessitura média-grave para a palavra “sussurro”. O compositor cria assim uma situação na qual a palavra “sussurro” para a dinâmica *piano* torna-se incoerente. Esse “sussurro” possui, assim, a carga emocional de um grito por estar escrito nessa tessitura aguda, mas deve ser emitido como um sussurro de maneira contida pelo personagem, devido à indicação de *piano* da partitura.

Podemos perceber três momentos melódicos bem demarcados na canção, que também coincidem com a divisão original das estrofes de José Aristodemo Pinotti. A primeira parte, do começo até o compasso 9, expõe o tema vocal, marcadamente cromático e com início no quarto grau do acorde de tônica (B7), intervalo que provoca maior tensão harmônica no contexto da mão esquerda do piano. O intervalo Mi4-Ré#4 pertence às três repetições da palavra “olhos”, demarcadas igualmente por três *crescendos*. Diferenciam-se ritmicamente por uma aceleração escrita. Até o compasso 7, a descida cromática está contida ao âmbito de uma 5ª justa descendente, do Mi4 ao Lá3 e, a partir daí, a subida também cromática potencializa o erotismo sugerido nas palavras do texto “cheiro, saliva, gosto, imaginação, ritmo”.

A súbita articulação de textura e de dinâmica no princípio do décimo compasso marca o início da segunda parte. Duas frases melódicas de âmbito consideravelmente amplo (Lá4-Fá3 e Mi4-Fá3) são dobradas em intervalos de sétimas pelo piano. Iniciam-se descendentemente cromáticas a partir da nota Lá4,

transformam-se em arpejos descendentes e finalizam na nota Fá3 (“sussurro prolongado / suspiro abafado”). O tema inicial, que foi associado às repetições da palavra “olhos”, reaparece agora para as repetições da palavra “boca”, com sutis diferenças melódicas e rítmicas, iniciando outra seção. Sua continuidade, no entanto, é diferenciada, já que não apresenta a parte ascendente da linha cromática, tal como ocorreu nos compassos 7 a 10 (Fig. 61).

Figura 61 – Excerto final da canção “Antropologia” do ciclo *Espiral I*.

A terceira seção (compassos 22-25), com função de *coda*, ocorre após a palavra “mão”. O ostinato de piano, até então intacto, passa a omitir a primeira e a última notas (1º e 4º tempos) nos três compassos seguintes (o segundo compasso pede uma pausa apenas para a primeira nota). E a peça se encerra com a sugestão de “erótico sensual” para a emissão da palavra “mão” na nota Fá3.

### **3.5.2 – Antropologia – Espiral II**

Poema	Texto da canção
Olhos, olhos, olhos boca, corpo, ouvidos, mão cheiro, saliva, gosto imaginação ritmo ritmo	Olhos, olhos, olhos boca, corpo, ouvidos, mão cheiro, saliva, gosto imaginação ritmo ritmo
Sussurro prolongado suspiro abafado boca, boca, boca Estranha a boca corpo ... Mão.	Sussurro prolongado suspiro abafado boca, boca, boca, boca Estranha a boca corpo, corpo, corpo ... Mão.

**Figura 62** – Poema original de Pinotti e o texto musicado na canção “Antropologia” do ciclo II.

O caráter sensual da construção musical da versão anterior desta peça, reforçado pela indicação expressiva “sensual, erótico”, não está presente na segunda versão de 1993. Na partitura da releitura desta canção, encontramos apenas a indicação “agitado” e a solicitação metronômica de 184 pulsações por minuto, exatamente o dobro da versão anterior. As suas funções harmônicas não são bem demarcadas, como na versão de 1985, e não podemos identificar uma tonalidade de maneira clara.

A percepção de ausência da sensualidade na versão II pode ser resultante de alguns elementos, como: as terminações ascendentes de várias frases melódicas, a harmonia mais dissonante, o andamento rápido, a solicitação de “agitado” e a presença marcante de semicolcheias na parte do piano. A melodia possui a tessitura ampla (Mi3-Si4), as vogais alongadas e a ocorrência de saltos melódicos em direção à região aguda da voz. A canção possui, assim, caráter consideravelmente mais passional do que a versão anterior por sugerir a representação de emoções exacerbadas do personagem. O texto somente revela alguns traços de um acontecimento muito maior, e o faz de maneira vaga.



Ao recitarmos o texto da canção, poderíamos chegar a um perfil melódico muito mais próximo da fala do que o da versão de 1985, pois o texto se refere ao tema relacionado ao amor carnal, à sensualidade e ao erotismo. O direcionamento melódico pode nos revelar muito sobre a fala do personagem, configurando perfis semelhantes aos diálogos cotidianos, como pergunta, afirmação, reflexão ou hesitação. O acompanhamento do piano constrói o clima da cena, podendo: situar uma cultura, citando, por exemplo, os “clichês” musicais de cada região (ALMEIDA PRADO, 1986); construir o contexto da cena (comédia, suspense, drama, ação); ou transparecer aos ouvintes estados psicológicos ou emocionais do personagem (raiva, alegria, medo). No caso dessa canção “Antropologia”, o texto é sensual, mas a música revela um estado de inquietude, talvez sofrimento ou delírio. A melodia e o acompanhamento do piano vêm em função de contradizer o sentido mais óbvio do texto, cujo tema está relacionado ao corpo humano, a princípio de maneira erótica.

Para sobre a canção “Antropologia” um clima de tensão possivelmente provocado pela presença do grande número de frases melódicas sem uma terminação descendente, perfil que caracteriza uma asseveração ou uma conclusão, assim como ocorre em uma comunicação da fala cotidiana. As poucas terminações melódicas descendentes nessa canção estão nos compassos 6, 12, 26, 31 e 37. Todas as demais são finalizadas de maneira ascendente ou linear. Na versão I dessa canção, observamos apenas uma frase com terminação ascendente e ela se encontra no momento de maior tensão da peça, no qual se forma o ponto culminante em dinâmica crescente para o *fortíssimo*. Segundo Tatit, o perfil melódico ascendente pede uma complementaridade de sentido, quando ela não ocorre caracteriza-se um estado de não consumação do percurso narrativo. A não

descendência representa a não asseveração ou a falta de uma conclusão, resultando em um estado de tensão (TATIT, 1986, p.38). Tatit ainda afirma que “todas as culturas, cujas entoações já foram estudadas, utilizam o tonema descendente para asseverar ou concluir uma ideia”. A melodia ascendente pode, portanto, gerar um estado de inquietude pela falta de uma resolução.

O perfil melódico da primeira palavra “olhos”, nas duas versões, é cromático e descendente, sendo Mi4-Ré#4 na versão I e, um tom abaixo, Ré4-Dó#4 na versão II. No entanto, as duas repetições seguintes para a mesma palavra possuem perfis melódicos opostos. Na versão de 1985, Almeida Prado manteve as notas Mi4 e Ré#4 para as três vezes em que a palavra aparece, com diferenciação apenas rítmica. Já em 1993, a melodia torna-se ascendente para as duas palavras seguintes, com os intervalos cromáticos Ré4-Mib4 e Mi4-Fá4 (Fig. 63). Com essa modificação, o compositor cria uma tensão inexistente na primeira versão, extinguindo a sensação de sensualidade, deleite ou jocosidade já no começo da peça. A palavra seguinte, “boca”, finaliza essa primeira frase em um movimento cromático descendente Fá#4-Fá4, porém, nesse caso, não resolve a tensão gerada anteriormente e mantém a sensação de não conclusão.



**Figura 63** – Início da canção “Antropologia” em suas duas versões, de 1985 e 1993, no diagrama de Luiz Tatit.

O piano apresenta um padrão de acompanhamento repetitivo formado basicamente por semicolcheias em intervalo de quinta justa (Fig. 64), com exceção de duas seções intermediárias escritas em colcheia e semínima (compassos 18 a

29). Apesar desse caráter reiterativo, podemos demarcar alguns trechos nos quais identificamos uma mudança de intervalo entre a primeira e a segunda semicolcheias de cada unidade de tempo. Do início da canção até o compasso 6, as duas primeiras notas mantêm a distância de quinta justa, porém, nos dois compassos seguintes (7 e 8) passa para um semitom. O padrão de intervalo altera-se novamente entre os compassos 9 e 13, nos quais as duas primeiras semicolcheias igualam-se em altura. Para finalizar a primeira seção, constituída pelo padrão de semicolcheias, a partir do acorde em *cluster* do compasso 14, a primeira nota dobra a melodia vocal e as três restantes tocam as notas Fá-Dó-Fá até o final desse excerto.



**Figura 64** - Padrão de acompanhamento da primeira seção da canção “Antropologia” do ciclo *Espiral II*.

No compasso 18, inicia-se uma nova seção cujo padrão altera-se para colcheias com duas notas em intervalo harmônico de quinta justa. Após a fermata do compasso 25, o acompanhamento inicia-se mais lento, escrito em semínimas, e sofre uma aceleração a partir do compasso 28, sucessivamente para colcheias e quiálteras, até o retorno do padrão de acompanhamento inicial.

Segundo Tatit, nas canções passionais as melodias estão vinculadas às emoções. A música passa a representar diretamente o sentimento, não a fala ou a entoação do texto musicado. Os saltos melódicos e a tessitura mais ampla de uma canção tornam-se diretamente proporcionais aos estados afetivos do personagem

que vive a cena da canção. Recitar o texto da segunda versão da canção “Antropologia” não nos traz um resultado tão eficaz quanto na versão I. Podemos observar o diagrama de Tatit e verificar como as frases melódicas são variadas e deduzir, assim, que o personagem da canção encontra-se em um estado emocional que, provavelmente, supera um pensamento puramente racional e controlado.

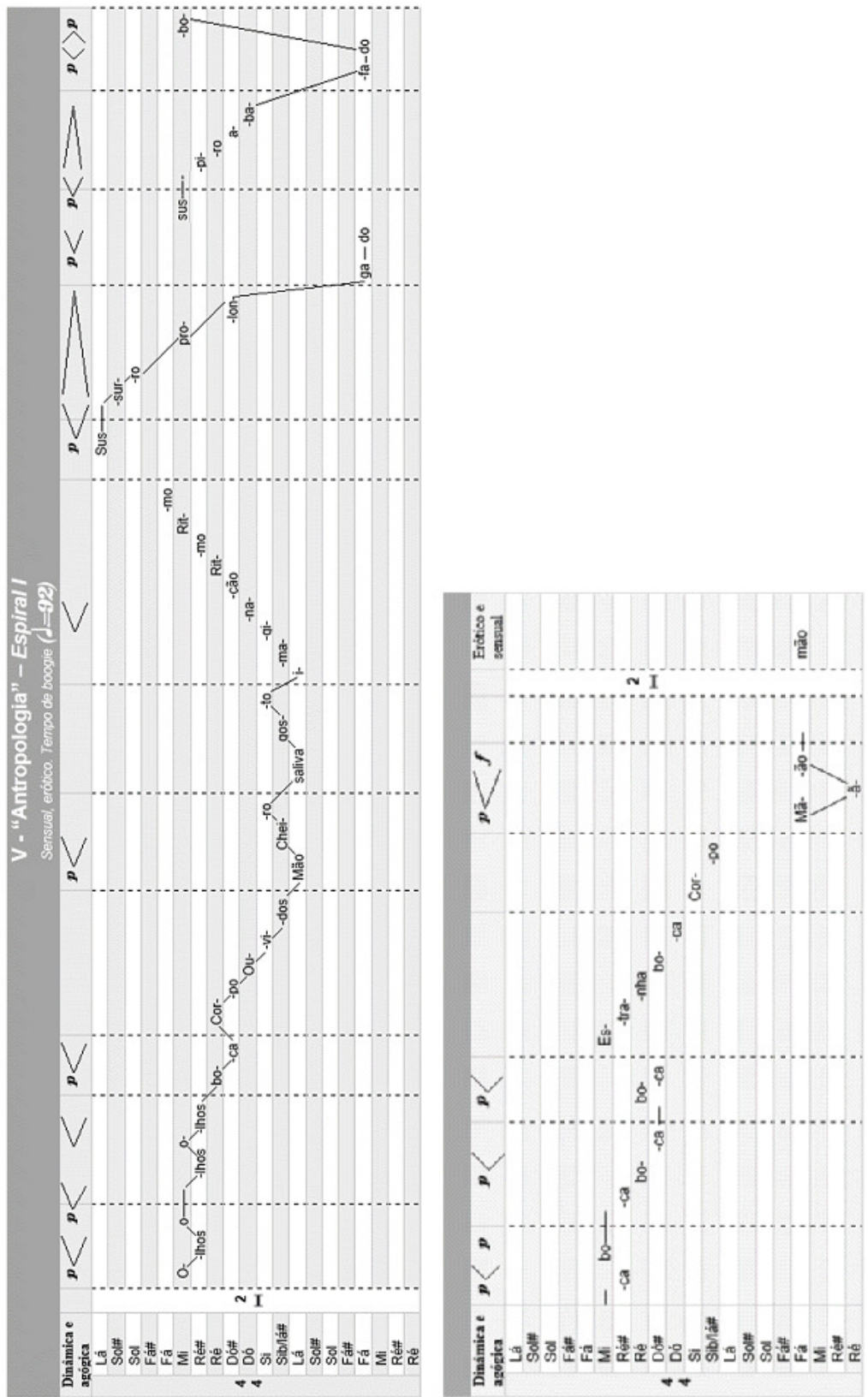


Figura 65 – Canção "Antropologia" do ciclo *Espiral I* no diagrama da Tatit.



### **3.6.1 – Dia seguinte – Espiral I**

Poema/Texto da canção
Naquela manhã Queria morder o mar O sol parecia tangível
As pessoas que via Mesmo sem conhecer Inventavam histórias de amor

**Figura 67** – O poema original e o texto musicado da canção “Dia seguinte” do ciclo I.

O poema “Dia seguinte” foi musicado em sua versão original no ciclo *Espiral I* sem alterações de sentido ou reiteração de palavras do texto.

No sub-capítulo 2.1, propusemos uma leitura para a primeira estrofe do poema, na qual os sentimentos indizíveis do personagem levaram-no a se imaginar capaz de materializar os feitos mais improváveis e talvez audaciosos. Possivelmente, faltaram-lhe adjetivos expressivos o suficiente para sintetizar suas emoções. Criou, assim, frases que não fariam sentido fora de um contexto poético, mas que traduzem o que havia de sublime nesse estado particular.

