

MUSICA

**RELAÇÕES SEMÂNTICO-
MUSICAIS EM ÓPERA: A TEORIA
DAS TÓPICAS MUSICAIS COMO
RECURSO NO
DESENVOLVIMENTO DE
SOLUÇÕES INTERPRETATIVAS
APLICADA À ÓPERA *PIEIDADE*
DE JOÃO GUILHERME RIPPER**

**EDVAN RODRIGUES MORAES
JUNIOR**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maio de 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

EDVAN RODRIGUES MORAES JUNIOR

Relações semântico-musicais em ópera: a Teoria das Tópicas Musicais como recurso no desenvolvimento de soluções interpretativas aplicada à ópera *Piedade*
de João Guilherme Ripper

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Ingrid Barancoski.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

M827	<p>Moraes Junior, Edvan Rodrigues</p> <p>Relações semântico-musicais em ópera: a Teoria das Tópicas Musicais como recurso no desenvolvimento de soluções interpretativas aplicada à ópera Piedade de João Guilherme Ripper / Edvan Rodrigues Moraes Junior. -- Rio de Janeiro, 2020.</p> <p>141</p> <p>Orientador: Ingrid Emma Perle Barancoski. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2020.</p> <p>1. Preparação de Cantores. 2. Teoria das Tópicas. 3. Performance Operística. 4. Soluções Interpretativas. 5. João Guilherme Ripper. I. Barancoski, Ingrid Emma Perle, orient. II. Título.</p>
------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**RELAÇÕES SEMÂNTICO-MUSICAIS EM ÓPERA: a Teoria das Tópicas Musicais
como recurso no desenvolvimento de soluções interpretativas aplicada à ópera *Piedade*
de João Guilherme Ripper**

por

Edvan Rodrigues Moraes Junior

BANCA EXAMINADORA

Ingrid Barancoski

Prof.^(a) Dr.^(a) Ingrid Emma Perle Barancoski – orientador(a)

Carole Gubernikoff

Prof.^(a) Dr.^(a) Carole Gubernikoff

João Guilherme Ripper Vianna

Prof.^(a) Dr.^(a) João Guilherme Ripper Vianna

Mirna rubim

Prof.^(a) Dr.^(a) Mirna Rubim de Moura

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Ana de Jesus e Edvan Moraes, pela vida, pela educação e por sempre me incentivarem e não medirem esforços para que eu me tornasse artista;

À minha companheira Larissa Costa, por todo amor, carinho e apoio na vida, por ouvir e me ajudar a debater tantas reflexões sobre esta dissertação;

À minha orientadora, Profa. Dra. Ingrid Barancoski, por toda generosidade, apoio, ensinamentos e paciência;

Aos membros da banca de qualificação e defesa, Professores(as) Doutores(as) Ingrid Barancoski, Carole Gubernikoff, Marcos Lucas, João Guilherme Ripper, Mirna Rubim, Paulo Peloso e Doriana Mendes, por suas considerações e generosidade;

Aos professores que tive no PPGM-Unirio, por ajudarem a expandir meus horizontes de pesquisa;

À amiga, conselheira acadêmica e professora de canto Marina Considera, por todas as discussões sobre esta dissertação e sobre todos os assuntos possíveis;

Aos cantores Ana Cristina França, Sophia Dornellas e Rafael Siano e ao violonista Matheus Brill por terem participado dos recitais de entrada e conclusão deste curso, emprestando seu talento e dedicação para nossa pesquisa;

À amiga Ligia Rangel, por me ouvir e ajudar a perseverar;

Às minhas professoras de piano Valéria Liboni, Eliane Haas-Kardozos e Eliara Puggina, que me forneceram as ferramentas técnicas e humanas para tocar esse instrumento;

Ao amigo e mestre Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo, por tantos ensinamentos, conversas e por ter me aconselhado a trabalhar antes de entrar na Academia;

Aos cantores, professores de canto e amigos Marcelo Coutinho, Leandro da Costa, Chiara Santoro, Luciana Costa et Silva e tantos outros que me ajudaram a formar o que entendo e desenvolvo em termos de prática vocal;

Aos amigos componentes da Cia. de Teatro Os Trágicos: Adriana Maia, Diogo Fujimura, Mathias Wunder, Pedro Sarmiento e Yuri Ribeiro, pelo tanto que me ensinam sobre a arte de pisar nos palcos do mundo;

Aos meus amigos correpetidores Ramon Theobald, Priscila Bomfim e Catherine Henriques, por toda troca e ensinamentos;

A todas as cantoras e cantores do NUOVO - Núcleo de Ópera do VOCE, por toda troca nas últimas montagens que realizamos.

RESUMO

A preparação de cantores para a prática operística é o objeto de estudo desta dissertação, com especial enfoque para as relações entre texto e música. A Teoria das Tópicas Musicais (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; PIEDADE, 2012, 2013, 2015) é uma ferramenta de análise estrutural e expressiva que, desde a década de 80 do séc. XX, vem sendo aplicada ao repertório europeu do séc. XVIII. A partir dos anos 2000, vem sendo aplicada a músicas de outras épocas e culturas, inclusive, no Brasil. Este trabalho se propõe a demonstrar de que forma a Teoria das Tópicas aliada à análise poética pode ser aplicada ao repertório operístico brasileiro contemporâneo, a fim de oferecer recursos para o desenvolvimento de soluções interpretativas para cantores e pianistas correpetidores, principalmente. As referidas análises foram aplicadas em trechos da ópera *Piedade*, do compositor carioca João Guilherme Ripper, e serviram de base para soluções para a performance, com o intuito de orientar e incentivar futuros intérpretes a criarem seus próprios processos de preparação à luz das tópicas. Na introdução são apresentados alguns detalhes sobre o trabalho e a metodologia utilizada. O capítulo 1 é dedicado às Tópicas Musicais e, nele, é feita uma revisão de bibliografia nacional e internacional sobre o assunto. São apontados alguns dos referenciais teóricos utilizados e mostrados exemplos de tópicas musicais. No capítulo 2, informações sobre a vida de João Guilherme Ripper e sobre a ópera *Piedade* são trazidos. O capítulo 3 começa com alguns elementos de análise poética que nos são úteis. Em seguida, para cada um dos três excertos escolhidos, é feita uma breve análise estrutural e observa-se a ocorrência de tópicas, que são relacionadas a soluções interpretativas, manipulando parâmetros como fraseado, articulação, dinâmica, timbre e agógica. Após a Conclusão, seguem as referências e os anexos com os fragmentos da partitura de canto e piano que foram estudados no capítulo 3.

Palavras-chave: Preparação de Cantores. Teoria das Tópicas. Performance operística. Soluções interpretativas. João Guilherme Ripper. Musica Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

The preparation of singers for operatic performance is the object of study of this dissertation, with special focus on the relations between text and music. The Topic Theory (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; PIEDADE, 2012, 2013, 2015) is a tool of structural and expressive analysis that, since the 80's, is applied to European eighteenth century music. From the 2000's, it is applied to music from other cultures and times, including in Brazil. This dissertation proposes to demonstrate how the Topic Theory together with poetic analysis may be applied to Brazilian contemporary opera, in order to offer resources to the development of interpretive solutions for singers and vocal coaches, mainly. The above-mentioned analysis were applied to excerpts of *Piedade*, João Guilherme Ripper's opera, and served as a basis to solutions for the performance, aiming to guide and encourage future interpreters to create their own processes of preparation in the light of topics. In the introduction, some details about the work and its methodology are presented. Chapter 1 is dedicated to the musical topics. In that chapter, a review of national and international literature about this subject is conducted. Some of the theoretical references used are pointed out and a couple of musical topics examples are shown. In Chapter 2, information about João Guilherme Ripper's life and about *Piedade* is introduced. Chapter 3 begins with some elements of poetic analysis that are useful to our work. Then, to each of the three chosen excerpts, there is a brief analysis of the musical structure, the occurrence of topics is observed and they are related to interpretive solutions, manipulating aspects like phrasing, articulation, dynamics, timbre and agogic. After Conclusion there are references and appendix with the vocal score fragments that were studied in Chapter 3.

Keywords: Preparation of singers. Topic Theory. Operatic performance. Interpretive solutions. João Guilherme Ripper. Brazilian Contemporary Music.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1 – <i>Mourão</i> , de César Guerra-Peixe, compassos 1 a 8 da parte de violinos I	16
Exemplo musical 2 – Tópica <i>Coup d’archet</i> retirada da parte de primeiros violinos do primeiro movimento da <i>Sinfonia n.4</i> (1806), compassos 32-40, de Ludwig van Beethoven...26	
Exemplo Musical 3 – Tópica <i>Fanfare</i> da <i>Sinfonia n.38</i> em Ré maior (<i>Praga</i>), K504/i, compassos 15-16, de W. A. Mozart.....27	
Exemplo Musical 4 – Tópica Lamento retirada do <i>Quarteto de Cordas</i> em ré menor K421/iii, compassos 1-10, de W. A. Mozart.....28	
Exemplo Musical 5 - Tópica Militar em <i>Non più andrai</i> da ópera <i>As Bodas de Figaro</i> (1786), K. 492, de W. A. Mozart, compassos 1 a 6.....29	
Exemplo Musical 6 - Tópica pictorialista em <i>Soave sia il vento</i> , da ópera <i>Così fan tutte</i> (1790) de Lorenzo Da Ponte e W. A. Mozart.....30	
Exemplo Musical 7 – Cadência nordestina em sol.....31	
Exemplo Musical 8 – Fragmento da cena 1, compassos 51-57, de Piedade, de J. G. Ripper...31	
Exemplo Musical 9 – Tópica época-de-ouro retirada do Prelúdio da <i>Bachianas n.2</i> (1933), de Villa-Lobos, compassos 11-14.....32	
Exemplo Musical 10 – Início da Cena 4 da ópera <i>Piedade</i> , de J. G. Ripper.....33	
Exemplo Musical 11 - Tópica Militar extraída da Cena 1, compassos 168 e 169 da partitura de Canto e Piano de <i>Piedade</i> , de J. G. Ripper.....34	
Exemplo Musical 12 - Tópicas 5 - #5 - 6 e Pictorialista “Coração” em <i>Carinhoso</i> (1916-17), de Pixinguinha.....34	
Exemplo Musical 13 – Deslocamento brejeiro no choro <i>Um a zero</i> (1946), de Pixinguinha..35	

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- O universo das tópicas retirado de *Playin with signs: a semiotic interpretation of classical music*26
- Figura 2 – Cabana onde Euclides da Cunha escreveu parte de *Os Sertões*, enquanto supervisionava a obra da ponte metálica sobre o Rio Pardo – SP56
- Figura 3 - Ocorrência de Tópicas Musicais desde o início até o compasso 42 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....69
- Figura 4 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 43 e 86 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....71
- Figura 5 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 87 e 113 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....73
- Figura 6 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 114 e 145 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....74
- Figura 7 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 146 e 179 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....75
- Figura 8 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 180 e 210 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....76
- Figura 9 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 211 e 240 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....77
- Figura 10 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 241 e 264 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....80
- Figura 11 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 270 ao 306 da Cena 2 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....86
- Figura 12 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 307 ao 340 da Cena 2 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....87
- Figura 13 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 341 ao 356 da Cena 2 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....89
- Figura 14 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 1 ao 36 da Cena 4 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....93
- Figura 15 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 37 ao 49 da Cena 4 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.....97

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Material encontrado na revisão de bibliografia buscando-se pelo termo “semântica musical”, separado por fonte.....	39
Quadro 2 - Material encontrado na revisão de bibliografia buscando-se pelo termo “relações texto-música”, separado por fonte.....	40
Quadro 3 - Material encontrado na revisão de bibliografia buscando-se pelo termo “tópicas”, separado por fonte.....	44
Quadro 4 – Informações sobre as montagens de <i>Piedade</i> em versão orquestral.....	53
Quadro 5 – Informações sobre as montagens de <i>Piedade</i> em versão de câmara.....	54
Quadro 6 - Sugestão de esquema formal da ária “É preciso morrer”, Cena 2 de <i>Piedade</i> , compassos 270 a 356.....	82
Quadro 7 - Sugestão de esquema formal da ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”, Cena 4 de <i>Piedade</i> , compassos 1 a 49.....	91
Quadro 8 - Divisão de versos, sílabas poéticas e rimas das duas primeiras estrofes da ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”.....	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS.....	15
2.1 Revisão de Bibliografia.....	16
2.1.1 Sobre a interação com a música europeia do séc. XVIII.....	16
2.1.2 Sobre a interação com a música brasileira.....	21
2.2 Tópicos em obras musicais.....	25
2.2.1 Exemplos de Tópicos Musicais da Música Europeia.....	25
2.2.2 Exemplos de Tópicos Musicais Brasileiras.....	30
2.3 Levantamento da pesquisa acadêmica brasileira acerca das relações semântico-musicais e da Teoria das Tópicos.....	36
2.3.1 Definição dos termos buscados.....	37
2.3.2 Materiais sobre relações semântico-musicais.....	38
2.3.3 Materiais sobre Tópicos Musicais.....	44
2.4 Considerações.....	48
3 O COMPOSITOR JOÃO GUILHERME RIPPER E A ÓPERA <i>PIEIDADE</i>	51
3.1 O compositor.....	51
3.2 A ópera <i>Piedade</i>	52
3.2.1 Histórico de apresentações.....	53
3.2.2 Nossa escolha pela versão de câmara.....	55
3.2.3 A história contada pelo libreto.....	56
4 ANÁLISES E SOLUÇÕES INTERPRETATIVAS APLICADAS A <i>PIEIDADE</i>	59
4.1 Ferramentas da análise poética utilizadas.....	60
4.2 Cena 1: Euclides escreve o livro <i>Os Sertões</i>	62
4.2.1 Análise das Tópicos Musicais e estrutura formal.....	63
4.2.2 Proposta de soluções interpretativas.....	69
4.3 Cena 2: ária “É preciso morrer”.....	81
4.3.1 Análise das Tópicos Musicais e estrutura formal.....	82
4.3.2 Proposta de soluções interpretativas.....	85
4.4 Cena 4: ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”.....	90
4.4.1 Análise das Tópicos Musicais e estrutura formal.....	91
4.4.2 Proposta de soluções interpretativas.....	92
5 CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXO A.....	109
ANEXO B.....	110
ANEXO C.....	129
ANEXO D.....	136

1 Introdução

As questões relacionadas ao significado e ao sentido sempre foram de grande interesse para mim, fossem no âmbito artístico ou pessoal. Nos dezesseis anos que trabalho como músico profissionalmente, as experiências que tive com outras artes dramáticas me atravessaram ideias que trago para a prática operística e a preparação de cantores, objetos de estudo meus que tomaram grandes proporções em minha prática profissional como pianista correpetidor. Foi buscando aprimorar meus conhecimentos sobre o canto lírico para enriquecer as seções de correpetição que comecei a estudar canto, ferramenta que foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Nesta dissertação, desde seu pré-projeto, eu pretendia estudar as relações semântico-musicais, através das conexões texto-música (com alguma atenção ao texto poético, separadamente) e da “projeção de ideias dramáticas” (KATZ, 2009) por meio da música composta para o texto (parte do canto) e para acompanhá-lo (parte instrumental e/ou redução para piano). Já no PPGM-Unirio, entrei em contato, através de aulas com o professor Clifford Korman, com a Teoria das Tópicas (AGAWU, 1992; RATNER, 1980; PIEDADE, 2011, 2012, 2013, 2015), e enxerguei nela um potencial interpretativo além de analítico. O estudo dos *topoi* (as tópicos, lugares comuns da retórica aristotélica) pareceu ser muito propício à ópera, como ferramenta para caracterizar personagens, situações, emoções e tantas outras mensagens possíveis que se deseja fazer chegar até o ouvinte. Junto com minha orientadora, professora Ingrid Barancoski, decidimos envolver essa teoria na pesquisa, a fim de demonstrar maneiras de utilizar a Teoria das Tópicas como recurso na preparação de cantores, sobretudo, como ferramenta de análise e guia para o desenvolvimento de soluções interpretativas para a performance.

Pareceu-nos que aplicar nosso estudo numa obra específica seria de grande valia, possibilitando-nos mostrar exemplos contextualizados e, de maneira direta, colocar nosso ponto de vista à disposição de outros intérpretes. Em 2018, ano que entrei no PPGM-Unirio, trabalhei como correpetidor na montagem da ópera *Piedade* que teve duas apresentações na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, a convite do compositor João Guilherme Ripper e do diretor cênico Daniel Herz. A estreita relação que estabeleci com a obra na ocasião me fez perceber suas virtudes expressivas, o que nos levou a escolhê-la para exemplificar possibilidades de análise e soluções interpretativas. A opção por uma ópera em português elimina a maioria dos possíveis ruídos de entendimento do texto - que poderiam ser causados pela necessidade de tradução - e nos permite estudar a Teoria das Tópicas dentro da nossa

cultura, aumentando a afinidade que temos com a comunidade musical estudada e usando a vivência adquirida como participantes dela.

Acreditamos que nossa abordagem sugerindo a interação entre a Teoria das Tópicas e a interpretação/performance operística, por trazer uma discussão pouco ou nada explorada pelo ambiente brasileiro de pesquisa em música, justifica-se como material que contribui para a teoria e prática artística, com aplicação acadêmica, nos palcos, salas de concerto e de estudo. Associadamente, fomentamos o estudo e realização da ópera brasileira contemporânea, através da aplicação de nossos estudos na ópera *Piedade*, de João Guilherme Ripper.

São nossos objetivos: 1) estabelecer pontes entre a Teoria das Tópicas e a preparação de cantores, no âmbito analítico e interpretativo, nos ambientes acadêmico e artístico; 2) contribuir para a visibilidade da ópera brasileira contemporânea; 3) oferecer um material de consulta para todos que desejem se debruçar sobre a ópera *Piedade*, discutindo aspectos da musicalidade brasileira, especialmente, para o público de ouvintes e artistas estrangeiros, que não fizerem parte desta musicalidade ou não estejam familiarizados com suas características.

Os procedimentos metodológicos adotados durante a confecção deste relatório foram muitos. Após contextualização sobre as origens da Teoria das Tópicas Musicais, discussão de conceitos a ela relacionados à luz de revisão de bibliografia escrito em outros idiomas e estudo de trabalhos sobre o assunto realizados no ambiente de pesquisa brasileiro, especialmente, realizamos: 1) análise estrutural de trechos de *Piedade*, a fim de ressaltar as seções do excerto escolhido - além dos parâmetros fraseológicos, intimamente ligados com a divisão de seções, foram examinados aspectos melódicos, harmônicos e texturais à medida que, na nossa visão, estes foram decisivos para o entendimento da forma e/ou possuam conexão com o texto do libreto; 2) identificação e denominação tópicas musicais, com enfoque maior nas tópicas pertencentes à musicalidade brasileira; 3) estabelecimento de relações de significação entre o libreto e as tópicas encontradas; 4) propostas de soluções interpretativas baseadas na etapa anterior.

Para a elaboração do produto artístico, preparamos trechos da obra juntamente com três outros músicos. Dois cantores convidados - o soprano Sophia Dornellas e o barítono Rafael Siano - gravaram, respectivamente, excertos dos personagens Anna e Euclides da Cunha e o violonista Matheus Brill, bacharel em violão pela UFRJ, interpretou o acompanhamento original da ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”. Ambos os cantores estão em processo de profissionalização, terminando o bacharelado em canto e/ou atuando em seus primeiros papéis em montagens profissionais de ópera. Eu realizei a correpetição dos ensaios e da apresentação (gravada) ao piano, no caso dos excertos cantados

pelo soprano e pelo barítono, e cantei a parte de tenor acompanhada pelo violão. A preparação ocorreu nos meses de dezembro de 2020 e janeiro de 2021, realizada quase totalmente por videoconferência, prezando pelo distanciamento social imposto pela pandemia de Covid-19. Pela impossibilidade de tocar simultaneamente através dos softwares e aplicativos que temos à nossa disposição, utilizamos bases gravadas da parte do piano, que sofreram os ajustes necessários a cada ensaio para atender às necessidades verificadas pelos intérpretes e decorrentes das adaptações das soluções interpretativas. Na ocasião da gravação da performance, os trechos executados por soprano, tenor e violão foram gravados no mesmo espaço, em performance simultânea, seguindo os protocolos de segurança vigentes. A parte do solo do barítono foi inteiramente gravada de maneira assíncrona, com áudio e vídeo do piano gravados primeiro, utilizando um piano digital, e enviados para que o barítono pudesse gravar sua parte depois, ouvindo e vendo a performance tocada ao piano. As faixas foram sincronizadas (editadas) posteriormente, buscando-se alterar o mínimo possível os parâmetros das performances. Essa passou a ser uma prática muito exercida nos últimos meses de pandemia da Covid-19, o que nos levou a acolhê-la em nosso estudo como um retrato de uma das possibilidades de exercer a atividade musical em nosso tempo, sob condições específicas que talvez venham a se cristalizar nas práticas musicais de um futuro mais próximo do que imaginamos. A pronúncia adotada pelos três cantores buscou seguir as orientações do documento *PB Cantado: Normas para a pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito* (KAYAMA et al, 2007).

Nas páginas seguintes, no capítulo 2, conceituaremos a Teoria das Tópicas com base na literatura, por meio de revisão de bibliografia em português e em outros idiomas, descrevendo boa parte de nosso referencial teórico. O capítulo conta com exemplos de tópicos musicais na música europeia e brasileira, retirados da literatura e propostos por nós. Fizemos um levantamento da pesquisa brasileira sobre as relações semântico musicais, visando à preparação de cantores, e sobre as tópicos musicais, para viabilizar o contato entre essas áreas de conhecimento e discutir alguns conceitos que poderão ser utilizados por nós, mas que não faziam parte da revisão de bibliografia sobre as Tópicos Musicais. Nas Considerações do capítulo, apontaremos aspectos que unem os trabalhos pesquisados, que os diferenciam e/ou se complementam, em cada um dos vieses escolhidos. Com isso, esperamos estabelecer pontes entre a preparação de cantores e a Teoria das Tópicos, possibilitando a abordagem proposta no capítulo 4, sobre as soluções interpretativas.

No capítulo 3, apresentamos uma breve biografia do compositor João Guilherme Ripper, um dos compositores brasileiros vivos mais prolíficos das últimas décadas, e um

histórico de sua ópera *Piedade*, acompanhado de resumo da trama e do registro de suas montagens no Brasil e no exterior.

As citações de “instruções progressivamente mais detalhadas” acerca da “verbalização de práticas interpretativas” presentes no artigo de Ballestero (2014, p. 6) e a dissertação de Rosemeire Moreira (2014) corroboram para a elaboração do quarto capítulo do nosso trabalho, criando uma espécie de jurisprudência para as soluções interpretativas que desejamos apresentar. Neste capítulo 4, elucidamos aspectos poéticos que utilizamos para interpretar o texto do libreto, desenvolvemos análise e descrevemos algumas soluções interpretativas à luz da Teoria das Tópicas aplicadas a trechos da ópera *Piedade*, sugerindo a interação dessa teoria com a manipulação de parâmetros da interpretação, tais como fraseado, agógica, articulação, dinâmica, vibrato¹ e timbre, principalmente.

Desejamos que este trabalho possa encorajar novas pesquisas relacionando tópicas e prática operística, abordando as relações semântico-musicais e sobre a ópera brasileira contemporânea.

¹ Entendemos que o vibrato é uma característica natural do “vocalismo profissional” em certo nível, amparados pelos estudos de Richard Miller, que acrescenta que ele é essencial para o canto em alta performance (MILLER, 2004, p.121-122). Por isso, procuramos interferir o mínimo possível neste parâmetro ao propor execuções vocais.

2 A Teoria das Tópicas Musicais

A Teoria das Tópicas baseia-se no conceito de “*topos*”, do grego, traduzido como “lugar”. Os *topoi* (plural de *topos*) foram discutidos e conceituados na retórica aristotélica como “lugares comuns”. Segundo Piedade (2012, p. 5), “na argumentação retórica, os *topoi* são lugares fundamentais do discurso, pois representam certas ideias gerais às quais se pode reportar visto que são previamente compreendidas por uma dada comunidade de linguagem (...)”.

As tópicos musicais podem ser consideradas unidades expressivas - signos compartilhados por compositores, executantes e ouvintes, cuja significação se dá através de ideias (memórias, conceitos, estilos etc.) que são associadas a tais signos pelos agentes citados, de maneira em comum. Alguns dos pioneiros no estudo e aplicação da Teoria das Tópicos ao universo musical foram, nas décadas de 80 e 90 do séc. XX, Leonard Ratner (1980), Wye Jaminson Allanbrook (1983) e Victor Kofi Agawu (1991), cujos trabalhos restringiam-se, inicialmente, à música europeia do século XVIII. Eles serviram de base para estudos posteriores, com desdobramentos dos questionamentos e conceitos acerca da mesma temática, com Hatten (2004) e Monelle (2000; 2006) e extensão das fronteiras para outras épocas e culturas, com Acácio Piedade e Mélanie Plesch, entre outros.

Um exemplo de fácil entendimento para quem possui familiaridade com a música brasileira é a chamada tópica nordestina. Esta categoria será melhor definida ainda neste capítulo, mas, para contribuir com a compreensão do termo “tópicas”, trazemos um trecho da obra *Mourão*, de César Guerra-Peixe (1914-1993), no exemplo musical 1. A construção melódica da linha tocada pelos primeiros violinos remete imediatamente ao que cada agente (compositor, intérprete e/ou ouvinte) conhece como característico da cultura do nordeste brasileiro, segundo suas experiências individuais e/ou coletivas. Destacam-se, para a caracterização desta tópica, a melodia ascendente que, arpejada, alcança o sétimo grau do que seria o modo mixolídio de ré, no compasso 7; o uso de cordas duplas e pedal na corda solta (lá) enquanto a melodia em semicolcheias se desenvolve, sugerindo uma sonoridade “rabequeira”².

² A rabeça é um instrumento da família das cordas friccionadas muito utilizado na música nordestina brasileira. O instrumentista apoia a rabeça sobre o ombro esquerdo e fricciona as cordas (normalmente, quatro) com um arco empunhado pela mão direita, como nos violinos e violas de braço. Tem origens na *rebec* medieval.

Exemplo Musical 1 – *Mourão*, de César Guerra-Peixe, compassos 1 a 8 da parte de violinos I



Fonte: Reprodução do próprio autor

A seguir, pretendemos, com a revisão da bibliografia sobre a Teoria das Tópicas, definir alguns conceitos centrais que serão utilizados no decorrer do presente trabalho. Os conceitos serão divididos segundo suas interações com a música europeia do século XVIII e com a música brasileira e latino-americana, numa perspectiva de descentralização da Teoria, como sugere o dossiê temático publicado pela Revista Portuguesa de Musicologia, na série nº 4 de 2017³. Apontaremos as visões de cada autor sobre o assunto, suas contribuições e, sempre que encontrarmos, as relações entre eles.

2.1 Revisão de Bibliografia

2.1.1 Sobre a interação com a música europeia do séc. XVIII

As discussões sobre a significação em música na primeira metade do século XVIII eram, em grande parte, norteadas pela estética do sentimento, com base na Teoria (ou Doutrina) dos Afetos. Segundo essa vertente de pensamento estético, a música seria capaz de expressar paixões, mover e/ou incitar afetos específicos. No tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson descreve qualidades afetivas de intervalos, ritmos e tonalidades, baseado na similaridade entre o movimento musical e as emoções - que o autor chamava de “movimentos da alma”, em alemão, *Gemüthsbewegung* (MIRKA, 2014, p.10). Os conceitos concernentes à Teoria dos Afetos influenciaram o pensamento de algumas correntes musicológicas posteriores ao século XVIII, que os adaptaram, mesclaram-nos a outras áreas e disciplinas e expandiram sua abrangência, aplicando-os a outras culturas e períodos históricos, por exemplo.

A fim de restringir o foco de nossa pesquisa, nos debruçamos especialmente sobre conceitos e teorias explorados por duas correntes musicológicas do último quarto do séc. XX que estudavam a significação musical. A corrente formalista, mais difundida entre os

³ *Thematic Dossier Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*. Revista Portuguesa de Musicologia, nº 4, p. 27-32. ISSN 2183-8410.

musicólogos da época, enxergava a música como um fim em si, pura, absoluta, atendo suas análises à maneira como os parâmetros musicais estruturam uma obra, deixando de lado questões extramusicais. Na contramão dessa vertente, desenvolvendo uma estética focada no conteúdo, a primeira geração de autores a estudar a Teoria das Tópicas Musicais buscava conciliar a análise formal com a sintaxe musical, resultando no estabelecimento de um “universo das tópicas” da música do séc. XVIII, impregnado de investigações sobre história social, literatura e cultura popular. Monelle chega a afirmar que a Teoria das Tópicas pode ser vista como um sinal do momento em que a musicologia passou a se preocupar não só com a música (MONELLE, 2006, prefácio). Kofi Agawu sugeriu a emergência de dois grupos de musicólogos de orientação semiótica⁴, os “empiristas-taxonômicos” e os “semanticistas”. Para ele, o maior expoente dos empiristas-taxonômicos foi Jean-Jacques Nattiez, que, mesmo apresentando um discurso à luz da semiótica sobre a categorização de tipos e modalidades de referências simbólicas, desenvolveu um aparato metodológico tão voltado para a análise que acabou não retornando sua aplicação para o nível da música como fenômeno simbólico. Sobre os semanticistas, Agawu afirma que, formal ou informalmente, estes invocavam noções de “*sign-functioning*” (funcionalidade do signo, em tradução livre nossa) a fim de abordar o significado em música. Segundo o autor, os semanticistas não eram tão teóricos quanto intérpretes. Como representantes desta corrente musicológica, Agawu cita alguns autores e seus trabalhos, como Wilson Coker, Frits Noske, David Lidov, mais ligados a teorias semióticas, e Leonard Ratner, Wye Allanbrook e Janet Levy, que apesar de não reivindicarem uma orientação semiótica, tinham no estudo da semântica uma base para seus trabalhos (AGAWU, 1991, p. 12-14).

