DOI 10.20504/opus2016b2214

A invenção sonora d´*Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst por Almeida Prado

Tadeu Moraes Taffarello (UNICAMP)
Rutzkaya Queiroz dos Reis (Unianchieta)
Luciana Gastaldi Sardinha Souza (UEL)
Diego Luciano Rodolfo (UEL)
Daniel Henrique Hilário (UEL)

Resumo: o presente trabalho demonstra uma possível análise musical dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo,* peça para coro e orquestra escrita em 1969 por Almeida Prado. Esta peça tornou-se relevante na carreira do compositor por ter sido a vencedora do I Festival de Música da Guanabara. Como metodologia, buscou-se compreender a relação entre o poema homônimo de Hilda Hilst e a reinvenção poético-musical feita pelo compositor para o mesmo, por meio da busca dos diversos procedimentos composicionais empregados em todas as oito partes da peça. Como conclusão, percebeu-se que os *Pequenos funerais cantantes* comportam-se como oito miniaturas articuladas sobretudo pelas diferenças entre as diversas partes, contendo, porém, algumas possíveis relações entre algumas delas, seja pelo uso de procedimentos composicionais próximos ou contrastantes. Com a análise desenvolvida, foi possível também realizar uma síntese dos procedimentos composicionais empregados na peça e que podem ser considerados como apreendidos por Almeida Prado em sua formação como compositor, sobretudo no período em que teve como tutores principais Camargo Guarnieri (de 1960 a 1965) e Gilberto Mendes (de 1965 a 1969).

Palavras-chave: Almeida Prado. Hilda Hilst. Análise poética. *Pequenos funerais cantantes.*

A Sonorous Invention by Almeida Prado of Hilda Hilst's *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*

Abstract: This study attempts to analyze *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* for choir and orchestra written in 1969 by Almeida Prado. This piece became relevant in Prado's career after winning the I Music Festival of Guanabara. The methodology sought to understand the relationship between the homonymous poem by Hilda Hilst and the its poetic-musical reinvention composed by Almeida Prado by identifying the various compositional procedures employed in all eight parts of the piece. In conclusion, we noticed that the *Pequenos funerais cantantes* behaves as eight miniatures articulated mainly by differences between the various parts, possibly having, however, a relationship between some, by the use of similar or contrasting compositional procedures. With the analysis in hand, it was possible to achieve a synthesis of the compositional procedures employed in the piece and determine that they had been learned during Almeida Prado's development as a composer, particularly the period when his main tutors were Camargo Guarnieri (1960-1965) and Gilberto Mendes (1965-1969).

Keywords: Almeida Prado; Hilda Hilst; poetic analysis; *Pequenos funerais cantantes.*

TAFFARELLO, Tadeu Moraes et al. A invenção sonora d´*Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst por Almeida Prado. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 349-398, dez. 2016.

Submetido em 02/05/2016, aprovado em 28/06/2016.

Não cantarei em vão.

Pequenos funerais cantantes ao poeta
Carlos Maria de Araújo, Hilda Hilst.

Em 1969, Almeida Prado compôs a peça *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*[1], repropondo na linguagem musical o poema homônimo de Hilda Hilst. A peça, escrita em oito movimentos, proporcionou ao compositor tanto um destaque na produção composicional nacional quanto a possibilidade financeira de aprofundar os seus estudos na Europa.

Nas palavras de Edino Krieger (2002: 36), José Antônio Rezende de Almeida Prado foi "um dos expoentes da criação musical brasileira". No início da década de 1960, estudou teoria com Osvaldo Lacerda, piano com o maestro Italiano Tabarin[2] e composição com Camargo Guarnieri, um adepto da estética nacionalista brasileira. Esta estética ganhou força, sobretudo após a Semana de Arte Moderna de 1922 com a influência e com os textos de Mário de Andrade a respeito da arte e da valorização de elementos musicais advindos do folclore e da cultura nacional no contexto da música de concerto. Aluno de Camargo Guarnieri, Almeida Prado foi contagiado pela estética marioandradiana, o que levou Moreira (2002: 43) a nomear a primeira fase composicional de Almeida Prado, de 1960 a 1965, como "nacionalista". Desta fase, destacam-se as peças *Minha voz é nobre*, canção de 1963 que, assim como os *Pequenos funerais cantantes*, utiliza um poema de Hilda Hilst, e *VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte: Aeroplano Jahu*, peça que recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte o prêmio de melhor obra sinfônica de 1965.

Ainda em 1965, Almeida Prado estabeleceu contato com o compositor Gilberto Mendes, de quem não teria recebido aulas formais. Em entrevista a Teresinha Prada (2010: 47), o próprio Gilberto Mendes afirma que Almeida Prado "vivia na minha casa, tanto que volta e meia ele diz que foi meu aluno – ele nunca foi meu aluno – mas ele diz que foi porque aquelas conversas que ele teve comigo foram verdadeiras aulas". Gilberto Mendes sentia-se participante da transformação composicional na qual Almeida Prado se embrenhou a partir de 1965: "Eu [Gilberto Mendes] sou o responsável pela mudança do Almeida Prado. Ele largou o Guarnieri, mudou a sua linha [...] e foi em frente" (apud

[1] Para a realização da análise musical do artigo, foi empregada a partitura presente na Coleção Almeida Prado do acervo CDMC-Unicamp.
[2] Algumas fontes referem-se a este maestro como Ítalo Tarabin.

PRADA, 2010: 47). E foi com o auxílio de Gilberto Mendes que Almeida Prado tomou contato com a obra de Schoenberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Stravinsky e Varèse, distanciando-se da estética nacionalista. Percebe-se nos *Pequenos funerais cantantes* o emprego do atonalismo, de quartos de tom, de séries de notas, dentre outras influências advindas da música pós-tonal.

Dois anos após o contato inicial com Gilberto Mendes, Almeida Prado conhece Clementi Terni, compositor e maestro italiano com quem, durante o X Festival Internacional de Santiago de Compostela, estudou e analisou obras espanholas medievais e renascentistas (CORVISIER, 2010: 11). Com isso, em sua peça, Almeida Prado faz conviver os elementos advindos da música de vanguarda da época com procedimentos composicionais apreendidos em seu contato com a música antiga, tais como o uso do cantochão, de uma rítmica mais livre e de um tenor. Segundo ainda a classificação feita por Moreira (2002: 44), os *Pequenos funerais cantantes* foram escritos na segunda fase composicional de Almeida Prado, intitulada "pós-tonal" e que vai de 1965 a 1973.

Escrita para o I Festival de Música da Guanabara, em 1969, a consagração da peça se dá com a vitória do primeiro lugar no festival, proporcionando a Almeida Prado recursos financeiros suficientes para a sua ida à Europa, onde participou do festival de verão de Darmstadt, na Alemanha, tendo como professores Györgi Ligeti e Lukas Foss. Logo após, mudou-se para Paris para estudar composição com Olivier Messiaen, harmonia e contraponto com Nadia Boulanger.

Sobre a premiação dos *Pequenos funerais*, Almeida Prado considerou obra da "sorte" o fato de ele ter vencido o concurso, reconhecendo como importantes em sua trajetória composicional de até então os ensinos de seus mestres, dentre eles Camargo Guarnieri quem, apesar de ter participado do festival, não foi premiado. O resultado do festival possibilitou a divulgação de seu nome, tornando-o mais conhecido no cenário musical nacional.

Além destas relações com músicos, seus laços familiares igualmente lhe renderam frutos musicais. Tal se deu com os versos compostos por sua prima Hilda Hilst para os *Pequenos funerais cantantes*, mote da proposta de leitura que segue a esse pequeno introito[3].