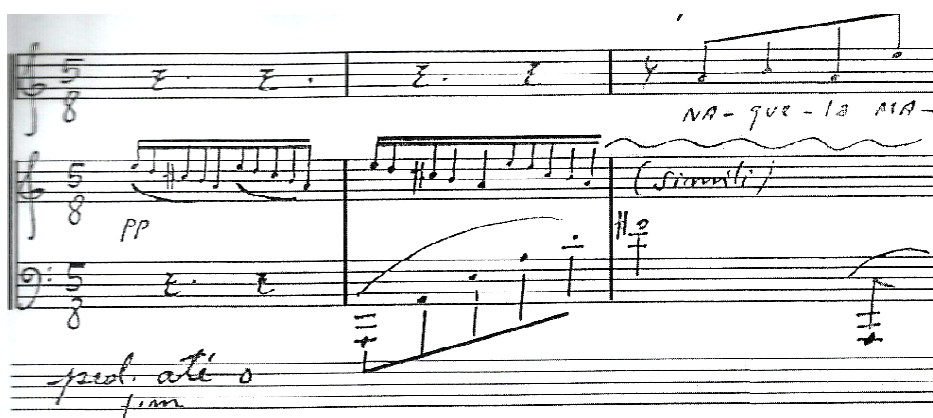
O primeiro sentimento indizível era o desejo de “morder o mar”, feito de dimensões desproporcionais e ainda enigmático por associar o ato de morder a um elemento em estado líquido. Talvez o “morder” tenha substituído o verbo “beber” pela sua maior associação ao carnal ou ao selvagem. O mar representa a grandiosidade incalculável aos olhos, limitados à linha do horizonte e à superfície das águas, o que torna o campo de visão insignificante em relação às verdadeiras dimensões.

Também poderíamos nos aproximar de um contexto mais literal para essas mesmas frases, nas quais o personagem se refere à sua percepção sobre o tempo daquela manhã. Talvez um dia ensolarado/iluminado pelos raios solares, de maneira límpida, sem o filtro das nuvens. Ou, quem sabe, as altas temperaturas ou

o clima seco, sentidos de maneira tão intensa que tornaria ilusória a percepção do personagem, levando-o a sentir uma proximidade do sol que o tornaria “tangível”.

O sol e o mar fazem parte do cenário da canção, tendo Almeida Prado os delineado do início ao fim da peça. O mar é simbolizado na forma de ostinatos em semicolcheias em movimentos escalares descendentes da mão direita do piano. Encontra-se calmo, sem grandes ondas, uma vez que o fragmento escalar recorrente se inicia no quinto grau e repousa na tônica do claro e límpido Lá maior mixolídio, sem sofrer a mínima alteração até o último compasso da peça, transmitindo aos ouvintes a sensação de estabilidade e de relaxamento, já sinalizados pela indicação expressiva “calmo, feliz” no início da canção.

O conjunto de colcheias que compõem o arpejo ascendente na mão esquerda do piano sempre culmina em uma nota mais longa e aguda (Fig. 68). Propomos que essa seja uma representação do percurso do olhar do personagem (colcheias) em direção ao sol (notas longas), ou também das retas oblíquas dos feixes de luz que partem do sol e atingem a terra, sendo igualmente por ela refletidos.



**Figura 68** – Excerto da canção “Dia seguinte” do ciclo *Espiral I*. As mãos direita e esquerda do piano representam, respectivamente, o mar e o sol.



O andamento *andante* com colcheia a 108 pulsações por minuto, com a fórmula de compasso 5/8, somado à indicação do uso do pedal para toda a canção, colabora para o retrato sonoro etéreo da peça, com o ressoar constante dos harmônicos das notas arpejadas e do fragmento de escala do ostinato. Os elementos da canção se unem em um todo equilibrado e sonoramente rico e ressonante.

A partir do compasso 10, inicia-se uma seção instrumental. O piano reproduz o primeiro fragmento da melodia vocal da canção dedicado ao trecho “naquela manhã” do poema, transposto em três alturas diferentes com a indicação expressiva “cantante”. A primeira apresentação do tema abrange o âmbito de Lá4 a Mi5, o segundo, Ré#5 a Lá#5 e, por último, o mais grave e tenso pelo âmbito da quinta diminuta Si2 a Fá4. Como as três melodias possuem a mesma ideia temática em alturas diferentes, podemos propor que elas representam o diálogo entre as vozes das pessoas que “inventavam histórias de amor”. Essa proposição imagética visa a dar significação para a passagem instrumental e, dessa maneira, favorecer ao intérprete a criação de uma performance gestual expressiva. A ideia é que por meio dos gestos o intérprete demonstre perceber a presença dessas pessoas e de seus diálogos sobre o amor, dando sentido ao comentário que será apresentado na seção cantada seguinte dedicada ao trecho “as pessoas que via mesmo sem conhecer inventavam histórias de amor.”

As duas seções vocais da canção são similares, com duas frases melódicas com ênfase no intervalo melódico ascendente de 5ª e 4ª justas, respectivamente, e finalização linear na nota mais aguda desses intervalos, e uma terceira frase se inicia com o salto mais amplo e ascendente que atinge o ponto culminante de cada seção. Essa última frase prossegue com um movimento escalar

descendente que traz o relaxamento necessário para a conclusão das seções (Fig. 69).

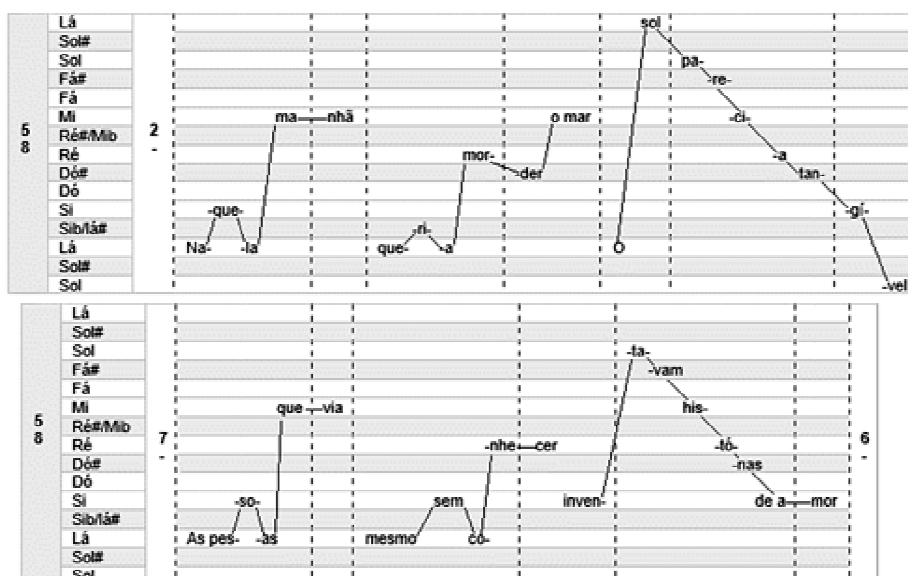


Figura 69 – Panorama melódico da canção “Dia seguinte” do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.

As duas primeiras terminações lineares, alcançadas por um salto ascendente, geram a sensação de expectativa pela continuidade do discurso. Nesse caso, no entanto, não há sensação de tensão pela falta de uma conclusão melódica descendente, pois a última frase configura-se como uma grande finalização para as construções fraseológicas anteriores.

### 3.6.2 – Dia seguinte – *Espiral II*

Poema	Texto da canção
Naquela manhã Queria morder o mar O sol parecia tangível	Naquela manhã Queria morder o mar O sol parecia tangível
As pessoas que via Mesmo sem conhecer Inventavam histórias de amor	As pessoas que via Mesmo sem conhecer Inventavam histórias de amor de amor

**Figura 70** – Poema original e o texto musicado na canção “Dia seguinte” do ciclo II.

O texto musicado na segunda versão da canção “Dia seguinte” manteve-se sem alterações em relação ao poema original, diferenciando-se apenas por uma reiteração do fragmento “de amor” como finalização da peça. Preserva-se, assim, a mesma cena musical.

Como a música pode expressar os mais variados estados afetivos, psicológicos e, quem sabe, intelectuais do personagem, podemos propor que a mesma cena foi lembrada alguns anos mais tarde pelo mesmo personagem. Almeida Prado afirmou “revisitar os mesmos poemas com outro olhar, noutro tempo” ao se referir ao ciclo *Espiral II* (ALMEIDA PRADO, 2013b). A partir dessa afirmação do compositor, podemos inferir que ele cria personagens em suas canções que também rememoram cenas vividas, sentindo-as de maneiras diferentes. Em “Dia seguinte”, o personagem que vive a canção também parece “revisitar” as suas lembranças de uma manhã ensolarada.

O elemento musical que pode ser apontado como sinal da maior maturidade do personagem está na mão direita do piano, responsável também pela representação atribuída ao mar na primeira versão. O maior acúmulo de experiência ou de sensibilidade, com o passar dos anos, por parte do personagem,

levou-o a perceber o mar de maneira mais detalhada. Tornou-se mais brando com colcheias a 80 ou 88 batidas por minuto e indicação de andamento “calmo” para o compasso alongado 8/8. O fragmento de escala em ostinato da primeira versão, que simbolizava a superfície do mar, foi substituído por uma melodia harmonizada em blocos de acordes quartais e por tríades perfeitas maiores e menores. O mar recebeu assim maior profundidade, indicando que o personagem já não mais se limitava pelas impressões causadas apenas pela visão superficial de seus contornos.

Esses acordes da mão direita do piano privilegiam, sobretudo na linha mais aguda dos blocos sonoros, notas da escala pentatônica da tonalidade de Sol bemol maior, resultante da sequência escalar das teclas pretas do piano, o que confere à canção uma sonoridade muito associada a músicas orientais. Como Almeida Prado denominou suas canções como “cartões postais sonoros”, nas quais propõe utilizar “clichês” de regiões variadas para que o ouvinte identifique essas culturas, podemos inferir que essa canção é provavelmente uma referência a alguma região do Oriente<sup>35</sup>.

Podemos inferir que, tal como na primeira versão, o sol está delineado na mão esquerda do piano, porém evidenciando a sua distância em relação ao mar. Essa sugestão imagética é considerada a partir do contraste rítmico, harmônico e tímbrico da parte dedicada à mão esquerda do pianista. Nessa parte, os blocos sonoros, agora em clusters, ou seja, agrupamentos de 5 ou 6 sons dispostos de maneira muito próxima em intervalos de segundas maiores e menores, aparecem

---

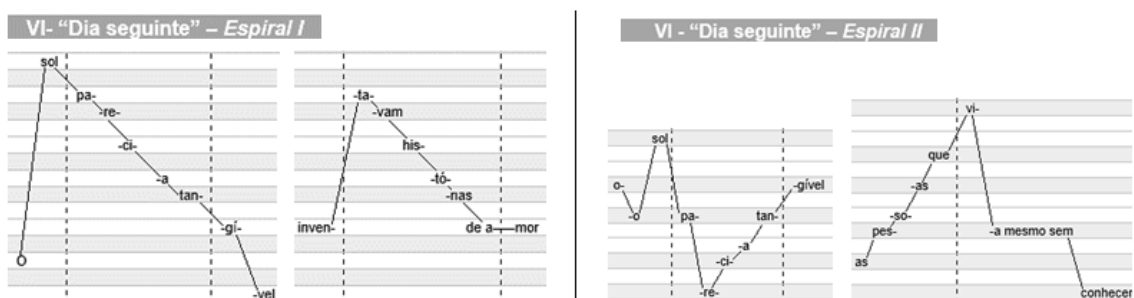
<sup>35</sup> O consagrado compositor de óperas Giacomo Puccini (1858-1924) retratou musicalmente o cenário chinês em sua ópera *Turandot* utilizando a escala pentatônica. Curiosamente, a canção de Almeida Prado possui a mesma atmosfera da ária “Signor, ascolta” da personagem Liu no primeiro ato dessa ópera. Ambas as peças apresentam a escala pentatônica e estão na tonalidade de Sol bemol maior.

de momento em momento, de maneira imprevisível e em registros variados. Nas três primeiras aparições, esses blocos estabelecem o distanciamento sonoro em relação à parte atribuída ao mar, por agrupar notas diatônicas das teclas brancas do piano. Tal distanciamento é alternado com momentos de aproximação, quando os clusters passam a ser constituídos pelas mesmas notas da escala de Sol bemol maior interpretada pela mão direita do instrumentista, dando a impressão de que “o sol parecia tangível”. Dessa forma, podemos propor que o sol está representado na canção, tanto na referência à sua posição geograficamente distante, quanto na aproximação de sua imagem quando refletida nas águas do mar.

Como na primeira versão da canção, na qual a unidade é resguardada pela concordância dos elementos dentro da tonalidade de um Lá mixolídio, nessa segunda também percebemos a unidade dos elementos. A atmosfera oriental, por exemplo, pode ser também interpretada estabelecendo analogia entre os sons que ressoam dos *clusters* que aparecem esporadicamente com os gongos chineses. Esses instrumentos de percussão de altura indefinida apresentam um ruído sutil no instante em que a baqueta toca a chapa de metal, mas em seguida vários harmônicos ressoam simultaneamente e se sustentam por alguns segundos até que o som se dissipe.

A introdução da canção é formada por um compasso com as dinâmicas *pianissimo* e *pianississimo*, respectivamente para a mão direita e para a esquerda do piano. Com exceção desse compasso inicial, não há outra parte exclusivamente instrumental, como na versão anterior. Também não identificamos características melódicas, rítmicas ou harmônicas distintas o suficiente para seccionarmos a canção em seções.

Na parte vocal da primeira versão da canção “Dia seguinte”, os movimentos ascendentes configuram saltos que preparam as escalas descendentes em grau conjunto, causando a sensação de que o personagem degusta as palavras ao direcioná-las em um escala descendente relativamente longa. De maneira oposta, as melodias da versão II possuem perfil ascendente com predomínio de graus conjuntos, o que pode ser interpretado como um momento de empolgação do personagem ao rememorar cenas relacionadas à sua juventude (Fig. 71).



**Figura 71** – Excertos das canções “Dia seguinte” nas versões de 1985 e 1993. As escalas em grau conjunto são empregadas de maneira oposta nas duas versões.