Consultamos alguns dos teóricos relacionados acima para compreender termos e conceitos fundamentais para a aplicação da Teoria das Tópicas.

De início, mostrou-se importante compreender e estabelecer nosso entendimento sobre o que seria a abordagem semiótica e a semântica. A semiótica, como campo ou disciplina, estuda os signos em geral e tem influência sobre diversas áreas como a linguística, lógica, antropologia, literatura e música. Alguns de seus principais estudiosos foram Charles Peirce, Ferdinand de Saussure e Umberto Eco. Seus mecanismos descritivos são utilizados pelos pesquisadores em música a fim de forjar uma leitura de uma obra, como sugerido por Agawu. O autor cita Émile Benveniste⁵, utilizando-se de sua ideia de que semiótica e semântica são “modos de significação”. A pesquisa semiótica poderia ser vista como o modo de

⁴ O termo será melhor explicado mais adiante, ainda neste subtítulo.

⁵ Émile Benveniste, *The Semiology of Language*, 1985.

“identificação de unidades, descrição de recursos característicos, e a descoberta de critérios cada vez mais apurados das suas diferenças”. O modo de significação da semântica, por sua vez, é gerado pelo discurso, explicitando a natureza das mensagens. O domínio da semântica é o das referências, relações, da interpretação do que foi identificado como unidade. Benveniste resume a caracterização dos modos de significação com a seguinte frase: “Semiótica (o signo) deve ser *reconhecido*; semântica (o discurso) deve ser *entendido*”⁶ (BENVENISTE, 1981, p. 20, grifo no original).

Leonard Ratner debruçou-se sobre a análise de documentos e tratados do séc. XVIII e encontrou um legado de tópicos próprio daquele período, ao qual o autor denominou “um thesaurus de figuras características”, fruto do contato da música com outras áreas como a poesia, o drama, a dança e a caça (RATNER, 1980, p. 9). Uma das grandes contribuições de seu livro *Classic Music: Expression, Form, and Style*, foi a divisão dos recursos de expressão de sentido que extraiu do repertório barroco e clássico em três categorias: tipos, estilos e pictorialismo. A partir deste passo, outros autores seguiram expandindo o que chamamos de “universo das tópicas”, descobrindo e acrescentando novas categorias.

Nos tipos, as tópicas apareciam como peças completas, que recebiam o nome de danças como Minueto, Giga, Siciliano, Gavota, entre outros; os estilos eram marcados por figurações ou progressões, com categorias que poderiam ter como característica principal, por exemplo, um caráter cerimonial (Abertura francesa, Militar ou Caça), afetivo (Sensibilidade, *Storm and stress*) ou exótico (música turca); as tópicas da categoria pictorialismo representam determinadas ideias da poesia e outros tipos de literatura, imitando-as ou buscando simbolizá-las através de elementos musicais. As tópicas que utilizamos na confecção do capítulo 4 são exemplares das categorias estilo e pictorialismo. *Classic Music*, além de lançar bases para o desenvolvimento de um universo de tópicas do século XVIII, contribui para a pesquisa na área com a visão de que, especialmente no período clássico, os contrastes expressados pela música traziam uma palheta expressiva sensível, diferente da busca pela unidade expressiva da anterior era Barroca. Os contrastes expressivos sugeridos pelo uso de tópicas são utilizados também por nós, por exemplo, nas análises da cena 1 de *Piedade*. Nela, o personagem de Euclides da Cunha alterna a descrição de imagens do povo de Canudos e do Exército Brasileiro, cujas diferenças são evidenciadas pelo uso de tópicas nordestinas e sensibilidade em oposição a tópicas militares.

⁶ “Semiotics (the sign) must be *recognized*; semantics (the discourse) must be *understood*” (BENVENISTE, 1981, p. 20, grifos originais).

Kofi Agawu, em *Playing with signs*, traz um panorama da primeira geração de estudiosos da Teoria das Tópicas e outros estudos que julga possuírem orientação semiótica, ainda que involuntariamente. Para reduzir as possibilidades de significação estudadas, procura focar na questão analítica, através de uma abordagem histórica e teórica. Seu foco é nos estudos de Leonard Ratner (1980) e Charles Rosen (1971), visando a especificar a utilidade da semiótica na análise musical, através da recriação dos contextos de tais estudos. Agawu sintetiza as abordagens de Ratner e Rosen e procura extrair de seus discursos uma preocupação com a linguagem para, com isso, demonstrar o quanto aqueles autores já possuíam uma consciência semiótica implícita em seus textos (AGAWU, 1991, p. 4-5). A intenção de Kofi Agawu era apresentar uma visão semiótica que insiste na interação mútua da análise estrutural e da morfologia da expressão (através das tópicas). Ele considera a existência de dois processos de análise, a “semiose introversiva” e a “semiose extroversiva”. A primeira delas diz respeito às relações intra-obra, foca na estrutura e na “pureza” dos signos que a compõe. Elege a análise schenkeriana como ferramenta principal, por sua eficiência em examinar a atuação de elementos harmônicos e melódicos e associá-los ao paradigma de começo-meio-fim⁷. Já a semiose extroversiva foca nas relações extramusicais da obra, em seus aspectos expressivos. Entre os polos introversivo e extroversivo, numa espécie de interseção, se dá o que Agawu chama de “*play*”, o ambiente que garante a integração semiótica das duas partes (AGAWU, 1991, p. 23-24). Nós entendemos que este ambiente é igualmente propício para o desenvolvimento da nossa interpretação sobre a obra. Alinhados com esse pensamento, buscamos outros métodos de análise estrutural da obra que desejamos estudar⁸ para aplicar-lhe processos semelhantes que nos permitiram entender os meios como se dá a significação no nosso contexto.

⁷ O paradigma de começo-meio-fim, “*the beginning-middle-end paradigm*”, apresenta a perspectiva de que existem atitudes específicas para o início, o meio e o fim de uma obra, em termos estruturais, caracterizados por padrões melódicos e harmônicos. Os termos utilizados para a designação de tópicas referentes a esses estágios estruturais foram emprestados da linguagem e terminologia da retórica clássica, como *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* e *peroratio*, segundo Johann Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739. Outros autores utilizavam termos semelhantes, como Joachim Burmeister (1601), Henrich Koch (1802) e Johann Sulzer (1792-94) Estratégias de análise baseadas neste paradigma indicam o caráter dramático de peças do período Clássico. (AGAWU, 1991, p. 7 e 23) Esse paradigma serve também como norte para o ensaio *On the relation of musical topoi to formal function*, de William Caplin, do qual retiramos alguns exemplos deste capítulo.

⁸ Consideramos que a aplicação da análise schenkeriana nos trechos que escolhemos de *Piedade*, como praticada por Agawu no repertório por ele analisado (AGAWU, 1991), exigiria dos intérpretes um conhecimento aprofundado de tal análise, o que poderia restringir a abrangência de nosso trabalho aos conhecedores da teoria de Schenker. Por isso, optamos por destacar aspectos morfológicos, fraseológicos, harmônicos e melódicos dos trechos analisados a fim de comunicar de maneira simples e clara com leitores/intérpretes, como detalhamos no capítulo 3.

As figuras da retórica musical, numa analogia às figuras de pensamento da retórica tradicional, se apresentam como elementos constituintes do discurso, cuja significação sobrepõe o próprio código. As frases, motivos, padrões rítmicos ganham qualidades semióticas além de suas funções estruturais na composição, e são constantemente utilizadas pelos compositores para comunicar um roteiro, o qual Agawu denominou “*plot*” – “uma narrativa verbal coerente que é oferecida como uma analogia ou metáfora para a peça em mãos” (AGAWU, 1991, p. 33).⁹ Esse discurso, definido como um “autêntico objeto semiótico”, não é capaz, no entanto, de sustentar um relato independente e auto-regulativo de um trecho musical.¹⁰ O autor afirma que, como a expressão das tópicas não tem sintaxe, elas são signos dependentes (AGAWU, 1991, p. 20, tradução nossa).

Assim como Agawu, outros autores apontaram para uma narratividade musical, que, segundo escreveu Almén em 2008, é uma entidade disciplinar caracterizada por um desacordo geral sobre sua natureza, propriedade e aplicação (ALMÉN, 2008, p.11). Utilizando-se de metáforas linguísticas para a abordagem musical, alguns teóricos das teorias da narratividade musical sugerem a conexão de motivos, temas, texturas e outros elementos musicais com termos e conceitos como agenciamento, temporalidade, trama e narrador, que fazem parte da narrativa (D. SANTOS, 2015, p. 81). Nattiez, em *Can one speak of narrativity in music?* (1990, p. 257), consonante com a ideia de *plot* de Agawu, defende que seria necessário um texto, como um programa, para ativar no ouvinte a audição de uma narrativa em obras musicais. Para nosso trabalho, realizar a conexão entre o *plot* de tópicas encontradas na análise e o conteúdo do libreto da ópera apresenta-se como uma opção mais instigante do que a discussão da existência ou não de uma sintaxe de unidades expressivas. Por isso, não nos detivemos mais longamente no assunto das teorias da narratividade musical.

As discussões de Wye Allanbrook sobre tópicas musicais são bastante orientadas pelas associações naturais e históricas tacitamente compartilhadas pela audiência do séc. XVIII. Segundo o autor, no contexto das óperas mozartianas, as tópicas - sua contextualização e categorização - podem ajudar a estabelecer relações entre as óperas e as respostas dos indivíduos para com elas, como uma ferramenta de análise. A essência de seu trabalho é o gesto rítmico e as danças (como os estilos e tipos de Ratner) e suas possibilidades expressivas. Explorando as óperas *As Bodas de Fígaro* e *Don Giovanni*, de Mozart, o autor afirma que foi

⁹“(...) *coherent verbal narrative that is offered as an analogy or metaphor for the piece at hand*” (AGAWU, 1991, p. 33, tradução nossa).

¹⁰“*While topics can provide clues to what is being “discussed” in a piece of music – thus making them authentic semiotic objects – they do not seem able to sustain an independent and self-regulating account of a piece; they point to the expressive domain, but they have no syntax*” (AGAWU, 1991, p. 20, tradução nossa).

com o advento da ópera bufa que as danças se sedimentaram no equilíbrio do classicismo, quando os gestos rítmicos começaram a retratar a totalidade do caráter humano (ALLANBROOK, 1983, posfácio). Suas análises estabelecendo relações entre as tópicas - e/ou gestos rítmicos - e o caráter expressado através do texto cantado pelos personagens inspiram as soluções interpretativas que propomos no último capítulo.

A descrição do processo de análise de Agawu inspirou nossa metodologia, descrita na introdução deste trabalho. Na pág. 72 de *Playing with signs*, Agawu realiza uma análise dos primeiros 12 compassos do *Allegro* do *Quinteto para Cordas*, K. 593, em Ré Maior. O procedimento consta de três estágios: 1) “*voice-leading analysis*”¹¹ reinterpretada pelo paradigma do começo-meio-fim; 2) consideração do *plot* formado pelas tópicas presentes no texto; 3) finalmente, examina pontos de contato entre os dois tipos de estrutura de signos. Na opinião do autor, o cruzamento dessas análises oferece a mais rica interpretação da peça. Para fins de análise, o trecho estudado, mesmo que seja parte de uma peça maior, é tratado como uma peça completa.

2.1.2 Sobre a interação com a música brasileira

Comungamos da ideia de autores como Mélanie Plesch e Daniel dos Santos de que o uso da Teoria das Tópicas aplicado aos universos da música argentina e brasileira, respectivamente, diferentes daquele estudado por Agawu, Ratner e Allanbrook (a música europeia do séc. XVIII) passa por um processo de apropriação cultural. No caso da música argentina, segundo Plesch, as tópicas ditas nacionais são tomadas do universo do gaúcho, enquanto na música brasileira, Santos cita as “culturas periféricas” afro-brasileira, popular urbana e indígena como fontes constantes de significação (D. SANTOS, 2015, p. 75 e PLESCH, 2012, p. 335).

A pesquisadora Maria Alice Volpe cita indianismo e paisagem (*landscape*) como *topos* da música brasileira do final do séc. XIX e início do séc. XX. Apesar de seus estudos não compartilharem a mesma visão de tópicas musicais que o nosso, sua orientação pela retórica clássica permite apropriar-nos de algumas analogias que propõe, dentro de um processo de “nacionalização da paisagem”, para corroborar a expansão do uso das tópicas para além do repertório europeu do séc. XVIII. Volpe propõe que a música, assim como a literatura e a pintura, pode representar a subjetividade de sentimentos nacionais de

¹¹ “*voice leading analysis*” é um dos processos empregados pela análise Schenkeriana para examinar a dinâmica do movimento tonal, através de elementos melódicos e harmônicos numa obra ou num trecho dela (AGAWU, 1991, p. 51; D. SANTOS, 2015, p. 68).

“paisagem” e “cor local”, por meio de *topoi* nacionalistas. No “processo de nacionalização da paisagem”, a evocação de cenas europeias pastorais, da neve, pôr-do-sol, noturno e outono, recebem analogias nacionais. A autora sugere que cenas pastorais ganham correspondentes como *À beira do regato*, de Alexandre Levy e *Impressões da roça* (1891), quinteto de madeiras de Francisco Braga, com movimentos intitulados *De manhã*, *Idílio pastoril* e *Cena campestre*; noturnos tornam-se serestas; o nascer do Sol ganha preponderância sobre o pôr-do-sol; cantos de pássaros europeus como o rouxinol e o cuco são substituídos por sabiás, siriemas e uirapurús. No caso da obra *Nas Selvas*, de Adolfo de Melo (1861-1926), Volpe cita a análise de Almeida (1942), onde o canto dos pássaros é representado musicalmente por melodia e harmonias (VOLPE, 2001, p. 236-237). São, em sua maioria, aplicações de tópicos da retórica tradicional que apontam para a urgência de análises de estruturas musicais, como o fazem notadamente no âmbito nacional Acácio Piedade, Diósnio Machado Netto e Paulo de Tarso Salles, sob óticas distintas.

Em outra parte da tese, Maria Alice descreve a representação do arquétipo indígena em três trechos da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes com o uso de “fórmulas tradicionais da ‘música turca’” (VOLPE, 2001, p.180). Levando em consideração o olhar de Agawu sobre analisar como o compositor expressa um significado em sua obra - e não necessariamente o que ele expressa -, este exemplo de Carlos Gomes nos faz pensar que seu intuito era comunicar-se com o que os ouvintes italianos e pertencentes à elite brasileira em 1870 (ano em que a obra estreou na Europa e no Brasil) entendiam por exótico, quem sabe, selvagem. Assim, cumpria-se a representação da ideia que o compositor tinha em mente em alguma medida. É importante ressaltar, para contextualizar propriamente este “empréstimo” de significado, a hegemonia dos padrões culturais europeus sobre os padrões nacionais no século XIX e o elevado número de compositores brasileiros que iam estudar na Europa e encontravam este desafio de comunicar aspectos da cultura brasileira internacionalmente.

Mostra-se fundamental, pois, para a conceituação das tópicos, que seu entendimento seja compartilhado por uma comunidade. As ideias gerais que uma tópica carrega consigo podem fazer sentidos diferentes para receptores muito distantes culturalmente. Se o ouvinte que tiver contato com o *Mourão* (Figura 1) for, hipoteticamente, morador de uma comunidade rural do Nepal - tendo pouco ou nenhum contato com a música que se faz fora de sua aldeia -, a escuta de uma tópica nordestina não o remeterá aos mesmos códigos que a maioria dos ouvintes brasileiros que tenham acesso mínimo a rádio, televisão e internet. Neste caso, em que os ouvintes comparados têm verdadeiramente pouquíssimo em comum, as unidades

musicais do discurso não terão as mesmas qualidades semióticas¹² atribuídas, pois eles não estão inseridos na mesma convenção cultural (histórica e tácita) (PIEIDADE, 2013, p.8).

Zuckerlandl (1959, p. 17) afirma que a música, na verdade, é um conceito formado por várias músicas e linguagens específicas. Cada uma delas construída por uma civilização ou grupo de pessoas, que selecionam seu material tonal, sua forma de organizar as alturas e relacioná-las. Com entendimento semelhante a Zuckerlandl acerca das “várias músicas” mencionadas, Acácio Piedade (2012, p.5) afirma que essas maneiras particulares de relacionar alturas e seus traços icônicos e indexicais geram a discussão sobre os símbolos que chamamos de tópicos musicais, derivadas de “gestos convencionais e dos gêneros familiares a uma comunidade”.

Para nos ajudar a definir e compreender a comunidade musical em que o estudo do presente trabalho se insere, utilizamos o conceito de “musicalidade” explorado por Piedade, “como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEIDADE, 2013, p. 3). Em “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”, Acácio Piedade define a musicalidade com a imagem de “audição-de-mundo”, que ativa um sistema musical-simbólico e cria raízes de uma forma específica de ordenar o mundo audível dos indivíduos que compartilham seu processo de experimentação e aprendizado (PIEIDADE, 2011, p.105). O conceito de musicalidade é contrastivo e constitui-se pela oposição de categorias. A musicalidade brasileira constrói-se frente à musicalidade argentina ou norte-americana, categorias que se opõem no âmbito das nações. Ela pode, ainda, ser dividida em categorias menores, aplicando-se a identidade contrastiva dentro da categoria nacional, contrapondo categorias “regionais” diferentes entre si mas que “se apaziguam e se encaixam na musicalidade nacional mais ampla” (PIEIDADE, 2015, p. 2). Assim como Piedade, acreditamos que é necessário delimitar um contexto sócio-cultural e histórico estável da referida musicalidade que se pretende estudar e aplicar a Teoria das Tópicos (PIEIDADE, 2013, p. 9). Utilizamos o âmbito da musicalidade nacional para as análises que faremos neste trabalho, compreendendo “repertórios considerados como originários do estado-nação Brasil”.

Entendemos que categorias de musicalidades de um mesmo âmbito podem ser definidas por suas qualidades contrastivas, como sugere Piedade, mas também que suas qualidades não são necessariamente excludentes quando colocadas frente à frente, pois há

¹²Para um estudo mais aprofundado sobre “semiótica”, consultar o “Tratado Geral de Semiótica”, de Umberto Eco.

certas convenções que são amplamente compartilhadas para além, por exemplo, dos limites geográficos de uma comunidade. Há algumas outras possibilidades de interação entre musicalidade, como veremos a seguir.

Quando falamos sobre a “influência” dentro de uma musicalidade, é preciso reconhecer as musicalidades que constituem um estilo, onde o que é visto como “tradicional” é transnacional por natureza. Tomemos como exemplo a presença da musicalidade caribenha no samba-canção, presentes, especialmente, na batida do bongô típica do bolero, que marcou a bossa-nova. Nesse caso, os elementos “importados” da musicalidade caribenha não são percebidos como conflitantes pela musicalidade brasileira e, aparentemente, têm algumas de suas características incorporadas através do uso. Podemos considerar, então, uma fusão de musicalidades (PIEIDADE, 2011, p. 105-106). Nos casos em que se percebe conflito entre as musicalidades, Piedade usa o termo “fricção”, inspirado na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira¹³. Cita o exemplo do jazz brasileiro (ou “música instrumental brasileira”), em que as características vindas da cultura norte-americana podem deflagrar tensões relacionadas ao imperialismo cultural norte-americano e à identidade brasileira. A fricção também pode ser vista como um processo que leva à fusão (PIEIDADE, 2013, p. 3-5). As discussões sobre influências entre musicalidades nos interessam desde que, em nossas análises, tópicos consagrados da música europeia são revestidas de significações dentro do contexto da ópera nacional. A prática operística no Brasil é ainda muito marcada por títulos europeus de séculos passados, o que criou entre seus executantes e ouvintes um vocabulário de tópicos com influências de vários tipos.

As qualidades semióticas das tópicos ganham significação convencional, estabilidade e aceitação através da isotopia. A cadeia isotópica é a base constituída pela produção de sentido convencional, o “chão dos lugares comuns” e as tópicos são os tijolos que, bem construídos, sedimentam a cadeia. No caso da música brasileira, tópicos de samba dentro de um samba “não são salientes para seu público porque eles [sic] se comportam como constituintes do próprio gênero, aparecendo no lugar certo onde eles [sic] convencionalmente deveriam estar” (PIEIDADE, 2015, p. 3). O grau de saliência da tópica na cadeia é medido pela retoricidade, que é o nível de efeito retórico que o compositor deseja provocar no ouvinte. Na isotopia, o grau de retoricidade é baixo e a tópica pode não ser percebida conscientemente, pois são elementos esperados. Quando uma tópica é usada em momentos incomuns ou em repertórios, gêneros e/ou estilos diferentes do seu ambiente original, elas passam a ter retoricidade mais

¹³ OLIVEIRA, Roberto Cardoso. 1964. *O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

alta, provocada pela alotopia, “que é a ruptura da isotopia” (PIEDADE, 2015, p. 3). Agawu também fala sobre o quão fundamental é a “força dos fatores contextuais” (entre outros, a presença ou falta proposital de procedimentos e/ou elementos) na construção da identidade das tópicas, mas sem tocar nos termos retoricidade, isotopia ou alotopia (AGAWU, 1991, p. 35).

Acácio Piedade propõe uma diferenciação entre tópicas e figuras, comparando conceitos utilizados pelo Grupo μ ¹⁴. As tópicas estariam no nível retoricidade mais baixa, na isotopia; as figuras estariam onde a retoricidade é mais alta: na alotopia. Entre esses dois pólos, podem existir alguns níveis de retoricidade, dependendo do quanto e de qual efeito se quer causar no ouvinte. O uso de uma tópica com alta retoricidade, de tal forma a criar a alotopia, pode fazer dela uma figura (PIEDADE, 2012, p. 7). A partir dessa discussão, concluímos que é provável que as tópicas encontradas na ópera *Piedade*, pelo seu uso de maneira contrastiva (com a alternância de tópicas em curtos espaços de tempo) e por sua aplicação no contexto operístico (explorado em menor medida na musicalidade brasileira sobre o gênero em relação à tradição operística europeia), são em maioria tópicas de alta retoricidade.

2.2 Tópicas em obras musicais

A seguir, exemplificaremos algumas categorias de tópicas musicais, divididas entre a música europeia e a música brasileira.

2.2.1 Exemplos de Tópicas Musicais na Música Europeia

Agawu, em seu livro *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music* (1991), descreve uma lista de 27 tópicas apuradas no repertório de música europeia do séc. XVIII, reproduzidas a seguir. Segundo o autor, a lista denominada “universo das tópicas” é provisória: em primeiro lugar porque cita apenas as tópicas que serão referidas naquele livro e, em segundo, porque as pesquisas que vinham sendo realizadas continuavam a descortinar novas tópicas, prevendo a possibilidade de que um pesquisador posterior ofereça uma lista mais completa (AGAWU, 1991, p. 30 e 31).

¹⁴ O Grupo μ (letra do alfabeto grego, “mu”) foi um conjunto de pesquisadores que, no final da década de 60, desenvolveu “uma nova retórica geral onde se destaca uma elaboração forte do conceito de figura.” (PIEDADE, 2012, p. 3)

Figura 1- O universo das tópicas retirado de *Playin with signs: a semiotic interpretation of classical music*

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| 1. alla breve | 15. Mannheim rocket |
| 2. alla zoppa | 16. march |
| 3. amoroso | 17. minuet |
| 4. aria | 18. musette |
| 5. bourrée | 19. ombra |
| 6. brilliant style | 20. opera buffa |
| 7. cadenza | 21. pastoral |
| 8. sensibility (Empfindsamkeit) | 22. recitative |
| 9. fanfare | 23. sarabande |
| 10. fantasy | 24. sigh motif (Seufzer) |
| 11. French overture | 25. singing style |
| 12. gavotte | 26. Sturm und Drang |
| 13. hunt style | 27. Turkish music |
| 14. learned style | |

Fonte: (AGAWU, 1991, p. 30)

A seguir, mencionaremos alguns exemplos retirados da lista acima e outros acrescentados por Monelle, com exemplos que foram recolhidos da literatura ou do ensaio escrito por William Caplin, *On the relation of musical topoi to formal function*, além de uma tópica pictorialista que apontamos na ópera *Così fan tutte*, de Mozart. O próximo trecho musical é um exemplo da tópica *coup d'archet*.

Exemplo musical 2 – Tópica *Coup d'archet* retirada da parte de primeiros violinos do primeiro movimento da *Sinfonia n.4* (1806), compassos 32-40, de Ludwig van Beethoven

The musical score shows the first violin part of Beethoven's Symphony No. 4, measures 32-40. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *dim.*, *pp*, *cresc.*, and *ff*. The tempo is marked *Allegro vivace* with a rehearsal mark *o. 80*. The instruction *ff sempre* is also present. Several measures are enclosed in rectangular boxes, highlighting the *coup d'archet* gesture.

Fonte: (BEETHOVEN, 1933, p. 1)

No exemplo anterior, ajudam a caracterizar esta tópica traços como a estabilidade tonal, os movimentos melódicos ascendentes realizados pelos primeiros violinos (marcados pelos retângulos), localizados formalmente em posição inicial (no início da seção) e a descontinuidade rítmica dos gestos, separados por pausas e retomadas de arco.

Exemplo Musical 3– Tópica *Fanfare* da *Sinfonia n.38* em Ré maior (*Praga*), K504/i, compassos 15-16, de W. A.

Mozart

The musical score shows four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The Violin 1 part features a melodic line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The other instruments play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 16 continues the melodic line in Violin 1 with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. Dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte).

Fonte: (CAPLIN, 2005, p. 117)

A tónica *Fanfare* (fanfarra), exemplificada no exemplo musical 3 pela linha de violino 1, apresenta características relacionadas também à *coup d'archet*, mas o potencial apresentado pelos motivos em fanfarra de servir a melodias ascendentes ou descendentes, em movimentos arpejados, confere características mais genéricas a esta tónica. De acordo com o enfoque formal do texto de Caplin (baseado no paradigma começo-meio-fim, visto em Agawu, 1991), esse potencial permite que a tónica fanfarra possa ser utilizada em outros lugares da peça, e não só no início.

Exemplo Musical 4 – Tópica Lamento retirada do *Quarteto de Cordas* em ré menor K421/iii, compassos 1-10,
de W. A. Mozart

Menuetto
Allegretto

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a forte dynamic. The second system (measures 5-10) continues the piece, ending with a double bar line. The bass line is characterized by a descending chromatic scale, a key feature of the 'Lamento' topic.

Fonte: (CAPLIN, 2005, p. 121)

A tónica Lamento (exemplo musical 4) é caracterizada por uma linha de baixo cromática descendente e uma seqüência harmônica implícita. Caplin (2005, p. 120) destaca a presença constante da figura da linha descendente cromática no baixo em composições do Renascimento até o século XX, mas ressalta que a genuína tónica lamento é associada a atributos afetivos de sofrimento e melancolia.

Exemplo Musical 5 - Tópica Militar em *Non più andrai* da ópera *As Bodas de Fígaro* (1786), K. 492, de W. A. Mozart, compassos 1 a 6

Allegro vivace. (M.M. ♩ = 192.)
FIGARO. *marcato*

Non più andrai, far-fal-lo-ne a-mo-ro-so, Not-te e
Now no more, like an am-'rous young ro-ver, Night and
gior-no d'in-tor-no gi-ran-do, Del-le bel-le tur-ban-doil ri-
day round a-bout you'll go whirl-ing, 'Mongst the fair, their re-pose all dis-

f *p* *cresc.* *ten. cresc. ten.*

Fonte: (MOZART, 1897, p.7)

Segundo Ratner (1980, p. 18-19), os estilos de tópicas militares e de caça eram comuns ao século XVIII. Caracterizada pelo ritmo pontuados e melodias arpejadas, “imitando” trompas e/ou trompetes de caça, traz uma pitada de humor para a trama, como no exemplo musical 5. A palavra para trompa em inglês, “*horn*”, pode significar também “chifre”, estabelecendo um duplo sentido comum às óperas bufas: o instrumento militar e a traição do marido que vai para a guerra, por parte de sua amada. Mostraremos mais à frente um exemplo de tópica militar em música brasileira também, pois é um código que atravessou tempos e oceanos, e continua sugerindo significados para o ouvinte contemporâneo brasileiro.

Trazemos como exemplo de tópica pictorialista o *Terzettino* “*Soave sia il vento*”, da ópera *Così fan tutte*, com libreto de Lorenzo Da Ponte e música de W. A. Mozart. Logo nos primeiros compassos do conjunto, os naipes de violino 1 e 2 tocam as linhas em terças que estão transcritas na redução para piano a seguir.

Exemplo Musical 6 - Tópica pictorialista em *Soave sia il vento*, da ópera *Così fan tutte* (1790) de Lorenzo Da Ponte e W. A. Mozart

The image shows a musical score for the piece 'Soave sia il vento' from the opera 'Così fan tutte' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of two staves: the upper staff is for Violin (Viol.) and the lower staff is for Violoncello and Bass (Vc. e B. (pizz.)). The violin part features a melodic line of eighth notes, while the piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The dynamic marking is piano (p).