[3] É provável que, em literatura brasileira, a transposição sonora de versos para partituras seja trabalho mais conhecido por nomes como Manuel Bandeira, relatado pelo próprio poeta, a exemplo de seu *Itinerário de Pasárgada* (1954). Também a crítica literária é conhecedora do terreno, e, em meio a muitos nomes, um dos mais conhecidos é José Miguel Wisnik. Nesse campo, em nada fica a dever Hilda Hilst, para quem "poesia" e "música" não são vocábulos ou concepções de trabalho isolado ou proposto em leitura única de Almeida Prado dos *Pequenos*

Os versos de Hilst são organizados em uma sintaxe não previsível, com a estrofação disposta em cantos/liras para cada uma das duas partes do poema, *Corpo de terra* e *Corpo de luz*, que funcionam não como indicativos de classicismo, mas de um canto que desde os gregos e ainda nos tempos de Carlos Maria Araújo, questiona o poder da morte: "Die not, poore death, nor yet cans't thou kill me" (HILST, [s.d.]: 165).

A composição musical de Almeida Prado e a poética de Hilda Hilst repropõem a leitura de tópicas clássicas seja de estruturas ou temas, obliterando, ou ao menos demonstrativas de um trabalho que não busca a circunscrição num pensamento estético específico. Dessa maneira, percebe-se na peça de Almeida Prado uma pluralidade de estratégias composicionais, tendo cada um dos "funerais" a sua forma e material musical próprios.

A metodologia de análise que será empregada procurará adequar-se ao conteúdo musical próprio de cada uma das oito partes da peça (Tab. 1), buscando revelar os procedimentos composicionais mais relevantes.

Corpo de fogo	*Corpo de terra*						*Corpo de silêncio*
	I	II	III	IV	V	VI	
1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte	5ª parte	6ª parte	7ª parte	8ª parte

Tab. 1: Partes integrantes dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Almeida Prado.

funerais. No mesmo ano em que a peça deste compositor ganha o I Festival de Música da Guanabara, já aludido, Hilda compõe *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (poesia), posteriormente publicada como parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974, Capa e ilustrações de Anésia Pacheco Chaves. São Paulo: Massao Ohno). O mesmo movimento de composição e recolha em livro pode ser observado nos *Pequenos funerais cantantes para o poeta Carlos Maria Araújo*, incluídos posteriormente no livro *Poesia* (1959/1979), em 1980, com capa de Canton Jr. e ilustrações de Bastico, pela Editora Quíron e Instituto Nacional do Livro (INL). Antes dos *Pequenos funerais,* Almeida Prado havia já trabalhado com a obra de Hilda Hilst, por exemplo, em *Minha voz é nobre*, canção de 1963. Também Almeida Prado, em 1996, volta a musicar e ganhar o primeiro prêmio do IX Concurso de Composição Francesc Civil, em Girona, na Espanha, com *Os Cantares do sem nome e de partidas*, outro livro de poesia de Hilda Hilst publicado no ano anterior. Ao comentar da amizade de Hilda Hilst com Carlos Maria Araújo, uma parte da fortuna biográfica considera o livro *Lettres a El Greco,* de Nikos Kazantizakis, como o presente do poeta português que "divide as águas" na vida da escritora. Os *Pequenos funerais cantantes* de Hilda Hilst ganharam nova leitura musical em 2012, por Aylton Escobar, na peça *Tombeau* em que refaz um "diálogo *in memorian*", desta vez com Almeida Prado, de quem era amigo.

Da poesia e da peça

***Corpo de fogo*[4].** A peça de Almeida Prado, *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo,* tem sua proposição na metáfora "corpo de fogo" em representação sonora que retoma o evento catastrófico da morte do poeta Carlos Maria de Araújo em um acidente aéreo, criando um *assimilatio*[5]. Nas palavras do compositor, "inicia-se com a partida do avião a jato, sua queda e a dor da morte do poeta, simbolizado pelo glissando nos cellos e contr.baixos [sic]" (PRADO, 1969: nota), ideia que ganha força também com a epígrafe "O avião transformou-se numa rosa de dôr [sic] e fogo". Tanto o título dessa primeira parte, *Corpo de fogo*, quanto a epígrafe não compõem o poema de Hilda Hilst, sendo, portanto, arte inventiva do próprio compositor. A Tab. 2 relaciona as partes integrantes das duas obras artísticas, revelando as semelhanças e diferenças entre ambas.

Poema de Hilda Hilst	Música de Almeida Prado
Epígrafe	*Corpo de fogo*
Corpo de terra (I a VII)	*Corpo de terra* (I a VI)
Corpo de luz (I a VII)	*Corpo de silêncio*

Tab. 2: Comparação entre as partes integrantes de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst e de Almeida Prado.

Mais do que seguir uma possível simbologia, é mister destacar a formulação e invenção da estrutura musical pela leitura da poesia de Hilda Hilst. Nesta primeira parte da peça, Almeida Prado cria uma textura sonoro-harmônica baseada na harmonia por *cluster*.

[4] A análise musical de *Corpo de fogo* que segue foi publicada, com alterações, nos *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*, realizado na cidade de Vitória-ES no ano de 2015, sob o título de *Análise musical de 'Corpo de Fogo', primeira parte dos Pequenos funerais cantantes (1969) de Almeida Prado* (TAFFARELLO et al.).

[5] A figura retórico-musical do *assimilatio* ocorre quando "o compositor expressa o conteúdo do texto, quer seja um afeto ou outra imagem, estabelecendo assim o paralelo entre o texto e a música. Entretanto, é mais do que uma mera pintura musical. Uma similaridade é outra forma de dizer a mesma coisa, não uma reflexão de algo já dito. [...] A figura se torna não apenas a imagem do texto, mas, através de suas qualidades musicais, torna-se a fonte de afeto que é chamado para representar". ("[...] the composer expresses the content of the text, whether it be na affection or other image, thereby establishing the parallel between the text and the music. However, this is more than mere musical word painting. A simile is another form of stating the same thing, not a reflection of something already said. […] The figure becomes not only the image of the text but, through its musical qualities, becomes the very source of the affection which is called to depict.") (BARTEL, 1997: 207-208).

Além disso, o compositor amplia a gama da escala cromática de 12 semitons com a utilização de quartos de tom.

Logo no compasso inicial, um *cluster* é aos poucos construído nos violinos I e II em *divisi*, do agudo para o grave. Os violinos II.1 e II.2 atacam sons harmônicos que ressoam um intervalo de 2ª Maior (M)[6] entre as notas Mi7 e Ré7[7] (Fig. 1).

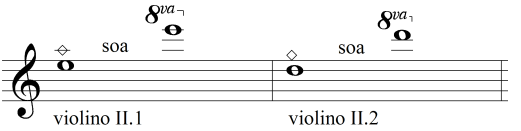


Fig. 1: Grafias e resultantes sonoras para os harmônicos dos violinos II.1 e II.2 no compasso 1 de *Corpo de fogo*, 1ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

A entrada dos demais violinos II, nos compassos seguintes, acontecem em intervalos de 5ª aum. e 8ª aum. abaixo em relação à nota do violino II.1; e trítono (3T)[8] e 7ª M abaixo em relação à nota do violino II.2.

A partir da nota mais grave do bloco resultante até então, o Mi♭6 do violino II.4, os violinos I entram, nos compassos 4 e 5, complementando a escala cromática descendente no âmbito de um intervalo de 4ª dim., do Ré6 (violino I.1) ao Lá♯4 (violino I.5), formando um *cluster* de 2ªsm entre as notas dos violinos I e do violino II.4 (Fig. 2).

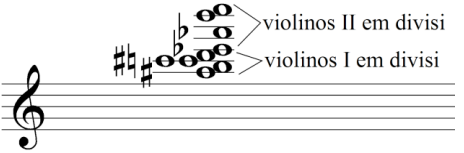


Fig. 2: Harmonia resultante das entradas dos violinos I e II em *divisi*, compasso 5 de *Corpo de fogo*.

O que se percebe nessa resultante sonora é uma predominância de intervalos de 2ªs, M e/ou m, seus compostos, tais como a 8ª aum e a 7ª M, e o uso de um 3T.