### **3.7.1 – Síntese – Espiral I**

Poema	Texto da canção
Os poemas se fundem	Os poemas se fundem
Confundem	Se confundem
E a síntese acontece	E a síntese acontece
Dentro dos seus olhos	Dentro dos seus olhos

**Figura 73** – Poema original e texto musicado na canção “Síntese” do ciclo I.

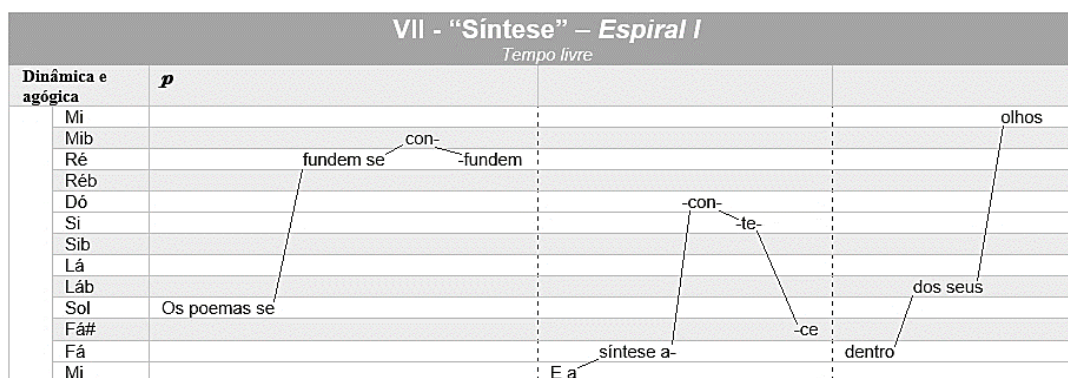
Em relação ao poema de Pinotti, o compositor manteve sua estrutura original, sem repetições ou omissões de palavras. No entanto, há um acréscimo da partícula “se” antes da palavra “confundem”, que modifica o sentido do poema de Pinotti. Dessa maneira, “confundem” enfatiza e apresenta uma consequência da fusão, referindo-se aos próprios poemas. Ao se fundir, os poemas se mesclam de tal maneira a obscurecer o limite entre obras distintas. Somam-se, sintetizam-se aos olhos do leitor. Na versão de Pinotti, a fusão dos poemas acaba por confundir o personagem ou o leitor do poema.

O texto é relativamente vago para caracterizá-lo como figurativo ou passional. Não possui elementos linguísticos que o aproxime de uma situação de um discurso cotidiano, como os dêiticos. Da mesma maneira, não apresenta claramente alguma modalidade relacionada a “querer”, “saber”, “poder” e “dever”. Apenas com a leitura do texto, temos a impressão de ser uma narração poética, uma possível referência utilizada pelo autor aos próprios poemas do seu livro *Espiral*. Os textos podem estar interligados ou fundidos pelas temáticas do amor ou do desejo, presentes nos poemas do livro de Pinotti, ou da mulher, como também sugerem as ilustrações de Fúlvia Gonçalves.



Dentro dos olhos do leitor acontece a “síntese” citada no poema. Com a definição de que síntese é uma “operação mental que procede do simples para o complexo” ou uma “reunião de elementos concretos ou abstratos em um todo” (FERREIRA, 2010), a fusão de todos os poemas do livro, até mesmo das ilustrações, aconteceria primeiramente dentro dos olhos do leitor para em seguida passar pelos processos mentais de interpretação e reflexão sobre seus significados, podendo assim apresentar as mais variadas interpretações sobre um mesmo texto.

A análise melódica contradiz a interpretação feita puramente pelo texto. O último compasso, referente à frase “dentro dos seus olhos”, apresenta um movimento ascendente que é interrompido no ponto culminante da canção. Esse movimento ascendente, de acordo com Tatit, sugere uma interrogação, o que coloca em dúvida se realmente a “síntese” estaria acontecendo “dentro dos seus olhos”.



**Figura 74** – Canção “Síntese” do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.

A maneira como o compositor tratou a melodia, em “tempo livre” e com tessitura não muito ampla, dentro do intervalo de uma oitava, permite que o intérprete possa aproximar sua dicção com a fluência da fala cotidiana, surtindo um efeito natural. No caso desta canção, o personagem parece narrar a história do texto em um tom de afirmação nas duas primeiras frases (Fig. 74). A resolução por

meio de uma asseveração com movimentos descendentes nas palavras “confundem” e “acontece” não gera tensão ou expectativa no ouvinte.

A canção possui apenas três compassos, sem indicação de fórmula. As únicas referências de dinâmica e de expressão presentes na partitura são *piano* e “tempo livre”. As linhas pontilhadas inseridas em cada um dos três compassos destacam a alternância que será estabelecida na organização formal da peça, caracterizada pela alternância entre piano solo e voz solo. O piano apresenta três vezes um gesto com sete notas em movimento regular, descendente e distintamente movido em cada uma delas, baseado em arpejo de um acorde que, a cada vez que reaparece, possui tessitura progressivamente mais grave do que a anterior. A voz, sobre a ressonância do piano, realiza uma declamação do texto poético em movimento predominantemente ascendente, utilizando basicamente as mesmas notas do arpejo anteriormente emitido pelo piano e prolongado pelo pedal de sustentação.

O primeiro arpejo é de Dó menor, descendente, escrito em semicolcheias, com duas repetições das notas Sol e Ré, que aparecerão em seguida na melodia vocal. O segundo é descendente de Lá menor com notas adicionais, escrito em fusas. Também antecipa a nota Mi da frase vocal seguinte. E, por fim, o terceiro arpejo em Ré bemol maior, com acréscimos, escrito em colcheias (Fig. 75). Esse último arpejo deixa ressoar a primeira nota da melodia, o Fá<sup>3</sup>, porém é formado por um Mib que pode confundir a afinação do cantor na última nota da canção, um Mi<sup>4</sup> natural que sustenta por quatro tempos a palavra “olhos”. Em cada uma das três frases da melodia aparece uma quiáltera sucessivamente de seis semicolcheias, cinco colcheias e três semínimas. Ou seja, a cada gesto do piano a melodia vocal alterna progressivamente uma linha mais espaçada temporalmente,

em decorrência das figuras musicais utilizadas pelo compositor, cada vez mais alongadas para as quiálteras e para a rítmica das passagens vocais. A peça se encerra com a nota Mi natural, o ponto culminante da canção em pianíssimo.

The figure consists of three musical staves, each showing an arpeggiated chord in a 9/4 time signature. The first staff is in treble clef, marked with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics "Os poemas se fundem se confundem" with a bracket indicating a 6-syllable phrase. The second staff is also in treble clef, marked with a piano (*p*) dynamic, and includes the lyrics "e a síntese acontece" with a bracket indicating a 5-syllable phrase. The third staff is in bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic, and includes the lyrics "dentro dos seus olhos" with a bracket indicating a 3-syllable phrase. Each staff has a "Ped." (pedal) marking below it.

**Figura 75** - Arpejos da canção “Tua boca mágica” e a distribuição do poema.

Interessante observar que esse procedimento formal de alternar parte de piano e parte vocal com elementos formais distintos foi também utilizado na canção “Tua boca mágica”, do *Espiral II*, que, curiosamente, também utiliza três vezes essa alternância.

### 3.7.2 – Síntese – Espiral II

Poema	Texto da canção
Os poemas se fundem	Os poemas se fundem
Confundem	Confundem
E a síntese acontece	E a síntese acontece
Dentro dos seus olhos	Dentro dos seus olhos
	Dos seus olhos

Figura 76 – Poema original de Pinotti e o texto da canção “Síntese” do ciclo II.

Na segunda versão da canção “Síntese”, o compositor manteve o sentido original do poema de Pinotti. Não manteve a partícula “se” que havia acrescentado na primeira versão. Apenas repetiu um fragmento do último verso do poema.

Apesar de abranger uma tessitura mais aguda do que a da versão de 1985, esta peça apresenta um direcionamento melódico predominantemente retilíneo para também surtir um efeito mais próximo da fala. Escrita em 6 de novembro de 1993, possui sete compassos em 5/4 e indicação expressiva “calmo”.

**VII - “Síntese” – Espiral II**  
Calmo (♩=63)

Dinâmica e agógica	<i>p</i>					<i>pp</i>
5 4	Fá					
	Mi		confundem	sín-	-te-	
	Ré#					dentro dos seus olhos — dos seus olhos
	Ré					
	Dó#		fundem			
	Dó	Os poemas	se			
	Si					
	lá#					
	Lá					
	Sol#					
Sol						
Fá#						
Fá			e a	a-		

Figura 77 – Canção “Síntese” do ciclo *Espiral II* no diagrama de Tatit.

Os compassos 4 e 5 são uma exceção ao panorama geral da linha melódica dessa canção. Neles estão presentes saltos ascendentes, respectivamente, de sétima maior e de quinta justa, o que demonstra um trecho com caráter mais

emocional, uma representação de estado afetivo mais exacerbado (Fig. 77). Segundo Tatit, as canções com esse cunho são constituídas por tessitura ampla e por alongamento de vogais. O movimento melódico ascendente sugere a formulação de uma pergunta: “e a síntese acontece?”.

Os dois últimos compassos mantêm o texto em linha melódica retilínea na nota Ré#, repercutindo como se algo estivesse inacabado, sem resolução e em suspenso. Tatit afirma que elevações sutis, permanências no tom e ainda descendências não muito bem configuradas “correspondem a incertezas, a imprecisões e a hesitações do interlocutor” (TATIT, 1986, p. 34). Os tonemas não asseverativos indicam continuidade e, por conseqüência, a tensão se mantém. Nos dois compassos finais, o personagem parece iniciar uma reflexão e a formulação de uma resposta, mas por algum motivo interrompe esse processo e deixa a frase se encerrar em *pianíssimo*.

Assim como em algumas outras peças dos ciclos I e II, como “Valéry” II e “Tua boca mágica” I, nas duas versões da canção “Síntese” o piano realiza o acompanhamento por acordes, o que permite à voz soar sobre sua ressonância com maior liberdade rítmica. Na primeira versão, o acompanhamento do piano é formado por três arpejos descendentes cuja ressonância é permitida pelo uso do pedal. Da mesma maneira, na “Síntese” II o piano inicia sua condução com duas notas em intervalo de quinta na mão direita, com duração de nove tempos, e em seguida outros acordes surgem sempre de maneira antecipada em relação à melodia.

A segunda versão é melodicamente mais fragmentada, com pausas também entre sujeito e complemento das frases. Isso pode ser utilizado pelo

intérprete na construção de um quadro de euforia, medo ou qualquer outra situação que cause uma respiração incomum. De maneira oposta a essa construção fraseológica, a distribuição do texto nas frases melódicas da canção do ciclo I aproxima-se de uma fala cotidiana, fluente, em uma situação na qual o personagem encontra-se em um estado emocional mais estável. Além disso, a indicação “tempo livre” enfatiza a liberdade interpretativa rítmica conferida aos intérpretes (Fig. 78).

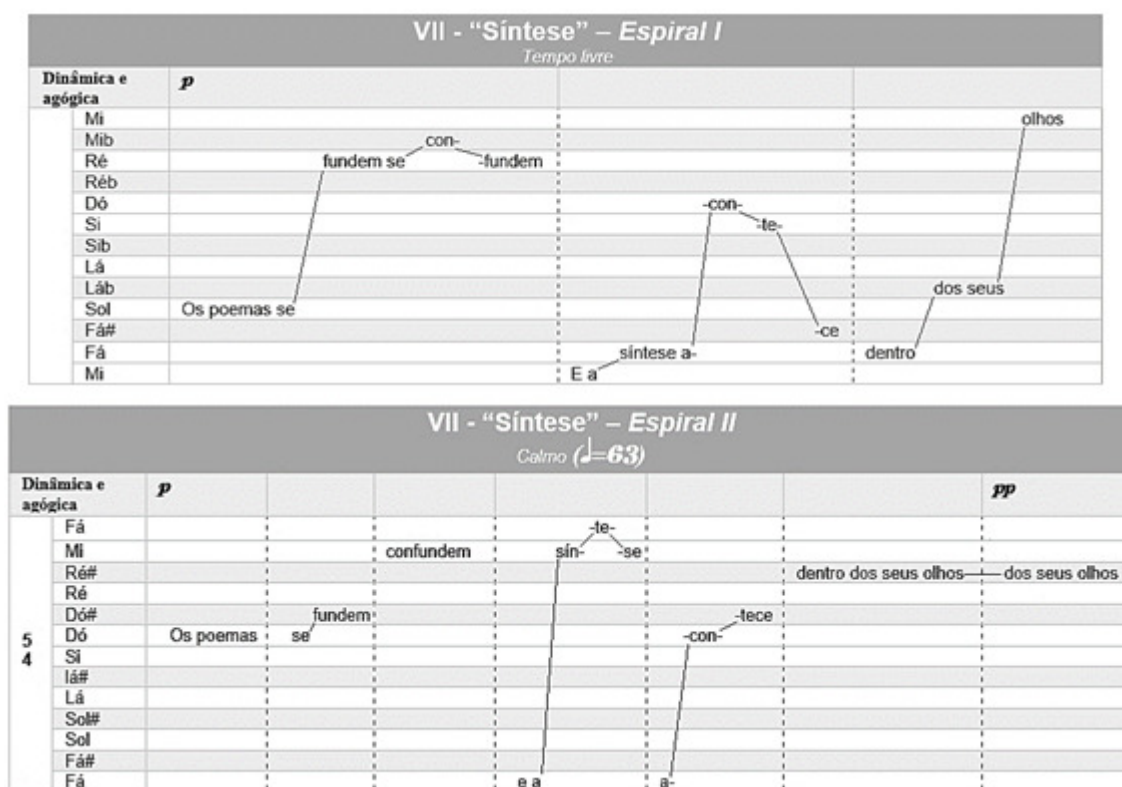


Figura 78 – Canções “Síntese” dos ciclos I e II no diagrama de Tatit.

### **3.8.1 – Começo – Espiral I**

Poema/texto da canção
Ao ressurgir da tristeza
Com brilho nos olhos
E riso pueril
Descobri a criança dela

**Figura 79** – O poema foi musicado em sua versão original na canção “Começo” do ciclo I.

O texto da canção “Começo” sugere uma atmosfera singela ou inocente, relacionada à infância. O eu-lírico, voz que se manifesta no poema e vive as ações, narra a descoberta de uma nova faceta no sujeito por ele observado. A superação imediata do momento de tristeza, com “brilho nos olhos” e “riso pueril”, foi associada à reação de uma criança que normalmente perdoa com facilidade, não guarda mágoas e expressa sua felicidade sem receios ou pré-julgamentos.

Almeida Prado intercalou momentos de tensão e de relaxamento na relação existente entre as mãos direita e esquerda do piano, conferindo climas diferentes às passagens do texto. Dessa maneira, o cenário musical destoa de uma possível faceta puramente infantil, cândida e jovial. Possivelmente retrata a singeleza ainda existente em um adulto, que possui as suas preocupações e impasses de uma vida mais complexa e madura, mas possui a virtude de ainda conseguir superar com sinceridade os momentos conflituosos de sua vida.