Fonte: (MOZART, 2006, p. 79)

As melodias em semicolcheias, repletas de bordaduras superiores e inferiores tocadas com surdina e em dinâmica piano, simbolizam o vai-e-vem tranquilo das ondas do mar e a suavidade do vento, comportamentos que os três personagens pedem aos elementos da natureza.

2.2.2 Exemplos de Tópicos Musicais Brasileiras

A pesquisa de Acácio Piedade sobre as tópicas musicais brasileiras parte do pressuposto de que algumas culturas regionais do país como, por exemplo, a da região nordeste, se apresentam, desde o início do século XX pelo menos, como ícones do “Brasil profundo”, com raízes que ecoam traços da Idade Média europeia [sic]” (PIEADADE, 2013, p. 11). Ele afirma que a musicalidade que se desenvolveu na região nordeste “elevou-se a um universo de tópicas muito importante na música brasileira, principalmente de viés nacionalista.” Tal elevação permite à comunidade que compartilha a musicalidade nordestina perceber alguns elementos de sua música como lugares comuns da musicalidade brasileira. Os timbres das vozes, o uso do acordeão e/ou do píforo, escalas dóricas, lídias e mixolídias conectam-se imediatamente com a maioria dos ouvintes brasileiros e estrangeiros - desde que conhecedores dessa musicalidade, estabelecendo lugares comuns que, se utilizados em contextos harmônicos, melódicos e/ou formais específicos, configuram tópicas nordestinas.

A “cadência nordestina” (exemplo musical 7), já anteriormente citada neste artigo, apresenta contorno melódico, uso de escalas e função conclusiva próprios da musicalidade nordestina, estabelecendo-se como tópica.

Exemplo Musical 7 – Cadência nordestina em sol

Fonte: (PIEIDADE, 2013, p. 12)

Com o intuito de introduzir a análise das tópicas em *Piedade*, de J. G. Ripper, separamos o seguinte exemplo de tópica nordestina na seção inicial - cantada pelo personagem de Euclides da Cunha.

Exemplo Musical 8 – Fragmento da cena 1, compassos 51-57, de *Piedade*, de J. G. Ripper

Fonte: (RIPPER, 2012, p. 4)

O compositor explora melodias com acentuação rítmica típica do baião no acompanhamento instrumental (em intervalos de terças realizados pela mão direita) e no canto (anacruse do compasso 53), com ares modais.

A típica época-de-ouro se expressa por características típicas das modinhas, polcas, serestas, valsas e do choro. Floreios melódicos, “ziguezagues”, ornamentação rica em grupetos e apojaturas, baixaria do violão de choro, *ritenuti* e outras características desta tópica evocam “a singeleza e o lirismo do Brasil antigo” (PIEDADE, 2013, p. 14).

Consolidou-se como traço da musicalidade brasileira ao longo do século XIX, em obras de Ernesto Nazareth e outros compositores que se inspiravam no “lirismo romântico europeu de compositores como Chopin (MACHADO, 2007 apud PIEDADE, 2011, p. 108). Em obras eruditas, está presente em Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, por exemplo, e, na música popular, passeia pelas canções de Chico Buarque, temas de Hermeto Pascoal e improvisos de Toninho Horta.

Exemplo Musical 9 – Tópica época-de-ouro retirada do Prelúdio da *Bachianas n.2* (1933), de Villa-Lobos, compassos 11-14

The musical score is presented in a system of five staves. The top staff is labeled 'saxofone tenor solo'. The second staff is labeled 'Sax e violoncelos uníssono'. The third staff is labeled 'violoncelos'. The fourth staff is labeled 'sax e cellos'. The fifth staff is labeled 'cordas e trompa'. The score shows a melody with triplets and slurs, indicating a 'transferência timbrística' between the saxophone and cellos.

Fonte: (PIEDADE, 2017, p. 211)

O tema acima, executado pelo sax e pelos violoncelos, ora em uníssono, ora alternados (produzindo um efeito que o autor descreve como “transferência timbrística” entre os instrumentos), é repleto de apojaturas e ziguezagues, caracterizando o uso da típica época-de-ouro.

Trazemos a seguir um exemplo de tópica época-de-ouro, também da ópera *Piedade*. O acompanhamento de violão e todo o universo evocado pela palavra “seresta”, por si só, já conferem lugares comuns a esta canção, partilhados por grande parte dos integrantes da comunidade musical brasileira.

Exemplo Musical 10 – Tópica época-de-ouro, retirada da cena quatro da ópera *Piedade*, de J. G. Ripper, compassos 1 a 6.

Seresta (♩ = 70)

à vontade
*p*Qua-do'a ma-nhã me des-per-ta ta-lan-do de'a-mor

Fonte: (RIPPER, 2017a, p. 78)

O estilo época-de-ouro é fortemente caracterizado nesta canção, através do lirismo da melodia cantada pelo personagem Dilermando de Assis, dos padrões melódico-harmônicos típicos do choro, e da baixaria do violão. Apojaturas na melodia do canto também são característicos desta tópica.

O conjunto das tópicas “de banda” é apresentado como aspecto das tópicas época-de-ouro. A ordem, disciplina e perfeição do mundo social, aliadas à sonoridade dos sopros (“nexo aerofônico”) e à rítmica da marcha - o dobrado - são característicos desta tópica que influenciou o surgimento das “marchinhas” de carnaval: a marcha-rancho. Esta última pode-se dizer um híbrido das tópicas seresta e modinha, com ênfase no *legato*, e do pulso bem marcado das tópicas de banda (PIEDADE, 2011, p. 109-110). A percepção das tópicas de banda por parte de ouvintes habituados à musicalidade brasileira apresenta clara afinidade com as tópicas militares que descrevemos no item sobre as tópicas europeias, como um traço da universalização da interpretação semântica de algumas tópicas.

Exemplo Musical 11 - Tópica Militar extraída da Cena 1, compassos 168 e 169 da partitura de Canto e Piano de *Piedade*, de J. G. Ripper

Un poco piu mosso $\text{♩} = 86$

f "Pá - tria Gló - ria e Li - ber da - - de!"

Fonte: (RIPPER, 2017a, p. 11)

Incluimos esses dois compassos da cena um de *Piedade*, de J. G. Ripper, para demonstrar o uso da tónica militar na música brasileira, que será utilizada em nossa análise da obra no último capítulo da dissertação. Pretendemos caracterizar o impasse dramático por meio da alternância de tónicas nordestinas e sensibilidade - como expressões dos sentimentos que o personagem Euclides da Cunha experimenta quando fala da “turba fanatizada” de Antônio Conselheiro - e de tónicas militares - marcando a presença e violência da tropa do Exército Brasileiro, assim como os sentimentos a que o personagem é exposto por essas imagens.

Entramos em contato com a tónica 5 - #5 - 6 no artigo de George Farias de 2014, em que o autor defende que a “transição intervalar harmônica entre quinta justa, quinta aumentada e sexta maior”, por ser amplamente utilizada no repertório popular brasileiro, pode ser considerada uma tónica da música brasileira (FARIAS, 2014, p. 148).

Exemplo Musical 12 - Tónicas 5 - #5 - 6 e Pictorialista “Coração” em *Carinhoso* (1916-17), de Pixinguinha

Meu co - ra - ção, não sei por que Ba - te fe -

Fonte: produção do autor

O trecho demarcado pelo retângulo no exemplo acima apresenta um padrão de acompanhamento utilizado em muitas versões instrumentais e vocais de *Carinhoso* que já ouvimos, em que um dos instrumentos/vozes apresenta a condução melódica cromática da quinta justa até a sexta maior com direção ascendente e descendente. Atentando para o ritmo empregado, percebemos o uso combinado de uma tópica pictorialista que intenciona simbolizar as batidas do coração narradas pela letra da canção. Tal efeito auditivo é alcançado pela execução das células formadas por colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia em cada pulso. Esta tópica será utilizada em uma de nossas análises e será referida como tópica pictorialista “coração”.

A tópica brejeiro, de estilo audacioso, brincalhão e virtuosístico, é caracterizada por figurações que aparecem transformadas por subversões e desafios, de forma organizada, elegante e altiva, podendo soar sedutora e maliciosa. Consolida-se na figura do malandro, inspirada no gingado da capoeira. Os deslocamentos dos tempos fortes e acentuação dos tempos fracos, a métrica irregular, figurações marcantes são marcas registradas do estilo brejeiro.

Exemplo Musical 13 – Deslocamento brejeiro no choro *Um a zero* (1946), de Pixinguinha



Fonte: (PIEDADE, 2011, p. 107)

A tópica amazônica trata de fenômenos naturais, tentando retratar os sons produzidos por animais ou pela floresta e fazendo “referência aos povos indígenas e suas cosmologias” (PIEDADE, 2013, p. 17).

Piedade cita, além das tópicas brasileiras listadas e exemplificadas acima, outros conjuntos: Tópicas *bebop*, herança da chamada “música instrumental brasileira”; um conjunto de tópicas afro, representadas neste trabalho pelos exemplos coletados de Ripke (2015, 2016, 2017a, 2017b); tópicas sulinas, envolvendo características de músicas gaúchas e gêneros sulamericanos como a guarânia, chacarera, milonga, tango, especialmente, na exploração da superposição rítmica de 3 contra 2; tópicas ameríndias, principalmente, “no uso de flautas nativas e percussão do tipo pau-de-chuva”; árabe, através das escalas e ornamentações de influência da *world music*; oriental, com o pentatonismo como principal marca; experimental, especialmente, na exploração dos timbres; atonal, evocando movimentos de “vanguarda”; tropical, denotando florestas e exuberância tropicais (PIEDADE, 2007, p. 6).

A listagem das tópicas que formam a continental musicalidade brasileira é, certamente, maior do que as que foram encontradas por nós nos materiais analisados e maior mesmo que aquelas que os estudiosos da área já tenham registrado. Mostra-se, portanto, como um campo de pesquisa que poderá crescer e relacionar-se com outras linhas de pesquisa nos próximos anos.

2.3 Levantamento da pesquisa acadêmica brasileira acerca das relações semântico-musicais e da Teoria das Tópicas

Para expandir nosso conhecimento sobre o assunto que estudamos e oferecer um recorte representativo da pesquisa na área, especialmente no ambiente de pesquisa acadêmica brasileira, fizemos um levantamento de trabalhos nos últimos anos sobre os dois assuntos supracitados.

Foram aplicados os termos escolhidos na busca simples dos sites Amplificar¹⁵, Academia.edu¹⁶ e portal de Periódicos da CAPES, pela expressiva contribuição de cada um para a produção acadêmica nacional (foco principal do site Amplificar) e ampla cobertura de trabalhos em música. A influência do professor Dr. Luiz Ricardo Basso Ballestero, docente do Programa de Pós-Graduação da USP, no assunto da preparação de cantores nos levou a acrescentar o Repositório da USP como ambiente pesquisado, a fim de colher trabalhos que pudessem ter contado com sua orientação. A busca no Repositório da USP foi aplicada apenas nesse viés, não se aplicando ao viés das tópicas.

A janela de tempo pesquisada em ambos os vieses vai de 2010, inclusive, até os dias de hoje, para oferecer uma amostragem dos últimos dez anos, quando a pesquisa em música sobre estes assuntos parece ter se intensificado.

Excluimos deste levantamento:

¹⁵ “O site Amplificar se dedica a colaborar com pesquisadores na área de Música, facilitando o processo de busca da produção literária da área. A indexação do site abrange, em âmbito nacional, periódicos, anais de eventos (de pesquisa, de pós-graduação, de associações...) e dissertações e teses de programas de pós-graduação em Música. Os conteúdos indexados são oriundos da produção universitária ou de associações nascidas do meio acadêmico nacional.” Criado e mantido desde 2014 pelo pesquisador Renato Borges (<https://www.amplificar.mus.br/Sobre-o-Amplificar>).

¹⁶ “Academia.edu é uma plataforma para pesquisadores compartilharem trabalhos de pesquisa. A missão da companhia é acelerar a pesquisa no mundo. Pesquisadores usam Academia.edu para compartilhar suas pesquisas, monitorar análises profundas sobre o impacto de sua pesquisa e acompanhar a pesquisa de pesquisadores que eles seguem. Mais de 115 milhões de pesquisadores participam de Academia.edu, adicionando 24 milhões de trabalhos. Academia.edu atrai mais de 69 milhões de visitantes únicos por mês.” Criado em 2008 por Richard Price (Traduzido de <https://www.academia.edu/about>).

1. Materiais que abordassem as relações semântico-musicais exclusivamente focados em obras de compositores estrangeiros ou em outros idiomas.
2. Textos que, apesar de abordarem as relações semântico-musicais e/ou texto-música, eram demasiado focados em aspectos composicionais, mencionando pouco ou nada os aspectos da interpretação e/ou performance.
3. Textos que, apesar de tratarem do assunto em questão, estavam fora do período pesquisado.

Os materiais que foram excluídos do levantamento pelos motivos listados acima, ocasionalmente, ainda podem servir de referencial teórico posteriormente na dissertação, sendo devidamente incorporados à bibliografia.

Além de identificar os principais assuntos que movem a pesquisa na área, tem como objetivo possibilitar a construção de pontes entre os dois assuntos que estudamos. Buscamos organizá-la pelos conceitos por ela debatidos. Esperamos que este levantamento possa servir de consulta para outros pesquisadores e, principalmente, para intérpretes/*performers* em busca de informações para auxiliar no desenvolvimento de suas concepções e performances artísticas.

2.3.1 Definição dos termos buscados

Para escolhermos os termos buscados nos sites de pesquisa e repositórios universitários, limitamos dois vieses principais: 1) o da teoria das tópicas musicais brasileiras e; 2) no que concerne à preparação dos cantores, interessa-nos a aplicação de relações semântico-musicais no processo, com ênfase nas “representações musicais de elementos textuais” (BALLESTERO, 2012, p. 10) e suas aplicações na performance. Os termos serão adicionados à lista de palavras-chave de nossa pesquisa.

Buscamos por “tópicas” nos três sites e encontramos uma variedade instigante de trabalhos. Acreditamos que, analisando-os, podemos apresentar um panorama satisfatório da pesquisa sobre esse assunto no ambiente acadêmico brasileiro.

O termo “relações semântico-musicais”, que utilizamos no título deste trabalho, nos foi apresentado por Luiz Ricardo Ballestero, em seu artigo “As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores” (2014). O texto de Ballestero, sob nossa ótica, contextualiza o uso do termo “relações semântico-musicais”, exemplificado pelas ideias de “metáforas musicais” (p. 3) na obra de Spillman e “projeção de ideias dramáticas” (p. 4) na obra de Katz, principalmente. A expressão, pelo que entendemos, sugere um sentido mais abrangente do que “relações texto-música”.

Não encontramos, no entanto, em nenhum dos sites pesquisados, materiais que tivessem relação direta com o termo “relações semântico-musicais”. Para justificar seu uso e aumentar nosso entendimento e conceituação sobre ele, fomos buscar dados sobre a semântica no contexto linguístico e musical.

Para encontrar aplicações da semântica no ambiente musical, incluímos “semântica musical” em nossas buscas pelos mesmos sites, tentando relacioná-los aos mesmos parâmetros que nos propusemos para os outros termos, para que não nos afastássemos demais do assunto. Encontramos apenas dois resultados que possuem conexões claras e objetivas com os assuntos pretendidos no Portal de Periódicos da CAPES: *A experiência do som como fundamento da pesquisa semântica em música*, escrito por Marcos Nogueira em 2011 (também encontrado no Repositório da USP), e *Canção morena do compositor brasileiro Waldemar Henrique: um estudo analítico e interpretativo*, de autoria de Luciana da Costa e Silva, escrito em 2018, que serão comentados mais à frente.

Dada a baixa correspondência de trabalhos com os termos já mencionados - e que pensamos possuir maior afinidade com nossa pesquisa -, buscamos também por “relações texto-música”. A inclusão dessa expressão nos mostrou alguns textos que traziam contribuições importantes para o assunto, o que nos fez pensar sobre como os pesquisadores vêm conectando-a com o tema estudado por nós. Trataremos sobre isso nas considerações.

Os termos buscados foram: “tópicas”, “relações semântico-musicais”, “semântica musical” e “relações texto-música”.

2.3.2 Materiais sobre relações semântico-musicais

O termo “relações semântico-musicais” não encontrou nenhum resultado que fosse compatível com o enfoque escolhido. Passamos, pois, à análise dos resultados referentes aos outros termos buscados.

Sobre “semântica musical”, encontramos apenas uma correspondência no Repositório da USP, como mostra o quadro a seguir:

Quadro 1 - Material encontrado na revisão de bibliografia buscando-se pelo termo “semântica musical”, separado por fonte

Site Amplificar	Site Academia.edu	Repositório da USP	Porta de Periódicos da CAPES
-	-	NOGUEIRA, 2011	NOGUEIRA, 2011
			SILVA, 2018

Fonte: Sites Amplificar, Academia.edu, Repositório da USP e Portal de Periódicos da CAPES.

O texto encontrado foi publicado em 2011, de autoria do Prof. Dr. Marcos Nogueira, docente da UFRJ. Intitulado *A experiência do som como fundamento da pesquisa semântica em música*, baseia-se no referencial teórico das Ciências Cognitivas Contemporâneas para conceituar o que chama de “semântica da expressão musical”. O artigo trata da experiência do som como essencial para o entendimento do poder expressivo da música e da capacidade humana para pensar e raciocinar. Sobre recentes debates na área da linguística cognitiva, Nogueira afirma que as *unidades de entonação* (defendidas por Wallace Chafe em 1994 como sendo equivalentes à unidade da fala), por meio de “mudanças de altura sonora, alongamentos e encurtamentos de sílabas ou palavras, mudanças de intensidade sonora, interrupções de vocalização com silêncios, variações tímbricas da voz ou ruídos diversos” (NOGUEIRA, 2011, p. 294), atribuem à expressividade musical o papel de suporte da linguagem, no lugar da estrutura gramatical. Essa discussão, no nosso entendimento, vai ao encontro do conceito de “plot” de Agawu em *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music*, onde o autor diz que as tópicas musicais, figuras da retórica que são, podem formar “uma narrativa verbal coerente que é oferecida como uma analogia ou metáfora para a peça em mãos”¹⁷ (AGAWU, 1991, p. 33, tradução nossa).

O artigo traz discussões sobre o objeto musical (a partitura, a performance, a gravação?), debatendo cada uma das possibilidades de definição apresentadas.

Outra importante contribuição do artigo para nossa pesquisa é a discussão sobre metáforas. O autor afirma que “o objeto intencional da experiência da música pode ser identificado somente por meio de metáforas” e que a descrição da experiência musical é vinculada à existência delas como condição *sine qua non* (NOGUEIRA, 2011, p. 303).

¹⁷ “(...) coherent verbal narrative that is offered as an analogy or metaphor for the piece at hand” (AGAWU, 1991, p. 33).

A semântica cognitiva, com especial enfoque no papel crucial do corpo na atividade cognitiva, é apontada como o ramo que investiga “imagens, padrões esquemáticos e projeções metafóricas”, antes deixados de fora por uma definição de semântica como “a relação entre representações simbólicas e realidade objetiva (independente da mente)” (NOGUEIRA, 2011, p. 304).

O quadro a seguir mostra os resultados das buscas por “relações texto-música”, dividindo-os pelas quatro fontes:

Quadro 2 - Material encontrado na revisão de bibliografia buscando-se pelo termo “relações texto-música”, separado por fonte

Site Amplificar	Site Academia.edu	Repositório da USP	Portal de Periódicos da CAPES
FREITAS, 2014	-	BALLESTERO, 2012	-
		BALLESTERO, 2014	
		GLOEDEN, 2012	
		LEFÈVRE, 2015	

Fonte: Sites Amplificar, Academia.edu e Repositório da USP

Um dos textos que nos encorajou a escrever sobre a preparação de cantores foi o artigo do Professor Luiz Ballestero, escrito em 2014 e intitulado *As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores*, de 2014. Pode ser encontrado no Repositório da USP.

Encontramos nesse texto importantes contribuições acerca do que pensavam grandes pianistas como Gerald Moore, Coenraad Bos, Algernon Lindo, Robert Spillman e Martin Katz, sobre as relações entre texto e música numa obra vocal. Todos eles mostraram-se preocupados com o ajuste da palavra e da música na qual ela se encaixa. Discursos veementes como o de Gerald Moore, retirado de seu livro *The Unashamed Accompanist*, trazem relatos - em tom de reprovação - de pianistas acompanhadores amadores e profissionais de seu tempo que tocavam canções como se as palavras, mesmo em seu próprio idioma, não fossem do seu interesse (MOORE, 1944, p.8).

Segundo Ballestero, Coenraad Bos, em seu livro *The well-tempered accompanist*, foca nas especificidades de interpretação da música estrófica de Franz Schubert.

Algernon Lindo (1916) não faz uma abordagem objetiva das relações entre texto e música, mas comenta sobre a participação do pianista (e, conseqüentemente, da parte que acompanha o canto) na sugestão do ambiente e visualização da estória.

Spillman e Katz vão mais a fundo na questão levantada por Lindo, expandindo a discussão da relação entre texto e música para outros níveis de significação. Spillman fala da presença de metáforas musicais na obra vocal de Schubert, surgindo como representações de sons da natureza ou representações (tentativas de descrição ou sugestão) de elementos visuais como montanhas e o balanço de folhas, humanizando-os subjetivamente (SPILLMAN, 1985, p. 339 apud BALLESTERO, 2014, p. 4).

Katz, “indo além da influência imediata e direta do texto na música construída para cada verso” cita o poder de “projeção de ideias dramáticas” presente em introduções, interlúdios e poslúdios, antecipando e refletindo sobre situações e emoções conectadas ao texto cantado (KATZ apud BALLESTERO, 2014, p. 4).

Ballestero cita os quatro modelos de análise das relações entre os sistemas musical e verbal propostos por Agawu em *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'* (1992). Em sua tradução, os modelos são identificados da seguinte maneira: assimilação, interação, interpretação semântica e coexistência. Gloeden (2012) e Ballestero (2012, 2014) trazem informações sobre os modelos de análise das relações entre os sistemas verbal e musical em canções propostos por Agawu. As traduções dos modelos - ou da ideia na qual se baseiam - variam entre os trabalhos, mesmo nos que foram escritos pelo mesmo autor. Em suas considerações finais, Gloeden aponta o terceiro modelo (pirâmide) como realçador dos elementos musicais intimamente associados aos aspectos semânticos do poema em suas análises. Nele, “a canção é considerada como uma estrutura composta, na qual palavras, hierarquicamente acima da música, proporcionam o acesso ao significado, enquanto que a música permanece na base e dá suporte à significação do texto” (GLOEDEN, 2012, p. 105). Eles foram originalmente pensados para aplicação em canções, mas inferindo seu uso no contexto operístico, pensamos ser o modelo de pirâmide o que melhor se aplicaria às nossas análises. Acreditamos que, pelo fato do texto do libreto normalmente vir primeiro que a música, os compositores tendem a pensar a expressividade musical em função do libreto, além de concordarmos com as condições defendidas por Agawu para a existência de um *plot* de tópicos, já mencionadas.

O trabalho de Ballestero cita a contribuição de Katz sobre a influência da sintaxe, da fonética e da prosódia na ação pianística, três esferas linguísticas. Elas podem interferir nos parâmetros musicais que não estão necessariamente grafados, manipulando “intensidade e duração de fonemas, consoantes e vogais” (BALLESTERO, 2014, p. 6).

Sua pesquisa bibliográfica revela a mudança do perfil do pianista colaborador (termo utilizado por Ballestero) de 1916 até 2009, e o aumento de registros escritos sobre questões textuais e suas implicações musicais, advindos da interação dos elementos texto e música.

Outro trabalho de Ballestero que tivemos contato foi o artigo *O conceito de persona e suas representações instrumentais em três canções de Heitor Villa-Lobos*, de 2012. Ele pode ser consultado no Repositório da USP, como mostra a tabela 2. Ele atesta que o empenho de artistas e/ou analistas em estabelecer e compreender as relações texto-música permite “uma interpretação da linguagem musical em função do conteúdo semântico dos poemas” (BALLESTERO, 2012, p. 191-192). Neste texto, publicado dois anos antes do artigo que acabamos de analisar do mesmo autor, os modelos três e quatro de análise de Agawu para as relações dos sistemas verbal e musical haviam sido traduzidos por justaposição e independência entre os sistemas.

As pretensões do autor com esse artigo são: 1) identificar os procedimentos musicais que contribuem para representar *personae* (plural de *persona*, conceito exposto adiante); 2) reconhecer como *personae* são mencionadas no texto; e 3) apontar de que maneiras a aplicação do conceito de *persona* pode influenciar na interpretação.

Para explicar o conceito de *persona*, o autor recorre a Stein e Spillman (1996). Criado pelo psicanalista suíço Carl Jung (1875-1961), o termo é utilizado nos campos da psicologia, literatura e teatro, com pequenas diferenças de significado. Na concepção de Stein e Spillman, a acepção básica do termo de “quem ou o que está falando” é ampliada para a representação de “ideias de pessoas, objetos, elementos da natureza, situações, ambientes, emoções e estados psicológicos”, através da correspondência com elementos musicais. “Tonalidade, modo, tempo, textura harmônica, ritmos, dinâmicas, registros e desenhos motivicos” podem ser usados para sugerir mudanças de caráter emocional, temporal e psicológicos de *personae*. O *text painting*¹⁸ é citado como um dos artifícios de representação da *persona* (BALLESTERO, 2012, p. 192-193).

¹⁸ “termo em inglês que define uma analogia entre elementos textuais e musicais sugere, de maneira ilustrativa na escrita musical, sonoridades, ideias, ações, ambientes e emoções” (BALLESTERO, 2012, p. 193). Na nossa visão, se assemelha à noção de *word painting* citada por Ratner (1980) como um elemento pictórico de caráter tópico.

O autor realiza, então, análises das canções *Abril*, *Festim Pagão* e *Modinha*, de Villa-Lobos, para pôr em prática as discussões levantadas. Identifica a presença de *personae* nas três obras: a chuva, na primeira delas; tambores e “faunos febris”, na segunda; e o violão, na terceira, como elemento exógeno ao texto da canção¹⁹. O autor, por vezes, oferece mais de uma possibilidade de caracterização de *personae* para a mesma obra, o que sugere ao leitor que ele também pode fazê-lo em suas análises/interpretações. A aplicação das análises num contexto interpretativo também chama a atenção neste trabalho.

A tese de Diogo Lefèvre, intitulada *O Poema em Música e a Música além do Poema: Estudo sobre a relação entre música e poesia em obras de Almeida Prado, Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl* é um material com enfoque muito grande na composição. Na introdução, apresenta alguns de seus referenciais teóricos e posições de compositores sobre as relações texto-música, como Pierre Boulez e Arnold Schoenberg. Ao mencionar Alfredo Bosi e seu livro *O Ser e o Tempo da Poesia*, discute a relação “entre o significado de um poema e sua sonoridade”, exemplificado pela “associação entre a sonoridade escura da vogal ‘u’ e a expressão de conteúdos triste, sombrios” (LEFÈVRE, 2015, p. 24-25).

Lefèvre cita, entre outros teóricos, Stein & Spillman, mas o foco da citação é nos aspectos relacionados à análise do texto poético separadamente. Mais do que uma revisão de bibliografia, Lefèvre demonstra ter entrado em contato com uma gama de materiais muito rica.

Em suas análises das obras de Almeida Prado, Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl, aponta representações musicais de imagens dos poemas, como a ilustração de uma “voz fina como um caco de vidro” por “sons penetrantes” nas regiões agudas do trompete, piano e clarinete em mi bemol (LEFÈVRE, 2015, p. 44-45). O enfoque, raramente, é interpretativo.

O último texto analisado no viés das relações semântico-musicais é o artigo de Nívea Freitas, de 2014, intitulado *Domitila, de J. Guilherme Ripper: o dialogismo em uma ópera-monólogo*. Nele, vemos outra obra de Ripper estudada em seus aspectos textuais, com o intuito de embasar a interpretação musical e cênica.

A autora escreve segundo as perspectivas do dialogismo de Bakhtin (1895-1975), apresentando aspectos da polifonia de discursos existentes na obra. O linguista russo Mikhail Bakhtin considera que o diálogo exterior (na relação com o outro) e interior (consigo mesmo, processado em níveis de consciência ou no pensamento), têm referência com toda forma de

¹⁹ Trataremos dessa situação nas considerações da revisão de bibliografia.

discurso, seja cotidiano, literário ou artístico. Refere-se à reação diante de um discurso já realizado e à antecipação de um discurso a ser produzido, entre interlocutores ou num texto monológico, se esse se situa num universo dialógico (com mais de um personagem ou eu lírico). O desafio que a autora vê diante da intérprete que prepara o papel de Domitila é complexo: caracterizar diferentes vozes da mesma personagem, materializá-las, entre outras situações, enquanto lê as palavras de um outro personagem e caracterizar a voz de outro personagem, seus momentos e emoções diversos (FREITAS, 2014, p. 3). Assemelha-se ao conceito de *persona* de Stein & Spillman.

O trecho da ópera analisado no artigo exemplifica, em 12 compassos, três maneiras de pensar a construção de identidades vocais, levando em conta o encadeamento harmônico, rubricas grafadas pelo autor na partitura como “rindo” e “triste”, contorno melódico e região da voz (FREITAS, 2014, p. 6-7).

Há ainda uma observação sobre intertextualidade, corroborada por entrevista com o compositor, que diz que “a voz modinheira do Brasil colonial se manifesta em vários trechos por meio da estilização, modalidade intertextuais das mais frequentes na criação musical, para além da paródia e da citação” (RIPPER, 2014 in FREITAS, 2014, p. 7).