[6] Doravante será utilizado M=Maior; m=menor; J=Justo; aum.=aumentado; dim.=diminuto.
[7] Usar-se-á como referência o Dó central como Dó4.
[8] Doravante será utilizado 3T = trítono.

A partir da entrada de todos os violinos e uma *stasis* alcançada em dinâmica *ppp*, alguns dos instrumentos começam a criar pequenas movimentações ondulatórias de semitons e quartos de tom, em uma espécie de bordadura cromática. Os únicos instrumentos que não irão colaborar com essa movimentação interna da harmonia são os violinos II.1 e II.2 que continuam sustentando os harmônicos iniciais. O violino I.1, por exemplo, alterna entre as notas Ré6 e Dó♯6. No violino I.2, a alternância se dá 1 semitom abaixo, entre as notas Dó♯6 e Dó6. No violino I.5, há um rebaixamento do Lá♯5 para o Lá5 entre os compassos 7 e 8. Essa alternância é, inicialmente, lenta, com um total de quatro a doze tempos para cada nota.

Os violinos I.3, I.4 e II.3 inauguram a gama de quartos de tom em suas alternâncias no compasso 7. No caso da grafia utilizada por Almeida Prado, apenas as notas um quarto de tom acima (¼↑) e um quarto de tom abaixo (¼↓) são utilizadas (Fig. 3).

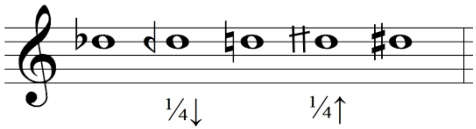


Fig. 3: Símbolos usados por Almeida Prado para representar os quartos de tom na peça *Pequenos funerais cantantes* mesclados aos símbolos tradicionais de representação dos semitons.

No compasso 11, o compositor deixa mais claro a sua intenção de representar a partida e queda de um avião. Essa simbologia sonora é intentada com o uso de glissandos ascendentes nos violinos I, remetendo a uma relação sonoro-espacial da decolagem de um avião. Entre os compassos 11 e 18, cada um com uma duração total diversa de glissar, o violino I.1 ascende do Ré6 ao Si6, em um intervalo de 6ª M; o violino I.2, do Dó♯6 ao Lá6, intervalo de 6ª m; o violino I.3, do Dó6 ao Sol¼↑6, intervalo de 15 quartos de tom; e o violino I.5, do Lá¼↑6 ao Mi6, intervalo de 13 quartos de tom (Fig. 4).

O violino I.4 é tratado de uma maneira um pouco distinta dos demais violinos I e inicia um processo de transformação textural do todo. Após uma ascensão que vai do Si4 ao Sol¼↑6, ao atingir esta nota, inicia um glissando descendente até o Sol4, na contramão da tendência geral dos demais glissandos. Após atingir essa nota, retoma o movimento de ascensão até o Fá¼↑6.

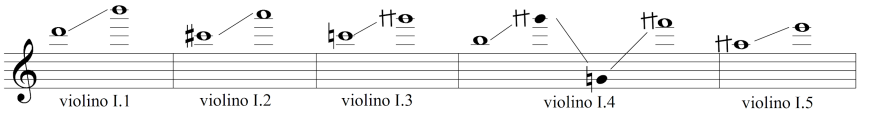


Fig. 4: Movimentos de glissandos dos violinos I nos compassos 11 a 19 de *Corpo de fogo*. Apesar de demonstrados separadamente na figura, esses glissandos ocorrem simultaneamente na partitura, com inícios defasados.

Durante esse movimento de glissando dos violinos I, os violinos II condensam a textura criada até então com a alternância de quartos de tom nos violinos II.3 e II.4, desta vez com pequenos arcos de dinâmica (crescendo e diminuindo). Os violinos II.1 e II.2 mantêm os sons harmônicos estáticos com os quais haviam iniciado a peça.

Entre os compassos 16 e 24 há uma modificação textural: os arcos de dinâmica (crescendos e decrescendos) vão cada vez se acentuando, tendendo a um grande crescendo; os violinos I atingem as suas notas de chegada aos glissandos e criam outras alternâncias de quartos de tom; os violinos II.1 e II.2 que sustentavam os harmônicos silenciam; e há a introdução de um trêmolo de arco, sonoridade até então ausente no todo textural, nos violinos II.3 e II.4, apoiados pelo violino I.4 a partir do compasso 19. Essa modificação da textura é iniciada no exato momento em que o violino I.4 atinge a sua nota mais grave no glissando descendente.

Também é notório, na "'textura poética"' dos *Pequenos funerais* de Hilda Hilst, o movimento que inicia pela fixação da imagem da morte em *Corpo de terra*, a primeira parte do poema, e cuida do homem que "retorna ao pó de que veio", do físico que retorna a essa esfera originária para dar lugar à reproposição em *Corpo de luz*, a segunda parte do poema. Nos versos de Hilda Hilst há a fixação de um novo sentido para a morte em seu caráter temporal na relação com a poesia e consequente vida do poeta e sua obra, na vida que independe do tempo cronológico. Tem-se, portanto, uma textura poética que ascende a morte para ascender a outra vida, não perecível, não física, sendo este o estado reservado ao poeta e sua poesia, de que Carlos Maria Araújo é parte desta memória que se perfaz em ato contínuo. Há, neste sentido, um "glissar" da morte e da vida que perpassa os versos todos da poesia de Hilst, como metáfora da vida que traspassa a morte, da morte que não está à deriva da vida, também da passagem de uma para outra, bem como da temporalidade da vida civil e atemporalidade da vida inerente à obra. Daí também os vocábulos "terra" e "luz", marcação dos "compassos" desta poesia. Provável que uma das metáforas observáveis esteja na vida e obra que ocorrem concomitantes, que subsistem não em matéria e tempos iguais, nem consecutivas. Não à toa, na música, entre os compassos 22 e

24, a harmonia novamente se fixa sobre um ponto, resultando em um *cluster* que usa majoritariamente notas da gama de quartos de tom em dinâmica de *f* ao *fff* (Fig. 5).

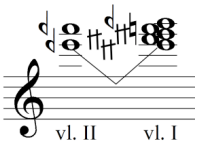


Fig. 5: Resultante sonora do acorde entre os compassos 22 e 24 de *Corpo de fogo*.

No compasso 24, há a entrada de novos instrumentos prenunciada por um crescendo de dinâmica em trêmolo no tam-tam. O uso do tam-tam nesse ponto reforça a sonoridade textural por *cluster*, pois tal instrumento tem a sua série harmônica difusa. O uso de uma sonoridade rugosa por meio de trêmolos no tam-tam e nos violinos I.4, II.3 e II.4 prepara uma grande explosão sonora que ocorre no quarto tempo do mesmo compasso com a entrada dos metais e demais instrumentos de percussão (tímpanos e *gran cassa*, também conhecida como bumbo sinfônico).

A harmonia resultante da entrada dos metais é uma sobreposição de trítonos: Fá♯5-Dó5 entre os trompetes, Si4-Fá4 entre as trompas I e II, Si♭3-Mi3 entre as trompas III e IV, Ré3 no trombone I (única nota que não cria um intervalo de 3T), Lá1 e Mi♭1 entre os trombones II e III (Fig. 6). Esses trítonos refletem-se nas notas melódicas dos tímpanos, Si♭1-Mi1, na sequência do trecho, entre os compassos 25-33 (Fig. 7).

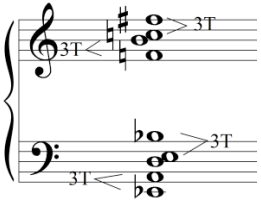


Fig. 6: Resultante sonora do acorde da entrada dos metais, compasso 24, 4° tempo de *Corpo de fogo*. Destaque para o uso do intervalo de trítono (3T).