A canção se inicia com um trêmulo na mão direita do piano com as notas Mib e Sol na região média. Na versão gravada em LP pelo próprio compositor e pela soprano Niza de Castro Tank, ele opta por fazer o trêmulo com as notas em intervalo harmônico e com subdivisão rítmica a cada colcheia. No entanto, oferece a opção do trêmulo em intervalo melódico na *ossia* da partitura, o que, em nossa opinião, confere maior fluidez e liberdade rítmica para a interpretação do cantor.

A melodia vocal inicia-se com a nota Sol<sup>3</sup>, enfatizando o intervalo de terça maior do piano. Em seguida, a mão esquerda acrescenta a nota Dó<sup>3</sup>, formando assim o acorde de Dó menor. No segundo compasso, a melodia adiciona a nota Sib<sup>3</sup>, formando o acorde com sétima na palavra “ressurgir”, acompanhando o movimento de expansão do acorde. O baixo realiza um salto descendente para a nota Sib, o que transporta a harmonia para o acorde de Mi bemol maior que se confirma no compasso seguinte.

Para Almeida Prado, o acorde de Mi bemol maior remete-o à luz, alegria e “exaltação inebriante” (MOREIRA, 2006, p. 22). Segundo o compositor, essa associação tem suas raízes em algumas peças que para ele foram marcantes, como a ópera *Ouro do Reno* de Richard Wagner, com o extenso Mib do início da peça, a sinfonia *Heróica* de Beethoven e algumas sinfonias de Mozart.

Destacamos como o compositor posicionou a palavra “tristeza”. Antecedida por uma dissonância provocada pelas notas Mib<sup>4</sup> na linha vocal e Mi natural no baixo, possivelmente se encontra em uma transição para o Mi menor, substituindo o Mi bemol maior que está relacionado à felicidade. A harmonia do trêmulo altera-se para a terça menor (Mi-Sol) do acorde de Mi menor. A tessitura da melodia abrange uma região médio-grave (Sol<sup>3</sup>), que naturalmente resulta em uma projeção vocal menor do que o Mib<sup>4</sup> anterior e a nota seguinte, Mi<sup>4</sup>. A partir da palavra “tristeza”, a melodia ascende cromaticamente até a nota Sol<sup>4</sup> em dinâmica *forte*, para então descender por dois saltos de quarta justa consecutivos (Sol<sup>4</sup>-Ré<sup>4</sup> e Ré<sup>4</sup>-Lá<sup>3</sup>).

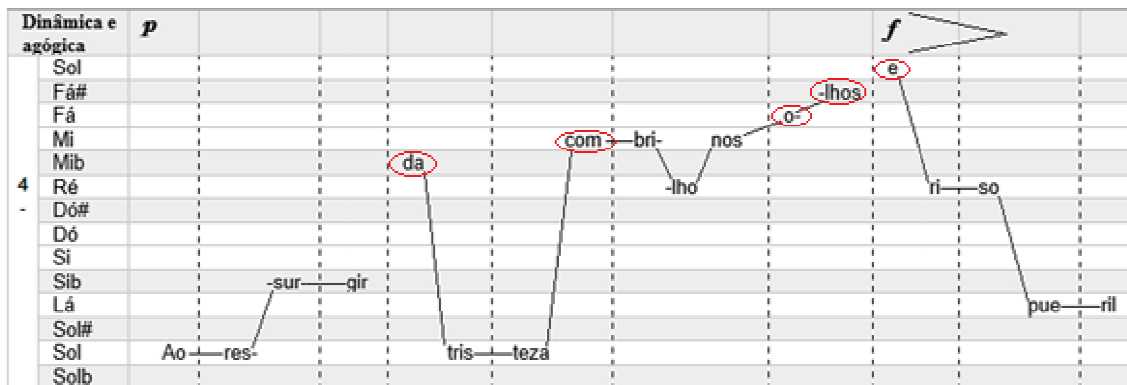
O intervalo de terça maior Mib-Sol do trêmulo retorna no momento em que o texto se refere novamente a outro traço de felicidade, nesse caso “riso pueril”. Novamente forma-se um acorde de quatro sons, como aconteceu



anteriormente na palavra ressurgir. Após uma passagem derivada de Mi bemol menor, há um retorno ao acorde de Mi bemol maior (comp. 13), que se prolonga até o final do texto, como demonstração de uma atmosfera plena de sentimentos relacionados à alegria.

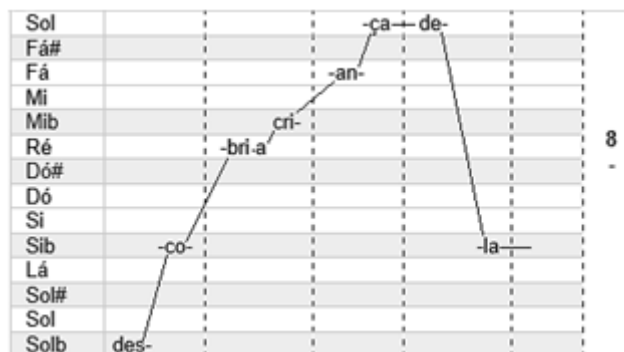
O trecho culminante começa a se desenvolver no compasso 11 com o caráter mais dissonante da harmonia e a melodia que se encaminha ascendentemente para a nota Sol<sub>4</sub>, que já havia aparecido anteriormente no compasso 8, com o texto “criança dela”. A nota Fá# na mão esquerda do piano, junto à nota Sol<sub>4</sub> para a melodia vocal, resultam no trecho mais dissonante da canção. O cantor precisa cuidar para que a afinação da nota Sol<sub>4</sub> não se comprometa, enquanto sustentada por cinco tempos junto ao Fá#.

Segundo Tatit, os estados afetivos, como solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção e indiferença, compatibilizam-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração em uma canção, “como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete” (TATIT, 2011, p. 105). O movimento predominantemente ascendente da melodia da canção “Começo” gera, assim, uma sensação de tensão e de expectativa no ouvinte que, por sua vez, almeja compreender a narrativa (Fig. 80). O personagem possivelmente encontra-se em um estado de esperança ao se referir à pureza ainda existente naquele adulto que perdoa ou que supera seus conflitos internos com certa facilidade.



**Figura 80** – Compassos 1 a 10 da canção “Começo” do ciclo *Espiral I*. O direcionamento melódico resultante é ascendente e cromático, o que gera uma tensão ou expectativa crescente no ouvinte.

“Toda a inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão” (TATIT, 2011, p. 103). Ao recitarmos o texto seguindo os contornos melódicos do diagrama de Tatit, podemos supor que existe um momento de empolgação, principalmente na frase em que o personagem refere-se ao instante em que “descobriu a criança dela”, passagem que complementa todo o sentido do texto anterior (Fig. 81).



**Figura 81** – Ponto culminante da canção “Começo” do ciclo *Espiral I*.

No compasso 15, surge um elemento musical novo: uma *accicatura* na nota Sib4 para a nota Sib3 em dinâmica *fortíssimo* na mão esquerda do piano, mais aguda do que a direita. Podemos inferir que esse adorno faz referência ao

momento de lampejo no qual o personagem descobre algo novo sobre a personalidade da pessoa relatada no texto.

Os compassos 17 e 18 concluem essa grande seção da peça, com terças que ainda se movimentam na mão direita, embora sem o trêmulo, conforme indicação do compositor, e com um pedal na nota Dó da mão esquerda. Toda a tensão gerada anteriormente pela harmonia dissonante, pelo trêmulo e pelo encaminhamento ascendente da melodia, finaliza-se nesse trecho. Podemos sugerir um momento de paz no qual os conflitos internos se findam, tanto para a pessoa descrita no texto quanto para o narrador. A “criança dela” foi percebida no momento em que o brilho do olhar e o riso ingênuo ofuscaram a tristeza.

A canção traz um apêndice, em que Almeida Prado cita a melodia da canção infantil *O cravo brigou com a rosa*. Na mão direita, a primeira frase se encontra na tonalidade de Dó maior, sem alterações; a segunda frase já conta com alterações que podem ser caracterizadas como um empréstimo modal. Na mão esquerda aparecem notas em contraponto dissonante com a linha melódica principal. Essa inserção de uma ciranda com tais elementos de contrastes e oposições parecem destacar as antíteses felicidade/tristeza, criança/adulto presentes no texto poético. A seção está toda escrita em *pianíssimmo* e termina na região extremo-aguda do piano com a melodia esvaindo-se sem uma finalização. Nessa passagem final, o personagem também contracenava com o universo infantil. A indicação expressiva “distante, na memória” situa-o no tempo em relação a sua infância. O intérprete pode, assim, sugerir um instante saudosista no qual rememora sua infância, de um passado distante.

### **3.8.2 - Começo - Espiral II**

Poema	Texto da canção
Ao ressurgir da tristeza Com brilho nos olhos E riso pueril Descobri a criança dela	Ao ressurgir da tristeza Com brilho nos olhos E riso pueril Descobri a criança dela A criança dela

**Figura 82** – Poema original de Pinotti e a versão musicada na canção “Começo” do ciclo II.

A tensão da versão de 1985 impressa na harmonia dissonante, nas frases ascendentes, no trêmulo constante, associada à vida mais complexa de um adulto, não pode ser observada na segunda versão da canção “Começo”. Almeida Prado optou por evidenciar a ingenuidade infantil, o seu lado ameno, por uma construção musical semelhante às canções infantis recorrentes em brincadeiras de roda. A tonalidade de Dó maior, a ausência de acidentes e de dissonâncias, o ritmo simples, a presença de um tema melódico assimilável, são elementos responsáveis por essa sonoridade mais singela.

A indicação expressiva “como uma ciranda”, além de sinalizar as possíveis intenções do compositor de referenciar as cantigas de roda, solicita ao intérprete a mesma ingenuidade em sua performance, possivelmente adquirida ao se conferir maior leveza na voz e no toque do piano, com um timbre mais claro e despretenso. O andamento mais rápido, com colcheia a 100 pulsos por minuto, e as vogais menos alongadas, em relação à versão anterior, vêm em favor de uma performance menos emotiva e passional, o que aproxima a melodia de uma fala desapegada de estados afetivos mais exacerbados.

Os três primeiros compassos expõem os elementos rítmicos e melódicos básicos que foram utilizados no decorrer da canção: uma colcheia seguida por duas semicolcheias e agrupamentos de colcheias e de semicolcheias

com fragmento escalar. Possuem as fórmulas de compasso intercaladas entre 5/8 e 4/8. No sexto compasso, inicia-se um 6/8 que permanece até o final.

A primeira seção da canção (compassos 1-7) expõe o tema principal cinco vezes (Fig. 83), com algumas variações de altura, tanto na melodia vocal quanto no piano. No último tempo do compasso 7 esse tema é oitavado entre as mãos direita e esquerda do piano, com dobramento em três oitavas da nota Sol na última colcheia, que resulta em uma articulação para a próxima seção.



Figura 83 – Tema da canção.

A partir do compasso 8, há uma preparação em *crescendo* para o ponto culminante da canção, com uma frase melódica ascendente de tessitura consideravelmente ampla (Ré3-Lá4). Esse trecho assemelha-se à primeira versão, cujo texto também recebeu um tratamento melódico ascendente como preparação para o ponto culminante (Fig. 84). A frase “descobri a criança dela” demonstra assim um estado interior semelhante entre os personagens das duas versões. Ambos demonstram empolgação ao narrar a descoberta.

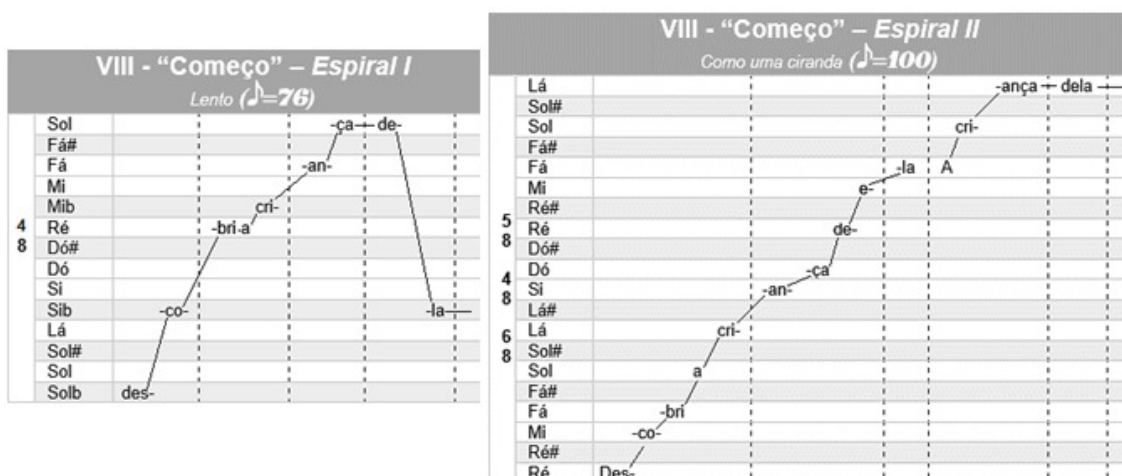


Figura 84 – Frase melódica ascendente conferida ao mesmo excerto do poema de Pinotti. Ambas apresentam uma preparação para o ponto culminante da canção.

A frase ascendente da segunda versão é mais longa do que a da primeira, pois o compositor repetiu o texto “a criança dela” no final da canção. Essa reiteração, construída sobre uma melodia aguda em dinâmica *forte*, parece reproduzir a voz de uma criança em um momento de euforia.

Contrastando com a rítmica um pouco menos movida do começo da canção, a segunda seção possui um padrão rítmico e melódico na mão direita do piano, constituído por um fragmento escalar que se inicia com um salto ascendente e, em seguida, descendente em grau conjunto com seis notas (Ré, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó), e uma escala diatônica ascendente na mão esquerda. Esses elementos musicais já haviam sido antecipados no quarto compasso, com o fragmento escalar descendente na mão direita e ascendente na mão esquerda. Eles conferem movimento à passagem e sugerem uma euforia pela descoberta da “criança dela”.

No compasso 10 inicia-se um trinado na mão direita do piano, o quarto elemento que não havia aparecido até então, criando expectativa para o trecho escalar seguinte da parte vocal, conduzindo ao ponto culminante da canção. A peça finaliza-se com uma espécie de “explosão” em fusas, nas dinâmicas *fortíssimo* e *pianíssimo* na parte do piano.