Nós diríamos que essa estilização “para além da paródia e da citação” pode ser alcançada através de tópicas, como tentaremos mostrar adiante.

2.3.3 Materiais sobre Tópicas Musicais

Nosso foco, com o levantamento de material sobre tópicas musicais será apontar recorrências e divergências entre os materiais analisados.

Quadro 3 - Material encontrado na revisão de bibliografia buscando-se pelo termo “tópicas”, separado por fonte

Site Amplificar	Site Academia.edu	Portal de Periódicos da CAPES
G. MOREIRA, 2013	PIEDADE, 2011	PIEDADE, 2011
D. SANTOS, 2016	PIEDADE, 2013	PIEDADE, 2013
RIPKE, 2016	G. MOREIRA, 2013	G. MOREIRA, 2013
RIPKE, 2017b	D. SANTOS, 2015	RIPKE, 2016
	RIPKE, 2015	PUPIA, 2017

	PIEDADE, 2015	
	RIPKE, 2017a	
	PUPIA, 2017	
	PUPIA, 2018	
	PUPIA, 2019	

Fonte: Sites Amplificar, Academia.edu e Portal de Periódicos da CAPES

Um dos pioneiros da pesquisa brasileira nos assuntos relacionados às tópicas musicais, o professor Acácio Piedade é referência desta e de tantas outras pesquisas. Seu artigo *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas*, de 2011, traz as bases da discussão sobre tópicas musicais brasileiras.

Inicialmente, a busca de tópicas brasileiras parece ter surgido “como uma ferramenta para enfrentar o problema das transformações no mundo da música”, nas palavras do pesquisador, ajudando a refletir sobre gêneros musicais, suas transformações e perpetuação de elementos (PIEDADE, 2011, p. 103). Ele fala sobre o hibridismo contrastivo em música, onde os elementos A e B, por exemplo, são motivos ou frases específicas de qualidades marcantes que intencionam serem reconhecidos pelo ouvinte, comunicando, cada um, a sua expressão musical. Esses elementos serão chamados de tópicas mais à frente no texto. O hibridismo contrastivo será usado como suporte teórico de uma de nossas análises no capítulo 4, onde verificamos a coexistência de elementos da expressão operística e da música popular brasileira do início do século. O artigo discute também a noção de musicalidade, à qual nos referimos no início deste capítulo.

Acácio descreve as tópicas “brejeiro”, “época de ouro” e “nordestinas” como exemplos centrais da musicalidade brasileira e as exemplifica, citando categorias de tópicas relacionadas a essas. As duas últimas categorias serão exploradas em nosso trabalho, combinadas com algumas tópicas do universo da música europeia do séc. XVIII como “militar”, “sensível” e “lamento” que produzem e comunicam significado até os dias de hoje mesmo em outro continente como, por exemplo, no Brasil.

Com a discussão proposta pelo artigo, Acácio tenta mostrar como o hibridismo pode acabar ocultando um processo interior e anterior que, na realidade, excede os limites individuais e abrange uma comunidade ou cultura. Ele defende que uma forma de manter vivo este processo é analisar a mecânica do hibridismo através da musicalidade e das tópicas,

“buscando recompor o significado a partir do ouvido e da análise musical e através de uma hermenêutica sócio-cultural.” Segundo o autor, as tópicas, como cristalizações estáveis de conteúdos como “gêneros, estilos, motivos, frases, harmonias” podem ajudar a conectar os “tecidos mutantes que compõem as músicas no século XXI” (PIEDADE, 2011, p. 110).

Os artigos publicados pelo mesmo autor em 2013 e 2015 já foram usados amplamente neste capítulo para descrever conceitos e definir termos. No âmbito da análise do *Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº2*, o artigo de 2015 traz a sugestão de um esquema formal que divide as seções e as delimita por seus números de compasso. Pela análise dos subtítulos dos movimentos, nota que os pontos principais da temática são as questões do interior, permeado por tópicas caipiras e pastorais. Aponta o timbre como uma ferramenta importante na significação e na retoricidade e, no caso da remissão ao timbre do saxofone empregado no Prelúdio, soma o desenho do tema repleto de apojeturas e ziguezagues para caracterizar a presença da tópica época-de-ouro. A irregularidade rítmica e a repetitividade melódica da linha do oboé são apontados como exemplos da tópica sons da floresta, muito comum em diversas obras de Villa-Lobos (PIEDADE, 2015, p. 9). Outro elemento da intertextualidade levantado é a presença da influência da música de Wagner nesta obra, através da citação do acorde de Tristão e suas sextas menores ascendentes (PIEDADE, 2015, p.10, 12, 13).

Aponta, nas considerações, a dicotomia “cidade-sertão”, tão presente na cultura brasileira na época da composição das *Bachianas nº 2*, como um dos elementos que viabilizam uma interpretação da narratividade nesta obra (PIEDADE, 2015, p. 16). O autor afirma basear sua interpretação nas análises realizadas, mas não nos oferece sugestões interpretativas por escrito.

A dissertação de Daniel dos Santos, citada anteriormente, destaca dois tipos de relação entre música e elementos extramusicais em *Uirapuru*. O primeiro apresenta duas finalidades principais: 1) associação de temas e personagens; e 2) associar ações do argumento do poema sinfônico aos elementos musicais, por meio de todas as outras marcações na partitura. O segundo tipo de relação é caracterizado pela utilização de tópicas como “canto de pássaro”, “tambores indígenas”, “canto indígena”, “perseguição”, “murmúrios da floresta noturna” e “dança primitiva”, importantes contribuições do autor para o universo de tópicas da musicalidade brasileira. A interação entre todos esses agentes musicais é citada como “fator primordial que dá origem à narratividade da peça” (D. SANTOS, 2015, p.157-158). O trabalho também não apresenta soluções interpretativas escritas, como sugestões pós análise.

O artigo *Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos* (2016), também de autoria de Daniel dos Santos, “apresenta parte da discussão teórica e resultados de

análise parciais da pesquisa de doutorado do autor”, seguindo linha de pesquisa muito próxima da dissertação analisada logo acima. O recorte do tema para este artigo foi a seção 6 de *Uirapuru*, baseada na análise formal realizada pelo autor daquela dissertação. Não apresenta novos conteúdos para nossa revisão.

Os trabalhos de Juliana Ripke (2015, 2016, 2017a e 2017b) tratam das análises, demonstrações e sistematização de tópicos afro-brasileiros, especialmente, berimbau e canto de xangô, e suas aplicações na análise de obras de Villa-Lobos e outros compositores como Tom Jobim, Moacir Santos, Baden Powell, Egberto Gismonti, Edu Lobo e Gilberto Mendes. A lista imponente de compositores que se utilizaram das tópicos afro-brasileiros, exemplificadas pelos nomes supracitados, atesta a importância e justificativa destes trabalhos. As conceituações sobre o universo das tópicos presentes em seus textos já foram citadas por outros autores aqui analisados. Como o conjunto de tópicos afro-brasileiros não deve se aplicar à nossa análise de *Piedade*, de Ripper, optamos por não incluir sua análise detalhada na presente revisão.

Os artigos de Adailton Pupia (2017, 2018 e 2019) têm, como elemento comum, a aplicação das Teoria das Tópicos em obras de Villa-Lobos. O artigo de 2017, *Tópicos musicais na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos*, depois da análise dos trabalhos anteriores, não apresenta contribuição significativa para esta revisão.

No artigo *Tópicos musicais na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*, de 2019, destacamos a adição das tópicos “dança ritual”, “motivo indígena” e “natureza” para nossa discussão (SALLES, 2018 apud PUPIA, 2018, p. 298), e *style-oiseaux*, inserida pelo próprio autor. Essas categorias, que são aplicadas à análise da *Sinfonia n. 8* por Pupia, não parecem estar presentes em *Piedade*, portanto, não devem ser utilizadas por nós.

O artigo *Alusões, gestualidade e tópicos musicais no Andante da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos*, de 2018, oferece um recorte na análise do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8, Andante*, e contribui com o acréscimo dos termos adição temática, variação progressiva e gestos cadenciais. Segundo citação retirada de Cano, 2007²⁰, a citação envolve quatro condições:

1. A referência intertextual deve ser forte e clara (na maior parte do tempo, a citação contrasta com o restante da música);
2. Deve ser realizada sobre uma obra específica e reconhecível, embora o seu nome ou autor seja desconhecido;
3. Tem que ser intencional, reconhecida, e dosada, pois ao contrário se incidiria plágio;
4. Deve

²⁰ CANO, Rúben L. Música e intertextualidad. Cuadernos de teoría y crítica musical 104, pp. 30- 36. Habana: 2007.

existir certa “literalidade” entre a obra original e sua citação, pois a forte transformação de um original torna-se outro caso de intertextualidade (CANO, 2007, p. 31 apud PUPIA, 2018, p. 163).

O conceito de variação progressiva, segundo o autor, advém da interação do conceito de *Grundgestalt*, definida por Schoenberg como *gestalten* que podem ocorrer várias vezes numa peça inteira e possibilitam a derivação de outras *gestalten*, com conceitos de continuidade musical e conexão de ideias musicais (PUPIA, 2018, p. 166).

Por “gestos cadenciais”, o autor entende tipos de cadências idiomáticas de determinados compositores, como é o caso de ocorrência de cadências do tipo “wagneriana” na obra de Villa-Lobos (PUPIA, 2018, p. 170).

O material encontrado de autoria de Gabriel Moreira (2013) é a segunda parte do artigo resultante de sua dissertação de mestrado, intitulado *O estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): Aspectos melódicos e harmônicos*. O foco do texto é na defesa da existência de um “estilo indígena” na música de Heitor Villa-Lobos. No fim do artigo, o autor apresenta exemplos de tópicos indígenas, corroborando sua visão de um estilo indígena coerente e auto-referente.

Os trabalhos de PIEDADE (2011, 2013), G. MOREIRA (2013), PUPIA (2017) e RIPKE (2016) também podem ser encontrados o Portal de Periódicos da CAPES.

2.4 Considerações

Percebemos que alguns trabalhos analisados possuem uma forte ligação com o conceito de metáfora. Nogueira (2011), Ballesterro (2014), Gloeden (2012) o abordam como ponto importante de seus estudos e análises do fenômeno musical. Inseridas no contexto musical, corrobora para nosso entendimento das relações semântico-musicais, por exemplo, a afirmação de Nogueira de que “metáforas visam a descrever algo por meio de similaridades, operando-se uma transferência de sentido de um contexto para outro – segundo a própria origem grega do termo” (NOGUEIRA, 2011, p. 303).

Notamos que as figuras de linguagem em geral, por trabalharem com alterações, transferências e interações de sentido (metáforas, metonímias, sinestesias, antíteses etc) mostram-se um campo interessante de estudo para o pesquisador que deseja se aprofundar nas questões relacionadas ao sentido musical.

O conceito de *persona* está presente em Ballesterro (2012) e Gloeden (2014) e encontra reverberações em Freitas (2014), no dialogismo bakhtiniano. A interpretação de Ballesterro da

persona do violão na canção *Modinha*, de Villa-Lobos, é especialmente interessante para nossa abordagem, pois evoca “um instrumento ligado à cultura brasileira e, principalmente, à estética nacionalista” (BALLESTERO, 2012, p. 199). A ocorrência de arpejos, o registro semelhante ao violão e a escrita idiomática ponteados, citados pelo autor, são muito semelhantes à descrição da tópica época de ouro, que veremos examinada e exemplificada no capítulo 3 de nossa dissertação. Para nós, esse é um dos indícios mais claros de que os vínculos entre os dois assuntos que pesquisamos são justificáveis conceitualmente, necessitando-se apenas evidenciar suas interseções.

Verificamos, depois da análise dos materiais sobre relações semântico-musicais, que o meio acadêmico estudado conecta os aspectos desse assunto com o termo “relações texto-música” de maneira mais corriqueira, mesmo quando trata de aspectos semânticos que não necessariamente estão explicitados no texto cantado (como no exemplo da *persona* do violão na canção de Villa-Lobos). Ainda assim, devido à maior abrangência que creditamos ao complemento “semântico-musicais”, optamos pelo seu uso.

O timbre como elemento que confere maior ou menor retoricidade à tópica pode ser um aliado para nossas análises e soluções interpretativas (PIEIDADE, 2015, p. 9).

No caso das tópicas, a delimitação cronológica escolhida parece não ter sido um fator de exclusão de nenhum material, já que a inclusão do assunto no ambiente de pesquisa acadêmica brasileira é muito recente.

3 O compositor João Guilherme Ripper e a ópera *Piedade*

3.1 O compositor

O carioca João Guilherme Ripper é compositor, regente, gestor cultural e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, instituição na qual leciona disciplinas para a graduação e pós-graduação em música.

Graduou-se em Composição Musical pela UFRJ em 1985 e obteve o grau de mestre pela mesma instituição em 1992, orientado por Henrique Morelenbaum e Ronaldo Miranda, apresentando a dissertação *Música Sacra: uma nova proposta*. Foi orientado por Helmut Braunlich no Doutorado em Composição na *The Catholic University of America*, em Washington D.C., onde também estudou com a musicóloga argentina Emma Garmendia. Frequentou o Curso de Aperfeiçoamento em Regência Orquestral da Fundação Antorchas, na Argentina, entre 1999 e 2001, ministrado pelo Maestro Guillermo Scarabino. Em 2008, na *Université Paris-Dauphine*, cursou *Économie et Financement de la Culture* (Economia e Financiamento da Cultura).

Sua experiência como gestor é ampla: entre 1999 e 2003, foi Diretor da Escola de Música da UFRJ; entre 2004 e 2015, foi, pela primeira vez, Diretor da Sala Cecília Meireles, período no qual a sala de concertos passou por uma reforma de revitalização (2010-2014); em seguida, de 2015 até o início de 2017, Ripper ocupou o cargo de Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro; desde 2018, é Presidente da Academia Brasileira de Música; em setembro de 2019, voltou à direção da Sala Cecília Meireles. São praticamente 21 anos desenvolvendo atividades de gestão, de 1999 até os dias de hoje.

Como compositor, colabora com frequência com orquestras, teatros e festivais nacionais e internacionais na criação de obras por encomenda e como compositor residente. Entre os concertos em que suas obras foram tocadas, destacam-se a estréia da *Suíte Sinfônica da ópera Piedade* (2018), com a Orquestra Petrobras Sinfônica, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro; a estréia do *Gloria Concertato* (2017), encomendada para o I Congresso Internacional de Música Sacra, pela Orquestra Sinfônica da UFRJ, Coro do Congresso e solistas, no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da UFRJ; o *Concertino para oboé e fagote* (2013) com a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais; a estréia de *Fantasia Tarumã* (2018), dedicada ao pianista Jean Louis Steurman, com a Orquestra Filarmônica de Goiás; a sinfonia *Jogos Sinfônicos* com a Orquestra Blas Galindo, no México, em 2018.

Em 2018, a Orquestra Acadêmica de Córdoba, na Argentina, gravou sua obra *Duplum – concerto para dois violoncelos e orquestra*, com o Duo Santoro (Ricardo e Paulo Santoro)

como solistas e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre gravou o *Improviso para violino e orquestra*, com solo de Emerson Kretschmer.

Ripper é um prolífico compositor de óperas. São seis ao todo: *Anjo Negro* (2003), *Domitila* (2000), *Kawah Ijen* (2018), *O Diletante* (2014), *Onheama* (2014) e *Piedade* (2012 - em versões sinfônica e de câmara). *Piedade* foi a primeira ópera de um compositor brasileiro a ser apresentada no Teatro Colón, em Buenos Aires, Argentina. Na música vocal, destacam-se o *Ciclo Portinari* (2003), a *Missa Festiva I* (1988), o musical infantil *Dom João em Paquetá* (2010) e as cantatas cênicas *Natividade* (2016) e *Peabiru* (2000).

Na volta de atividades pós pandemia, está prevista a estreia de *Cartas Portuguesas*, monodrama para soprano e orquestra, encomendada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), que teve a honra de confeccionar a redução para canto e piano, a pedido do compositor. Logo em seguida, será apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal.

3.2 A ópera *Piedade*

Com libreto e música de João Guilherme Ripper, *Piedade* conta a trágica história do triângulo amoroso formado pelo jornalista e escritor Euclides da Cunha, autor do famoso livro *Os Sertões*, sua esposa Anna da Cunha – que viria a se chamar Anna de Assis, depois do desfecho trágico e do desenrolar da história, e o então cadete do Exército Brasileiro, Dilermando de Assis. A ópera é dividida em quatro cenas, cada uma delas precedida de um prólogo para violão solo e um poema de autoria do próprio compositor (cena um) e de Euclides da Cunha (cenas dois a quatro). Nelas, Ripper explora árias, os duetos possíveis entre os três personagens (Euclides e Anna, na cena um; Anna e Dilermando, na cena dois; Dilermando e Euclides, na cena três) e o trio, onde se dá a tentativa de homicídio de Euclides contra Dilermando, resultando na morte do escritor, por legítima defesa do jovem militar. Entre as técnicas composicionais utilizadas pelo compositor, estão o tonalismo expandido cromaticamente, o dodecafonismo e harmonias baseadas em escalas octatônicas. Possui duas versões, uma com acompanhamento de orquestra sinfônica e outra com acompanhamento de grupo de câmara, ambas do compositor. Há ainda uma Suíte Sinfônica homônima, encomendada ao compositor pela Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) em 2018 e estreada em 17 de agosto daquele ano sob a regência de Francisco Valero-Terribas, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

3.2.1 Histórico de apresentações

A obra, encomendada pela Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES), estreou em 12 de abril de 2012, no Teatro Vivo Rio, em versão semi-encenada com regência de Isaac Karabtchevsky à frente da OPES e direção cênica de André Heller-Lopes. Os solistas que deram vida ao trio de personagens pela primeira vez foram o soprano Paula Almerares, o tenor Marcos Paulo e o barítono Homero Velho. Os prólogos para violão solo foram interpretados na estreia pelo violonista Paulo Pedrassoli. Depois da estréia em abril, a obra foi reapresentada no Festival de Inverno de Campos do Jordão no dia 5 de julho, em versão de concerto, pelos mesmos intérpretes.

Seis anos depois, nos dias 20 e 21 de julho de 2018, o Theatro Municipal de São Paulo apresenta uma montagem, também em forma de concerto, com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, regida pelo maestro Luiz Fernando Malheiro. O elenco contava com as estréias do soprano Laura Pisani e do tenor Eric Herrero para o público brasileiro (Laura havia cantado o papel em Buenos Aires em 2017, como veremos a seguir), nos papéis de Anna e Dilermando, respectivamente. O violão ficou a cargo de Edelton Gloeden. A tabela abaixo apresenta os principais dados de cada uma das montagens realizadas em sua versão orquestral:

Quadro 4 – Informações sobre as montagens de *Piedade* em versão orquestral

	Versão Orquestral		
	Abril de 2012 (Estreia)	Julho de 2012	Julho de 2018
Local	Teatro Vivo Rio, Rio de Janeiro - Brasil	Auditório Cláudio Santoro, Campos do Jordão - Brasil	Theatro Municipal de São Paulo, São Paulo - Brasil
Direção Musical	Issac Karabtchevsky	Issac Karabtchevsky	Luiz Fernando Malheiro
Direção Cênica	André Heller-Lopes	-	-
Anna da Cunha	Paula Almerares	Paula Almerares	Laura Pisani
Euclides da Cunha	Homero Velho	Homero Velho	Homero Velho
Dilermando de Assis	Marcos Paulo	Marcos Paulo	Eric Herrero
Violão	Paulo Pedrassoli	Paulo Pedrassoli	Edelton Gloeden
Orquestra	Orquestra Petrobras Sinfônica	Orquestra Petrobras Sinfônica	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo

Fonte: Site do compositor: joaoripper.com.br

O próprio compositor trabalhou numa versão para grupo de câmara formado por flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, violão, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Esta versão estreou no Teatro Colón, em Buenos Aires - Argentina, com récitas nos dias 2, 3, 8 e 9 de setembro de 2017, e tornou-se a primeira ópera brasileira a ser encenada neste teatro, integrando a Série Ópera de Câmara. A direção musical foi de Federico Sardela; direção cênica de Diego Ernesto Rodríguez. Como solistas, o soprano Laura Pisani, que viria a cantar o papel em outras duas montagens posteriores; o barítono Sebastián Angulegui; e o tenor Sebastián Russo. Martín Marino foi o violonista. Um ano depois, dias 25 e 26 de agosto e 1º e 02 de setembro de 2018, a ópera foi re-encenada no mesmo teatro, com a mudança da direção musical, que ficou a cargo de Ulisses Maino.

Quadro 5 – Informações sobre as montagens de *Piedade* em versão de câmara

	Versão de Câmara		
	Setembro de 2017 (Estreia)	Agosto/Setembro de 2018	Novembro/Dezembro de 2018
Local	Teatro Colón, Buenos Aires - Argentina	Teatro Colón, Buenos Aires - Argentina	Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro - Brasil
Direção Musical	Federico Sardela	Ulisses Maino	Priscila Bomfim
Direção Cênica	Diego Ernesto Rodríguez	Diego Ernesto Rodríguez	Daniel Herz
Anna da Cunha	Laura Pisani	Laura Pisani	Laura Pisani
Euclides da Cunha	Sebastián Angulegui	Sebastián Angulegui	Homero Velho
Dilermundo de Assis	Sebastián Russo	Sebastián Russo	Daniel Umbelino
Violão	Martín Marino	Martín Marino	Paulo Pedrassoli

Fonte: Site do compositor: joaoripper.com.br

A versão de câmara estreou no Rio de Janeiro em 2018, na Sala Cecília Meireles, no dia 30 de novembro, com reapresentação em 1º de dezembro. O soprano Laura Pisani e o barítono Homero Velho voltaram a interpretar os papéis de Anna e Euclides. Dilermundo foi interpretado pelo tenor Daniel Umbelino, estreante no papel. A montagem contou com Direção Musical de Priscila Bomfim e Direção Cênica de Daniel Herz. Nesta ocasião, tive a satisfação de fazer a correpetição dos ensaios cênicos e de tocar a parte do piano no grupo instrumental.

3.2.2 Nossa escolha pela versão de câmara

O contato íntimo com a obra em suas etapas de preparação e performance no final de 2018 me mostrou o quanto ela é rica em significações e em possibilidades interpretativas, levando-me a incluí-la neste trabalho, esperando instigar outros intérpretes a darem-lhe a sua leitura.

Na presente dissertação, os procedimentos metodológicos serão aplicados à versão de câmara. Cremos ser necessário fazer tal recorte por entendermos que as diferenças entre as versões são consideráveis e afetam a preparação dos intérpretes. A estrutura formal é a mesma, mas há diferenças em aspectos harmônicos e, principalmente, no tocante à instrumentação e orquestração. A performance da versão de câmara, em nossa visão, oferece desafios diferentes (e talvez maiores) para os instrumentistas do ensemble – que recebem o tratamento de solistas pelo compositor -, mas também para os cantores. Ao optar por essa versão, os cantores são acompanhados por um grupo que é bem menor numericamente do que na versão orquestral. Isso pode influenciar grandemente a emissão do(a) cantor(a), que não precisará se fazer ouvir contra a massa sonora de uma orquestra, podendo, assim, explorar níveis de dinâmica mais variados no âmbito de piano e pianíssimo, por exemplo. A textura do grupo de câmara, consideravelmente menos densa do que um grupo orquestral, evidencia linhas melódicas para o público e para o cantor, que passa a ter uma relação mais direta com cada uma delas. Tais casos vão desde deixas instrumentais empregadas pelo cantor para fazer relações intervalares com a melodia que deve cantar até a maneira que interage com um instrumento que dobra sua linha melódica, em termos de dinâmica, fraseado e articulação. Para nós, é importante frisar a importância de ter essas associações feitas de maneira orgânica no processo de preparação do cantor, visto que ele não terá a possibilidade de acompanhá-las na partitura no momento de uma performance encenada onde, normalmente, espera-se que ele esteja com toda sua interpretação decorada, para além de notas e textos.

A única redução para piano disponível, realizada por Thiago Sias, foi feita usando como base a versão orquestral, o que traz algumas questões para o pianista que faça uso dela para preparar cantores para performances de câmara. Durante esse processo, o pianista deve, entre outras funções, buscar recriar a sonoridade que será ouvida na ocasião da performance, quando o ensemble instrumental soará junto com os cantores. Para isso, é importante que o pianista esteja sempre em contato com a partitura do regente (com todos os instrumentos) e apto a lê-la e fazer modificações na redução por conta própria. No caso de uma performance acompanhada de piano, como muitas vezes se vê em recitais, acreditamos que o pianista

colaborador²¹ tenha algumas possibilidades de interpretação de sua parte: ele poderá se basear em uma das versões (de câmara ou orquestral) e buscar coerência timbrística e de sonoridade relativa à escolha feita; poderá mesclar as sonoridades propostas pelas duas versões, consciente de suas escolhas; poderá ainda, com responsabilidade e diligência – em nossa visão –, “traduzir” alguns trechos para uma linguagem mais idiomática ao piano. Nessa última opção, elencamos algumas mudanças como: supressão de vozes previstas na redução para piano, a fim de facilitar e/ou tornar a execução da parte mais apurada; e mudanças de articulação com o objetivo de adequar o trecho tocado às características acústicas do piano (re-articulação de notas longas, pedalização, tipos de toque etc.).

3.2.3 A história contada pelo libreto

Figura 2 – Cabana onde Euclides da Cunha escreveu parte de *Os Sertões*, enquanto supervisionava a obra da ponte metálica sobre o Rio Pardo – SP.



Fonte: Site ipatrimonio

Em uma cabana em São José do Rio Pardo, Anna oferece um prato de comida a Euclides, que está escrevendo o livro *Os Sertões*. Ele recusa a refeição e delira sobre o cenário de barbárie que presenciou durante a Guerra de Canudos (ária). Sanninha – apelido pelo qual Euclides chama a mulher – tenta lembrá-lo de que ele tem mulher, filhos e uma vida para além da guerra, mas ele diz sentir-se convocado a escrever sobre o Brasil e sua “saga trágica e

²¹ Optamos por chamar “pianista colaborador”, como vários autores como Katz (2009), Mundim (2017) e Ballestero (2014), aquele que participa do momento da performance e de “pianista correpetidor” aquele que participa da preparação do repertório. O mesmo pianista pode exercer as duas funções, é claro, mas preferimos dividi-las para referenciar com mais precisão a etapa do processo.

gloriosa”. Os dois cantam juntos, defendendo cada um o seu ponto de vista. Num grito desesperado no final da cena, Anna implora que Euclides olhe para ela.

Na cena seguinte, depois do prólogo do violão e da introdução orquestral, Anna está na recepção da pensão Monat, no Rio de Janeiro, acompanhada de seu filho Manoel Afonso, quando encontra com o jovem Dilermando, de 17 anos, que se oferece para carregar suas malas. Dilermando percebe a tristeza que Anna traz consigo e, oferecendo-se para carregar a bagagem da senhora, trava um diálogo permeado de simpatia mútua. Ela tenta manter-se reservada e ele, em tom bem humorado, canta sobre a vida militar (ária) e pega as malas, deixando cair um exemplar de *Os Sertões*. Dilermando, entre surpreso e sem graça ao descobrir que o autor do livro é marido da moça, pergunta por que Anna é triste e elogia sua beleza. Ela o repreende angustiada e canta, em versos e melodias cheios de lirismo e sofrimento, sobre seu desejo de que o verão se faça dentro dela novamente, exaltando os ciclos naturais de morte e renascimento. Dilermando, imediatamente apaixonado, beija a moça que, confusa com seus sentimentos, empurra-o violentamente e lembra-o que é uma mulher casada. Ele se desculpa e promete nunca mais voltar, mas, antes de conseguir sair, é chamado por Anna a ficar. Um dueto apaixonado se segue, até que um mensageiro traz uma carta com a notícia de que Euclides retorna. A passagem do tempo, nesta cena, é subjetiva e permeada por muitos sentimentos e emoções, trazendo um desafio expressivo para os cantores.

O próximo local retratado é o Cais Pharoux, no Rio de Janeiro, onde se dá o primeiro encontro de Dilermando e Euclides, que já teria recebido notícias sobre o romance extraconjugal de sua mulher com aquele rapaz que foi enviado para recebê-lo no porto. No dueto que se sucede o prólogo do violão e a abertura instrumental, Euclides canta sobre suas memórias de um Brasil imenso e sobre os boatos de traição que ouviu, enquanto Dilermando fala das mudanças que viveu em decorrência do amor entre si e Sanninha.

Numa conversa repleta de tensão, Euclides diz que o nome de Dilermando chegou até seus ouvidos “envolto em infâmia”. Dilermando tenta desconversar, mas deixa escapar o apelido de Anna, potencializando a ira do marido traído, que exige saber como o rapaz conhece aquele nome. Dilermando responde apenas “Adeus, Doutor Euclides” e deixa-o no cais.

Após o quarto e último prólogo do violão, Dilermando canta, acompanhando-se ao violão, exaltando as qualidades de Anna e descrevendo onde vive no bairro de Piedade, subúrbio carioca. Dilermando e Anna estão na casa onde o militar mora com seu irmão,

Dinorah. A ária-canção tem ares seresteiros e é sucedida de um dueto onde eles começam a temer pela separação. Encontram forças um no outro e ouvem tocar a sua valsa.