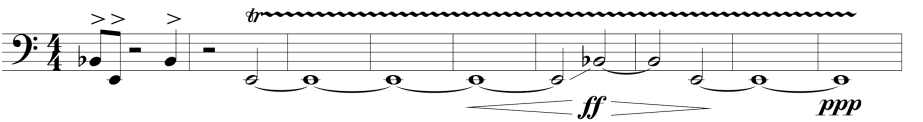


Fig. 7: Linha melódica dos tímpanos nos compassos 25 a 33 de *Corpo de fogo*. Destaques para o uso do intervalo de trítono (Si♭-Mi) e para o uso de rítmica estriada (primeiro compasso da figura) e lisa (demais compassos).

O acorde da Fig. 6, atacado em dinâmica *p* numa espécie de ataque-ressonância com o crescendo das cordas agudas, é também tratado em crescendo apoiado por rulos na percussão nos compassos 25-27. No compasso 27, o crescendo dos metais culmina na entrada da caixa clara e das cordas graves, em uma espécie de ponto culminante do acúmulo de energia.

De uma maneira geral, este trecho da peça é importante por ser o ponto culminante da tensão crescente que teve início nos primeiros compassos da peça. Esta primeira parte, *Corpo de fogo*, apresenta-se, globalmente, como uma forma em arco, com um grande acúmulo de energia até este ponto culminante e sucessiva dispersão.

Estrutura formal de *Corpo de fogo*		
Acúmulo de energia	**Ponto culminante**	**Dispersão**
Compassos 1-24	Compassos 25-27	Compassos 27-36
Cordas no agudo	Metais e percussão	Cordas graves

Tab. 3: Estrutura formal de *Corpo de fogo*.

A caixa clara nos compassos 27 a 31 (Fig. 8), junto com a figura dos tímpanos no compasso 25, são as únicas figuras rítmicas estriadas[9] de *Corpo de fogo*. Nesse ponto, nos traz uma espécie de "afeto da morte". Tal como, por exemplo, o uso de um rulo de caixa clara prenunciando uma execução de sentença de morte. Interessante notar esse afeto presente também na peça de Fernando Kozu, *Concertino para trompete e orquestra* (2013), no qual a caixa clara representa simbolicamente os tiros disparados contra a pessoa homenageada pela peça (Fig. 9).

[9] Derivado dos escritos de Pierre Boulez, o termo "ritmo liso" se refere a figuras rítmicas nas quais a percepção do pulso e, consequentemente, da métrica não são relevantes, enquanto que "ritmos estriados" são aqueles com os quais a percepção desses elementos ocorre com maior clareza.



Fig. 8: Toques da caixa clara nos compassos 27 a 31 de *Corpo de fogo*. Junto com os tímpanos, este é o único ritmo estriado da parte.



Fig. 9: Toques da caixa clara nos compassos 69-70 da peça *Concertino para trompete e orquestra*, de Fernando Kozu. Assim como nos *Pequenos funerais cantantes*, de Almeida Prado, essa entrada da caixa clara relaciona-se a um afeto da morte.

Esse é mais um momento em que o leitor dos versos de Hilda Hilst, atento também à música de Almeida Prado, notará a leitura não literal, seja para compor um roteiro para a narrativa musical, seja para propor o efeito por meio dos afetos, tendo a morte como protagonista. Isso porque, nos versos de Hilda Hilst, a narrativa parece alternar as sensações de morte e vida por meio da mesma imagem fundamental da morte, mote que principia a vida em "linhos de sangue", "[...] peito mais profundo, aberto", "círculo de dor", "dorme no corpo de terra", propondo, portanto, um movimento que se é crescendo, opera da morte física de Carlos Maria Araújo - o "corpo de terra", para a vida do poeta – o "corpo de luz":

Dorme o amigo no seu corpo de terra.
E dentro dele a crisálida amanhece:
Ouro primeiro, larva, depois asa
Hás de romper a pedra, pastor e companheiro.
[...]
É tempo do poeta abrir seu canto
Tempo de iniciação, tempo de esfera
E de uma linha-mundo curvo-reta:
Trajetória de amor e de amplidão.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, VI e VII)

Sabias de outro tempo? O universo
Agora se parece a um grande pensamento.
Tu cantaste o espanto, asa de silêncio.
Eu canto o espírito Que penetrou no reino da matéria:
Asa de espanto do conhecimento.
(Hilda Hilst, trechos de *Corpo de luz*, VII)

Em preceito emprestado dos gregos e previsto, principalmente, nas epopeias, a exemplo dos cantos homéricos da *Ilíada* e *Odisseia*, os versos de Hilda Hilst ressoam concomitantemente a morte e a vida, pois uma é anúncio da outra; uma conjugação dos cantos fúnebres com a eternidade, materialidade da poesia, transposta para outras sonoridades musicais na invenção de Almeida Prado. A noção temporal do "corpo de terra" jaz no tempo cronológico e suplanta-o com a vida da "crisálida que amanhece" em proposição para o "poeta abrir seu canto". O canto fúnebre para o "corpo de terra" do poeta é ode à vida possível na poesia, em que a morte é mito da cronologia – a "fome de Chronos" – e a poesia da eternidade. Um é o "ser" com "corpo de terra", perecível em sua matéria, outro o "ser" com "corpo de luz", eterno em sua matéria, porque memória. Frágil é a condição humana, tão somente.

Em estudo sobre as imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst, Alessandra Rech (2010: 97) observa que "a música constitui, segundo Durand, um dominar do tempo, ao produzir algo que, na sua unidade, enquanto portadora de um sentido, é intemporal"[10].

Na música de Almeida Prado, o todo textural vai da caixa clara com seu anúncio da sentença de morte para o lamento desta morte em ressonância do acorde dos metais nas cordas graves. Um decrescendo do grave para o silêncio, o nada, o afeto da morte; e uma antítese proposta na música, pois decresce para o vazio. Trata-se, pois, de metáfora harmônica[11] nada estranha a pensamento já dominante desde o século XVIII na Europa e XIX no Brasil, de correntes filosóficas afeitas ao pessimismo, que, embora não observável *ipsis literis* como escola, se faz presente na poética de Hilda Hilst numa visão pessimista da

[10] No trecho em que aparece a citação na tese de doutorado da estudiosa, o assunto é o tempo como "eterno retorno", seja para pensar a renovação periódica da vida, no macro ou microcosmo, ou no movimento cíclico do tempo cronológico, marcado pela repetição dos dias, um após outro; a ritualização do tempo, que parece ser dessacralizada na lírica da Hilda Hilst, portadora de imagens/metáforas bíblicas para pensar o "ser" e o "tempo", suas possíveis subversões, a finitude, o incomum dos lugares-comuns dessas tópicas.

[11] "Metáfora harmônica" tem sentido relativo e exclusivo à aparente imagem antagônica da vida possível por meio e a partir da morte, não relativo, portanto, à "harmonia" conforme entendimento da teoria musical.

existência, tomando a vida como repetição infinita do mesmo movimento: morte-vida-morte. A pequenez ("pequenos funerais") é toda da morte do "corpo de terra", em seu retorno inevitável ao pó, que retoma a taxonomia prevista desde o Gênesis para todos os seres da terra em "ao poeta Carlos Maria Araújo", nomeando aquele que morre para dar lugar ao canto ("cantos [...] ao poeta"), e à poesia, em seu rito da eternidade e única permanência possível ante a fome de Chronos.

Na harmonia de entrada das cordas graves, compasso 27, percebe-se a ressonância de notas presentes nos instrumentos de metais: o Si♭3 da trompa III passa para o violoncello I; o Mi3 da trompa IV, para o violoncello II; e o Ré3 do trombone I para o violoncello III. As notas de entrada dos contrabaixos formam um *cluster* com as duas notas mais graves desse complexo sonoro, complementando-o com Dó♯3 e Si3. A resultante será um acorde formado por 3T, 2ªs M e m. Esse procedimento de complementar pelo grave com *cluster* uma sonoridade de intervalos mais abertos havia sido utilizada no primeiro acorde da peça, no qual os violinos I complementavam a sonoridade introduzida pelos violinos II com um *cluster*. Um glissando nas cordas graves entre os compassos 28 e início do 30 direciona a sonoridade ao grave e comprime os intervalos para um *cluster* de 2ªs m (Fig. 10), e, pelo uso de um decrescendo, as cordas graves dispersam a energia acumulada no crescendo anterior dos metais.