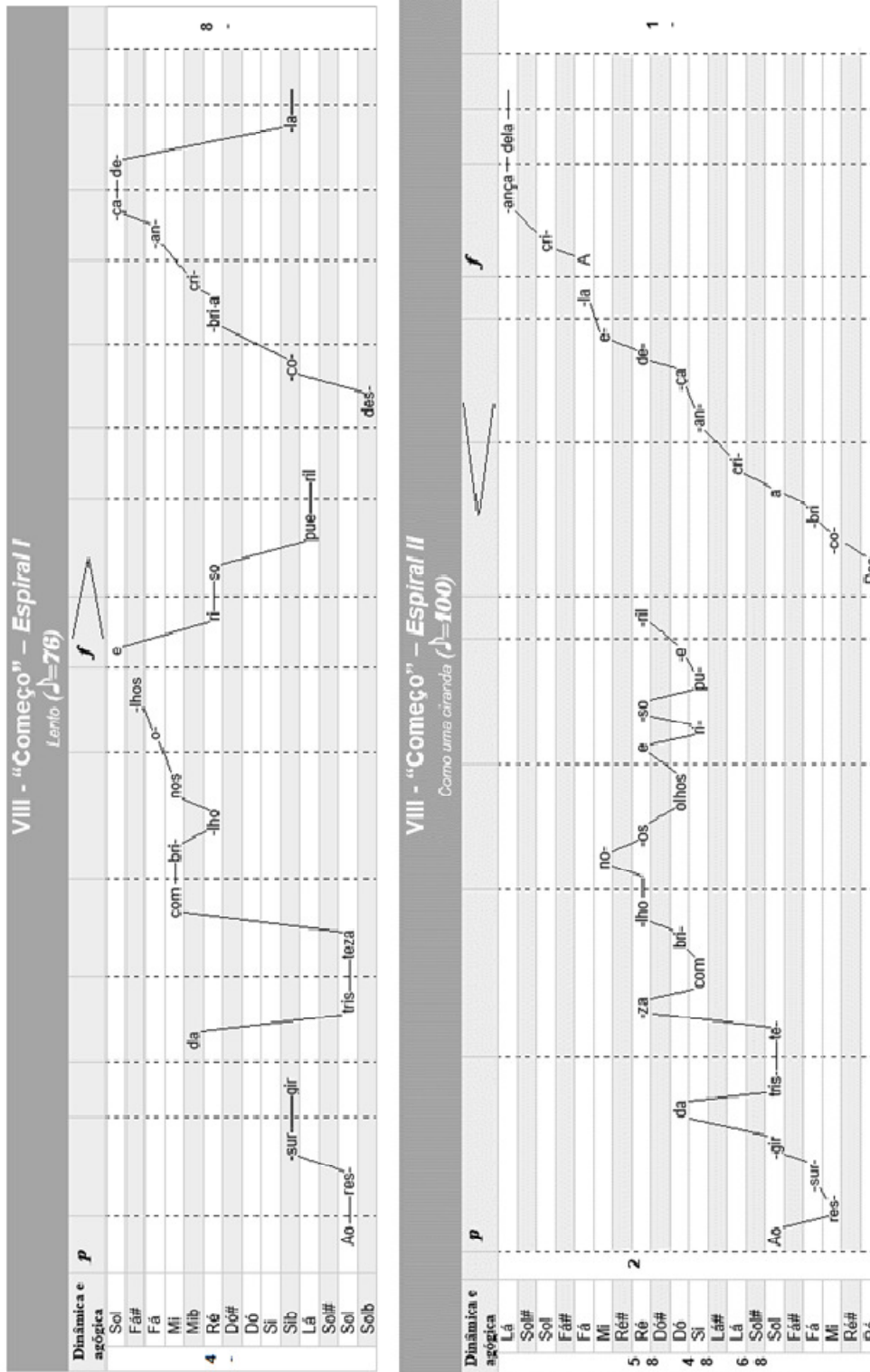


Figura 85 – Canções “Começo” dos ciclos *Espiral I* e *II* no diagrama de Tatit.

### 2.9.1 – Fragmento – *Espiral I*

Poema	Texto da canção
Da sacada senti O vento úmido, forte cheiro de mar Lembrei o barco e o mar Onde te amei Da primeira vez	Da sacada senti Vendo prédios e noite O vento úmido forte Cheiro de mar Lembrei o barco e o mar Lembrei o barco e o mar Onde te amei Onde te amei pela primeira vez Pela primeira vez

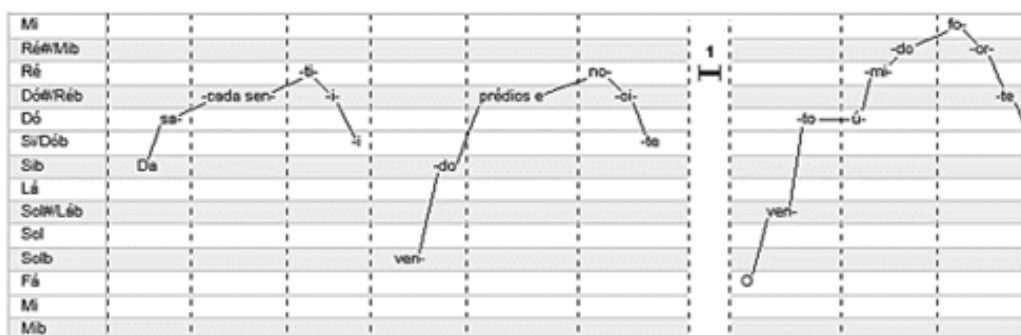
**Figura 86** – Poema original e o texto musicado na canção “Fragmento” do ciclo I.

A canção “Fragmento” do primeiro ciclo possui características melódicas e harmônicas que representam um estado de grande passionalidade por parte do personagem que vive a cena da canção. Podemos citar dois agentes causadores desse estado de sentimentos exacerbados, que possivelmente atuavam concomitantemente: a tempestade e a primeira experiência de amor nesse momento caótico.

Ressaltamos que ao lermos o poema de Pinotti não notamos esse clima tempestuoso descrito musicalmente e sugerido, desde o início na indicação expressiva “tempestuoso, misterioso”, por Almeida Prado. No texto de Pinotti encontramos informações sobre as lembranças despertadas pelo vento úmido e pelo forte cheiro de mar. Na versão de Almeida Prado há uma alteração de sentido causada pela construção melódica que sugere o deslocamento de uma vírgula em relação ao poema original. No texto poético, a vírgula vem após “vento úmido”, ficando a palavra “forte” associada ao “cheiro do mar”. Na canção, ao contrário, a palavra “forte” foi associada ao texto anterior, transferindo esse caráter ao “vento úmido”. Dessa maneira, entra em cena uma característica relacionada ao tempo que altera a possível condição harmoniosa daquela paisagem.



Tatit afirma em seus estudos que a frase melódica ascendente pede uma complementaridade de sentido por não passar a sensação de uma asseveração. Observamos, assim, que o perfil melódico conferido ao excerto “vento úmido” ascende por graus conjuntos até a nota Mib. Logo em seguida, a palavra “forte” inicia-se com um Mi natural e descende por cromatismos, reiterando um delineamento já apresentado nas duas frases anteriores (Fig. 87).

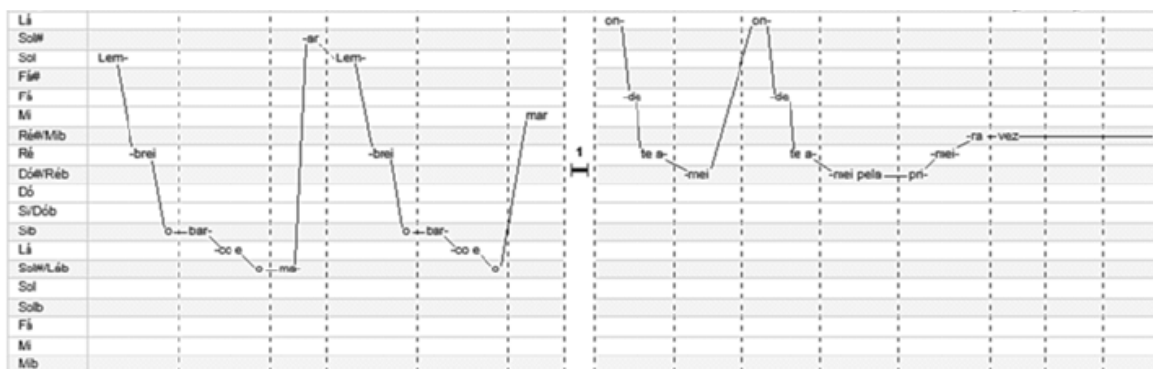


**Figura 87** – Perfil melódico das três primeiras frases vocais da canção “Fragmento” do ciclo *Espiral I*.

A versão do texto musicada por Almeida Prado possui uma frase que não existe no livro *Espiral* (PINOTTI, 1986): “vendo prédios e noite”. Essas novas informações alteram o cenário poético de Pinotti, ao contextualizar um ambiente mais urbanizado e noturno.

As frases “lembrei o barco e o mar” e “onde te amei” foram repetidas duas vezes cada com perfis melódicos semelhantes. Possivelmente representam o movimento das ondas do mar ou do vento tempestuoso da paisagem de Almeida Prado (Fig. 88). A frase final do poema “pela primeira vez” também aparece duas vezes; porém apresenta delineamentos distintos, sendo ascendente cromático no primeiro e retilíneo no último, como finalização. Essa repetição mais plana da seção pode ser considerada representativa de uma gradativa estabilização emocional do personagem em função da não recorrência de grandes saltos

melódicos, como também pode ser interpretada como o findar da tempestade e do vento forte.



**Figura 88** – Segunda seção da canção “Fragmento” do ciclo I. O perfil melódico composto por saltos ascendentes e descendentes criam ondulações que, além de demonstrar grande passionalidade, podem se referir ao movimento das ondas do mar ou dos ventos fortes.

No acompanhamento realizado pelo piano, podemos sugerir momentos em que o compositor retrata o vento forte, as ondas do mar, as gotas da chuva e os trovões de uma tempestade. Os arpejos ascendentes e descendentes predominam durante toda a peça, reforçando a imagem do mar com ondas agitadas e fortes, também representadas na melodia vocal que surgirá somente a partir do compasso 14. Nos quatro primeiros compassos da introdução, visualizamos duas ondas consecutivas na região grave do piano (Mib0 - Ré2). No quinto compasso, inicia-se a formação de um extenso arpejo ascendente (Mib0 – Lá5) que culminará em uma escala descendente cromática, configurando uma onda ainda maior do que as duas anteriores.

O piano dobra a melodia em toda a primeira seção vocal (compassos 1 a 27). No entanto, a partir do compasso 25, quando a voz sustenta a nota Sol#4 por dois compassos, o piano repete um arpejo descendente formado pelas notas Sol, Fá, Ré e Sol# quatro vezes, com mais um fragmento das duas primeiras notas. Em seguida (comp. 28-33) os arpejos tornam-se ascendentes, com exceção do compasso que apresenta novamente a palavra “mar”, mantendo o movimento

contrário à melodia vocal. Essa seção, associada ao texto “lembrei o barco e o mar”, demonstra grande instabilidade das ondas do mar, possivelmente velozes e intensas. A região extremo-grave do piano produz uma sonoridade rica em harmônicos que também pode ser associada aos trovões de uma tempestade. No compasso 28 aparece a nota mais grave do piano (Lá0) em contraposição ao arpejo do acorde de Sol menor que vem logo em seguida, criando também um choque harmônico. Nos compassos 44 e 50, também encontramos arpejos ascendentes e descendentes em semifusas na região extremo-grave do piano, possivelmente outras referências aos trovões.

A partir do compasso 34, a distinta característica do ostinato da mão esquerda do piano no registro agudo, com quiálteras de 15 semifusas que preenchem todo o compasso 3/16 da peça, organizadas em três agrupamentos de um mesmo movimento escalar descendente em dinâmica *fortíssimo*, pode ser associada às gotas da chuva. Nos compassos 35 a 39, a linha mais aguda da mão direita do piano dobra a melodia vocal, enquanto algumas notas intermediárias geram dissonâncias com o ostinato da mão esquerda. A passagem, que está associada ao texto “onde te amei pela primeira vez”, torna-se tensa, tanto harmônica quanto melodicamente, podendo ser interpretada como uma seção culminante da canção.

A partir do compasso 43, o acompanhamento do piano torna-se cada vez mais rarefeito, intercalando arpejos, acordes em *cluster* e pausas até finalizar-se em um arpejo descendente em fusas. A última interferência vocal possui melodia retilínea na nota Mib3 em *pianissimo* e *lento*, sugerindo um estado reflexivo do personagem. Tatit afirma que o estado de tensão “se faz sentir na melodia pela não descendência, que representa a não asseveração ou a não

conclusão” (TATIT, 1986, p. 38). Dessa maneira, correspondem a incertezas, imprecisões e hesitações, podendo estar associadas a estados reflexivos.

Sobre a performance, além de buscar uma interpretação que obedeça a indicação expressiva “tempestuoso, misterioso” da partitura, o cantor deve buscar obedecer às proeminentes indicações de *crescendo* e *diminuendo*. Essa variação de intensidade sonora a cada frase da primeira seção possivelmente reforça o movimento das ondas do mar já referenciado anteriormente.

Como a canção possui caráter muito passional, no qual se expressam os sentimentos mais exacerbados relacionados ao medo e ao desejo, e o compositor optou por criar a paisagem sonora marítima de uma tempestade, o diagrama de Tatit também retrata o movimento ondulatório das ondas do mar. O texto, ao contrário da maior parte dos anteriores, é mais claro e mais objetivo quanto ao seu conteúdo. O cantor deve, portanto, valorizar todas as indicações expressivas da partitura para referenciar o movimento ondulatório das ondas do mar, como se realmente estivesse a bordo. Ao mesmo tempo deve transparecer sua profusão emocional com a dubiedade entre os estados de amor e medo.