Perguntada se já havia falado com Euclides sobre a separação, Anna diz que, à cada tentativa, o marido se tornava mais violento. Dilermando acalma-a e pede que ela volte a falar com o marido mais tarde, afirmando que ele não tem escolha. Ouve-se Euclides chamar por Dilermando fora da cena. O escritor entra na casa fora de si procurando Dilermando e atira em Dinorah. Quando encontra o amante da esposa, diz que vai se vingar daquele que o apunhalou pelas costas. Ao primeiro tiro contra Dilermando, que agora é capitão do Exército, acerta-o na virilha. Tem início um trio em que, atônitos, Anna e Dilermando tentam convencer Euclides a parar com aquela loucura, enquanto ele continua afirmando que vai “lavar com sangue o rastro da maldição”. Atira novamente, acertando o peito de Dilermando que, para se defender e desarmar seu oponente, desfere um tiro que fere o braço direito de Euclides. O jornalista tenta trocar a arma de braço e continuar seu plano de vingança, mas recebe o segundo tiro de Dilermando, ora fatal. Anna, entre o marido morto e o amante ferido, canta a ária final, sob o peso da tragédia. Pede piedade a Deus por serem humanos demais e termina suplicando, no registro superagudo, como num grito: “Piedade!”

4 Análises e Soluções interpretativas aplicadas a *Piedade*

Neste capítulo, realizaremos a análise e identificação de tópicas musicais em alguns trechos da ópera *Piedade*, de João Guilherme Ripper, em sua versão de câmara, para utilizá-las como recurso para o desenvolvimento de soluções interpretativas, combinados à análise do libreto e das situações pelas quais os personagens estão passando/narrando e seus pensamentos e sentimentos em relação a elas. Nossa análise das tópicas musicais é baseada no trabalho de Kofi Agawu em *Playing with signs*, mais especificamente no que ele chama de morfologia da expressão²². Não buscamos detalhar a estrutura formal em suas minúcias, mas utilizar aspectos básicos de análise morfológica, fraseológica e harmônica a fim de situar as tópicas de uma maneira que comunique claramente aos intérpretes. O caminho inverso é tão interessante quanto em nossa visão: as tópicas musicais, por serem reconhecidas facilmente na escrita e, principalmente, pela audição, podem ajudar os intérpretes a caracterizar e delimitar as seções formais da obra através de suas próprias qualidades texturais, melódicas, rítmicas, de instrumentação etc., mais diretamente do que outras formas de análise.

Quando se fizer necessária a análise formal, adotaremos como níveis de fracionamento os seguintes termos: Seção - será o primeiro nível de subdivisão dos trechos analisados, correspondendo a estruturas amplas, denominadas por letras maiúsculas; Parte - fragmento menor que compõe uma seção, podendo ser formado por frases ou grupos de frases e denominada por letras minúsculas; Frase - “uma unidade de sintaxe musical (...) produto, em vários níveis, de melodia, harmonia e ritmo e conclui com um momento de relativa estabilidade tonal e/ou rítmica como a produzida por uma cadência”²³; Membro de Frase - divisão da frase, geralmente, em pedaços de extensão similar.

O domínio da estrutura auxilia no planejamento de fraseados, dinâmicas e respirações, bem como na memorização do papel e até no planejamento cênico-expressivo. As soluções propostas intencionam influenciar na maneira como os artistas interpretam o texto musical e manuseiam aspectos técnicos para criar sua interpretação e performance.

Os trechos selecionados de *Piedade* foram: 1) o grande solo de Euclides no início da cena 1, até o compasso 263; 2) a ária “É preciso morrer” de Anna da Cunha, na cena 2, do compasso 270 até 356; 3) a ária de Dilermando no início da Cena 4, entre os compassos 1 e 49. Nesses trechos, as tópicas musicais incorporam especialmente os recursos expressivos

²² Termo explicado no item 1.1.1 desta dissertação.

²³ “a unit of musical syntax (...) product, in varying degrees, of melody, harmony, and rhythm and concludes with a moment of relative tonal and/or rhythmic stability such as produced by a cadence” (APEL, 2003)

utilizados pelo compositor e, conseqüentemente, merecem destaque na análise e interpretação dos cantores e instrumentistas envolvidos na preparação e performance da obra. As partituras de canto e piano desses trechos encontram-se nos anexos B, C e D desta dissertação, para que o leitor possa acompanhar paralelamente as análises escritas e a música à qual cada uma delas se refere.

4.1 Ferramentas da análise poética utilizadas

Compreendendo o libreto de uma ópera como um texto poético, buscamos referências para entendê-lo melhor e, dessa forma, relacionar suas características expressivas às da música composta para ele. O livro *Poetry into Song*, de Deborah Stein e Robert Spillman traz alguns conceitos importantes para nossa discussão (como *persona*, debatido no capítulo 3). Segundo Stein e Spillman, a terminologia utilizada por eles para analisar a poesia romântica alemã dos séculos XVIII e XIX, em grande parte, pode ser aplicada também para outros períodos, nacionalidades ou contextos históricos (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 20). Baseados nessa afirmação, consideramos que elas podem ter aplicação adaptada a libretos de óperas.

As figuras de linguagem são ferramentas fundamentais da representação poética. Metáforas, personificações, símiles, ironia, paranomásias (ou trocadilhos) etc. podem ser utilizadas pelo autor do texto para ajudar na construção de imagens e símbolos, usando palavras ou expressões com sentidos não literais ou não-usuais.

A criação ou sugestão de imagens é um recurso que enriquece a performance musical, seja ela vocal ou instrumental. Buscamos entender o termo para extraí-las do libreto e sugerir execuções. Uma imagem, no caso de uma poesia, é a representação textual de ideias que se pretende passar, descrevendo seu contexto de maneira rica e expressiva. A escolha dos detalhes e de como fazê-lo dizem respeito diretamente à profundidade do drama (STEIN E SPILLMAN, 1996, p.22). Ao analisarmos uma cena de ópera, tais imagens são potencializadas pela música escrita para os versos do libreto (através do uso das tópicas musicais, entre outros recursos) e por todos os outros indícios textuais que podemos encontrar na partitura e no libreto, como as rubricas²⁴, títulos de seções e indicações de caráter/andamento. Outra fonte de componentes para as imagens, no caso da ópera abordada por nós, é a história real dos personagens, que é baseada nas histórias reais de Euclides, Anna,

²⁴ Rubrica é um termo advindo de gêneros teatrais. São informações sobre o estado da personagem, físico e/ou mental, sobre as características do espaço, datas, personagens presentes e, em alguns casos, descrição de ações dos personagens enquanto declamam suas falas.

Dilermando e seus familiares, principalmente. Documentos como fotos, matérias de jornal, cartas, o livro “Os Sertões” (tão referenciado pelo libreto), todos eles podem e devem ser levados em consideração na construção dos personagens e trazidos para cada gesto, movimento e palavra cantada - foco especial desta dissertação.

Outro conceito usado por Stein e Spillman que nos interessa para analisar o libreto em questão é o de progressão poética. Ele envolve o caminho físico, emocional e/ou psicológico percorrido durante o texto, seu início e fim. É um conceito importante a ser desenvolvido desde a etapa da criação do texto, por parte do compositor ou libretista, e que pode ganhar novo fôlego ou ser deixado de lado pelo intérprete. Traçar os pontos de partida e chegada do personagem (no caso da ópera) a cada trecho, dos pontos de vista físico, emocional ou psicológico, auxilia o intérprete a conferir dinamismo para sua performance, criando um caminho que pode ser manipulado através de parâmetros de dinâmica, fraseado, articulação, sonoridade, qualidade de emissão, entre outros.

Segundo Stein e Spillman, todo o conteúdo poético é influenciado pelos conceitos de *persona* e modos de endereçamento. Em poucas palavras, eles representam, respectivamente, *quem está falando* e *para quem/para que* o discurso se dirige. Tais conceitos são amplificados quando se compõe música para um poema, visto que as vozes presentes na poesia (*personae*) e as personagens/objetos para quem se fala ganham possibilidades de representação pelos instrumentos que acompanham o texto cantado. Os autores citam algumas maneiras de demonstrar diferentes *personae* e modos de endereçamento em música, bem como a mudança de um para outro, através da textura, ritmo, desenho motivico, registro - citados como “superficiais” - e tonalidades e modos - num nível mais profundo. As vozes representadas pelo acompanhamento instrumental, devido à sua condição de expressividade “sem palavras”, podem projetar outros aspectos da poesia. Por exemplo, o ambiente poético pode ser sugerido por representações musicais do vento, barulhos de animais, farfalhar de folhas; ou uma emoção, como o desespero de um amante abandonado, pode ser retratada através de acordes densos (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 29 a 31). Desdobramos esses conceitos em nossas análises poéticas posteriores.

Elementos da forma poética, como divisões formais dos versos e estrofes, rimas, métrica poética (escansão) e outras figuras de linguagem relacionadas à constituição do

poema - assonância e aliteração²⁵, por exemplo - serão abordadas expressivamente sempre que oportuno para a interpretação musical.

4.2 Cena 1: Euclides escreve o livro *Os Sertões*

Por se tratar do início do libreto, é difícil precisar os momentos anteriores à cena 1, de forma que tudo que os intérpretes imaginam a respeito dos personagens que ali se encontram é baseado em relatos históricos que, porventura, tenham lido. E mesmo que a obra seja baseada em personagens e alguns fatos reais, as situações narradas pelo libreto e pela música não devem ser tomadas como retratos fiéis das personalidades de Euclides e Anna da Cunha (presentes nesta cena), nem como encenações de momentos que, de fato, aconteceram. Defendemos que toda informação coletada sobre os personagens da vida real podem ser de grande utilidade para a construção dos personagens, mas que os elementos presentes no libreto e nas partituras da obra devem ser soberanos para o processo de interpretação, caracterização de personagens e na tomada de decisões que visem à performance.

As rubricas escritas pelo compositor nas partituras do ensemble²⁶ e de canto e piano são de grande importância para o intérprete. De tais rubricas o artista pode coletar informações sobre o caráter dos personagens, sobre a situação que a música descreve ou na qual ela se desenrola, sobre os personagens presentes, ainda que não estejam cantando (quem fala e para quem se fala), entre outras. Elas também podem apontar para a presença de tópicas no texto musical em que se inserem, como o trecho da rubrica que está sobre os primeiros compassos da obra, onde o compositor diz que “[Euclides] Abraça Anna e começa a narrar como num delírio a gerra [sic] de Canudos”. O trecho seguinte a essa rubrica é permeado de tópicas nordestinas, que auxiliam na criação musical das imagens narradas pelo personagem, como veremos a seguir.

²⁵ Assonância e aliteração são, respectivamente, a repetição de uma vogal ou de uma consoante numa poesia, com o objetivo de criar conexões entre as palavras onde aparecem as vogais/consoantes repetidas, provocando rimas internas, por vezes (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 36). Na seguinte estrofe do poema *As Ventoinhas*, de Machado de Assis, temos um exemplo de assonância criando rimas internas: “Valêra o mesmo na arêa / Rija amêa, / Rija amêa construir; / Chega o mar a vae a amêa / Com a arêa, / Com a arêa confundir”(ASSIS, 1864, p. 116). Nele, ouvimos uma sonoridade própria criada pela repetição das vogais “a” e “e”. Trava-línguas são, geralmente, marcados por aliterações. Citamos o conhecido “O rato roeu a roupa do rei de Roma”, com a repetição das consoantes “r”

²⁶ Partitura do regente, com todas as partes tocadas pelos instrumentistas.

4.2.1 Análise das Tópicas Musicais e estrutura formal

Sugerimos, para facilitar a visualização da estrutura formal que propomos nos próximos parágrafos, que o leitor veja o quadro que está no anexo A. Por se tratar de um excerto extenso, não foi possível encaixar o quadro no corpo da dissertação.

A cena 1 inicia com um trecho que relacionamos com a tópica *tempestade e ímpeto* (*Sturm und Drang*²⁷). Usamos como parâmetros para caracterizá-la o seu ritmo agitado e textura complexa, com quiálteras de seis no piano, violão e trompete contra ritmos pontuados e fusas nas partes de fagote e cello e tremolo no contrabaixo. A sonoridade apresenta uma cor sombria, graças ao acorde de téttrade diminuta de si tocado melodicamente pelo trompete e sugerido pelas quiálteras de seis do piano (que também toca o acorde de téttrade meio diminuta de dó sustenido na mínima da mão direita). No compasso 3, violinos, viola e trompa adicionam a esta trama uma figuração própria da tópica *coup d'archet*. As duas tópicas se combinam na instauração do caos que está a mente do personagem de Euclides da Cunha naquele momento.

A partir do compasso 11, há uma mudança de instrumentação e no tratamento rítmico, harmônico e melódico, transicionando para a seção cantada. A repetição melódica dos intervalos de segunda menor e maior nas linhas de violino 1 e 2 dobradas pela mão direita do piano nos sugerem a ideia de suspiro, que pode ser ligada com a tópica *Seufzer* ou *sigh figure*. Na entrada do cantor, no compasso 16, ouvimos pela primeira vez a melodia de “Sanninha, eu vi!”, cuja estrutura melódica se repetirá em outros trechos da cena 1, com variações de ritmo e intervalar (como veremos mais à frente nos compassos 72-75 e compassos 129-131), toda vez que o personagem repete essas palavras, como uma espécie de motivo. Na nossa visão, as repetições conferem a este motivo um aspecto expressivo acentuado que deve ser observado ao fazer escolhas interpretativas acerca daqueles diferentes trechos, levando em conta a situação poética e musical de cada um. No compasso 24, a melodia de “Sertão de Catanduvás, Monte Santo / Mari, Mocambo, Rancho, Juazeiro” é a primeira alusão à tópica nordestina, com sonoridade que sugere o uso do modo mixolídio (de lá bemol), tão característico da música nordestina. O aparecimento mais explícito de tópicas nordestinas mais à frente na composição auxiliará na afirmação da identidade tópica do referido trecho, amparados por um processo semelhante descrito por Agawu na identificação de tópicas no Concerto para Piano

²⁷ A tópica *Sturm und Drang* (“tempestade e ímpeto”, na tradução para o Português) tem relação direta com a música do período Romântico. A expressão era usada para designar um movimento literário romântico alemão do século XVIII. A fim de aplicá-la em nossa análise onde notamos a presença de um caráter subjetivo, intenso e instável, próprios desta tópica, utilizamos a tradução do termo para o português, cientes de que tomamos emprestado o termo de um período histórico e de uma cultura diferente da que a obra analisada se insere.

em Dó maior, K. 467 de Mozart, nos compassos iniciais do primeiro movimento, onde a identidade tópica se dá por “dedução retrospectiva” (AGAWU, 1991, p. 35-36). Os compassos 28 e 29 têm função de transição entre as seções, textural e harmonicamente, principalmente.

No compasso 30, ouvimos pela primeira vez na obra um exemplo de tópica militar, caracterizada pela célula rítmica de colcheia seguida por duas semicolcheias, o uso do trompete com surdina (c.31) e a articulação *staccato*. Essa primeira alusão é bastante enfática, pois o texto “De repente na sesta do dia” é cantado *a cappella* e “ecoado” logo em seguida por clarinete, trompete e violão, numa textura em que os instrumentos e o solista estão consideravelmente expostos. A alternância de momentos com e sem acompanhamento instrumental dá ao trecho aspectos da tópica recitativo²⁸, que continua pelos compassos 35 ao 38, onde a voz é acompanhada apenas por acordes no violão. O uso desta tópica e suas características texturais estão intrinsecamente ligados à percepção da estrutura formal do trecho em questão, que contrasta com as seções anterior e seguinte. A construção melódica da linha vocal sugere novamente uma sonoridade nordestina, onde podemos perceber o uso da escala de ré bemol mixolídia, explorada por cordas e madeiras nos compassos de transição seguintes, em $\frac{5}{8}$.

A partir do compasso 43, a presença da tópica nordestina é predominante na nova seção. Os compassos 43 a 49 funcionam como uma introdução para a seção seguinte, começando no compasso 50. Esta seção é caracterizada por ritmos típicos do baião, tanto na parte do solista vocal quanto no ensemble, além de construções melódicas e harmônicas que fazem uso de modalismo. Do compasso 68 ao 74, o compositor cria uma pequena ligação entre as seções usando dois tipos de material (transições b1 e b2, na figura XXX): uma melodia ascendente em tons inteiros que culmina num acorde de sétima da dominante de si maior (F#7) arpejado pelo violão (que não consta na redução, apenas na partitura do ensemble), sugerindo uma tópica impressionista; harmonias em bloco tocadas por flauta, oboé, clarineta e violoncelo, com ritmo que lembra o toque da zabumba no baião, de volta à

²⁸ A tópica recitativo é caracterizada, segundo Agawu, pela “linguagem natural do poeta” (AGAWU, 1991, p. 141). Em ópera, os recitativos apresentam feições diversas dependendo da estética em que foram concebidos, podendo ser acompanhados por cravo e/ou contínuo (principalmente em óperas italianas do período Barroco e Clássico, conhecido por *recitativo secco*) ou pelo ensemble/orquestra (*recitativo accompagnato*, comum na maioria dos estilos). Geralmente, são trechos onde o conteúdo expressivo do texto é exteriorizado mais pelas palavras em si do que pela música composta, focalizando o papel de uma linha/voz. Em seções com muitos compassos de extensão, costuma-se dizer que é quando a ação se desenvolve mais rapidamente ou, em algumas palavras de Fernando Peixoto sobre uma das maneiras como o recitativo pode ser enxergado, “trechos dialogados para dar seguimento à narrativa” (PEIXOTO, 1985, p. 46). Dessas seções derivam algumas características da tópica recitativo, aplicada não somente à música vocal, mas também a passagens instrumentais.

tópica nordestina. A ligação nos leva até o compasso 75, onde uma seção análoga à do compasso 50 se inicia. O tratamento textural, melódico, harmônico e instrumental é muito semelhante, como numa canção estrófica. Ao final desta seção, destacamos o uso da tónica recitativo, entre os compassos 87 e 91, com o cantor acompanhado por acordes em bloco e uma linha melódica independente tocada por flauta, oboé e clarineta, seguido de um compasso cantado *a cappella*.

No compasso 92, compreendemos a introdução instrumental para a próxima seção, marcada pela presença da tónica nordestina até o compasso 101. As constantes mudanças de cores na harmonia deste trecho nos sugerem a tónica sensibilidade e, em certa medida, a tónica brasileira 5 - #5 - 6²⁹, graças à condução dos intervalos de quinta, quinta aumentada (enarmônico da sexta menor escrita pelo compositor) e sexta maior nos compassos 97 a 99. A partir do compasso 102, junta-se a tónica tempestade e ímpeto, com harmonias em acordes diminutos, instabilidade tonal e ritmo agitado até o compasso 108. Nos compassos 109 a 113, o ensemble instrumental soa íntimo e sentimental, com harmonia instável, sugerindo a volta da tónica sensibilidade e finalizando a seção.

Na seção que vai do compasso 114 até o 145, separamos seis subseções com tratamentos texturais diferentes combinando o uso de diversas tónicas, mudanças de fórmula de compasso e alterações de andamento. Os compassos 114 a 116 combinam o uso de três tónicas, pelo menos, utilizando a tónica *singing style* (“estilo cantado”) ou ária, pelo caráter *cantabile* de flauta e oboé, com extensão relativamente curta; a tónica recitativo, pelo tipo de acompanhamento; e a tónica nordestina, pelas características rítmica e melódica. Esses três últimos compassos são ainda marcados pela repetição variada da melodia cantada por Euclides nos compassos 78 a 81, sugerindo a audição de um *leitmotiv*, que será retomada mais à frente e discutida em termos expressivos no próximo item do capítulo. Os compassos 117 a 133 têm predominância da tónica tempestade e ímpeto, com uma parte (subseção) indo até o compasso 127 e outra do compasso 128 ao 133, onde há uma variação do motivo “Sanninha, eu vi!”, com a adição da tónica recitativo. A tónica militar aparece nos compassos 134 a 136, com ritmo, articulação e melodia do canto (baseada em arpejos de tríade) característicos dessa tónica. Tratamento textural semelhante aos compassos 124-127 é dado ao próximo trecho, do compasso 137 ao 142, explorando a tónica tempestade e ímpeto. Antes da próxima grande seção (compassos 146 a 167), há três compassos em 4/4 onde o compositor explora a tónica

²⁹ O pesquisador George Manoel Farias, em artigo intitulado *Convenções e invenções em torno da tónica 5 - #5 - 6 no processo musical nacionalista no Brasil*, defende o uso da condução cromática de vozes da harmonia passando pelos intervalos de 5ª justa, 5ª aumentada e 6ª maior sobre mesmas fundamentais e terça como elemento marcante do nacionalismo na música brasileira, reconhecendo sua função tónica (FARIAS, 2014).

recitativo combinada com as tópicas militar (compasso 144) e nordestina (sugerida pelo modo lídio usado na construção melódica da parte do canto).

A seção seguinte explora a textura instrumental de maneira bastante estável, sendo este o principal elemento de unidade formal dos compassos 146 a 167. A carga dramática do trecho confere a ele características da tópica sensibilidade, assim como o acompanhamento de violinos e viola, sempre no contratempo e com tenutas, como um “solução” contido. As linhas em quiálteras e graus conjuntos de violoncelo e contrabaixo (às vezes, adicionados fagote e trompa) sugerem a sonoridade da baixaria de choro, característica da tópica época-de-ouro. Os compassos de 168 a 171 parecem fechar a seção anterior, mas também dão início a uma nova, com a presença clara da tópica militar, com melodia baseada em arpejos, harmonia tonal e instrumentação de sopros e voz com articulação em *staccato*. Em seguida, violoncelo, contrabaixo e fagote traduzem o que seria o som de uma caixa-clara, com seus característicos *flans*³⁰, nos compassos 170 e 171. A seção continua até o compasso 179, repleta de tópicas militares nas partes instrumental e vocal. O trecho seguinte, do compasso 180 a 187, apresenta textura semelhante à composta para o compasso 146, trazendo novamente a tópica sensibilidade. Nesse mesmo trecho, a linha descendente e cromática tocada por violoncelo e trompa e, a partir do compasso 183, por oboé e violino é característica da tópica lamento.

O trecho entre os compassos 188 e 203 compreende uma seção em que vemos o uso das tópicas estritamente relacionado à criação de camadas da textura e estrutura musical. Nessa seção, destacamos a presença de tópica lamento³¹ em A) melodias com direção descendente em notas longas executadas por violoncelo e contrabaixo na primeira frase, por trompa, violino e violoncelo na segunda, por flauta, viola e violoncelo na terceira - cuja troca de grupos de instrumentos evidencia os inícios das frases; B) sequências de quatro semínimas em graus conjuntos descendentes executadas por viola, flauta, oboé, violinos 1 e 2; C) contorno das notas agudas repetidas cantadas pelo barítono, com resultante em direção descendente; presença da tópica *singing style*, expressa pelas melodias em quiálteras de colcheias “sozinhas” ou em intervalos de terças e sextas, repleta de graus conjuntos e com

³⁰ Flan é um tipo de apojatura simples em instrumentos de percussão tocados com baquetas. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8671/2/arquivototal.pdf>

³¹ Atribuímos certas figurações à tópica lamento mesmo em trechos onde não se verifica o característico cromatismo ou onde as figurações não aparecem necessariamente em linhas de baixo, por entendermos que, em termos expressivos - e em se tratando deste universo de tópicos usados na composição de *Piedade* - as características da tópica lamento estão mais intimamente ligadas à direção descendente das melodias e da ausência de saltos. Utilizamos essa analogia expressiva e levamos em conta a variedade no uso de técnicas composicionais para justificar tal “expansão” das características da tópica lamento neste trabalho.

extensões não muito longas - característica das melodias cantadas - parecendo passear pela trama³².

O trecho entre os compassos 204 e 208 funcionam como uma coda à seção anterior. As linhas melódicas de acompanhamento desses cinco compassos, com células de duas semicolcheias seguidas por pausa de colcheia e movimentação por graus conjuntos, são típicas da tópica *Sigh figure* e conferem urgência ao trecho, pela descontinuidade causada pelas pausas entre as células, que parecem “soluçar”. Tal urgência é caracterizada também pelo encaminhamento harmônico, explorando a função dominante (tensão), e a melodia do canto em marcha harmônica ascendente (com variação) terminando na sétima do acorde de dominante de sol. Nos compassos 209 e 210, notamos pela primeira vez a simultaneidade na exploração das tópicas nordestina e militar, com função estrutural de transição entre seções.

O trecho entre os compassos 211 e 215, a presença da tópica militar é sentida pelos blocos de acordes tocados por viola, violoncelo, contrabaixo, piano e violão, em ritmo pontuado, e contrapõe-se às linhas ascendentes em quiálteras dos violinos 1 e 2, com a volta da tópica *singing style*, em analogia ao trecho do compasso 188. Nesse mesmo trecho, destacamos também a presença da tópica lamento na linha de contrabaixo e em vozes internas dos acordes tocados em bloco por piano e violão. A seção segue com uma mudança de dinâmica e textura, com a adição dos instrumentos de sopro no compasso 217. As linhas descendentes em graus conjuntos que relacionamos à tópica lamento são abundantes entre os compassos 217 e 224, bem como o ritmo pontuado da tópica militar nos instrumentos que tocam na região grave, inicialmente, com a adição desta célula rítmica às linhas de flauta, oboé, clarineta, violinos 1 e 2 e viola nos dois últimos compassos da seção.

A próxima seção, entre os compassos 225 e 240, é marcada pela presença da tópica *Seufzer*, com as semicolcheias ligadas sobre as cabeças dos tempos e seguidas de pausa de colcheia, como um suspiro, um soluço ou mesmo a representação das batidas do coração, como veremos numa das interpretações possíveis descritas no próximo item deste capítulo. Neste caso, o texto que fala sobre sucessivas mortes sugere um caráter pictórico às figurações e a maneira como escolhemos executá-las contribui para sua categorização como uma tópica pictorialista.

³² Ressaltamos o uso das quiálteras de 3 em colcheias e em semínimas pelo compositor em diversas partes da cena 1. As figurações em quiálteras nos sugerem um motivo que contribui para a unidade formal da cena e explora diferentes finalidades expressivas, às quais relacionamos algumas tópicas. O emprego de diferentes registros (grave, médio, agudo), instrumentação, duração e andamento - para citar apenas alguns dos parâmetros possíveis de manipulação de um material motivico - influenciam também na percepção de tópicas como sendo de uma ou de outra categoria, por exemplo, época-de-ouro (compasso 146), *sigh figure* (compasso 14) e *singing style* (compasso 188).

Logo nos compassos 226 e 227, vemos uma tópica nordestina tocada por trompa e trompete, com melodia que já citamos como tendo características de um *leitmotiv*, por apresentar variação de melodias de outros dois trechos, dos compassos 78 a 81 e 114 a 116, sempre remetendo o ouvinte para a presença, ação ou descrição do povo de Canudos. Nos compassos 227 a 232, as quiálteras em colcheias tocadas por violoncelo e contrabaixo nos sugerem a junção das tópicas época-de-ouro e *singing style*. Nos compassos 236 a 238, uma figuração parecida com a que foi tocada no grave é tocada pelo violino, numa junção da tópica *singing style* com a tópica lamento, marcada pelo sentido descendente da melodia. A instabilidade tonal, que confere ares de drama ao trecho a partir do compasso 228, principalmente, aponta a presença da tópica sensibilidade até o compasso 240.

No compasso 241, tem início uma pequena seção que vai até o compasso 249. Texturalmente, a seção é caracterizada pelo emprego da tópica recitativo, com acompanhamento em notas longas e pequenos momentos *a cappella*. Melodicamente, a linha do canto nos compassos 242 a 245 aponta para a presença da tópica nordestina, com o uso do modo lídio de lá bemol - seguido de repetição com variação modal -, em construção similar ao compasso 145. Imediatamente após, o ritmo pontuado desde a anacruse do compasso 246 e a construção melódica em torno do arpejo ascendente do acorde de mi bemol menor com bordaduras em quiálteras passam a apontar para a presença da tópica militar.

Ao final da parte do canto, o trecho instrumental segue com uma repetição variada da seção entre os compassos 188 a 203, transposta um semitom acima. As tópicas que lá estavam são reproduzidas neste trecho também, com a parte que era cantada agora sendo executada por trompa e trompete e, a partir do compasso 254, pelo violoncelo. A partir do compasso 254, flauta, oboé e violino apresentam figurações da tópica militar diferentes das que podia-se notar no trecho análogo anterior, aparecendo também na clarineta do compasso 259 ao 261 e em trompa, trompete e piano no compasso 262. No compasso 263 vemos um desenho melódico na região grave que relacionamos com a tópica época-de-ouro, executado por fagote, piano, violoncelo e contrabaixo. Tais melodias se desenvolvem por graus conjuntos e com quiálteras contendo subdivisões de um tempo em três partes iguais seguidas de quiálteras com subdivisões em cinco ou sete partes iguais, dependendo do instrumento, conferindo uma derradeira sensação de movimento antes da suspensão do tempo com a fermata no terceiro tempo do compasso 264, antecedida de uma última figuração da tópica militar em trompa, trompete e violino 2.

maneira que não deixe de tocar as semibreves escritas nas cabeças dos compassos). A redução, em certos momentos, é mais fiel à versão orquestral do que à versão de câmara, o que torna prudente que o pianista esteja sempre com a partitura do ensemble por perto para tirar dúvidas de orquestração, verificar notas e adaptar realizações.

Pesquisadores orientados pelo paradigma começo-meio-fim³³ relacionam o uso da tópica tempestade e ímpeto com uma posição central no discurso³⁴. Ripper, no entanto, utiliza figurações dessa tópica no início da cena 1, de maneira a criar a sensação de que o ouvinte está entrando numa situação cênica que já estava acontecendo. É como se caíssemos de pára-quedas na mente conturbada de Euclides da Cunha, que começará a cantar dentro de instantes suas memórias e aflições. Com isso em mente, acreditamos que o pianista deve tocar os primeiros compassos de maneira bastante fluente, sem se demorar nas anacruses de semicolcheia e caminhando com o fraseado para a nota depois das sextinas.