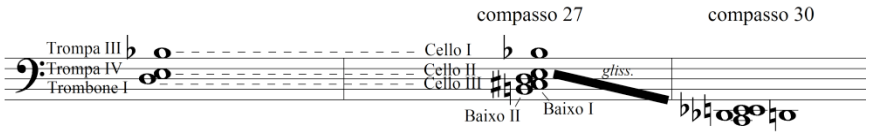


Fig. 10: Resultante sonora do acorde da entrada das cordas graves, compasso 27, com ressonância de notas vindas dos metais, glissando e resultante sonora no compasso 30 de *Corpo de fogo*.

Esse glissando descendente para uma dinâmica próxima ao nada (*pppp*) esvai o todo textural e pode ser considerado uma alusão direta à queda do avião e à ausência deixada por Carlos Maria de Araújo. Da mesma maneira, essa sonoridade grave com rulos na percussão é, ao longo dos compassos 32-36, quase extinta. Pela baixa dinâmica, pela resultante sonora do *cluster* na região grave e pelo ruído dos rulos, tem-se uma percepção da ausência, pois nota-se mais que algo deixou a textura do que exatamente o que é que foi retirado. "Pastor, o que parecia tangível se evapora.// E, sobre nós, a grande noite// Num

etéreo nada, jaz" (Hilda Hilst, trecho de *Corpo de luz*, VI), nos *Pequenos funerais* de Hilda Hilst[12].

O rulo do tam-tam, elemento que auxiliou no primeiro grande ataque da peça no compasso 24, é a sonoridade restante de toda a liquefação textural e será o elemento de ligação desta introdução (*Corpo de fogo*) para o pedal/tenor que há no primeiro funeral e início do *Corpo de terra*.

O item 3 (síntese) do presente texto elencará em uma tabela as características principais que puderam ser destacadas em cada uma das partes da peça.

Corpo de terra I. O corpo do poema de Hilda Hilst, especificamente a primeira estrofe de seu *Corpo de terra*, surge aproveitando para nomear esta segunda parte da peça de Almeida Prado, em que há a entrada do coro:

Chaga de sol, rosácea ardente
Aqueles linhos de sangue, o peito
Mais profundo, aberto, extenso,
Toda a delicadez do poeta
Flui
Exangue
Num círculo de dor. Assim te lembro.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra,* I, grifos dos autores)

O tratamento musical da prosódia observável nas silabas tônicas desta estrofe possibilita a observação de aspectos elaborados textualmente nos *Pequenos funerais*, em que a relação entre dor e perda de uma pessoa querida está traspassada por delicadeza que bem pode fazer lembrar o verso ou reverso das tópicas – dor e perda – se considerada como possível a presença do belo em versos cujo mote, ao menos em aparência, não serve

[12] Nos versos de Hilda Hilst, o primeiro canto fúnebre de *Corpo de terra* traz versos que também cuidam desse todo que se esvai, e da ausência sentida - "Flui// Exangue// Num círculo de dor. Assim te lembro", e anuncia a matéria do canto fúnebre para além dessa materialidade ausente, tornando presente o que importa à poesia e é digno de ser cantado, daí os versos de Hilda Hilst cuidarem tão pouco da figuração do poeta em seu aspecto transitório, terreno, material e ocupar-se de sua obra, poesia, porque o poeta "Fechou-se para o efêmero das coisas". À poesia importa a memória que serve de matéria para o canto: "Tu cantaste o espanto, asa de silêncio. // Eu canto o espírito// Que penetrou no reino da matéria: // Asa de espanto do conhecimento" (Hilda Hilst, trechos de *Corpo de luz*, IV, VII).

à beleza – neste caso a morte, seja na poesia, seja na música[13]. Essa tonicidade promove uma espécie de alternância entre sons abertos e fechados a serviço das metáforas de "luz" e "trevas", não à guisa do aspecto literal da seleção vocabular nos versos de Hilda Hilst, pois, dos termos todos, somente "profundo" e "dor" carregam o sentido das trevas. Predomina, pois, o apelo sonoro dessa intermitência do "claro" e "escuro" de que aproveitou Almeida Prado para compor o preâmbulo das trevas em *Corpo de fogo*. Percebe-se, enfim, a materialização da morte pelo aproveitamento estético e formal do *Corpo de terra*, com a simbologia que carrega na referência à transitoriedade da vida terrena e corpórea do homem que "volta ao pó". Este é o mote da composição do primeiro funeral tanto nos versos de Hilda Hilst quanto na peça de Almeida Prado.

O compositor, na nota de início da partitura, indica que este primeiro funeral é um lamento triste, em uníssono, à maneira de cantochão, com ecos do motivo principal nas cordas graves. Essa descrição é bastante coerente com o que se ouve, pois percebe-se que há uma ressonância com esta prática musical medieval (cantochão) em relação à prosódia, ao perfil melódico utilizado, à maneira de cantar e à relação entre ritmo e texto. Entretanto, em relação à textura e à coleção de alturas utilizadas, o que se tem é uma adaptação livre do termo.

Richard Hoppin, refletindo sobre o acento da palavra e a linha melódica na música medieval, descreve duas possibilidades: o acento por notas mais agudas ou picos melódicos e o acento melismático: "Em estilo silábico ou quase silábico, uma das 'leis' fundamentais da composição é que a sílaba acentuada deve coincidir com as notas mais agudas ou picos melódicos"[14] (HOPPIN, 1978: 85, tradução nossa); "Sílabas acentuadas podem ser alongadas, é claro, por serem dadas a elas mais notas que as sílabas fracas que a circundam"[15] (HOPPIN, 1978: 86, tradução nossa).

[13] A ideia aqui está emprestada do *Do grotesco e do sublime – tradução do Prefácio de Cromwell*, do poeta Victor Hugo, pois é provavelmente o texto que propõe e instaura sistematicamente que o "feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz", em que a poesia "se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto confundi-las", em que "tudo é profundamente coeso" (HUGO, 2002: 26-27).

[14] "In syllabic or nearly syllabic style, one of the fundamental "laws" of composition is that the accented syllables, especially of the more important words, should coincide with higher notes or melodic peaks" (HOPPIN, 1978: 85).

[15] "Stressed syllables can be lengthened, of course, by being given more notes than the surrounding weak syllables" (HOPPIN, 1978: 86).

Essas duas possibilidades são utilizadas por Almeida Prado em sua peça. Percebe-se o uso da acentuação das sílabas pelo uso de melismas, ou seja, por fazer coincidir um maior número de notas a essas sílabas, e a acentuação por notas mais agudas.

Outra maneira de reforçar o acento do texto na música, não descrita na citação acima, é o acento métrico, no qual a sílaba tônica do texto coincide com o primeiro tempo do compasso. Essa possibilidade só existe com a introdução do ritmo métrico e do compasso, elementos que não faziam parte da técnica composicional da Alta Idade Média. Essa leitura, uma reproposição de prática antiga em tempo cronologicamente distante de seu uso primevo, compõe um dos elementos da modernidade da peça de Almeida Prado, previstos nos versos de Hilda Hilst. Convém lembrar a *mimesis* aristotélica:

> Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem […]; O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem ou quais deveriam ser. (ARISTÓTELES, 1998: livro IV, parágrafo 1).