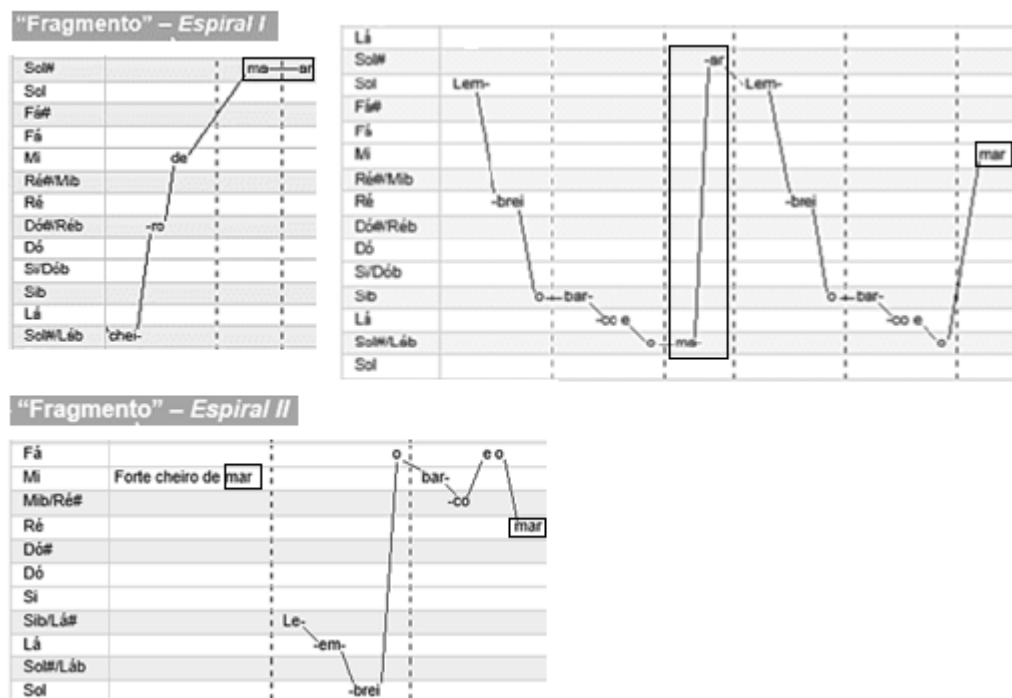
### **3.9.2 – Fragmento – Espiral II**

Poema	Texto da canção
Da sacada senti O vento úmido, forte cheiro de mar Lembrei o barco e o mar Onde te amei Da primeira vez	Da sacada senti O vento úmido, forte cheiro de mar Lembrei o barco e o mar Onde te amei Da primeira vez Da primeira vez Da primeira vez

**Figura 89** – Poema original e texto musicado da canção “Fragmento” do ciclo II.

A segunda versão da canção “Fragmento” foi composta sem o acréscimo de frases ou deslocamentos de pontuação que alteram o sentido do poema. O texto e, por consequência, a música perderam o caráter movido característico de uma tempestade em alto mar, ainda mais sinistra pela escuridão da noite. Já não observamos assim a representação tão marcante do movimento das ondas do mar, da chuva, do vento ou dos trovões.

Ausente a tempestade, o personagem demonstra um estado afetivo mais estável do que na primeira versão. A possível agitação causada pelo medo se desfez e deu lugar à emoção vinculada ao amor ou ao saudosismo de uma época passada. Dessa maneira, a palavra “mar” não se encontra em posição de destaque na melodia vocal, como na primeira versão (Fig. 90).

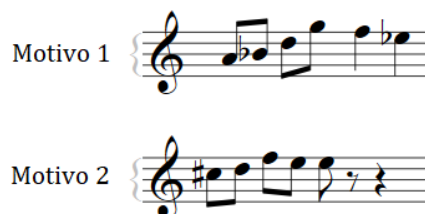


**Figura 90** – Excertos nos quais podemos visualizar no diagrama de Tatit a posição conferida à palavra “mar” nas duas versões.

A referência ao título “Fragmento” pode estar presente tanto no poema quanto na construção musical de Almeida Prado. No texto, o vento úmido e o forte cheiro de mar são dois fragmentos de um cenário que instigaram a memória do personagem, levando-o a narrar um evento marcante em sua vida. Já musicalmente, a canção é formada pela correlação de alguns pequenos trechos melódicos no piano e na linha vocal. Essa construção musical por meio da junção de temas pode ser interpretada como a intenção do compositor de fazer uma referência ao título “Fragmento”.

O primeiro excerto encontra-se no início da canção, simultaneamente na voz e no piano. Essa breve unidade formal inicial reaparecerá nos compassos 2 (piano, mão direita), 9 (piano, mão direita), 10 (voz) e 11 (piano, mão direita). O segundo trecho está no terceiro compasso, na linha mais aguda do piano, e no último compasso, na linha vocal (Fig. 91). No quinto compasso, há uma progressão

melódica em colcheias no piano, demarcando uma seção intermediária da canção. Em três momentos, compassos 1, 4 e 6, podemos observar na parte da mão esquerda do piano a presença de outro elemento formado por duas semicolcheias seguidas por uma mínima.

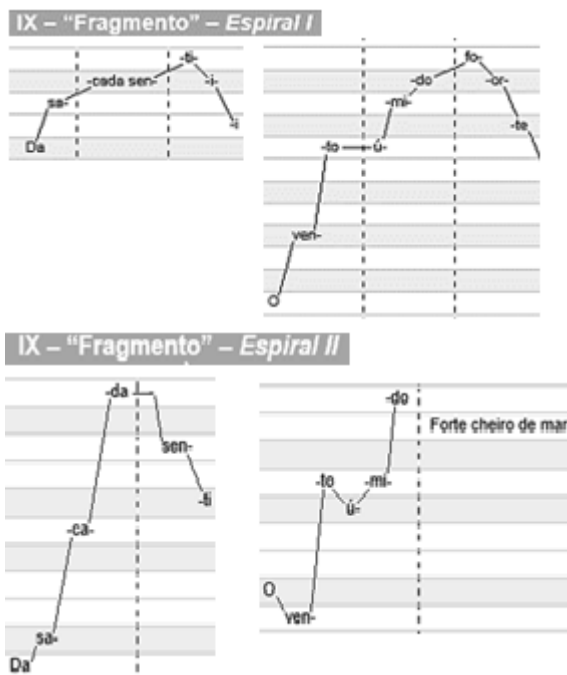


**Figura 91** – Dois motivos melódicos recorrentes na canção “Fragmento” do ciclo *Espiral II*.

A escrita do piano é dividida em quatro extratos, com vozes polifônicas que podem ser subdivididas entre soprano, contralto, tenor e baixo. A linha mais aguda do piano coincide com o delineamento melódico vocal em boa parte da extensão da canção e possui como característica um perfil ondulatório. A voz intermediária de contralto é formada por movimentos ascendentes e descendentes derivados do soprano. O tenor é mais estático ritmicamente e constituído por subdivisões de três vozes, em sua maior parte, complementando a harmonia do baixo. Esses acordes não estão presentes nos compassos em que o baixo torna-se mais movido (compassos 3, 8, 9, 10 e 11). A linha do baixo sustenta notas longas e em alguns compassos é formada por colcheias e semicolcheias em movimentos ascendentes e descendentes, uma possível representação das ondas do mar.

Observamos no diagrama de Tatit que ambas as melodias vocais se iniciam com um movimento ascendente com finalização descendente, o que pode indicar uma afirmação na qual o personagem não sente dúvidas de que todo desenrolar de suas lembranças se iniciou naquela sacada (Fig. 92). Em seguida, a frase “o vento úmido” nas duas versões configura um movimento ascendente,

porém com complementos diferentes. A primeira frase melódica da versão I termina em movimento descendente com a palavra “forte”; já a segunda é seguida pelo texto “forte cheiro de mar” com perfil melódico linear, excerto que pode representar um estado reflexivo tenso, provocado pela ausência de uma finalização descendente em dinâmica *forte*.



**Figura 92** – No diagrama de Tatit, observamos o início das melodias vocais com movimento ascendente e finalização descendente. A frase seguinte demonstra o início ascendente das duas versões, porém com finalizações distintas.

Após a primeira palavra “mar” (comp. 4) e durante toda a frase seguinte que também se refere ao barco e ao mar, observamos na linha de soprano do piano uma progressão melódica em colcheias. Interpretamos esse excerto como uma representação de um leve movimento das ondas do mar, passagem muito mais contida ou equilibrada emocionalmente do que na primeira versão.

A catarse configura-se na frase seguinte (comp. 7 e 8), cujo tema relaciona-se ao amor. A melodia vocal realiza um salto de quinta justa, de um Ré#4 para um Lá#4 na palavra “da”. Esse excerto não possui elementos que podem



dificultar a emissão da nota aguda pelo cantor. A vogal “a”, a dinâmica *fortíssimo* e o salto entre uma região médio-aguda para aguda da voz de soprano proporcionam boas condições para que a nota culminante da canção seja emitida de maneira confortável. A configuração da abertura bucal para a emissão dessa vogal é naturalmente favorável para se cantar notas agudas. As notas da região aguda da voz de soprano ou de tenor projetam com maior facilidade e assim atingem dinâmicas mais intensas sem grandes esforços.

A canção finaliza-se com a repetição da frase “da primeira vez” com perfis melódicos distintos. No compasso 10, o motivo melódico inicial surge novamente com finalização descendente, que omite a nota Mib da primeira exposição. O último compasso apresenta o mesmo texto, porém com o segundo motivo melódico, com movimento ascendente e uma descendência não muito bem configurada, o que mantém a sensação de um estado reticente do personagem. A dinâmica descende para o *pianíssimo* e *rallentando*. O piano sustenta o seu último acorde até que o som se dissipe.

**IX – “Fragmento” – Espiral I**  
 Tempososo, mistenoso (♩. = 66)

<b>Dinâmica e agógica</b>					
Lá					
Sol#					
Sol					
F##					
F#					
Mi					
Ré#Mi#	13				
Ré					
Dó#Ré#					
Dó					
Si#Dó#					
Si#					
Lá					
Sol#Láb					
Sol					
Sol#					
F#					
Mi					
Mi#					

<b>Dinâmica e agógica</b>					
Lá					
Sol#					
Sol					
F##					
F#					
Mi					
Ré#Mi#					
Ré					
Dó#Ré#					
Dó					
Si#Dó#					
Si#					
Lá					
Sol#Láb					
Sol					
Sol#					
F#					
Mi					
Mi#					

Figura 93 – Canção “Fragmento” do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.

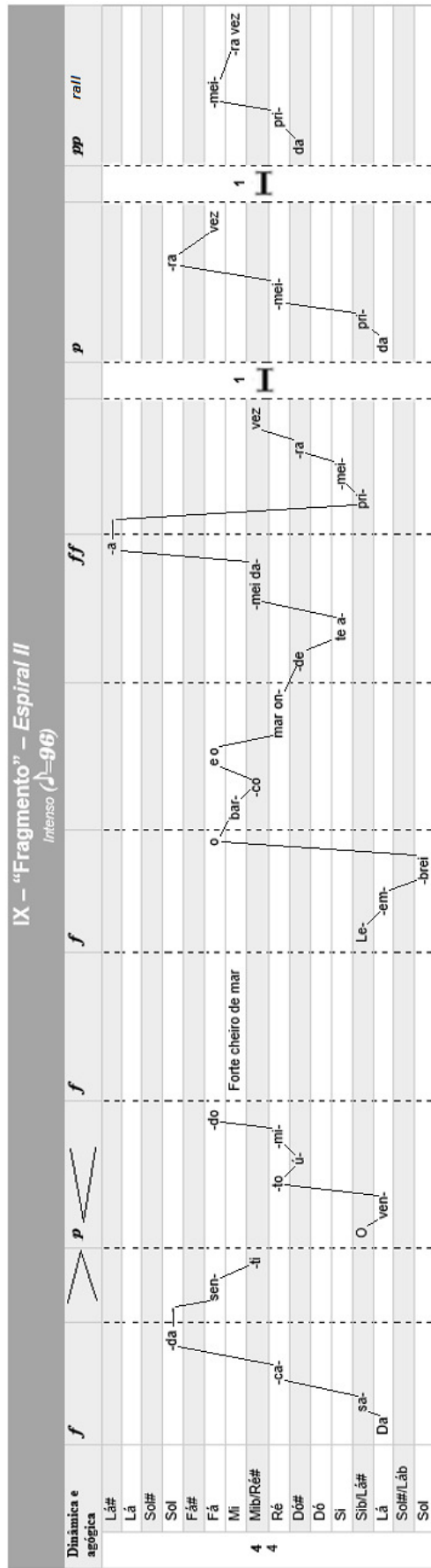


Figura 94 – Canção “Fragmento” do ciclo *Espiral II* no diagrama de Tatit.

### **3.10.1 – Espiral – *Espiral I***

Poema	Texto da canção
Descubro toda vez Outra atração Em teu corpo De espantado prazer	Descubro toda vez Outra atração Em teu corpo De espantado prazer  Descubro, descubro toda vez Outra atração Em teu corpo De espantado prazer  Descubro toda vez Descubro, descubro, descubro toda vez Outra atração  Descubro, descubro, descubro outra vez Outra atração Em teu corpo De espantado prazer  Prazer, prazer

**Figura 95** – Poema original e a versão musicada da canção “Espiral” do ciclo I.

No dia 13 de outubro de 1985, Almeida Prado dedicou-se a musicar o poema que deu nome a quatro obras distintas: o livro de Pinotti (PINOTTI, 1986), o LP gravado por ele e pela soprano Niza de Castro (ALMEIDA PRADO, 1986) e os dois ciclos *Espiral I* (ALMEIDA PRADO, 2013a) e *Espiral II* (ALMEIDA PRADO, 2013b).

A partir da definição básica de espiral apresentada pelo dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010) como “qualquer curva plana gerada por um ponto móvel que gira em torno de um ponto fixo, ao mesmo tempo em que dele se afasta ou se aproxima segundo uma lei determinada”, podemos detectar a presença da forma espiral na última canção do ciclo I, tanto no novo formato do texto poético, quanto em sua musicalização. A grande subida cromática do início ao fim da canção, partindo da tonalidade inicial de Ré menor até Lá menor, pode ser

associada ao afastamento de um ponto central de forma progressiva, desenvolvendo-se sempre em torno da mesma letra, com algumas repetições ou omissões de palavras.

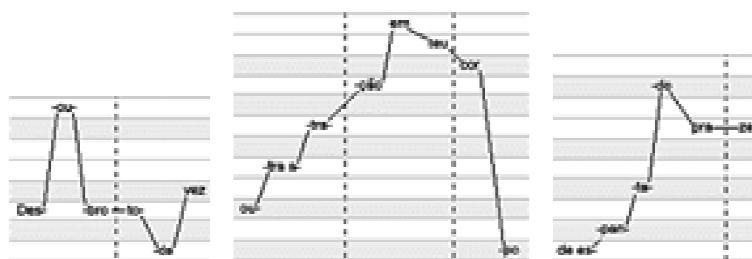
A tonalidade inicial de Ré menor se estende até o primeiro tempo do compasso 9, demarcando a primeira seção na qual o texto é exposto conforme o poema original, sem acréscimos, omissões ou repetições de palavras. A partir do quinto compasso, a tonalidade de Ré menor se desestabiliza com as alterações, os acordes tensos e os direcionamentos melódicos e harmônicos imprevisíveis, e, dessa forma inesperada, a nova tonalidade de Mi bemol menor surge no segundo tempo do compasso 9. A partir do compasso 10, a primeira seção praticamente se repete, transposta meio tom acima. Poucas são as alterações, como o acréscimo de mais uma palavra “descubro” no início da segunda seção e a mudança de alguns intervalos melódicos. No segundo tempo do compasso 18, a canção muda novamente de tonalidade, agora para Mi menor. O texto, com expressivas repetições de palavras, omite a parte final do poema original, que se revela somente próximo ao fim da peça. Nos compassos 20, 22, 26 e 28 seguem as novas tonalidades, respectivamente de Fá menor, Fá sustenido menor, Sol menor e Sol sustenido menor. A tonalidade final de Lá menor se estende a partir do quarto tempo do compasso 29 até o último compasso.