A mudança de clima e textura a partir do compasso 11 pode levar a uma variação involuntária do andamento, mas sugerimos que o pianista tente mantê-lo ao máximo, acreditando que a introdução da tópica *Seufzer* no lugar de tempestade e ímpeto será o bastante para estabelecer o contraste expressivo e preparar a entrada do cantor. O personagem de Euclides começa a cantar no compasso 16, delirando em voz alta para sua esposa, Anna, sobre o que viu na guerra de Canudos. As quiáleras em terças, figurações da tópica *Seufzer*, podem ser interpretadas como suspiros e soluços, executando a ligadura com extrema conexão entre as notas (como se estivesse tocando um instrumento de arco) e separando ligeiramente das notas anterior e seguinte a terceira colcheia quialterada de cada tempo. As primeiras notas cantadas que ouvimos, como discutido na análise feita no item 3.2.1, são como um motivo musical que acompanhará a repetição do texto “Sanninha, eu vi” em outras partes da cena, como uma maneira de trazer Euclides de volta das suas lembranças para a aquele instante, em que seu modo de endereçamento é sua esposa Anna. Além de estar muito no início da ópera, pensamos que o apelido “Sanninha” evoca, apesar de todo caos expressado nos compassos anteriores, o afeto que Euclides tem por sua esposa. Esse afeto parece se diluir

³³ Vide nota de rodapé de número 7 sobre este assunto, no item 1.1.1 deste trabalho.

³⁴ William Caplin escreve o seguinte sobre o uso da tópica tempestade e ímpeto: “Here an obvious *Sturm und Drang* topic occupies the most initiating position possible within a movement. Since this topic most often denotes a formal middle, do we have the impression that the work is beginning, so to speak, in medias res, as often occurs in some romantic compositions, say, by Schumann?” (CAPLIN, 2005, p. 122, *italico original*), que traduzimos da seguinte forma: “Aqui um claro exemplo de tópica *tempestade e ímpeto* ocupa a posição mais inicial possível num movimento. Como esta tópica denota mais comumente uma posição formal central, nós temos a impressão de que a obra começa, por assim dizer, *in medias res*, como ocorre normalmente em algumas composições românticas, digamos, de Schumann?”.

Há um certo mistério instaurado primeiramente pelos intervalos de quinta tocados melodicamente nos compassos 43 e 44 e, em seguida, pela natureza modal instável presente na melodia do barítono. Logo o mistério dá espaço a uma seção com temperamento festivo com tópicas nordestinas, narrando a ofensiva do povo de Canudos sobre o Exército. Essa variação de afetos em poucos compassos pode ser explorada pelo cantor buscando colorir o trecho com sutilezas de timbre. Por exemplo, começar o texto “Mas, de manhã surpreendeu-a” com a voz menos clara, aproveitando para cantar a vogal nasal de um jeito bem próximo à fala e aumentar o brilho da voz gradativamente até a sustentação do dó3 de “Conselheiro”. O texto da anacruse do compasso 53 em diante pode ser cantado com vigor, executando os ritmos com precisão sem perturbar o legato, para que o texto seja sempre bem compreendido pelo público e com um timbre brilhante.

Euclides, próximo ao compasso 67, está completamente absorto pelas imagens que narra, como se ele estivesse em Canudos novamente. A tópica impressionista dos compassos 68 e 69 parece transportá-lo de volta para o cômodo onde conversava com a Anna, o que é reforçado pela repetição do motivo “Sanninha, eu vi!” nos compassos 72 a 75. Desta vez, o acompanhamento instrumental apresenta tópicas nordestinas, o que nos leva a acreditar e propor que Euclides chame o apelido da esposa com tom maravilhado. A região é aguda (chegando a um mi bemol 3) e o compositor pede um crescendo para uma dinâmica forte. Sugerimos que se evite uma sonoridade agressiva, para que consigamos expressar o entusiasmo do personagem e deixemos raiva e agressividade para outros momentos onde podem ser cenicamente melhor desenvolvidos.

O trecho seguinte é como uma segunda estrofe para a mesma música e continua a narrar o que já aponta para a vitória do povo de Canudos. Novamente, o compositor utiliza tópicas nordestinas que ajudam a construir musicalmente as imagens trazidas pela poesia do libreto. No compasso 87, a introdução da tópica recitativo confere solenidade ao trecho, onde o personagem fala sobre o “Divino” e sobre Antônio Conselheiro. Sugerimos uma ligeira flexibilização da precisão das articulações rítmicas, cuidando para que a articulação do texto seja especialmente enfocada neste trecho.

Figura 5 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 87 e 113 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		Transição					Introd. à Seção C					c1					c2			c3								
		87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113
		Seção C																										
TÓPICAS	Nordestina																											
	Tempestade e ímpeto																											
	Sensibilidade																											
	Recitativo																											
	5 - #5 - 6																											
LIBRETO																												
		Entre vivas ao Divino					e Antônio Conselheiro /																					
												Caíram matutos junto																
												aos símbolos sacrossantos /																
												Caíram soldados nas portas das casas /																
																Retirou-se a tropa derrotada												
																entre poeira, fumaça e sangue /												

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G.

Ripper

A presença da tópica sensibilidade a partir do compasso 92 nos indica que o caráter festivo é um pouco mais introspectivo no trecho, justamente onde o personagem narra as mortes que aconteceram dos dois lados da guerra. Os versos “Caíram matutos juntos a símbolos sacrossantos / Caíram soldados nas portas das casas” foram previstos para serem cantados em dinâmica piano e podem ser coloridos com uma variação de timbre. A adição da tópica tempestade e ímpeto a partir do compasso 102 traz mais uma camada de agitação e incerteza que, combinada às chaves de crescendo desde o compasso 101, levam até a dinâmica forte. No ápice de dinâmica da frase, Euclides conta para Sanninha que a tropa do Exército, enfim, se retirou. Os compassos 109 a 113, que apresentam instabilidade e carga dramática característicos da tópica sensibilidade, parecem representar os destroços daquela primeira batalha travada.

Figura 6 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 114 e 145 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		d1	d2										d3					d4			d5					d6							
		Seção D																															
		114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145
TÓPICAS	Nordestina	■																															
	Militar				■										■								■										
	Tempestade e ímpeto				■										■								■										
	Recitativo	■			■										■										■								
	Singing style	■																															
	Época-de-ouro	■																															
LIBRETO																		sanninha, eu vi!					Voltou a tropa três vezes /			Armada, reforçada, multiplicada /					Mais de cinco mil homens para derrotar Conselheiro /		

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G. Ripper

A tópica nordestina nos compassos 114 a 116, tocada por flauta e oboé e acompanhada por blocos harmônicos em figuras de mínimas, nos sugere a imagem da cena da vitória parcial do grupo que seguia Conselheiro sobre a tropa do exército. A melodia destes compassos é, inclusive, uma variação daquela usada anteriormente pelo compositor para o verso “A turba fanatizada jogou-se sobre a tropa”, nos compassos 78 a 81, estabelecendo uma espécie de *leitmotiv* do povo de Canudos.

O trecho instrumental continua entre os compassos 117 e 127, com figurações da tópica tempestade e ímpeto. É um trecho onde, muito provavelmente, o diretor de cena proporá ações para o barítono, já que ele não está cantando. É importante que o cantor conheça bem esse trecho para que não se perca, consiga encaixar as ações propostas no tempo musical e seja expressivamente influenciado pela música enquanto está atuando e se preparando para o próximo motivo “Sanninha, eu vi!” no compasso 129. A tópica presente no acompanhamento deste motivo ainda é tempestade e ímpeto somada à tópica recitativo. Pensamos que esses compassos devem ser cantados com grande agitação e vigor, como se o personagem estivesse se sentindo sozinho com a diminuição da atividade dos instrumentos. Mais uma vez, a tópica militar volta junto com menção à volta da tropa do exército, no acompanhamento e na voz. Há um piano escrito para todos os músicos que pode ser interpretado de diversas formas. O cantor pode experimentar cantar “entre os dentes”, sem receio de ser encoberto pelos instrumentos, já que o acompanhamento é tocado apenas pelas cordas e fagote em regiões que são relativamente simples para se controlar a dinâmica. Pode ainda testar uma articulação mais destacada e precisa ritmicamente, mais marcial e enérgica,

Figura 8 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 180 e 210 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		Seção G						Seção H (com <i>ritonello</i> de 188 a 197, casa de segunda vez em 198)										Coda de H					Trans.										
		180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	
TÓPICAS	Nordestina																																
	Militar																																
	Lamento																																
	Sensibilidade																																
	Seufzer																																
	Singing style																																
LIBRETO		Subiram a serra até Canudos /	Despejaram sua artilharia, canhões, granadas /	contra o casario, a praça, a igreja /	Sanninha, eu vi! /	Os homens de Canudos lutavam por Conselheiro	e por Deus /	Mulheres e velhos, crianças pequenas /	queimavam, corriam, paravam, caíam /	levantavam, rezavam, gritavam, morriam! /	mulheres e velhos, crianças pequenas /	queimavam, morriam!	Até que morreu Conselheiro!	Até que morreu Conselheiro! /																			

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G.

Ripper

Do compassos 180 ao 204, propomos que o cantor utilize muito legato e até alguma imprecisão na execução dos ritmos para expressar o clima austero e triste do texto poético, que relacionamos também à presença das tópicas lamento e *singing style*. A exceção se daria no compasso 182, onde propomos ser bem preciso na execução do ritmo das semicolcheias (que atribuímos ser exemplares da tópica militar) nas palavras “sua artilharia, canhões”, a fim de estabelecer contraste com o legato proposto como um todo para o trecho. Vale a pena ainda, em nossa opinião, marcar a apojatura do compasso 183 com a articulação clara de duas vogais “a” na sílaba central de “granadas”. Por ser um trecho curto dentro de uma proposta mais abrangente, procuramos não mexer na articulação para não influenciar no fluxo de ar, mas acreditamos ser um parâmetro modificável em outras visões sobre a interpretação deste trecho. Dessa forma, relacionamos, principalmente, a flexibilidade rítmica/tópicas lamento e *singing style* a palavras que se referem ao povo que seguia Conselheiro (serra, Canudos, casario, casa, igreja) e a precisão/tópicas militares às palavras que têm a ver com o Exército (despejaram, artilharia, canhões, granadas). Nos compassos 186 e 187, aparece pela última vez o texto “Sanninha, eu vi”, mas suas características melódicas são bastante diferentes do que havíamos apontado como sendo o motivo homônimo. Essa quebra no padrão melódico, com final descendente, acentua o caráter triste do trecho seguinte. Os versos cantados entre os compassos 188 e 198 são repetidos, como se o personagem tivesse que cantá-los duas vezes

para se convencer do que viu. Sugerimos que o cantor procure diferenciar as duas vezes, por exemplo, cantando a primeira com a dinâmica forte escrita, com indignação, e a segunda vez um pouco menos forte, mais introspectivo. O contrário também é possível.

As figurações da tónica *Seufzer* entre os compassos 204 e 208 trazem a ideia dos suspiros causados pela tragédia vivenciada, enquanto Euclides narra a morte de Conselheiro, utilizando-se de ritmos característicos da tónica militar. Sugerimos que, através da execução precisa dos ritmos desta frase em crescendo (que também é falada duas vezes e em marcha harmônica ascendente), o cantor procure transformar a tristeza indicada pela rubrica em raiva, culminando nos dois compassos instrumentais seguintes.

Consideramos que a primeira superposição das tónicas militar e nordestina nos compassos 209-210 pode representar musicalmente a luta entre as partes naquela batalha narrada por Euclides. Propomos que o pianista adote a mesma dinâmica para ambas as mãos e toque a mão esquerda mais destacada e curta, enquanto a mão direita toca legato e modifica o texto da redução, completando a melodia na cabeça do compasso 210 com um acorde de sol maior na primeira inversão (si³, ré, sol e si⁴) em semínima seguido de pausa de colcheia. O cantor tem esses dois compassos para preparar uma possível diferenciação entre a emoção sentida pela morte de Conselheiro narrada logo antes, no compasso 209, e a condição “ofegante” escrita pelo compositor como indicação expressiva no compasso 211.

Figura 9 - Ocorrência de Tópicos Musicais entre os compassos 211 e 240 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		Seção I												Seção J																							
		211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240						
TÓPICAS	Nordestina																																				
	Militar																																				
	Lamento																																				
	Sensibilidade																																				
	<i>Seufzer</i>																																				
	Recitativo																																				
	<i>Singing style</i>																																				
	Época-de-ouro																																				
LIBRETO		Os homens caíram				um a um sob as balas dos sítiantes / Canudos não se rendeu!				Canudos não se rendeu! /				Resistiu até o fim!				Resistiu até o fim! /				Os últimos defensores eram um velho, /				dois homens e uma criança /				contra cinco mil soldados!				Contra cinco mil soldados! /			

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G.

Ripper

O verso “Os homens caíram um a um sob as balas dos sitiantes” é dividido por pausas, onde o cantor pode buscar expressar a característica ofegante do discurso proposta pelo compositor sem interferir demasiadamente no momento da emissão do texto, o que poderia atrapalhá-lo. A culminância expressiva deste trecho se dá no verso seguinte, “Canudos não se rendeu”, onde o barítono canta a um mi^3 , ponto mais agudo do trecho, sobre um acorde de téttrade diminuta de lá resolvendo num acorde perfeito maior de mi em primeira inversão. Neste ponto, no compasso 217, tem início um trecho no qual, novamente, a voz canta uma melodia característica da tópica lamento. Propomos que os acentos aí escritos sejam realizados com extrema precisão rítmica e em dinâmica próxima ao fortíssimo como pedido pelo compositor e fazendo jus à presença do ritmo pontuado no compasso 216, mas sem perder de vista o legato que atribuímos à maioria dos trechos com tópicas lamento. Junto com o *diminuendo* escrito na parte vocal e o aumento dos valores das notas de “até o fim” (o que, por si, já sugere uma diminuição de agitação), sugerimos que a execução das semicolcheias dos compassos 220 e 222 seja gradativamente flexibilizada, sendo a última dupla articulada ligeiramente antecipada e com valores mais alargados. Além de contribuir para a inteligibilidade do texto e manutenção do legato, essa flexibilidade rítmica pode expressar o cansaço do personagem. Outra maneira de oferecer variação à realização cantada do verso “Resistiu até o fim! Resistiu até o fim!” e adicionar uma camada expressiva à repetição destas palavras seria, na nossa visão, encurtar a semibreve do compasso 224, como se o personagem estivesse desistindo da sentença antes de terminar de proferi-la. Tomamos a liberdade de sugerir até mesmo uma mudança considerável na duração da nota, já que supressão do si bemol cantado pelo barítono antes do fim do compasso não faria grande diferença na harmonia, pois é dobrado e oitavado por outros instrumentos e, em termos vocais, o intérprete pode ter deixado bem clara a qualidade de sua emissão e técnica nas notas agudas cantadas logo nos compassos anteriores.

O efeito da combinação dos instrumentos na execução do ritmo pontuado da tópica militar é de conclusão do discurso, mas a harmonia sugere instabilidade e continuação, com um acorde em segunda inversão fechando a frase e parecendo levar para a frase seguinte. Pelo texto do libreto, vemos que Euclides acabou de cantar em fortíssimo (e “com grande emoção”, como sugere a rubrica na partitura) que “Canudos não se rendeu! Canudos não se rendeu! Resistiu até o fim! Resistiu até o fim!”. Nesse clima que vinha sendo instaurado desde o início da narrativa sobre o combate, no compasso 180 da partitura (começando no verso “Subiram a serra até Canudos”), os compassos instrumentais que seguem (225 a 228), com figurações de tópicas *Seufzer* e nordestina e dinâmica em *piano*, nos sugeriram duas leituras e,

consequentemente, nos levam a propor duas possibilidades interpretativas para esses compassos instrumentais e para a seção cantada logo depois. Numa primeira situação hipotética, enxergamos o personagem de Euclides exausto, catatônico e sem forças para expressar sua indignação como vinha fazendo até poucos instantes atrás. As semicolcheias de violino 2 e viola podem, como já sugerimos em outro trecho, ser tocadas como suspiros ou soluços, suavizando a segunda colcheia da ligadura - tanto numa performance acompanhada por *ensemble* quanto em performances e situações de preparação acompanhadas por piano.

Executar fielmente as pausas nos compassos 231 e 232 pode ser uma ferramenta para ajudar na enumeração dos últimos defensores. O cantor pode aproveitar essas pausas para enfatizar sua sensação ao reviver através das lembranças cantadas o descabimento daquele desfecho trágico. Para contribuir com a expressão da indignação do personagem ao cantar os versos “Os últimos defensores eram um velho, / dois homens e uma criança / contra cinco mil soldados”, sugerimos que o cantor destaque em seu fraseado as palavras “velho”, “dois” e “criança”. A melodia sobre apenas duas notas no registro médio (ré bemol 2 e sol 2) dos compassos 233 a 235 possibilitam explorar uma sonoridade bastante próxima da fala. Quando o cantor repete as mesmas palavras (“contra cinco mil soldados”) nos compassos 237 a 240, com um compasso a mais do que apresentava logo antes e numa região mais aguda, onde sugerimos que o crescendo escrito para a parte vocal seja executado explorando-se uma ressonância mais alta, com mais legato, maior uso de vibrato e sustentando as notas rigorosamente pelo tempo previsto. O acorde tocado pelos instrumentos de sopros no compasso 241 pode ser usado pelo cantor para preparar a nova dinâmica da frase seguinte, que apresenta novamente uma tópica nordestina, pintando com sons a imagem das “Vertigens da Montanha da Serra do Cambaio”. Propomos que o cantor cante esse verso com a voz quase trêmula e com a ressonância alta e timbre leve, pensando que a intervenção instrumental entre as palavras faz parte do seu próprio discurso. Para causar esse efeito, pode-se sustentar o si bemol do compasso 243 um pouco mais do que o previsto na partitura e atacar o compasso 244 ligeiramente antecipado, alongando as colcheias seguintes para não deixar a ideia de que o andamento está sendo apressado. O texto em si não nos dá indícios precisos de que o modo de endereçamento desses últimos versos tenha mudado, mas a rubrica “doloroso” juntamente com a tópica nordestina e a sonoridade rarefeita do acompanhamento nos fazem pensar que Euclides está, no final de seu delírio, falando consigo mesmo. Para a última tópica militar do trecho, nos compassos 246 até 249, Euclides respira profundamente para reunir energia, cantar duas notas mi bemol 3 e executar fielmente os ritmos escritos.

Figura 10 - Ocorrência de Tópicas Musicais entre os compassos 241 e 264 da Cena 1 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		Seção K							Seção L																	
		241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	
TÓPICAS	Nordestina																									
	Militar																									
	Lamento																									
	Recitativo																									
	<i>Singing style</i>																									
	Época-de-ouro																									
LIBRETO																										
	Vertigens da montanha																									
	da Serra do Cambaio /																									
	para onde levaram as linhas revoltas / do crime e da loucura!																									

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G.

Ripper

Para nós, a parte instrumental ao final do trecho analisado (compassos 249 a 264), sendo uma repetição variada da seção que havia acontecido entre os compassos 188 e 203, evoca a lembrança daquele trecho musical e de todos os conteúdos poéticos e expressivos lá apresentados. É interessante que o pianista tenha em mente as palavras que haviam sido cantadas junto àquela música, para que tente recriar aquele ambiente, com emoção modificada pelas situações narradas depois. A redução não prevê as linhas de trompa e trompete nos compassos 249 a 252, mas nós sugerimos que o pianista acrescente-as à execução. Será importante para o cantor, em termos expressivos e cênicos, ouvir tocada ao final do monólogo a linha que havia cantado. As tópicas militares tocadas por flauta, oboé, violino, clarineta, trompa, trompete e piano podem ser ressaltadas na trama textural, corroborando o massacre do Exército sobre o povo. Depois do compasso 263, com a tópica época-de-ouro que aumenta a energia com o aumento das subdivisões do tempo em quiálteras, a “última palavra do discurso” é da tópica militar no compasso 264.

Notamos que a progressão poética de todo este trecho analisado é bastante marcada pelo caminho psicológico percorrido por Euclides. Apesar das principais persona (Euclides) e modo de endereçamento (Anna) não saírem do ambiente em que estão, o ouvinte é convidado a visualizar situações que estão passando pela mente de Euclides, entre procissões e combates, que aconteceram em outros tempos e espaços. A narração das lembranças de Euclides podem

fazer o público experimentar a sensação de estarem sentados numa sala de concerto, ver e ouvir a encenação de uma situação entre dois personagens e ainda imaginar todas as outras situações descritas. O monólogo se desenvolve em meio aos delírios do personagem e alguns poucos momentos realmente conectados com o presente, sinalizados pelas vezes que fala o apelido da esposa. Por três vezes, o apelido aparece junto ao motivo melódico ao qual nos referimos pelo próprio verso repetido, “Sanninha, eu vi!”. Esse motivo vem, como observamos, variado melodicamente e influenciado pelos sentimentos (relacionados a diferentes tópicas) que o personagem está sentindo em cada um dos momentos.

4.3 Cena 2: ária “É preciso morrer”

Para conhecermos melhor a personagem e entendermos em qual contexto dramático se insere a ária analisada, discutimos rapidamente o que acontecia aos personagens nos compassos anteriores. Entendemos que, por se tratar de um trecho de uma obra maior, ainda que a ária seja interpretada separadamente, os intérpretes devem buscar conhecer a personagem, suas relações com outros personagens, com a situação vivida, com a época retratada, enfim, com o máximo de informações possíveis sobre texto e música interpretados. Isso permitirá a concepção de uma performance rica e bem embasada, dando segurança aos intérpretes.

A cena 2, onde se encontra a ária “É preciso Morrer”, retrata o primeiro encontro de Anna da Cunha e Dilermando de Assis na pensão Monat, no Flamengo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. O jovem Dilermando, solícito - como o libreto sugere na rubrica, oferece ajuda para carregar as bagagens de Anna e seu filho mais novo Manoel Afonso. A conversa inicia superficial, mas logo Anna demonstra seu descontentamento com a distância entre si e o marido. Dilermando percebe que há algo de errado com a senhora recém conhecida, mas ela não quer entrar em detalhes sobre a própria vida. Ele, então, em tom galante e cheio de energia, começa a falar sobre si. Neste momento, o compositor e libretista se utiliza de uma situação de metalinguagem, onde o personagem de Dilermando diz, em italiano, “Ah, mas eu quero uma ária!”. A ária serve de apresentação para o personagem e é repleta de tópicas e referências militares. Dilermando não poupa esforços em pintar com palavras e vigor vocal um belo autorretrato. Ao final, ao pegar as malas de Anna para ajudá-la, deixa cair o livro “Os Sertões”, dando início a uma conversa desajeitada entre os dois. Parecendo obrigada a informar ao rapaz, Anna conta que é casada com o autor do livro, o “paladino da República” Euclides da Cunha. Os versos (falas) são curtos, reticentes e constrangedores. Para completar a situação embaraçosa, Dilermando pergunta por que Anna é tão triste e bela. Mostrando-se

irritada com o que considera um excesso de intimidade daquele rapaz encantador que mal conhecia, Anna se vê num impasse entre seus sentimentos em relação à vida não ser exatamente como desejamos e repreender aquela ação. Reforçada em uníssono e oitavas por violinos e viola do *ensemble* instrumental, Anna canta com dinâmica crescendo até um fortíssimo: “Veja como fala!”. Violoncelo e contrabaixo fazem uma ligação curta de um compasso e flauta transversa e piano dão início à ária de Anna.

4.3.1 Análise das Tópicas Musicais e estrutura formal

O trecho que analisaremos em seguida, entre os compassos 270 e 356 da cena 2, tem características formais bastante bem definidas, como uma canção que apresenta quatro grandes seções. A primeira seção é como uma introdução à canção/ária, apresentando para o ouvinte, entre outras ideias, o encaminhamento harmônico que servirá de base para as partes a e a' adiante; a segunda e a terceira seções possuem músicas semelhantes, com repetição variada dos mesmos materiais temáticos (ambas começando com a harmonia revelada na introdução), sendo a segunda acrescida de uma parte com dez compassos que não tinham sido ouvidos anteriormente (o que confere uma expressividade única para o clímax do trecho); uma seção que funciona como coda, retomando alguns motivos e finalizando o trecho com afirmação do tom de si bemol menor (com acorde de tônica acrescido da sétima menor nos dois últimos compassos). Abaixo, segue uma tabela com as seções e os números de compasso correspondentes ao início e fim de cada uma delas.

Quadro 6 - Sugestão de esquema formal da ária “É preciso morrer”, Cena 2 de *Piedade*, compassos 270 a 356.

Introdução	Seção A		Seção A'			CODA
	parte a	parte b	parte a'	parte b'	parte c	
270-284	285-296	297-306	307-320	321-330	331-340	341-356

Fonte: produção do autor sobre partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G. Ripper

Desde os primeiros compassos da ária (compasso 270 da cena 2), o soar da nota fá5 por flauta transversa e piano - na versão de câmara - sugere uma tópica de pictorialismo. Com ritmo regular, sempre nos contratempos de um compasso binário simples, o som é lancinante e lembra o bipe de um aparelho de monitor cardíaco, que muda de altura no compasso 288 e cessa por alguns compassos, retornando no compasso 295 (na redução para piano existente,

confeccionada a partir da versão orquestral, este *moto continuo* só cessa no compasso 297 - motivo de posteriores discussões). Pelo seu caráter inexorável e lânguido, para fins de análise e referenciação, a chamaremos de tópica destino³⁵. Com a entrada dos blocos de notas das cordas e mão esquerda do piano no compasso 275, vemos a presença da tópica lamento, com conduções melódicas descendentes em graus conjuntos e/ou cromatismos, principalmente nas vozes mais graves.

A partir do compasso 275, a harmonia se dá através de encaminhamentos de acordes dissonantes que parecem escorregar de um para o outro mudando de cores, com caráter profundamente sentimental. Deste momento até o fim da ária, seguimos destacando essas e outras características da tópica sensibilidade a ponto de afirmar que ela está presente em todo a ária, conferindo unidade e unindo-se pontualmente a outras tópicas, como veremos adiante.

Na entrada do soprano, no compasso 285, além da harmonia que já havia sido apresentada compassos antes, percebemos a melodia vocal como um suspiro expandido³⁶, parafraseando Agawu, que é também característico da tópica sensibilidade. A sensação de suspiro é alcançada na composição pelo uso de apojeturas, intervalos melódicos de segunda menor (diatônicos e cromáticos), melodias com movimentos de zigue-zague e ritmos em quiálteras de três colcheias por unidade de tempo contra a divisão “quadrada” em duas e quatro partes de tempo executada pelo acompanhamento instrumental. Preferimos relacionar os suspiros detalhados acima com a tópica sensibilidade e não com a tópica *Seufzer*, como havíamos feito na análise da cena 1, porque interpretamos essas figurações da cena 2 como parte de um grupo mais amplo de elementos que se juntam para caracterizar a tópica sensibilidade.

No compasso 295, encontramos uma nova tópica de pictorialismo, tocada na região grave pelo piano e pelo contrabaixo. Com ritmo que apresenta articulações sobre a primeira e a quarta semicolcheias de cada tempo (com sustentação e pausa entre elas), esta figuração lembra o ritmo da tópica militar, mas adquire uma expressividade muito diferente neste “Adagio, triste”. Ela parece aludir aos batimentos cardíacos, imitando as durações dos movimentos fisiológicos de sístole e diástole e, por isso, será referenciada por nós como tópica coração. Junto com o aparecimento desta tópica, vemos a volta da tópica destino na flauta e na mão esquerda do piano, por cerca de dois compassos. A tópica sensibilidade

³⁵ A categoria que chamamos de tópica destino foi criada por nós para designar unidades expressivas encontradas na Cena 2 de *Piedade*, fazendo parte do universo de tópicos desta obra. Seu uso cuidadosamente repetido durante a composição e em diálogo com a expressividade contida no libreto nos leva a enxergar nessas figurações um significado extramusical, impregnado de dramaticidade.

³⁶ “*expanded sigh*” (AGAWU, 1991, p.86).

continua se fazendo notar, representada pelo caráter dramático, apesar da aparente inércia harmônica e melódica causada pela sustentação de notas e rearticulação do mesmo acorde.

A partir do compasso 297, vemos um jogo de imitação entre o soprano e a clarineta, com melodias em zigue-zague. Junto com a primeira imitação instrumental, no compasso 298, piano e contrabaixo executam figuração da tópica coração por um compasso. Entre os compassos 301 e 304, a tópica coração exerce papel importante na trama textural, contrapondo-se às articulações em cada pulso dos demais instrumentos de cordas e à frase do soprano, com rítmica variada. A seção termina com dois compassos com a tríade de lá diminuto sustentada pelas cordas e o soprano em *mezzo forte*.