A tonicidade das sílabas dos versos de Hilda Hilst serve de "espelho sonoro" para pensar o compasso na peça de Almeida Prado, cujo "reflexo" é rítmico, dada a marcação sonora, e temático, pois pela sonoridade acentua-se o compasso da morte – no repouso da matéria física e no pulso doutra vida, a matéria poética –, em melodia que promove eco e prolongamento de notas para sustentar o texto musical. Disso o primeiro funeral.

Tal pode se observar na Fig. 11 pela demonstração tanto de acentos tônicos por melismas e por notas mais agudas, quanto de acentos métricos utilizados por Almeida Prado na segunda parte da peça, *Corpo de terra I*.

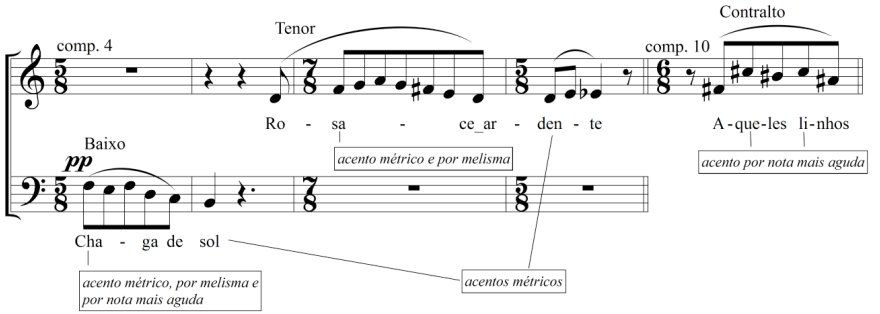


Fig. 11: Acentos tônicos por melismas, por uso de notas mais agudas e métricos usados nos compassos 4 a 7 e 10 de *Corpo de terra I*, 2ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

A melodia demonstrada no exemplo anterior (Fig. 11) dá suporte ao primeiro verso da peça, "Chagas de sol", e é apresentada pelo próprio compositor na nota de início da partitura como o 1° motivo da peça. Ela articula uma tríade diminuta (Fá3 – Ré3 – Si2), com o intervalo de 3T, o qual ganha destaque por estar situado entre as notas extremas (Fá3 – Si2). Dessa maneira, a nota Mi3 pode ser entendida como uma bordadura (B) e Dó3 como uma nota de passagem (NP, Fig. 12). Essa melodia é ecoada pelos contrabaixos quatro vezes ao longo desta segunda parte.

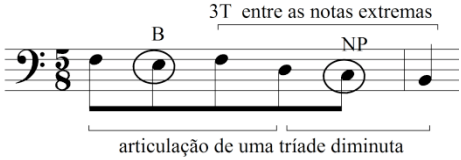


Fig. 12: Notas ornamentais, articulação de uma tríade diminuta e uso de um intervalo de 3T entre as notas extremas no motivo inicial de *Corpo de terra I*.

O intervalo de 3T e as notas Fá e Si tornar-se-ão importantes nessa segunda parte da peça, pois, além de estarem presentes neste motivo inicial, são prolongados pelo tenor que dá sustentação textural ao trecho, conforme será demonstrado mais adiante (Fig. 15).

O perfil melódico utilizado se enquadra no perfil padrão do cantochão, com a melodia em arco, em terminação descendente (Fig. 13). Na maneira empregada por Almeida Prado, muitas vezes essa terminação é cromática.

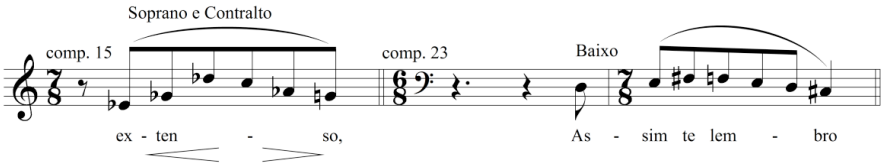


Fig. 13: Melodias em arco com terminações descendentes em *Corpo de terra I*.

Essas melodias em arco, silábicas ou melismáticas, são as mais frequentes nesta segunda parte da peça. Para uma única frase, entretanto, é utilizado um canto em estilo salmódico, no qual várias sílabas são cantadas em uma única altura. É o que ocorre na frase

"toda a delicadeza[16] do poeta" (Fig. 14). Esta é a frase que, nesta estrofe, se remete mais diretamente ao poeta em si e à sua obra, enquanto que todas as demais possuem um caráter mais ligado metafórica ou explicitamente à morte. Alcir Pécora entende que não há acordos de sentido firmados na poesia de Hilda Hilst. Os vocábulos são cambiantes nos sentidos que carregam, porque os acordos são quebrados continuamente[17]. Nessa esteira, "chaga" não ignora, mas não segue, estritamente, o sentido cristão: aproveita-o para expor em ato contínuo a ferida ao "sol" e isolar, em primeiro plano, toda a "delicadez" da (des)figura do poeta. Toda a estrofe canta o poeta. Um único verso, que Almeida Prado aproveita em tom salmódico, invoca o poeta para louvá-lo e celebrá-lo; uma antropologia dos salmos[18]. Dessa forma, com essa mudança da maneira de cantar, Almeida Prado ressalta o aspecto de leveza e singularidade desse verso específico, na leitura que faz dos lugares de vida e morte nos versos de Hilda Hilst à luz do saltério, pensado em sua origem como o canto das angústias e alegrias de um povo, da vida e da morte.

No período medieval, quando a relação entre retórica e música que culminaria na Teoria dos Afetos barroca estava ainda em desenvolvimento, elementos retóricos incorporados no texto poético eram espelhados em elementos musicais. Segundo Blake Wilson,

> isto constituía em um tipo de música verbal que poderia ser refletida, apesar de essencialmente diferente, em gestos análogos de elementos musicais como o alinhamento de cadência e rima, a coordenação da repetição do tenor com palavras significantes e o alinhamento de vogais correspondentes em obras politextuais[19] (WILSON, B., 2001: 261, tradução nossa).

---

16 Apesar de no verso de Hilst ser utilizado a palavra "delicadez", Almeida Prado faz uma pequena mudança na partitura para "delicadeza". Outra alteração pode ser percebida no quinto verso entre "flui" (Hilst) e "flue" (na partitura).

17 Cf. *Ocupação Hilda Hilst*, produzido pelo Itaú Cultural, em que o professor e pesquisador Alcir Pécora explica essa proposição e outras sobre a obra de Hilda Hilst (PÉCORA, 2013).

18 Na tradição judaica, "Salmos" é o "livro dos louvores" e a Septuaginta sugere "canções acompanhadas por instrumentos de cordas", enquanto o titulo latino *Líber Psalmorum* "simplesmente translitera o conceito grego, embora à época que a Vulgata foi produzida, a ideia dominante era de uma canção ou cântico, não necessariamente acompanhada de instrumentos de cordas". Os "Salmos" reúnem cinco livros em que cada um é encerrado com uma doxologia: Livro I – 1 a 41, Livro II – 42 a 72, Livro III – 73 a 89, Livro IV – 90 a 106, Livro V – 91 a 150 (PINTO, 2008: 270, 272).

19 "These constitute a kind of verbal music that could be reflected in analogous, though essentially different, gestures of the musical setting such as the alignment of cadence and

Dessa forma, o destaque que Almeida Prado dá ao verso específico ocorre por uma diferenciação deste trecho musical em relação a todo o restante da parte, realçando um trecho significante do texto poético e criando uma *emphasis*[20].