O próprio compositor afirmou na contracapa do LP *Espiral* (ALMEIDA PRADO, 1986) que o poema “Espirál” foi “imaginado em Buenos Aires”. Dessa maneira, já na indicação expressiva “tempo de tango”, essa paisagem sonora foi previamente sugerida. O piano é constituído por acordes marcados em tenuta na mão direita, com exceção apenas da seção de *coda*, na extensão conclusiva dos compassos 38 ao 41. Esses acordes com quatro sons apresentam, em grande parte

da canção, o intervalo de segunda menor na região mais aguda, a sexta acrescentada, mantendo a dissonância em maior evidência. Ao longo da canção, a harmonia sofre sutis alterações com a mudança gradativa de notas internas do acorde. A mão esquerda apresenta um contracanto semelhante às melodias características do bandoneon, instrumento muito associado ao tango, com contratempos, ligaduras e antecipações.

Do compasso 31 ao 33, o padrão melódico da mão esquerda se altera para colcheias em quiálteras e semicolcheias com fragmentos de escalas descendentes até atingir a nota Fá#0. A seção de *coda* é formada por arpejos descendentes, derivados do acorde com sexta acrescentada, recorrente em toda a peça. Esses arpejos se intercalam em intervalos de trítono, enquanto a linha vocal sustenta um longo Si natural agudo com a palavra “prazer”.

Segundo Tatit, as ampliações de freqüência e duração em uma canção representam o estado afetivo/interior do personagem como expressão das emoções mais fortes, sejam elas “solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção (...) etc” (TATIT, 2011, p. 105). Ao transpormos a melodia dessa canção para o diagrama de Tatit, podemos observar de maneira clara como a linha melódica é formada basicamente por três motivos que se repetem em tessitura cada vez mais aguda, até sua finalização no ponto culminante (Fig. 96). Essa construção musical expressa um estado emocional que se altera e cresce progressivamente.



**Figura 96** – Três motivos melódicos, expostos na primeira seção vocal, presentes em toda a extensão da canção “Espiral” do ciclo I.

O perfil melódico da primeira seção vocal sugere, nas duas primeiras frases, um possível estado de afirmação de ideias, gerado pela finalização descendente na palavra “corpo”. Essa asseveração é antecedida pela exteriorização de um estado emotivo possivelmente relacionado a sentimentos como empolgação, expectativa e ansiedade, construído pelo perfil ascendente dos compassos 5 e 6. A finalização linear, com a sustentação da palavra “prazer” da primeira exposição da frase “de espantado prazer”, configura um estado tensivo provocado pela não-asseveração ou pela expectativa de conclusão nos compassos seguintes. Nos compassos 9 e 18, essa tensão é agravada pela dissonância entre a melodia vocal e o acompanhamento de piano, provocada pela súbita mudança de tonalidade.

A repetição das frases do poema, em especial da palavra “descubro”, pode representar o estado de sentimentos exacerbados do personagem, no qual a razão passa ao segundo plano, deixando imperar o desejo e os estados do amor carnal. O poema passa a ter um sentido concreto, com o ritmo conferido ao texto, a melodia ascendente e a dinâmica crescente, até a finalização da canção em seu ponto culminante.

### **3.10.2 – Espiral – *Espiral II***

Poema	Texto da canção
Descubro toda vez Outra atração Em teu corpo De espantado prazer	Descubro outra atração Em teu corpo, em teu corpo De espantado prazer Prazer

**Figura 97** – Poema original e a versão musicada na canção “Espiral” do ciclo *Espiral II*.

A segunda versão musicada do poema “Espiral” de Pinotti tornou-se mais breve, abrangendo apenas sete compassos. O texto da canção contém algumas alterações, com omissão e reiteração de alguns trechos, o que resulta em novos significados. A omissão do excerto “toda vez” suprime uma possível multiplicidade de encontros, por sua vez associados às diferentes atrações sobre um mesmo corpo. A reiteração do trecho “em teu corpo” e da palavra “prazer” demonstra o enaltecimento do amor carnal, assim como na primeira versão.

“Espiral” do ciclo II é a única canção que se inicia com a linha vocal *a capella*, sem introdução e sem acompanhamento do piano. A melodia vocal deve soar natural, fluente e *legato* como um *recitativo*, sem a preocupação de se contabilizar de maneira exata o andamento e as durações de cada sílaba. Apesar da ausência de acompanhamento nos quatro compassos iniciais, o perfil melódico escalar e progressivamente ascendente sugere o desenvolvimento de uma emoção interior que encontrará o seu ápice no final da canção na nota Bb4. Tatit associa as ampliações de frequência às tensões típicas de estados afetivos passionais (TATIT, 2011, p. 105). A interpretação dessa canção deve ser regada por uma emoção progressivamente crescente.

O padrão melódico cromático ascendente está presente em quase toda a extensão da canção. Apenas três excertos não apresentam essa configuração. O



primeiro encontra-se no compasso 2, com intervalos ascendentes de segunda maior, segunda menor e terça maior e descendente de segunda maior. Como possível produto do acaso, essa segunda frase melódica foi construída sobre os mesmos intervalos melódicos também da segunda frase da famosa canção *Besame mucho*, composta em 1940 pela mexicana Consuelo Velásquez. As outras duas exceções estão respectivamente na transição do compasso 6 para o 7, com o salto ascendente de quinta justa, e no final da canção, com o salto ascendente de oitava justa, ambos na palavra “prazer”.

O espiral pode estar representado por essa melodia ascendente cromática, com o afastamento progressivo da primeira nota Mi<sup>3</sup> até atingir o Sib<sup>4</sup>, em uma dinâmica crescente do *piano* ao *forte*. Na versão anterior, a harmonia apresentava esse perfil cromático ascendente e, por sua vez, representava o espiral.

A partir do quinto compasso, há um contracanto na mão esquerda do piano em que são dobradas algumas notas da linha vocal. A primeira nota da melodia vocal do compasso 5 é por ele antecipada. Duas notas da melodia vocal, Ré#<sup>4</sup> e Mi<sup>4</sup>, estão presentes no contratempo dos tempos 4 e 5 desse compasso. Após antecipar a última nota da melodia vocal (Fá), há uma descida cromática para o Mi e, em seguida, um salto descendente de 11<sup>o</sup> justa para a nota Si-1. Essa nota será prolongada para o compasso seguinte, dando início ao arpejo ascendente que irá expor o Si quatro vezes no primeiro tempo do compasso. A melodia vocal inicia-se no segundo tempo, também na nota Si.

O acompanhamento do piano a partir do compasso 6 é constituído por arpejos ascendentes em semicolcheias e fusas. As notas mais graves dos arpejos, com gestos fluentes ascendentes em sextinas executadas pela mão esquerda dos

arpejos, dobram a melodia vocal. No compasso 7, o arpejo da mão esquerda possui a mesma forma do último arpejo do compasso anterior, transposto para uma quinta justa acima. A mão direita, porém, possui uma modificação na última nota. O Dó6 foi substituído pelo Sib6 possivelmente para dobrar a melodia vocal.

A indicação expressiva “denso” pode parecer um pouco subjetiva para os intérpretes. Por exteriorizar os desejos mais íntimos do personagem, propomos que essa indicação esteja relacionada à demonstração da maneira como o personagem reage ao que está dizendo. Esse “denso” estaria conectado à profundidade das suas emoções, uma voz carregada de sinceridade e, ao mesmo tempo, de perplexidade ou de espanto provocados pela descoberta de uma “atração”. Poderia influenciar, assim, a escolha de um timbre mais escuro ou coberto.

A principal semelhança entre as duas versões, além dos cromatismos, harmônico na primeira versão e melódico na segunda, é a finalização com um salto ascendente para as notas Si4 e Sib4, respectivamente na primeira e na segunda versões, sustentando a palavra “prazer” por duas vezes. Ambas as versões exaltam o amor carnal e exteriorizam as emoções do personagem de maneira crescente, caracterizando-se como passionais.

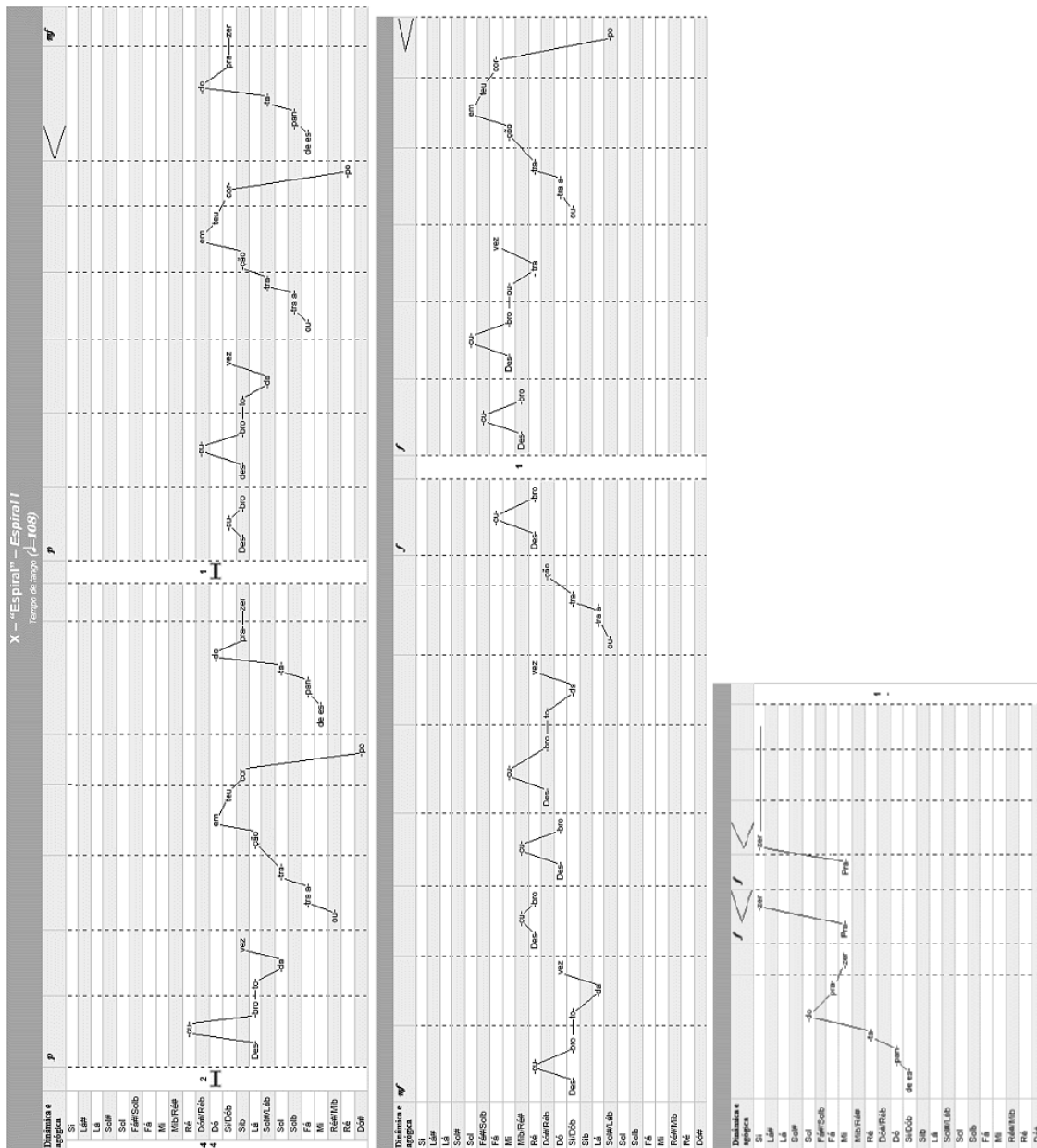
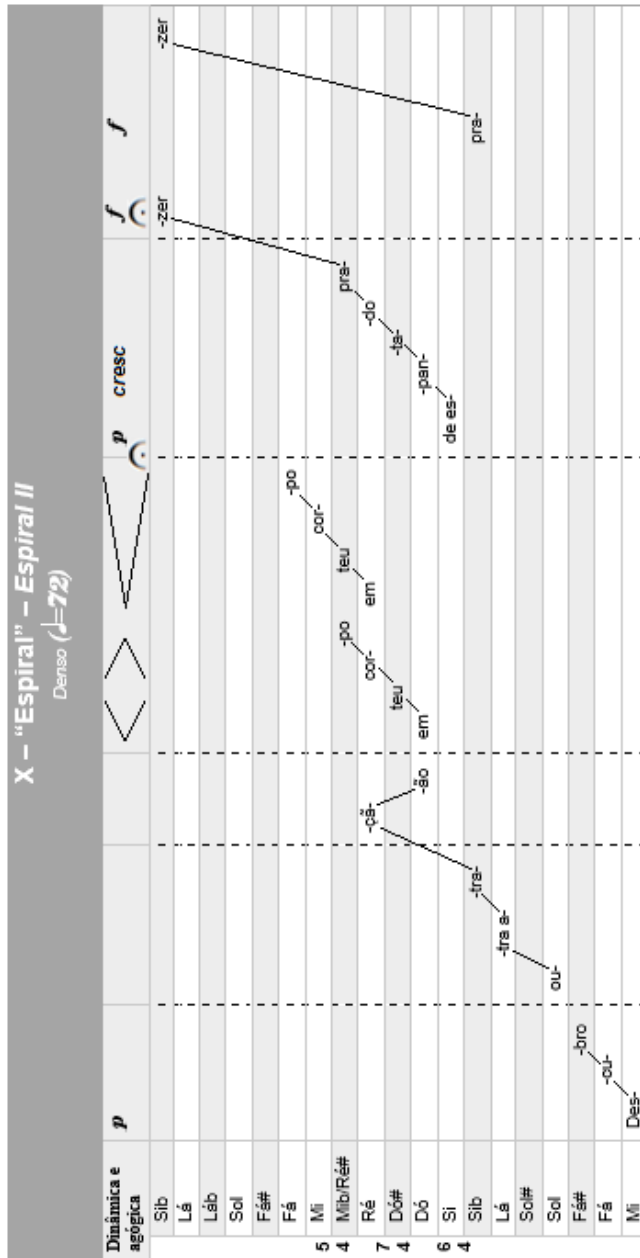


Figura 98 - Canção "Espiral" do ciclo *Espiral I* no diagrama de Tatit.