Os compassos 307 e 308 funcionam como a introdução da seção A', como eram os compassos 283 e 284, com oboé, clarineta e trompete tocando a camada textural análoga a que foi tocada anteriormente por violinos 1, 2 e viola. Flauta e piano tocam, novamente, figuração da tópica destino. A novidade em termos texturais é a adição da tópica coração tocada por fagote, piano, violoncelo e contrabaixo. Em seguida, a melodia que tinha sido cantada pelo soprano na seção A retorna, desta vez sendo executada por violinos 1, 2, viola e violoncelo, com a saída da tópica coração. A entrada do soprano, no compasso 312, é quase concomitante à saída da tópica destino. Ela canta uma melodia mais agitada, com sextinas em graus conjuntos seguidas de grandes saltos em movimento de zigue-zague, dobrada por flauta e trompete (em alguns trechos). A volta da tópica coração se dá, analogamente à sessão A, nos compassos 319, 320 e 322. As imitações da melodia cantada pelo soprano ficam, desta vez, a cargo do oboé. Seguindo com variações na orquestração de b, o compositor adiciona o dobramento do soprano por clarineta e trompete nos compassos 327 e 328, nesta parte b', mas esses instrumentos deixam a cantora sozinha a cantar na região aguda a nona bemol do acorde de dominante tocado pelo quinteto de cordas, com violoncelo e contrabaixo tocando figuração da tópica coração.

Entre os compassos 331 e 340, vemos a parte c, que na analogia entre as estruturas das seções A e A', pode ser considerada parte nova. Do ponto de vista harmônico, é a primeira vez que vemos a resolução de um acorde de sétima da dominante na sua tônica correspondente, indicando uma modulação passageira para Ré bemol maior, relativo do tom predominante na ária, si bemol menor. A seção é marcada pelos intervalos de segunda menor na melodia da voz e encaminhamentos harmônicos que parecem deslizar de um acorde para o outro, características da tópica sensibilidade, e pelo cromatismo na linha do baixo típico da tópica lamento. Após a fermata - ponto mais agudo cantado na ária até o momento, sobre um dó bemol 5 -, a harmonia ainda orbita em Ré bemol maior, até a cadência à dominante no

compasso 340. Violinos 1, 2 e viola “tomam emprestado” da tópica destino o ritmo nos contratempos, colorindo praticamente cada articulação com um acorde/bloco de notas cujas linhas melódicas possuem direção ascendente. O oboé toca uma combinação do ritmo cantado pelo soprano na primeira vez que canta “É preciso morrer”, no início da parte a, com a melodia cantada retirada da parte b, que inicia com um grande salto. No entanto, tanto o oboé quanto as cordas, apesar de fazerem menção ao uso de figurações que haviam sido relacionadas anteriormente às tópicas sensibilidade e destino não comunicam o mesmo teor expressivo de antes. Soma-se a esse ambiente uma tópica época-de-ouro tocada pelo violoncelo, nos compassos 338 e 339, como uma baixaria de violão com direção ascendente por graus conjuntos e quiálteras de três colcheias por pulso. A direção ascendente da melodia contribui para aliviar por alguns instantes o drama contido em praticamente toda a ária.

A última seção analisada, que chamamos de Coda, começa com a aparição da mesma figuração da tópica destino que iniciou a ária: flauta transversa e piano tocando o fá 5 nos contratempos dos pulsos, que são sempre marcados por semínimas tocadas por algum instrumento. Quebrando a expectativa harmônica criada no final da seção anterior pelo compasso de dominante de ré bemol, o acorde ouvido no compasso 342 é de ré bemol aumentado, sobre um pedal de tônica durante quatro compassos tocada por fagote, violoncelo e contrabaixo. A regularidade dos contratempos da tópica destino é quebrada no compasso 347, quando o soprano repete a palavra “morrer”. A última tópica que apontamos na ária é a tópica *coup d’archet*, tocada por fagote, violino 2 e viola na anacruse de 353, afirmando a chegada na tônica de si bemol menor contra o dó bemol tocado por violoncelo e contrabaixo logo após o soprano cantar o ré bemol 5 no compasso 351. No compasso 354, ouvimos um acorde perfeito menor de si bemol menor tocado pelo ensemble (menos o piano) e, no compasso seguinte, o violino 2 adiciona a sétima menor ao acorde (Bbm7), que finaliza a ária sob uma fermata.

4.3.2 Proposta de soluções interpretativas

Depois de falar bruscamente com Dilermando (“Veja como fala!”), a personagem Ana tem toda a introdução da ária para pensar no que acabou de se passar e se preparar para suas próximas falas. São 15 compassos em andamento lento que apresentam materiais musicais que serão utilizados posteriormente como acompanhamento para a personagem no desenrolar da ária.

verso “É preciso morrer”. A redução para piano não prevê a execução da tópica destino nos compassos 309 a 312, mas nós sugerimos que, dada a sua importância expressiva, o pianista procure acrescentá-la por conta própria na performance. Ao reproduzir instrumentalmente a linha vocal, o ensemble lembra a personagem das palavras que havia cantado, e ela responde que “É forçoso dormir, esquecer / Inevitável calar, imergir”. Ela termina tentando se convencer de que é “Indispensável hibernar quando o amor partir”. Vemos, a partir deste ponto, que a personagem parece ter mudado o modo de endereçamento do texto, não mais se dirigindo a Dilermando, mas a si mesma. Essa ideia será corroborada alguns compassos à frente, quando a personagem utiliza o pronome oblíquo “mim”, se referindo a ela própria. Antes disso, o compositor utiliza a inversão e rearranjo de algumas estruturas melódicas do final da parte b’, chegando ao lá 4 em “retornar”, nos compassos 329 e 330, uma oitava acima do que havia cantado nos compassos 305 e 306.

A seção é estendida com o acréscimo da parte c, sobre uma tópica lamento na linha do baixo nos primeiros compassos. A harmonia, como destacado na análise, possui um encadeamento V7-I em ré bemol maior, que interpretamos como a certeza da personagem que é “Necessário então florescer o jardim”, como uma metáfora para viver um novo amor. Sugerimos que o andamento seja um pouco mais movido nesta parte c, impulsionado pelas quiálteras de seis na anacruse tocada por fagote e viola. O *ritardando* previsto pelo compositor no início do compasso 333 pode ser adiado para o final do compasso, mais próximo da semicolcheia em “jardim”, a fim de conferir mais dramaticidade à fermata sobre a interjeição “Ah!”, num rápido porém intenso regozijo. Este é um ponto onde a cantora deve ter muito claro o planejamento das respirações. Antes e depois da interjeição? Só antes? Só depois? Pensamos que as três alternativas são dramaticamente plausíveis, podendo escolher o que é melhor para cada instrumento vocal. A personagem termina a seção com outra figura de linguagem com conotação próxima a “florescer”, desta vez, desejando um “outro verão em mim”. Ligamos essa figura de linguagem à melodia ascendente tocada pelo violoncelo, que relacionamos à tópica época-de-ouro (compassos 338 e 339). Ao observarmos a ocorrência desta tópica ao longo da obra como um todo, percebemos que seu uso remete ao universo de Dilermando (como veremos, por exemplo, na análise da cena 4), o que nos leva a pensar que, naquele momento em que Anna deseja “outro verão”, Dilermando está em seus pensamentos. Sugerimos, pois, que a cor e/ou a intenção que haviam sido usadas para cantar o dó bemol agudo do compasso 334 sejam mantidas (na medida do possível) até o final da seção, como forma de dar unidade ao sentimento.

Figura 13 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 341 ao 356 da Cena 2 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		Coda															
		341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356
TÓPICAS	Lamento																
	Sensibilidade																
	Coup d'archet																
	Época-de-ouro																
	Pictorialista "Destino"																
	Pictorialista "Coração"																
LIBRETO		em mim /			É preciso morrer				morrer				Ah!				

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G. Ripper

Com a volta da tópica destino no início da Coda, enquanto o soprano sustenta o ré bemol 3, imaginamos que o desejo de mudança é confrontado com a realidade. Sugerimos que a cantora mostre o efeito da realidade em sua interpretação, por exemplo, com um rápido decrescendo no ré bemol 3 logo que ouvir a volta da tópica destino no piano (e na flauta, se estiver sendo acompanhada pelo grupo de câmara). Ao repetir o texto “É preciso morrer”, sugerimos que a cantora busque uma sonoridade próxima àquela utilizada para cantar as mesmas palavras no início da ária. A repetição do verbo “morrer” e uma nova interjeição “Ah!”, desta vez sobre um ré bemol 5 (nota mais aguda da ária), pode inspirar desespero ou uma tentativa de se conformar com o destino que vê para si. Se a cantora opta por expressar o desespero, para não mexer na dinâmica piano escrita, pode-se apressar um pouco o andamento - estratégia que pode, inclusive, ajudá-la tecnicamente com a sustentação do ré bemol 5 até o compasso 354, como previsto pelo compositor. Optando pela expressão da resignação, a manutenção do tempo parece ser mais adequada, podendo efetuar uma *mesa di voce*, crescendo e decrescendo na nota sustentada, junto com a manipulação do vibrato. Observando suas possibilidades técnicas, a cantora pode propor outras soluções interpretativas com base na expressividade que deseja comunicar.

Após analisar e propor soluções, podemos dizer que nossa visão da progressão poética do texto percorre os caminhos emocional e psicológico. Buscamos realçar as idas e vindas emocionais da personagem: Anna começa a ária perturbada pelas qualidades que ouvira Dilermando lhe atribuir (“triste” e “bela”) e reflexiva, usando metáforas de vida, morte e transformação. O uso de tais imagens parece tentar desviar a atenção para o que, de fato,

sente. Com a descrição de uma “propícia estação”, a personagem ganha esperança, mas logo em seguida o ensemble instrumental puxa-a para a realidade tocando as melodias dos versos iniciais da ária, como a voz de sua consciência, trazendo-a novamente à reflexão (“Indispensável hibernar / Quando o amor partir”). Em seguida, a esperança se transforma em desejo, com a personagem expressando verbalmente sua vontade (“Quem dera fosse já / outro verão em mim”). A repetição do verso “É preciso morrer” recebe outro tratamento expressivo porque acreditamos que a personagem chega angustiada ao final da ária, convencida de que se a opção de mudar o próprio destino lhe custaria caro demais, a morte seria a melhor solução.

4.4 Cena 4: ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”

A ária “Quando a manhã me desperta falando de amor” apresenta um dos momentos de metalinguagem da obra³⁷. Na rubrica no início da cena 4, o libreto traz a informação de que Dilermando canta uma canção acompanhando-se ao violão. No contexto operístico, intérpretes, autor e público firmam um acordo tácito de que o ato de falar dos personagens, muitas vezes, será expressado através do canto. Portanto, quando um personagem interpreta estar cantando, é como se houvesse “o canto dentro do canto”, estabelecendo uma situação em que a função metalinguística se apresenta como mais um dos elementos a serem explorados expressivamente. Ripper, ao escolher os meios de manifestar essa situação na composição, opta por trazer para a obra elementos da canção popular brasileira do início do século XX, época em que se desenvolve o enredo da ópera *Piedade*. Desde a indicação de caráter “Seresta” sobre o primeiro compasso da introdução, passando pelo acompanhamento de violão, padrões harmônicos (como por exemplo, acordes de sétima da dominante com a quinta aumentada), estrutura estrófica do texto, tessitura vocal central e muitas figurações de tópicos época-de-ouro, essas características comunicam ao ouvinte que aqueles quarenta e nove compassos são como uma canção dentro da obra. E, caso o ouvinte que não leu a rubrica inicial fique na dúvida se está mesmo ouvindo um trecho inspirado em outro gênero musical diferente da ópera, o antepenúltimo verso da ária é esclarecedor: “Eu cantarei esta canção”.

³⁷ Vemos outro exemplo de metalinguagem cantado por Dilermando na cena 2. Quatro compassos antes de começar a primeira ária do personagem na obra (“Sempre a buscar”), Dilermando canta em italiano “*Ah, ma io voglio un'aria!*”, que traduzimos por “Ah, mas eu quero uma ária!”.

4.4.1 Análise das Tópicas Musicais e estrutura formal

A organização formal do trecho é regular, com frases de 4 compassos, como comumente empregado na estrutura de frases e seções do repertório de gêneros musicais populares. Vemos uma forma ternária precedida de introdução e finalizada por uma Coda praticamente idêntica à introdução. As seções A e B apresentam repetição interna de suas partes e a seção A' tem a metade do tamanho de A.

Quadro 7 - Sugestão de esquema formal da ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”, Cena 4 de *Piedade*, compassos 1 a 49.

Introdução	Seção A		Seção B		Seção A'	Coda
	Parte a	Parte a'	Parte b	Parte b'	Parte a''	
1-4	5-12	13-20	21-28	29-36	37-44	45-49

Fonte: produção do autor sobre partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G. Ripper

A análise das tópicas presentes nesta ária é um tanto diferente das que fizemos sobre os trechos das cenas 1 e 2. Enquanto o discurso formado pelas tópicas nas outras cenas carregava mais contrastes, maior profusão de categorias encontradas e se alinhava à caracterização de personagens, lembranças e/ou situações consecutivas, na cena 4 vemos pairar por toda a ária de Dilermando figurações da tópica época-de-ouro, com pouca interferência de tópicas de outras categorias. A tópica época-de-ouro está presente 1) nas inúmeras figurações de “baixaria” na parte do violão, remetendo a gêneros de música brasileira como o choro e a seresta; 2) na melodia do canto, repleta de “floreios melódicos”, na definição do pesquisador Acácio Piedade em artigo escrito em 2013 (PIEDADE, 2013, p. 14), como apojeturas, grupetos e bordaduras (simples e sucessivas); 3) trechos em harmonias obedecendo ciclos de quartas, típicos do choro; características musicais que ajudam a expressar o lirismo do canto e da poesia.

O violão - com exceção dos compassos da introdução e coda - é escrito numa textura característica dos acompanhamentos de canções populares: baixo tocado pelo polegar *versus* acorde tocado pelos dedos indicador, médio e anelar. O baixo varia entre tocar notas longas a cada mudança de harmonia (e/ou nos tempos 1 e 3 do compasso), que soam enquanto o acorde é tocado pelos outros dedos e tocar as linhas com figuras de menor duração e graus conjuntos (em sua maioria, mas também em arpejos) com função de ligação, que chamamos

de “baixaria”. Verificamos a presença de “baixarias” - que caracterizam o uso de tópicas época-de-ouro - em todos os compassos onde há mais de duas colcheias seguidas ou o uso de semicolcheias, em ambos os casos, com a haste virada para baixo (na transcrição para piano, essas figurações estão escritas na clave de fá). Alguns movimentos cromáticos descendentes na linha do baixo poderiam sugerir a presença da tópica lamento, mas, por estarem “dentro” de baixarias e num contexto de canção popular brasileira, preferimos interpretá-las somente como figurações da categoria época-de-ouro. A expressividade proveniente dessa tópica se sobrepõe a padrões analíticos que se proponham a identificar apenas figurações melódicas, de forma que tal expressividade comunica ao ouvinte que tem familiaridade com a musicalidade³⁸ brasileira um período histórico específico, um jeito quase intrínseco de cantar e tocar, uma sonoridade tipicamente brasileira.

Na parte do canto, as figurações que relacionamos à tópica época-de-ouro também são abundantes, aparecendo em apojaturas, grupetos e bordaduras por todo o trecho analisado. O lirismo do texto poético também corrobora para a instauração de uma “atmosfera época-de-ouro”.

Por duas vezes na seção B, destacamos a presença das tópicas 5 - #5- 6 e coração (tópica pictorialista que descrevemos na análise da ária “É preciso morrer”), nos compassos 23-24 e 31-32, combinando cromatismo melódico com as figuras pontuadas que remetem ao ritmo cardíaco. Seu uso, assim como o da tópica época-de-ouro, transporta intérpretes e público para um tempo passado, evocando a musicalidade brasileira de um jeito que estabelece conexões musicais mesmo com ouvintes que não estejam tão acostumados ao universo da ópera.

4.4.2 Proposta de soluções interpretativas

As soluções interpretativas propostas para esta cena são norteadas pela ideia de hibridismo contrastivo que apresentamos no item 1.3.3 deste relatório. Enxergamos a quase onipresença de tópicas época-de-ouro na ária “Quando a amanhã me desperta falando de amor” como uma das propostas mais contrastivas de toda a obra, em termos de técnica composicional. Como forma de realçar a metalinguagem mencionada, o compositor traz de forma veemente elementos da música popular brasileira do início do século XX para dentro de sua ópera contemporânea, oferecendo um resultado híbrido de gêneros distantes entre si temporal e estilisticamente. Passa a ser da competência dos intérpretes discutir, conceber e

³⁸ Musicalidade, aqui, segundo o conceito discutido pelo pesquisador Acácio Piedade, ao qual nos referimos no capítulo 1.

caracterizar durante a performance as suas próprias soluções interpretativas para essa junção de elementos contrastivos. Ignorar tal processo de hibridização, desprezando aspectos interpretativos de canções no desenvolvimento da performance desta ária, representaria a perda de camadas interpretativas e levaria a uma concepção e prática descontextualizadas.

Como mencionamos rapidamente na análise da cena dois, enxergamos que a sonoridade sugerida por essa tópica tem mais relação com o universo de Dilermando do que com qualquer outro personagem e, não por acaso, é evocado durante toda a ária.

Sugerimos que o “lirismo *rubato* no canto, muito empregue em serestas” (PIEDADE, 2013, p. 15) e a flexibilização dos ritmos tão própria da execução das “baixarias” no choro sejam trazidos para o estudo e performance desta ária, por parte do cantor, do violonista e do pianista correpetidor. A tonalidade, a construção melódica da primeira frase do canto, o acompanhamento tocado por violão e a situação matinal narrada por um personagem apaixonado lembram a ária rossiniana *Ecco, ridente in cielo*, da ópera *O Barbeiro de Sevilha*. Tais semelhanças, em certa medida, juntam-se ao que compreendemos como sendo características estilísticas e interpretativas da tópica época-de-ouro e contribuem para a nossa concepção de sonoridade vocal para a ária de Dilermando: um timbre brilhante, leve e presente, legato na maior parte do tempo, executando pequenos portamentos descendentes (especialmente após notas agudas, como descreve Acácio Piedade como sendo representativo das serestas), utilizando vibrato de forma pontual, especialmente em notas longas, procurando expressar paixão e encantamento pela mulher amada a cada palavra e respiração.

Figura 14 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 1 ao 36 da Cena 4 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

TÓPICAS	LIBRETO	Parte a																																					
		Introdução			Seção A												Seção B												Parte b'										
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36		
Época-de-ouro																																							
5 - #5 - 6																																							
Pictorialista "Coração"																																							
	Quando a manhã / me desperta falando de amor /																																						
	Eu corro logo à estação /																																						
	Pego o trem até Piedade /																																						
	Levando na bagagem / saúde e o violão /																																						
	És a mulher / revestida de todo esplendor /																																						
	Surgindo linda na janela /																																						
	visão que nunca esqueci /																																						
	Tu és a flor mais bela /																																						
	que eu já conheci /																																						
	Chegarei, saltarei em Piedade /																																						
	Buscarei como triste arlequim /																																						
	Quando encontrar o portão /																																						
	sem mesmo saber teu nome /																																						
	Hei de esperar-te surgir, enfim /																																						
	(enfim)																																						
	Na colina, a igreja em festa /																																						
	Levarei minha prece a Deus /																																						
	Possam os anjos do céu /																																						
	Trazer-te à tua janela /																																						
	E para sempre aos olhos meus /																																						

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G.

A indicação “à vontade” sobre o primeiro compasso cantado pelo tenor é mais uma informação que corrobora a ideia de variação agógica que trouxemos anteriormente. O violonista (ou o pianista correpetidor) podem tocar a introdução igualmente à vontade, buscando frasear a anacruse do compasso 5 de maneira a conectar a introdução instrumental ao canto. Se houve variação de agógica na execução do compasso 4, principalmente, é necessário muita sintonia entre os músicos para que a respiração do tenor para começar a cantar não seja afetada negativamente por uma indefinição do tempo da anacruse. Do compasso 9 até a metade do compasso 12, o tempo do acompanhamento pode ser mais estável, dada a escrita rítmica que prevê articulações sobre todas as colcheias do compasso, sem subdivisões em semicolcheias. O cantor, por outro lado, pode continuar buscando adaptar ligeiramente o ritmo escrito para dar ênfase a algumas palavras do texto através da agógica, relacionando-se com o acompanhamento de maneira mais livre, buscando sempre compensar as pequenas alterações de ritmo para chegar junto com o acompanhamento aos inícios de compasso e/ou mudanças de harmonia. O acorde de ré bemol com sétima menor (Db7) durante os tempos três e quatro do compasso 12 funciona como uma substituta da dominante de dó maior, preparando o retorno a essa tonalidade. Neste ponto, a cadência suspensiva e o aparecimento da “baixaria” favorecem um *ritardando* curto.

As soluções que propomos para a parte a’ são aproximadamente as mesmas que fizemos para a parte a. Destacamos como diferença a adição de uma apojatura na linha do canto no compasso 16, conferindo movimento ao final do verso e conectando-o ao próximo. Comparando a forma poética da primeira estrofe com a segunda, notamos que o terceiro verso das duas estrofes possuem números diferentes de sílabas poéticas (que o compositor adapta com adição de uma ligadura em notas repetidas que antes eram articuladas duas vezes), e o da primeira estrofe termina com final masculino, com palavra oxítone (“estação”), enquanto o da segunda estrofe termina com final feminino, utilizando uma palavra paroxítone (“janela”), o que, por si, já exigiria que o compositor dividisse a última nota em duas se quisesse manter a construção paralela das partes a e a’. O compositor poderia ter optado pela junção (elisão) da sílaba final de “logo” com a contração “à”, o que igualaria o número de sílabas poéticas dos terceiros versos das estrofes um e dois. A escolha por manter o advérbio “logo” separado da palavra seguinte pode ser explicada pelo desejo do autor de que essa palavra tivesse algum destaque na frase musical, enfatizando a pressa do personagem em correr até a estação. Alinhados com essa ideia, propomos que o cantor conduza o fraseado também para essa palavra, estabelecendo mais um ponto de apoio antes da sílaba tônica final do verso. A ideia de movimento causada pela apojatura também sugere uma diferença no fraseado,

acompanhando a mudança do lugar da rima das duas estrofes análogas, como destacamos em negrito na tabela a seguir:

Quadro 8 - Divisão de versos, sílabas poéticas e rimas das duas primeiras estrofes da ária “Quando a manhã me desperta falando de amor”³⁹

Estrofe 1	Número de sílabas poéticas (estrofe 1 - estrofe 2)		Estrofe 2
Quan-do_a ma-nhã	4	4	És a mu-lher
Me des-per-ta fa-lan-do de_a-mor	9	9	Re-ves-ti-da de to-do_es-plen-dor
Eu cor-ro lo-go à es-ta-ção	9	8	Sur-gin-do lin-da na ja-nela
Pe-go o trem a-té Pie-da-de	8	8	Vi-são que nun-ca es-que-ci
Le-van-do na ba-ga-gem	6	6	tu és a flor mais bela
sau-da-de e_o vi-o-lão	7	6	Que eu já co-nhe-ci

Fonte: produção do autor sobre libreto cedido pelo compositor J. G. Ripper

Para auxiliar o ouvinte a associar versos que têm seu sentido completado pelo(s) verso(s) seguintes, sugerimos que os intérpretes, conscientes das análises apontadas no parágrafo e na tabela acima, realizem fraseados diferentes para as duas estrofes análogas. Na primeira estrofe, pensamos que as respirações antes das anacruses dos compassos 11 e 12, se existirem, sejam curtas para não interromper o fluxo da ideia completada pelos versos 4, 5 e 6. Para isso, as notas mi² do compasso 10 não devem inspirar repouso, e sim continuidade. Na segunda estrofe, o cantor deve sustentar a última sílaba do terceiro verso até a pausa no início do compasso 17, buscando aproximar as ideias expressas pelos versos três e quatro. A ideia é dar ao ouvinte a impressão de que o personagem está, naquele momento da descrição, contemplando na memória a visão esplendorosa da mulher na janela. Mais uma vez, a adição da apojatura no final do compasso 20 dá a sensação de movimento, da chegada ao bairro de Piedade narrada na seção seguinte.

A seção b começa em lá maior (homônimo do tom relativo, distante do tom inicial, dó maior), com um membro de frase cantado numa região mais aguda (dó#3-fá#3),

³⁹ Utilizamos hífen para separar as sílabas poéticas dentro de uma mesma palavra, bem como espaços simples para separar sílabas poéticas de palavras diferentes, e traço sublinhado para demonstrar a elisão de sílabas (união) de diferentes palavras na mesma sílaba poética. O negrito marca as palavras que rimam entre si dentro de cada estrofe.

demonstrando euforia. Em seguida, no compasso 23, o segundo membro de frase é repetido uma terça abaixo, acompanhado da combinação das tópicos coração e 5 - #5 - 6. Para que a combinação das tópicos seja destacada na performance, acompanhada de violão ou piano, sugerimos que as semínimas pontuadas da linha do baixo sejam ligeiramente separadas das colcheias seguintes. A presença dessas tópicos pode ser lida de diferentes maneiras, levando a soluções diversas. Citamos duas possibilidades: na primeira, as tópicos sugerem mais um elemento de paixão, acentuando a euforia do personagem e, com isso, levando à flexibilização na execução dos ritmos escritos para o canto; na segunda, a percepção das tópicos levaria o personagem a atentar para as batidas do próprio coração, contendo um pouco o frenesi de estar se aproximando da amada. Vemos nessa segunda alternativa uma ligação maior com o texto, que compara os sentimentos do personagem com os de um triste arlequim, evocando a lembrança do famoso triângulo amoroso da comédia *della'arte* formado por Colombina, Arlequim e Pierrot. A menção do libreto pode ser interpretada como uma sutil comparação dos três personagens do teatro clássico com os personagens da obra em questão.

No compasso 27, a melodia ascendente do canto parece acompanhar o texto que descreve o surgimento da mulher na janela. Um pequeno *ritenuto* a partir do fã#3 até início do quarto tempo do compasso 28 pode ajudar na construção da expectativa. Neste caso, as semicolcheias do acompanhamento no final do compasso devem ser utilizadas para retomar o tempo para a parte b'.

O aparecimento das tópicos coração e 5 - #5 - 6 nos compassos 31 e 32 traz novamente a ideia de acalmar os ânimos da “igreja em festa” e trazer o personagem para um estado introspectivo condizente com o verso “Levarei minha prece a Deus”. A presença da fermata no compasso 36 nos leva a conceber um andamento muito fluido para os compassos 33 a 35, buscando evitar que a execução de *rallentandi* faça o trecho soar “arrastado”. Salientamos a importância de destacar a palavra “sempre” no compasso 35, tanto por sua importância para a mensagem do texto quanto para a diferenciação dos finais das parte b e b', sendo o sol bequadro uma nota característica que indica o retorno para dó maior. Efetuamos esta ênfase através de uma variação na dinâmica do verso.

Figura 15 - Ocorrência de Tópicas Musicais do compasso 37 ao 49 da Cena 4 de *Piedade*, distribuição do texto do libreto e sugestão de esquema formal.

		Seção A'							Coda					
		37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
TÓPICAS	Época-de-ouro													
	5 - #5 - 6													
	Pictorialista "Coração"													
LIBRETO		Quando, afinal, / o teu rosto reaparecer /												
		Eu cantarei esta canção /												
		Para dizer que em Piedade /												
		Hoje mora o meu coração /												

Fonte: produção do autor sobre libreto, partituras do ensemble e de canto e piano cedidas pelo compositor J. G. Ripper

O retorno do material musical de A em A' é tratado de forma semelhante do ponto de vista expressivo. Sugerimos que, apesar de tentador, o cantor não se demore demais num *rallentando* no compasso 43, visto que ainda há uma coda a ser tocada. A escala ascendente usada como ligação entre a nota final do canto e a coda servirá para retomar gradativamente o tempo, para restabelecer o caráter alegre e leve. Os três últimos compassos devem ser executados com bastante liberdade de agógica, apaixonadamente.

A canção descreve o deslocamento físico da persona até o bairro da Piedade, onde se encontrará com sua amada, que é para quem o texto é endereçado. A progressão poética apresenta também um aspecto temporal, desde o despertar pela manhã até o momento em que a persona vê o rosto da amada e lhe dedica a canção. Esses aspectos, no entanto, não estão descrevendo uma ação que, de fato, aconteceu ou acontecerá, mas ajudam a criar a atmosfera para as declarações do amor de Dilermando por Anna. A metalinguagem presente na ária gera uma situação curiosa, em que o personagem Dilermando canta o poema utilizando a voz de uma persona que é ele mesmo⁴⁰, evidenciada por pronomes na primeira pessoa do singular, para um modo de endereçamento que é duplamente a personagem Anna da Cunha, evidenciado por pronomes na segunda pessoa do singular.

⁴⁰ Ao entrar em contato com o texto que vem depois da ária, intérpretes e ouvintes saberão que Dilermando compôs a canção para Anna, pelos versos cantados por ele: "Fiz para ti, Sanninha / Minha inspiração, meu mundo", nos compassos 54 a 57 da mesma cena.

5 Conclusão

Desde a introdução desta dissertação, defendemos que a preparação de cantores para a performance operística é um assunto que pode e deve ser abordado por várias ópticas/óticas, por olhos e ouvidos cuidadosos e dedicados. Em minha prática profissional, ao procurar fundamentação para as performances que ajudo a preparar como pianista correpetidor e cantor, me deparei com muitas formas de alicerçá-las e concebê-las. Eram fruto do conhecimento da tradição operística obtido através de materiais escritos ou por parte de profissionais e amantes do gênero, baseadas no estudo da estética e do contexto histórico, e/ou amparadas por análises poéticas, harmônicas, melódicas e, mais raramente, estruturais. Entramos em contato com a Teoria das Tópicas Musicais e percebemos o quanto ela estabelece pontes entre a maioria das abordagens supracitadas, dialogando com nossa busca pelas relações semântico-musicais.