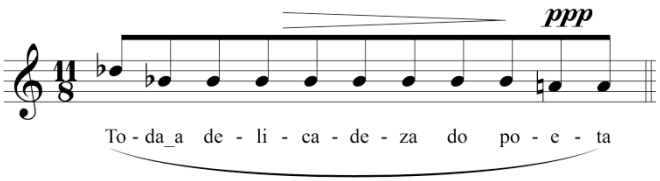


Fig. 14: Tom salmódico aplicado ao verso "toda a delicadeza do poeta", compasso 17 de *Corpo de terra I.*

No cantochão, pela inexistência de uma métrica, o ritmo flui mais livremente. José Miguel Wisnik (2001: 78) relata que a música modal produz uma circularidade temporal por meio de, dentre outros fatores, uma "superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido". Apesar de a peça de Almeida Prado se valer da notação moderna da métrica e do pulso, o que se percebe é uma adequação da melodia em relação ao ritmo do texto, característica esta presente no cantochão medieval. Os tamanhos das frases e, consequentemente, dos compassos que as compõem são ritmicamente assimétricos, pois estão em razão do tamanho do texto e do melisma empregados. As diversas alternâncias métricas, inclusive com o uso de métricas pouco usais, são sintomáticas disso. Utilizando sempre a colcheia como unidade de tempo, a música para o primeiro verso, "Chaga de sol", utiliza uma métrica quinária (5/8) e "rosácea ardente", um compasso de sete tempos (7/8 – Fig. 11). Já para o segundo verso todo, há 3 compassos de seis tempos (6/8), alternado para 9/8, 6/8 e 7/8 na passagem para o terceiro verso. O verso que se utiliza do tom salmódico, "toda a delicadeza do poeta", utiliza metricamente um compasso de 11/8 (Fig. 14). Os três últimos versos são em 5/8 ("Flue/Exangue"), 6/8 ("Num círculo de dor") e 7/8 ("Assim te lembro" – Fig. 13).

Em relação à textura, o que se percebe é uma maior aproximação não com o cantochão a voz solo ou dobrada da Alta Idade Média, mas sim com a prática musical da Escola de Notre Dame. Nessa prática, destaca-se o uso de um tenor e de cláusulas de

rhyme, the coordination of tenor repetitions with significant words, and the alignment of matching vowels in polytextual works" (WILSON, B., 2001: 261).

[20] A figura retórico-musical da *emphasis* ocorre quando uma passagem musical aumenta ou explica o significado do texto para além do significado literal das palavras (BARTEL, 1997: 252).

descantes para a composição de *organa* melismáticos. O tenor correspondia à voz mais grave na qual cada nota do cantochão original era prolongada de modo a permitir que as vozes mais agudas cantassem contra ela frases de comprimento variável.

Justamente essa imagem musical do tenor (Fig. 15) foi trabalhada instrumentalmente por Almeida Prado nesta segunda parte da peça. O rulo de tam-tam que sobra da liquefação textural no final de *Corpo de fogo* é aos poucos transformado tanto nas alturas quanto timbristicamente. Percebe-se o uso do *tubular bells* em um intervalo de 3T, seguido pelos contrabaixos no mesmo intervalo. O intervalo de 3T, nesse ponto, antecipa o intervalo principal da primeira melodia do trecho, conforme demonstrado na Fig. 12. Os tímpanos são o grupo instrumental que por mais tempo conduz em rulo o tenor. Dessa maneira, atacam a nota Si, alternando para Fá. Esta nota é articulada pelos contrabaixos em *divisi* com o primeiro eco do motivo inicial. Em uma transferência de timbres, os tímpanos rearticulam a nota Fá que estava nos contrabaixos, prolongando-a e articulando-a com a nota Mi. A *gran cassa* sustenta o tenor durante o tom de salmodia, no que é interrompida pelo segundo eco do motivo inicial nos contrabaixos. Novamente os tímpanos na nota Si colorem o tenor, dando lugar ao terceiro eco do motivo inicial. Por cinco compassos, no último verso do poema, o tenor se cala, dando espaço para o silêncio. Nesse ponto, destaca-se a articulação de dois ataques fortes nos tímpanos ressoando harmonicamente as notas Si e Fá. Finalmente, nos dois últimos compassos, há o quarto, último e incompleto eco do motivo inicial, articulado pelos contrabaixos em *divisi* e pela *gran cassa*. O que se percebe, resumidamente, é que o tenor conduz tanto notas ressonantes do motivo inicial, em especial as do intervalo de 3T Fá – Si, rugosidades (rulos) sem altura definidas e os ecos do primeiro motivo nos contrabaixos em *divisi*.

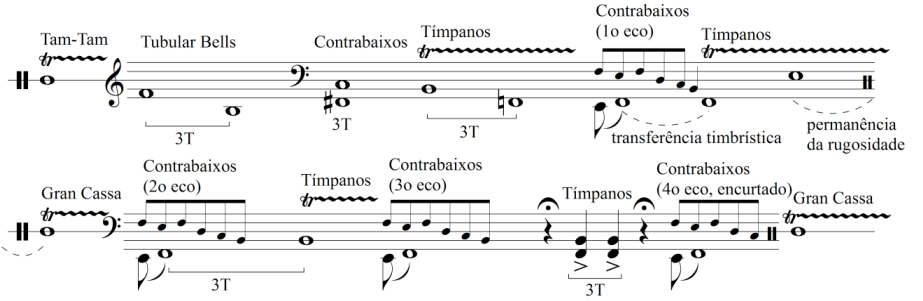


Fig. 15: Imagem musical de um tenor usado de maneira instrumental por Almeida Prado em *Corpo de terra I*. Este tenor prolonga a sonoridade do 3T e das notas Si-Fá do motivo inicial. Não há correspondência entre as durações demonstradas na figura e as utilizadas na partitura.

Em um cantochão, é esperado que todo ele esteja em um único modo. Na maneira como Almeida Prado dispõe as alturas nas melodias, cada trecho, cada frase utiliza uma coleção distinta de alturas, não havendo uma relação próxima ou ao menos aparente entre elas em si e entre elas e os modos utilizados na prática musical da Idade Média.

A materialidade da metáfora harmônica "morte-vida" se perfaz nesta parte da peça no movimento do canto e contracanto - graves e agudos - em que os ecos prolongam a "morte" física do poeta para dar lugar à vida, prolongando seu canto; espécie de transcendência pelo apagamento de uma matéria que dá lugar a outra.

Formalmente, é estruturada em um fluxo único, com o prolongamento contínuo de uma imagem musical de um tenor, sob o qual são realizadas repetições do motivo principal e melodia em arco derivadas gestualmente do cantochão.

Corpo de terra II. A terceira parte da peça utiliza como texto a segunda estrofe do texto de Hilda Hilst:

Dorme o pastor. E sobre ele a pedra.
E dentro dele, no coração, no ventre
A primeira libélula. Dorme
Recente de raízes, o poeta.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, II)

Musicalmente, esta parte liga-se à anterior por duas principais razões: o uso de um motivo que é reiterado ao longo de toda a parte e o uso dos tímpanos como ressoador de notas originárias do motivo principal (Fig. 16). Os intervalos do motivo principal de *Corpo de terra II* são trabalhados ao longo dessa terceira parte por variações, transposições e inversões. É curioso notar que as "raízes" do poeta são recentes, tempo esse estranho a um canto que em tese entoaria apenas a morte. O mote reiterado pelos tímpanos ressoa a vida do poeta que continua a despeito da morte de Carlos Maria Araújo. As "raízes" prescindem de um tempo - "recente" – afeito ao que está pronto para se espalhar em diferentes formas.

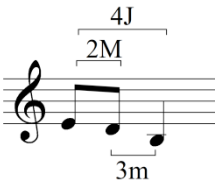


Fig. 16: Motivo e intervalos principais de *Corpo de terra II*, 3ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

Logo no início do trecho, entre os compassos 1 e 11 (Fig. 17), o motivo principal é apresentado com cinco variações distintas em uma estrutura canônica. A diferenciação se dá, sobretudo, em relação ao ritmo, à instrumentação usada e à melodia de acompanhamento.