**Figura 99** – Canção “Espiral” do ciclo *Espiral II* no diagrama de Tatit.

## Considerações finais e conclusão

No dia 14 de outubro de 1985, um dia após compor a última canção do primeiro ciclo, Almeida Prado escreveu suas impressões sobre os poemas de J. A. Pinotti, palavras que foram publicadas no prefácio da partitura do ciclo *Espiral I* (ALMEIDA PRADO, 2013a). O compositor os definiu como “carrossel da memória” referindo-se às ideias e recordações imediatas que lhe ocorreram ao ler os poemas que recebeu em mãos. Para ele, os textos sintetizaram “estados d’alma, lembranças” e, assim, “plasmou” o canto no ritmo da poesia ao compor cada canção do ciclo. Suas emoções, memórias e impressões foram assim eternizadas em cada melodia.

Como defendemos anteriormente, seguindo a hipótese de Luiz Tatit, as mesmas “leis” que regem uma comunicação cotidiana, levando-nos a melodiar nossa fala com movimentos ascendentes, descendentes e lineares, associados a outros elementos, como dinâmica, frequência e andamento, podem ser registradas em uma partitura musical com perfis similares aos da fala para expressar estados afetivos, seja do compositor ou do personagem da obra musical, em cada delineamento melódico. Esse código de comunicação é produto de um “hábito social” (TATIT, 1986, p. 8) e está presente no ato da composição, da interpretação e da audição, principalmente de obras musicais que possuem texto e melodia.

A análise dos contornos melódicos por meio dos diagramas de Luiz Tatit nos auxiliou na construção da performance de cada canção. Ao recitarmos o texto obedecendo aos direcionamentos melódicos contidos no diagrama, conseguimos intuir os possíveis estados afetivos do personagem daquela canção.

As frases regidas pelas emoções mais passionais, intensas e impulsivas, nas quais a emoção impera sobre a razão, apresentam tessitura mais aguda, saltos melódicos mais amplos, dinâmicas extremas e vogais alongadas, como as canções “Antropologia”, “Fragmento” e “Espiral”, que exploram a temática do amor carnal. A canção “Fragmento” do ciclo I é ainda mais passional por acrescentar o estado de medo causado por uma tempestade em alto mar.

Além de identificarmos os estados afetivos impressos na melodia pelo compositor, podemos, de acordo com a metodologia de Tatit, reconhecer por meio dos tonemas as frases afirmativas ou conclusivas, pois há uma “universalidade de interpretação cultural da descendência melódico-entoativa” (TATIT, 1986, p. 33), na qual os movimentos descendentes representam uma asseveração, um “dizer certo e afirmativo” (ibidem, p. 33). Ao observarmos com atenção os diálogos cotidianos, percebemos que o direcionamento melódico das frases afirmativas tendem a finalizar com uma descendência melódica, o que nos passa uma sensação de repouso e de fim do discurso.

Tatit também discorre sobre as finalizações que se interrompem na elevação melódica. Elas representam questionamentos ou configuram um recurso “para manter viva a atenção do ouvinte com relação a um discurso que ainda não terminou”. Desconhecendo essa proposição de Tatit, poderíamos, por exemplo, passar pela segunda frase “*to be young*” da canção “Valéry” do ciclo I sem perceber a possibilidade de uma pergunta retórica que confere maior graça e riqueza na performance do cantor. “As elevações sutis, as permanências no tom e as descendências não muito bem configuradas” correspondem a incertezas,

imprecisões e hesitações, podendo estar associadas a estados reflexivos, gerando uma sensação de tensão típica de canções passionais (TATIT, 1986, p. 34).

A representação musical de estados reflexivos, com lembranças do compositor ou do personagem das canções, pode ser observada de maneira reiterativa em algumas canções dos dois ciclos. As repetições de palavras dos últimos versos dos poemas aparecem com certa frequência em ambos os ciclos, principalmente no segundo. Apresentam, no entanto, perfis, tessituras e dinâmicas variadas, possivelmente associadas à influência do estado emotivo do personagem em cada canção. Podemos observar no quadro abaixo o número de canções que apresentam repetições de frases e palavras como finalização.

	<i>ESPIRAL I</i>	<i>ESPIRAL II</i>
1	Através do Canal ("vista da janela; vista da janela")	Através do Canal ("vista da janela; da janela")
2		Valéry ("Valéry; Valéry")
3	Café de la Paix ("la la la la la...")	Café de la Paix ("de quem ao me ver suspira; suspira")
4		Tua Boca Mágica ("do desejo infinito; infinito")
5	Antropologia ("mão; mão")	
6		Dia seguinte ("inventavam histórias de amor; de amor")
7		Síntese ("dentro dos seus olhos; dos seus olhos")
8		Começo ("descobri a criança dela; a criança dela")
9	Fragmento ("onde te amei pela primeira vez; pela primeira vez")	Fragmento ("onde te amei da primeira vez; da primeira vez; da primeira vez")
10	Espiral ("de espantado prazer; prazer; prazer")	Espiral ("de espantado prazer; prazer")

Com a análise comparativa entre as melodias das canções dos ciclos *Espiral I* e *Espiral II*, demonstramos como os diagramas de Tatit podem ser utilizados pelos intérpretes como um método de estudo focado nas questões relacionadas à construção da performance. Os perfis melódicos ganham um embasamento e o intérprete passa a focar nas emoções do personagem, saindo da superficialidade das performances que se preocupam apenas em questões associadas à técnica vocal, o que pode gerar expressões e gestos automatizados. A performance de uma peça curta e isolada, que não possui informações prévias sobre o contexto da cena e, aparentemente, não apresenta indícios sobre as condições emocionais do personagem, pode tornar-se muito mais consistente se os seus direcionamentos melódicos forem estudados e baseados nas propostas de Tatit.

Enquanto o canto está associado ao ritmo da poesia, representando a fala e os estados emotivos mais íntimos do personagem, e quiçá do próprio compositor, o piano cumpre a função de “acompanhamento paisagem” (ALMEIDA PRADO, 2013a), situando o personagem nos contextos mais variados. Torna-se, assim, importante a análise paramétrica proposta pelo professor Dante Grella (GRELLA, 1986) para identificarmos os componentes formadores das paisagens de cada canção. Constatamos por meio de elementos musicais (como harmonia, dinâmica, altura, duração e intensidade) alusões ao tempo, como um dia ensolarado; a uma tempestade com fortes ventos; a um mar agitado ou calmo, com ondas pequenas e constantes; e a outras vozes, sugerindo a participação de outros personagens, como no interlúdio da canção “Dia seguinte” do ciclo I. Além de todas essas representações, o piano também participa da construção de “um buquê de



aromas internacionais”, no qual “estilos diversos se misturam” (ALMEIDA PRADO, 2013a). Identificamos Veneza, com os passeios de gôndola; a cultura norte-americana com harmonias e ritmos típicos do *blues* e do *jazz*; Paris, com a atmosfera noturna dos cabarés franceses; China ou outra cultura oriental, com a utilização da escala pentatônica; Argentina, com a proeminência do tango.

No entanto, apesar de Almeida Prado ter deixado registrado na contracapa do LP *Espiral* (ALMEIDA PRADO, 1986) os nomes de alguns lugares por ele visitados, como Veneza, Nova Iorque, Paris, Roma, Cannes, Biarritz, Zurique, não conseguimos identificar com clareza a referência a uma cultura específica em três canções do ciclo I (“Dia seguinte”, “Começo”, “Fragmento”) e cinco do ciclo II (“Antropologia”, “Síntese”, “Começo”, “Fragmento” e “Espiral”). Como é possível que o retrato sonoro das canções com o mesmo texto seja o mesmo, seguindo a lógica das três primeiras canções cujas referências foram identificadas em ambas as versões, somente não podemos supor as paisagens das canções “Começo” e “Fragmento”, pois não foram identificadas em nenhuma das duas versões.

Sem uma análise musical mais aprofundada das peças escritas sobre os mesmos poemas, podemos ter uma primeira impressão de que as canções são diferentes, sem uma relação musical consistente entre si. De fato, apresentam variações quanto à versão do texto musicado, ao número de compassos, à tonalidade, ao caráter expressivo, ao andamento, à forma e à estrutura musical. No entanto, verificamos que a paisagem sonora pode parecer diferente entre as duas versões por retratar outro aspecto do mesmo local ou da mesma cultura, como o próprio compositor deixou registrado no prefácio da partitura do ciclo *Espiral II*: “revisitar os mesmos poemas, com outro olhar, noutra tempo”. O retrato sonoro de

Veneza, por exemplo, é composto pelo movimento das gôndolas; porém na primeira versão é representado por elementos rítmicos e na segunda, harmônicos. A cultura norte-americana é retrata na primeira versão da canção “Valéry” fazendo referência ao *blues*; já na segunda é referenciada pelo uso do *jazz* modal. A França está presente na versão I por meio da sonoridade típica de canções interpretadas por Édith Piaf, enquanto na canção do ciclo II pelo clima dos cabarés parisienses.

Encontramos algumas semelhanças nos perfis melódicos das canções, como também na localização dos pontos culminantes ou nos trechos harmonicamente mais densos, valorizando as mesmas palavras ou excertos do texto. Para citar alguns exemplos, nas canções “Através do Canal” I e II, ambos os pontos culminantes localizam-se na palavra “Veneza”; em “Valéry” I e II os contornos melódicos apresentam semelhança pela inversão de seus direcionamentos, com perfis espelhados; em “Começo” I e II, a última frase do poema apresenta-se com perfil melódico ascendente em ambas as canções; e nas versões I e II da canção “Espiral” a finalização no ponto culminante com a repetição da palavra “prazer”, parece exaltar o amor carnal expresso no poema.

Buscamos, assim, uma visão o mais integral da obra para criar uma performance coerente, na qual o intérprete possa atribuir, quando assim for possível, a cada contorno melódico uma emoção existente também na entoação da fala dos discursos cotidianos, mesmo em textos subjetivos ou demasiadamente vagos para um entendimento preciso de seus significados, como os tratados nesta pesquisa. Nas canções de Almeida Prado sobre os poemas de Pinotti, se o foco de estudo do intérprete contemplar apenas o texto poético, sua leitura sobre as duas versões poderá tornar-se superficial, podendo resultar em interpretações musicais

semelhantes para poemas iguais, sem a devida atenção às diferenças de seus perfis melódicos. No entanto, com uma análise mais atenta sobre os contornos melódicos e outros parâmetros musicais, como harmonia, textura e dinâmica, aqui propostos, particularidades musicais e, por consequência, interpretativas podem emergir.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende De. *Espiral*. . Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. , 2013a

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende De. *Espiral II - versão 1993*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013b.

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende De. *LP Espiral*. . Campinas: UNICAMP. , 1986

ASSIS, Ana Cláudia De. Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária. *Estúdio*, v. 8, 2013.

BADURA-SKODA, Eva; BRANSCOMBE, Peter. *Schubert Studies: Problems of Style and chronology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=jM88AAAAIAAJ&pg=PA318&lpg=PA318&dq=schubert+d+484&source=bl&ots=6LRnd0pmDe&sig=oOLPEQZyr8E\\_h3kB5kCc zpf\\_q5Y&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiKi6vLv-neAhVBQZAKHfnuBrQQ6AEwBnoECAQQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=jM88AAAAIAAJ&pg=PA318&lpg=PA318&dq=schubert+d+484&source=bl&ots=6LRnd0pmDe&sig=oOLPEQZyr8E_h3kB5kCc zpf_q5Y&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiKi6vLv-neAhVBQZAKHfnuBrQQ6AEwBnoECAQQAQ#v=onepage&q&f=false)>.

BARANKOSKI, Ingrid. *André Sauvage e Almeida Prado: encontro de duas gerações em Études sur Paris*. 2014. 194 f. Unirio, 2014.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música e poesia em Manuel Bandeira. *Vagão*, v. 3, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art3.pdf>>.

CDMC - Coleção Almeida Prado. Disponível em: <[http://www.cididic.unicamp.br/colecao\\_almeida\\_prado.php](http://www.cididic.unicamp.br/colecao_almeida_prado.php)>.

COELHO, Francisco (coord). *Música Contemporânea: Almeida Prado*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 2009. 227 f. UFMG, 2009. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QJKD5/tese\\_luciana\\_dutra.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QJKD5/tese_luciana_dutra.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 11 nov. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua Portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. [S.l.]: Nova Fronteira, 1975.

FRANCO, Juliana Oshima. *Testemunhos de um tratado expressionista*. Disponível em: <<https://www.cmu.unicamp.br/index.php#!html/noticia.html?c=79>>. Acesso em: 6 maio 2018.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro De. *Áreas (ou campos) de análise musical por Dante Grela*. . Santa Catarina: [s.n.], 2004. Disponível em: <[http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Grela-Areas\\_analise\\_musical.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Grela-Areas_analise_musical.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2017.

- GRELA, Dante. Análisis Musical: una propuesta metodológica. *Serie 5*, p. 15, 1986.
- GRELA, Dante. La consideración de las “tendencias múltiples” (asociativas-disociativas) en el análisis musical. *Serie 5, La música en el tiempo*, v. 1, 1987.
- KERBAUY, Victória; ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende. *Victória Kerbauy canta Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Spy Artes Digitais, 2000
- MELLER, Lauro. *Poetas ou cancionistas: uma discussão sobre música popular e poesia literária*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.
- MOREIRA, Patrícia Guimarães Oliveira. *O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado*. 2006. 112 f. 2006.
- NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. 2011. 233 f. UFMG, 2011.
- PEIXOTO, Valéria (org.). *Almeida Prado - Catálogo de Obras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/uploads/1c19b15bb53f8e222d29c348c2781a29.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2018.
- PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. O ideário poético de Paul Valéry. *Centro, Centros - Ética, Estética*, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0378-1.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- PINOTTI, José Aristodemo. *Espiral*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1986.
- SOUZA, Isaac Soares De. *Cantando um blues*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Estronho, 2012.
- TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. 1. ed. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.
- TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2011.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/livro/?id=4/O-Cancionista-Composicao-de-Cancoes-no-Brasil.html>>. Acesso em: 23 out. 2017.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- TREECE, David Helier. Melodia, texto e O Cansionista, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, v. 4/5, p. 332–350, 2004.