Constatamos, em nossa pesquisa, o contato das tópicas com manifestações humanas artísticas, sociais e históricas, como havíamos absorvido da literatura desde os estudos iniciais para a elaboração deste trabalho. Observamos essas conexões acontecerem em nossas análises de diversas maneiras. As tópicas que encontramos mostraram-se valiosos indicativos da época em que a história do libreto se passava (pelo uso de tópicas época-de-ouro e 5 - #5 - 6, por exemplo), da cultura de uma região e de um grupo de pessoas (expressados através de tópicas nordestinas), da menção a instituições nacionais como o Exército (claramente, com a utilização de tópicas militares), entre outros. Quando propusemos a execução de portamentos como marcas expressivas da tópica época-de-ouro na cena 4, é com o intuito de fazer presente na performance a tradição das serestas.

Cada trecho estudado nos permitiu traçar conexões das tópicas com a análise e a performance de maneiras diferentes. Da cena 1 de *Piedade*, escolhemos um longo trecho de 263 compassos e apontamos a ocorrência de doze diferentes categorias de tópicas. Pudemos relacionar algumas delas com características mais psicológicas dos personagens, sentimentos ou com a instauração de atmosferas para a cena, como foi o caso das tópicas tempestade e ímpeto, lamento, sensibilidade, *Seufzer*, *singing style*, impressionista, militar, nordestina e época de ouro. Na caracterização de *personae* e modos de endereçamento, destacamos o uso das tópicas nordestina e militar. Algumas tópicas desempenharam funções expressivas mais ligadas à forma e à textura, como *coup d'archet* e recitativo. Essa última, além de enfatizar o texto através de um acompanhamento suave e rarefeito, pôde acentuar momentos de

individualização e introspecção do personagem. Tentamos traduzir em termos acústicos e musicais cada vez que uma tópica aparecia sozinha ou combinada com outra(s), prezando pela coerência entre as aparições e sugerindo mudanças na interpretação levando em consideração o momento da progressão poética e o que desejávamos expressar.

Na cena 2, destacamos a presença de seis categorias de tópicos. O trecho analisado foi de 87 compassos, menos da metade do solo analisado da cena 1. Um fato que nos chamou a atenção foi a quase onipresença da tópica sensibilidade. Ela foi usada pelo compositor de maneira a criar uma atmosfera dramática e sentimental, apresentando harmonias repletas de acordes dissonantes que sugerem constantes mudanças de cor e frases musicais que lembram os “suspiros expandidos” que detalhamos na análise. Juntamente com a tópica lamento, elas expressam o caminho psicológico e emocional da personagem na progressão poética. No mesmo viés psicológico, mas um pouco mais ativo no processo de tomada de ações da personagem, as tópicos pictorialistas destino e coração se apresentaram como interlocutoras de Anna da Cunha. A tópica destino, de forma subjetiva, vinha reforçar a ideia que a personagem concebia como sendo obrigações suas, pressionada pelas questões sociais da época, e acompanhando suas tentativas de se conformar com sua condição. Já a tópica coração parecia advogar em causa oposta, incentivando Anna a ter coragem e esperança nos seus sonhos, acompanhando-a nas ideias mais ligadas à transformação tão desejada. A tópica época-de-ouro, utilizada por apenas dois compassos na ária, leva Dilermando, que representava o modo de endereçamento do poema e está presente na cena durante a ária, para dentro dos pensamentos de Anna. O tópica *coup d'archet* é empregada de forma a realçar a volta ao tom que iniciou a ária, numa analogia a Anna não ter conseguido “sair do lugar”.

Na cena 4, a tópica época-de-ouro é um dos principais elementos unificadores da ária, proporcionando um processo de hibridização do gênero ópera com estilos de composição e interpretação de gêneros da música popular brasileira do final do séc. XIX e início do séc. XX, principalmente. Buscamos entender de que maneiras esses gêneros foram mesclados na obra pelo compositor e propusemos uma performance que respeita as especificidades de cada um deles e, sobretudo, serve à história contada pelo libreto. Apontamos a presença de três categorias de tópicos no trecho de 49 compassos que analisamos, investindo com afinco nas questões poéticas.

O conhecimento do texto poético à parte da música, sua interrelação e a busca por parâmetros analíticos para a poesia mostraram-se de grande auxílio na concepção da interpretação musical. A identificação de figuras de linguagem, especialmente, nos permitiu encontrar na música alguns significados que complementam, realçam ou se contrapõem ao

texto poético. Para a delimitação do planejamento da performance e compreensão do personagem, o estudo da progressão poética trecho a trecho mostrou-se uma ferramenta muito útil.

Destacamos também que o emprego de tópicos da musicalidade brasileira na composição de *Piedade* gera afinidade com o público que tem familiaridade com gêneros da chamada música popular brasileira, em sentido amplo. Cremos que o estabelecimento de laços afetivos por parte do ouvinte para com a ópera contemporânea pode ser mais um passo em direção à cativação de simpatizantes, consumidores e praticantes para o gênero operístico.

É comum que, ao interpretarmos uma obra com referências a outra cultura ou época, nos empenhemos no estudo de assuntos afins e busquemos conhecer convenções que não estão escritas mas estão nos ouvidos e lembranças dos nativos e/ou conhecedores daquela musicalidade. Demonstramos, através da abordagem analítica utilizando as tópicos musicais brasileiras, que a identificação desses sujeitos do discurso musical pode apontar significados intrínsecos a eles, informações importantes para orientar a performance, principalmente, de intérpretes estrangeiros, mas também de músicos brasileiros que não tenham contato com a música brasileira de períodos históricos mais antigos.

Sobre a atividade do pianista correpetidor, destacamos a importância deste estar em diálogo constante com o cantor, concebendo a performance das partes de solista e de acompanhamento como um resultado único, fruto de análises e concepções em conjunto. Para isso, o pianista precisa se debruçar sobre o texto poético junto ou da mesma forma que o cantor, para que a execução da redução para piano faça parte ativamente da história contada. Reduções, na maioria das vezes - e por motivos compreensíveis -, não conseguem sintetizar todo o texto escrito para a orquestra ou ensemble instrumental. Por isso, é importante que o pianista tenha sempre à mão a partitura com todos os instrumentos da versão que está preparando (e/ou uma gravação, quando disponível) para que possa, entre outras coisas, verificar notas, conhecer a instrumentação, decidir sobre o que deve tocar e o que deve cortar dos trechos que não são executáveis por dez dedos ou adaptar trechos para que soem mais idiomáticos. Em nossas propostas de soluções interpretativas, algumas vezes identificamos a necessidade de incluir na redução linhas instrumentais que não estão previstas, porque entendemos que sua adição trará ganhos expressivos (como foi o caso da adição da tópica destino à redução da cena 2, nos compassos 309 a 312) ou será mais fiel à sonoridade “original” da versão orquestral ou de câmara (como foi o caso das modificações que propusemos para os primeiros compassos da cena 1).

Ao chegarmos ao final da confecção deste relatório de pesquisa, podemos considerar que os resultados obtidos satisfazem algumas etapas de um estudo muito mais amplo que anseia pela dedicação de mais pesquisadores, mais tempo e novas aplicações, sempre aberto à interdisciplinaridade. Enxergamos a possibilidade de expandir a aplicação da Teoria das Tópicas como recurso que auxilia na preparação de cenas em que mais de um personagem se comunica através do canto (duetos, trios e outros conjuntos), estabelecendo relações das tópicas com aspectos da composição e da performance de maneira semelhante à que fizemos neste relatório de pesquisa. Acreditamos ainda que outros tipos de relação poderão ser verificados, influenciando novas soluções interpretativas.

Saímos confiantes de que a ópera brasileira, desde suas origens até a que é escrita em nosso tempo, é um campo fértil para a pesquisa acadêmica e que os artistas que se dedicarem à pesquisa e à performance, à teoria e à prática, são beneficiados por todos os lados. Igualmente, beneficiam o próprio meio artístico, acadêmico e a sociedade em geral.

Referências

- ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. 3ª. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1965.
- AGAWU, Victor Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ALMÉN, Byron. *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- ASSIS, Machado de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.
- BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. O conceito de *persona* e suas representações instrumentais em três canções de Heitor Villa-Lobos. In: 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos, 2012, São Paulo. *Anais...* ECA/USP, São Paulo, p. 191-200, 2012.
- BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony no. 4 in B-flat major: op. 60*. New York: Kalmus, 1933. 1 parte (12 p.) Violino 1
- CAMPINAS, Carla Carolina Souza Leite. *A expressividade vocal na prática do canto operístico: estabelecendo relações entre prosódia emocional e seus reflexos na voz cantada*. 2015. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- CAPLIN, William. *On the relation of musical topoi to formal function*. Eighteenth-Century Music. Cambridge, n.1, v.2, março, 2005, p.113-124. Disponível em <http://www.journals.cambridge.org/abstract_S1478570605000278> Acessado em: 03 dez. 2018.
- CONTE, Francisco. Estreia mundial de Gloria-Concertato, de João Guilherme Ripper. In: Web Site da Escola de Música da UFRJ. Disponível em <musica.ufrj.br> Acessado em: 08 mar. 2020.
- ECO, Umberto. *Tratado de Semiotica General*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. 5ª edição.
- FARIAS, George Manoel. Convenções e invenções em torno da tópica 5 - #5 – 6 no processo musical nacionalista no Brasil. In: *Per Musi*, n. 29, 2014, p. 147-153, Belo Horizonte.
- FIGUEIRA, Raphael Henrique. Fotografia Casa onde Euclides da Cunha escreveu Os Sertões. Disponível em <<http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2017/03/Casa-onde->

[Euclides-da-Cunha-escreveu-Os-Sert%C3%B5es-Imagem-Raphael-Henrique-Figueira.jpg](#)
Acesso em: 03 set. 2020

GLOEDEN, Adelia. *Seis canções de Alberto Nepomuceno: Uma análise das relações entre texto e música*. 2012. Dissertação (mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUSE, Cristine Bello. *O Cantor-Ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. 2009. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Estilística e Discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

JUSLIN, Patrik N.; LAUKKA, P. Communication of Emotion in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?. *Psychological Bulletin*: Washington, vol. 129, no. 5, 770-814, 2003. Disponível em https://www.psyk.uu.se/digitalAssets/510/c_510552-1_1-k_juslin_emotion2003.pdf. Acessado em 23 dez. 2020.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, 2007.

KATZ, Martin. *The complete collaborator: the pianist as partner*. New York (USA): Oxford University Press, 2009.

LEFÈVRE, Diogo. *Poesia e Composição na Canção: Estudo analítico dos Três Cantos de Hilda Hilst (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum Poesia Paulista (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção A Casa do Tempo Perdido (2008) de Diogo Lefèvre*. 2008, 397 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2008. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95128?show=full>. Acessado em: 13 out. 2018.

LEFÈVRE, Diogo. *O poema em música e a música além do poema: estudo sobre a relação entre música e poesia em obras de Almeida Prado, Eduardo Guimarães Álvares e Harry Crowl*. 2015. 408 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127818>. Acessado em: 13 out.2018.

MALANSKI, Priscila de Carvalho. *O exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas universidades federais e estaduais brasileiras*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

MARQUES, Maria Helena D. *Estudos semânticos*. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. A conceituação de estilística. *Introdução à Estilística*. São Paulo: EDUSP, T.A. Queiroz (Ed), 1989.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4º. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEDEIROS, Luciana. João Guilherme Ripper volta à direção da Sala Cecília Meireles. In: Web Site da Escola de Música da UFRJ. Disponível em:

<http://musica.ufrj.br/index.php/comunicacao/escola-de-musica-na-imprensa/internet/joao-guilherme-ripper-volta-a-direcao-da-sala-cecilia-meireles> Acessado em: 09 mar. 2020.

MILLER, Richard. *National schools of singing: English, French, German, and Italian techniques of singing revisited*. London: Scarecrow Press, 1997.

MILLER, Richard. *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York: Oxford University Press, 2004

MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. A formação do pianista de conjunto: uma revisão da literatura. In: II SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012. Brasília. Anais... Brasília: Universidade de Brasília – UnB, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2462/1791> Acessado em: 29 jun. 2018.

MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: MacMillan, 1944.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 29-38, 2013.

MOREIRA, Rosemeire. *A estilística como subsídio para análise poético-musical e sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti*. 2014. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*: KV 588. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Votterle GmbH & Co., 2006. Redução para Piano (441 p.)

MOZART, Wolfgang Amadeus. *The Songs in Mozart's Le Nozze di Figaro*. Editado por Alberto Randegger. Londres: Novello & Co., 1897.

MUNDIM, Adriana Abid. *O pianista colaborador: a formação e atuação performática no acompanhamento de flauta transversal*. 2009. Dissertação (Mestrado em performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association*, v. 115, n. 2, p. 240-257, 1990.

NOGUEIRA, Marcos. A experiência do som como fundamento da pesquisa semântica em música. *Ouvirouver*, vol. 7, n. 2, Uberlândia, p. 290-306, 2011.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PHRASE. In: APEL, Willi. *The Harvard dictionary of music*. Harvard: Harvard University Press, 2003.

PIEIDADE, Acácio. Música e Retoricidade. In: *Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*, 9., 2012, Ribeirão Preto, Anais... Ribeirão Preto: USP, 2012. p.1-9. Disponível em: <<http://acaciopiedade.com/en/musica-e-retoricidade/>> Acesso em: 20 dez. 2018.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*: Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, n.1, v.1, p.1-23, 2013.

PIEIDADE, Acácio. PIEIDADE, Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras nr. 2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade. In: *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, 2015, Oxford. *Anais...* Oxford, 2015, p. 1-18.

PLESCH, Melanie. *Thematic Dossier Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*. Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, n.1, v.4, p. 27-32, 2017. Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/historia/fessel/sitio-Fessel-LM2.pdf>> Acesso em 21/12/2018

PUPIA, Adailton Sergio. Tópicas musicais na Bachianas Brasileiras nº 2 de Heitor Villa-Lobos. In: III Simpósio Villa-Lobos, 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2017, p. 45-65.

PUPIA, Adailton Sergio. Alúções, gestualidade e tópicas musicais no Andante da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. In: IV Simpósio Villa-Lobos, 2018, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2018, p. 48-67.

PUPIA, Adailton Sergio. Tópicas musicais na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos. In: V Simpósio Villa-Lobos, 2019, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2019, p. 294-310.

RANDOLPH, Justus. *A Guide to Writing the Dissertation Literature Review*. Practical Assessment, Research & Evaluation, vol. 14, n. 13. junho, p. 1 – 13, 2009

RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RIPKE, Juliana. Tópicas afro-brasileiras em Villa-Lobos e outros compositores brasileiros: o canto de xangô. In: I Simpósio Nacional Villa-Lobos: obra, tempo e reflexos, 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, p. 157-171, 2015.

RIPKE, Juliana. Canto de Xangô: uma tópica afro-brasileira. In *Orfeu*, vol. 2, n. 1, São Paulo, p. 44-73, 2016

RIPKE, Juliana. Berimbau e canto de xangô: tópicas afro-brasileiras e a invenção de tradições na música brasileira. In: 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 2017, São Paulo, *Anais...* São Paulo, ECA/USP, p. 313-323, 2017a.

RIPKE, Juliana. Tópicas afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. Campinas, 2017, São Paulo, *Anais...* São Paulo, p. 1-10, 2017b.

RIPPER, João Guilherme. *Piedade*. Rio de Janeiro: 2017a. Partitura (112 p.) Canto e Piano.

RIPPER, João Guilherme. *Piedade*. Rio de Janeiro: 2017b. Partitura (309 p.) Ensemble instrumental.

RIPPER, João Guilherme. *Piedade*. Rio de Janeiro: 2017c. Libreto (9 p.).

RIPPER, João Guilherme. Notas de programa de *Piedade* de J. G. Ripper, 30 e 31 de novembro de 2018, Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles.

RIPPER, João Guilherme. Biografia. In: J. G. Ripper Home Page. Disponível em <joaoripper.com.br> Acesso em: 08 mar. 2020.

SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e tópicas em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos. In: IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2016, p. 864-874.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. 2011. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

SARTORELLI, Elaine Cristine. Tópica e *loci communes* no renascimento. *Contexto: Revista Semestral do Programa de Pós-graduação em Letras – UFES, Vitória*, p.255-275, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6499>> Acessado em: 03 dez. 2018.

SILVA, Luciana Pereira da Costa e. Canção morena do compositor brasileiro Waldemar Henrique: um estudo analítico e interpretativo. In: *DAPesquisa*, v. 13, n. 20, p. 31-44, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312913202018031>. Acesso em: 7 abr. 2020.

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal de. *Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos*. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Departamento de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Brasília.

SOUZA, Warley. Assonância. In: Português: O seu sítio da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.portugues.com.br/gramatica/assonancia.html#:~:text=Asson%C3%A2ncia%20%C3%A9%20uma%20figura%20de,repeti%C3%A7%C3%A3o%20de%20consoantes%20ou%20s%C3%ADlabas>. Acessado em: 06 de setembro de 2020.

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

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. 2001. Tese de Doutorado em Música, University of Texas, Texas.

ZUCKERKANDL, Victor. *The sense of music*. Princeton: Princeton University Press, 1959.

ANEXO A

Seções da Cena 1 de *Piedade*, entre os compassos 1 e 264.

Introdução	Transição	Seção A	Transição			Introdução de B	Seção B
			parte 1	parte 2	parte 3		
1-10	11-13	14-28	29-35	36-38	39-42	43-49	50-67

Transição	Seção B'	Transição	Introdução de C	Seção C			
				c1	c2	c3	
b1							
b2							
68-71	72-74	75-86	87-91	92-96	97-104	105-108	109-113

d1	d2	d3	d4	d5	d6	Seção E	Seção F	Seção G
114-116	117-127	128-133	134-136	137-142	143-145	146-167	168-179	180-187

Seção H	Coda de H	Transição	Seção I	Seção J	Seção K	Seção L
188-203	204-208	209-210	211-224	225-240	241-248	249-264

Fonte: produção do autor com base na partitura de canto e piano fornecida pelo compositor João Guilherme Ripper

ANEXO B

Partitura de Canto e Piano da Cena 1 de *Piedade*, compasso 1 a 271

11

E

mf San - ni - - nha eu vi!

15

E

Ca -

18

E

nu - dos Con-se - lhei - - - ro

20

E

p Ser - tão de ca-tan-du-vas, Mon-te San - - - to Ma-

(23)

E

ri, Mo-cam-bo, Ran-cho, Ju-a - ze - ro

(26)

Un poco piu mosso ♩ = 86

E

mf De re-pen-te na ses-ta do di - a ou-vem-se cor-ne-tas no

(29)

Lento ♩ = 60

E

ar *p* E-rá a tro-pa em Ua - uá a ca - mi-nho de Ca - nu - dos

(34)

(percussão)

A Tempo I ♩ = 76

E

p Mas, de ma-

(40)

E

nhã _____ sur-pre-en - deu - a o po - vo guer - rei - ro de An - tô - nio Con - se - lhei - - -

(46)

f

mf

E

ro *mf* Co'a ban - dei - ra do Di - vi - - - no can -

(51)

p

3

E

tan - do Ky - ries e Gló - rias _____ re - zan - do'ao cru - ci - fi -

(55)

3

3

E ca do, ro - gan-do per-dão aos mor - - - tos

58

E Pa - re - cen - do pro - cis - são de pe - ni -

62

E ten - - - tes - - -

66

E - - - San - ni - nha eu *f* vi!

70

E

mf A tur-ba fa-na - ti - za - da__ jo - gou - se so - bre a

77

p

E

tro - pa__ fa - cões, sa - bres e gar - ru - chas__ pan -

81

E

ca-das e co - ro - nha - - - das En - tre vi - vas ao - DI - vi -

84

E

no e An - to-nio Con - se-lhei - - - - ro

89

rit.

8va

E

p Ca - í - ram ma - tu - tos jun - to aos

94 (8^{va})

E

sím - bo - los sa - cros - san - toas. Ca - í - ram sol - da - dos nas por - tas das

99 *mf*

E

ca - sas Re - ti - rou - se a tro - pa der - ro -

103 *mf*

E

f ta - - - da en - tre po - ei - ra fu - ma - ça e

106

B Piu lento ♩ = 60

E

mf san - gue

109

pp *expressivo*

p

Movido subito (♩ = 114)

116

Tempo I ♩ = 76

E

ff San - ni - nha eu

124

ff

E

vi!

p Vol - tou a tro - pa très

130

mf *mf* *p*

E

ve zes ar - ma - da re - for - ça - da mul - ti - pli - ca - -

mf

p

mf

E

da - - - - - *p*

sf

E

Mais de cin - co mil ho - mens pa - ra der - ro - tar Con - se - lhei - ro

p

E

al - te - a do'em ser - ra - ni - a on - de cor - ri - am ri - a - chos on - de o chão e - ra

cresc

simile...

E

fér-til en-quan-to'a ca-a-tin-ga e-ra se - ca As - sim e-xis-ti-a Ca - nu - dos

150

mf

E

on - de mil al-mas vi - vi - am do tra - ba-lho, da fé, da par - ti - lha Pa -

154

E

la-vras de bom Con-se-lhei-ro *p* Ex-pe-di-ção con-tra Ca - nu-dos

158

p *cresc* *rit.*

E

lu-ta-do-res em tri - un-fo can - ta-vam em to-dos os tons can-

162

Piedade - Cena 1

Un poco piu mosso $\text{♩} = 86$

C

ta - vam em to - dos os tons: *f* "Pá - tria Gló - ria e Li - ber da - - de!" -

166

f

8vb - -

Tempo I $\text{♩} = 76$

autoritário, raivoso

p "Mor - te aos re - bel - des a

170

mf

8vb)

p

ritenuto

fer - ro e a fo - go Va - mos dar um gran - de e - xem - plo u - ma gran - de li - ção!"

173

mf

mf

a tempo

ritenuto

"Ru - des, im - pe - ni - ten - tes cri - mi - no - sos re - tar - da - tá - rios É pre - ci - so ci - vi - li -

176

E *a tempo*

f zar"! *p* Su - bi - ram a ser-ra a-té Ca - nu - dos Des-pe-

179

E ja - ram su-a'ar-ti-lha-ri - a, ca-nhões, gra - na - das con-tra o ca-sa-ri-o, a

182

E *mf* pra - ça, a i - gre-ja San-ni-nha eu vi! *f* Os ho-mens de Ca -

185

E nu - dos lu - ta-vam por Con-se - lhei - ro e por Deus

189

E

p Mu - lhe - res e ve - lhos, cri - an - ças pe - que - nas quei -

192

E

ma - vam, cor - ri - am, pa - ra - vam, ca - í - am le - van - ta - vam, re - za - vam, gri - ta - vam, mor -

195

E

ri - - - am ri - - - am *p* mu - lhe - res e ve - lhos

197

E

cri - an - ças pe - que - nas quei - ma - vam *mf* mor - ri - - - -

200

E

am!

triste

p A - té que mor-reu Con - se-

cresc

203

p

cresc

E

lhei - ro a - té que mor-reu Con - se - lhei - - ro

206

f

D

ofegante

mf Os ho-mens ca-

209

sfz *f*

mf

E

í - ram um a um sob as ba - las dos si-ti-

212

com grande emoção

E

an - tes Ca - nu - dos não se ren - deu! *ff*

215

diminuendo

E

Ca - nu - dos não se ren - deu! re - sis - tiu a - té o

218

dim poco a poco

E

fim re - sis - tiu a - té o fim

222

p

sombrio

E

p Os úl - ti - mos de - fen -

226

Piedade - Cena 1

E

so - res e - ram um ve - lho dois ho - mens e u - ma cri - an - ça

(230)

cresc

E

con - tra cin - co mil sol - da - dos!

(233)

p

E

Con - tra cin - co mil sol - da - - - - dos!

mf

(237)

mf

8va

8va

E

doloroso

pp Ver - ti - gens da mon - ta - nha da Ser - ra do Cam -

(241)

pp

p

E

bai - o pa - ra on - de le - va - ram as li - nhas re - vol - tas do cri - me e da lou -

rit.

mf

(245)

E

cu - ra!

sfz *sfz*

(249)

mf

mf

(251)

(254)

p

(257)

cresc

6

(259)

Musical score for measures 259-260. Treble clef with a melodic line featuring triplets and a sharp sign. Bass clef with accompaniment including triplets and a 7-measure rest.

(261)

Musical score for measures 261-262. Treble clef with a melodic line featuring a 7-measure rest and a 5-measure rest. Bass clef with accompaniment including triplets and a 5-measure rest. Dynamics include *ff*.

A

(263)

F

solicita
p Eu-cli-des, a - cal - ma-te!

Musical score for measures 263-266. Treble clef with a vocal line starting at measure 263. Bass clef with accompaniment including triplets and a 7-measure rest. Dynamics include *fp* and *p*.

Movido ♩ = 120

A

(267)

Eu-cli-des, a - cal - ma-te!

Musical score for measures 267-270. Treble clef with a vocal line starting at measure 267. Bass clef with accompaniment including a *pp* dynamic and a 2/4 time signature change.

ANEXO C

Partitura de Canto e Piano da Cena 2 de *Piedade*, compasso 236 a 377

263

A

con - tro

rit.

Ve - ja co - mo *ff* fa - la!

rit.

marcado

f

Adagio, triste (♩ = 42)

8va

pp

272

8va

pp

280

A

ternamente

p

É pre - ci - so mor - rer

8va

287

A

e re - nas - cer ou - tro di - a Co - mo o vi - nho se faz - - - com a u - va que

8va

292

A

cai *sf* To - da noi-te a-bri-ga a ma - nhã em si!

297

A

Pro-vei-to - so guar - dar a pro-pí-cia es-ta - ção

cresc

p

301

A

Quando'o in-ver-nô che-gar sa - ir com a mi - gra - ção das a - ves

mf

mf

307

p

mf

312

A

mf É for-ço-so dor - mir, es - que - cer I - ne - vi - tá - vel ca -

315

A

lar, - i - mer - gir In - dis - pen - sá - vel hi - ber - nar quan-do'o a - mor par -

319

A

tir _____ Quando'o fri - o ce - der

subito p

mf

323

A

Quando'o ven-to ces - sar Tão lo - go ca - mi - nho a - brir se -

327

A

rá ho-ra de re-tor - nar

f

cl.

mf

6

331

A

Neces-sá - rio en - tão, flo-res-cer o jar - dim. Ah! Quem

mf

mf

rit.

335

a tempo

A

de - ra fos - se já ou - tro ve - rão Ou - tro ve - rão

p a tempo

ob.

339

A

em mim

p É pre - ci - so mor - rer

pp

m.e.

346

A

mor - rer

Ah!

353

A

ppp *mf* *marcado*

8va Um pouco mais movido, passionato (♩ = 56)

361

D

mf Ou - ço bem o que diz - mas, - su-as pa - la - vras san - gram!

mf *p*

368

D

p (Mal a co - nhe-ço mes - mo'as - sim eu não con - si-go e - vi-tar de - se - já -

373

D

la *mf* Ah! —

mf *cresc*

ANEXO D

Partitura de Canto e Piano da Cena 4 de *Piedade*, compasso 1 a 57

Piedade

Cena 4: a tragédia

Sala de uma casa na Piedade. À esquerda uma mesa posta sem formalidade, mostrando convivência e intimidade. Desde mesmo lado, mais fundo da cena, a janela e a porta, que podem ser apenas sugeridas. À direita do palco, ficam os quartos. Dilermando e Anna estão à mesa. Ele de pé, com o pé direito sobre a cadeira, canta uma canção acompanhando-se ao violão. Ela, sentada, escuta atentamente, sorrindo.

Seresta (♩ = 70)

Anna

Dilermando

Euclides

Piano

p

à vontade

4

3

3

3

3

D

p Quan-do'a ma - nhã me des - per - ta fa - lan - do de'a-mor

4

7

3

D

eu cor-ro lo-go à es-ta - ção Pe-go o trem a-té Pie-da - de le-

7

11

D

8 van - do na ba - ga - gem, sau - da - de e' o vi - o - lã o É s a mu - lher — re - ves - ti - da de

14

D

8 to - do' es - plen - dor sur - gin - do lin - da — na ja - ne - la

17

D

8 vi - são que nun - ca — es - que - ci — Tu és a flor mais be - la que

20

D

8 eu já co - nhe - ci — *mf* Che - ga - rei, — sal - ta - rei em Pie - da - de

23 *8* Bus-ca-rei___ co-mo tris-te'ar-le - quim Quan-do'en-con-trar o por-tão

26 sem mes-mo sa-ber teu no - me hei de'es-pe-rar-te sur-gir, en - fim, en - fim

29 *mf* Na co-li - na___ a i-gre-ja em fes - ta Le - va-rei___ mi-nha pre-ce a

32 *8* Deus *p* Pos-sam os an-jos do céu tra-zer-te'à tu-a ja-ne - la

35

D

8

e pa-ra sem-pre aos o - lhos meus

3

3

3

3

3

3

rit. Quan-do'a-fi-nal o teu ros-to re-
a tempo

38

D

8

a - pa - re - cer

3

3

eu can - ta - rei es - ta can - ção

38

41

D

8

pa - ra di - zer que em Pie - da - de ho - je mo - ra o meu co - ta -

3

3

41

44

D

8

ção

44

47 **O mesmo tempo** (♩ = 70)

A *p* É lin - da a can - ção, Di - ler -

52 man - do!

D *p* Fiz pa - ra ti, Sa -

55 *p* Não, não me fa - la

D *mf* Mi - nha ins - pi - ra - ção, meu mun - do!