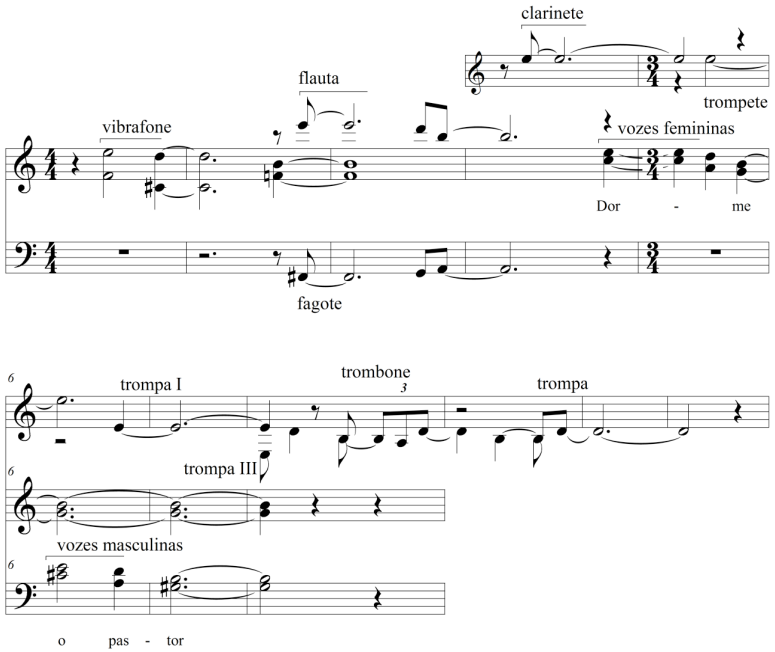


Fig. 17: Motivo principal com diversidade de acompanhamento, ritmo e timbre nos compassos 1 a 11 de *Corpo de terra II*.

Dessa maneira, em um timbre contrastante com o que vinha anteriormente, o vibrafone sozinho a duas vozes introduz o motivo principal entre os compassos 1 e 3, seguido pela flauta e pelo fagote entre a anacruse do compasso 3 e compasso 4. A entrada do clarinete no compasso 4 traz consigo o início do motivo principal sem acompanhamento e que será prolongado até o compasso 11. No compasso 8, dando continuidade à exposição do motivo iniciada pela clarinete, a trompa III toca um intervalo ascendente de 7m (Mi-Ré) que terá uma pregnância a partir de então e ponto culminante nos compassos 33 a 36 nas sopranos, conforme será demonstrado adiante. Na anacruse do compasso 5 ao início do 8, o motivo é tocado e acompanhado pelas vozes femininas com a entrada também da primeira palavra do verso, "Dorme", seguido prontamente das vozes masculinas com o restante do mesmo verso, "o pastor".

O restante da primeira estrofe do verso, "e sobre ele a pedra", é tratado pelas vozes sem o acompanhamento da orquestra na sequência do trecho. A entrada das mesmas são defasadas (Fig. 18).

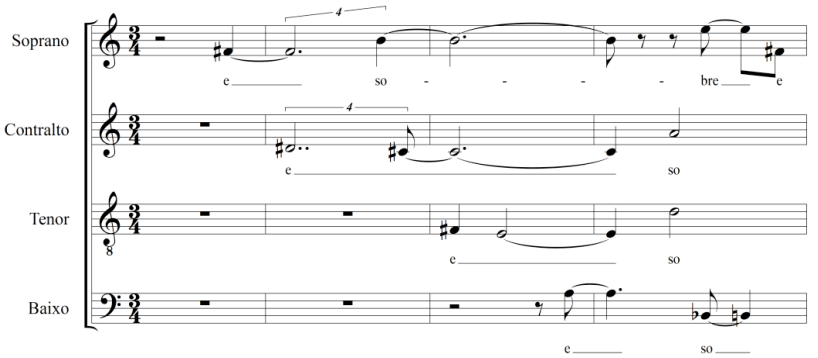


Fig. 18: Entrada defasada das vozes entre os compassos 10 e 13 de *Corpo de terra II*.

Os tímpanos fazem pela primeira vez a ressonância de notas do motivo principal entre os compassos 15 e 16. Em um trêmulo, as notas Mi e Ré são tocadas com um intervalo ascendente de 7m como o que aparecera na trompa III anteriormente (Fig. 17).

Outras variações do motivo principal são tocadas pelos instrumentos a partir do compasso 19 (Fig. 19). Os intervalos grandes ascendentes vão aos poucos ganhando mais pregnância. As variações do motivo formam uma espécie de antecedente que têm como consequente as frases iniciadas pelos intervalos ascendentes. Os tímpanos a partir do compasso 22 até o 32 alternam entre as notas Mi e Ré, notas advindas do motivo principal, em intervalo ascendente de 7m.

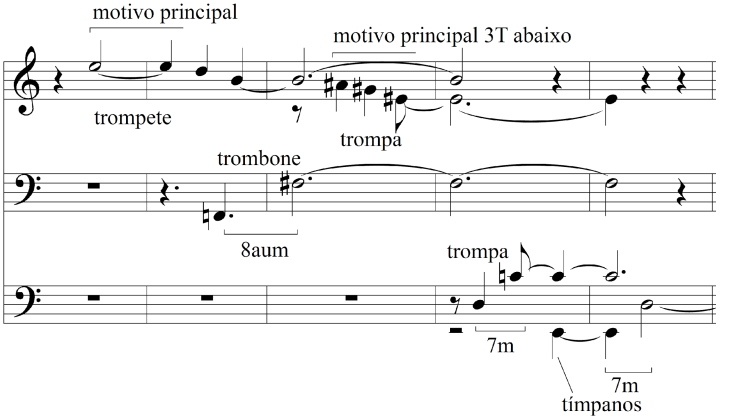


Fig. 19: Motivo principal variado e intervalos ascendentes que ganham pregnância em uma relação de antecedente e consequente nos compassos 19 a 23 em *Corpo de terra II*.

A próxima entrada das vozes na anacruse do compasso 27 acontece ainda com os tímpanos ressoando notas do motivo principal e traz consigo o próximo trecho do poema. As palavras são tratadas alternadamente entre vozes com entradas defasadas e voz solista em entrada única. Cada vez mais intervalos ascendentes são utilizados, em uma figura retórico-musical de *distributio*[21], até um ponto culminante no compasso 33. Dessa maneira, "e dentro dele" é cantado primeiramente pelos baixos na anacruse do compasso 27, seguidos pelas sopranos no compasso 27, contraltos no 28 e tenores na anacruse para o 29. "No coração" é cantado apenas pelas contraltos nos compassos 30 e 31, em voz solista. Novamente em entradas defasadas, "no ventre" é cantado primeiramente pelas sopranos no compasso 31 e pelas demais vozes juntas um compasso após.

A melodia das sopranos solistas na frase "a primeira libélula" (Fig. 20), compassos 33 a 35, é norteada, sobretudo, por intervalos grandes ascendentes e descendentes naquele que se pode compreender como o ponto culminante dos intervalos melódicos ascendentes que haviam sido introduzidos pela trompa III no compasso 8 (Fig. 17). Essa frase ganha destaque por ser aquela que utiliza uma melodia diversificada em relação às demais do trecho, com intervalos amplos. Pode-se ainda fazer uma alusão dessa melodia das sopranos ao voo de uma libélula por conta de sua agilidade e mudanças repentinas de direção. A

[21] A figura retórico-musical *distributio* ocorre quando motivos individuais ou frases de um tema ou seção de uma composição são desenvolvidos anteriormente a se proceder ao material seguinte (BARTEL, 1997: 239).

estrofe de *Corpo de terra II* parece trabalhar com imagens do campo da imobilidade, o próprio poeta que dorme, a pedra que está sobre o poeta. Mais uma vez, Almeida Prado parece não ignorar a tradicional relação do "dormir" com "morrer" em literatura, ao mesmo tempo que não faz vistas grossas ao movimento que perpassa a aparência de imobilidade nos versos de Hilda Hilst: "dorme", "pedra", "coração", "ventre" e "raízes", essas recentes, de tempo não acabado, não morto, não imobilizado. É sentida a libélula na melodia criada pelo compositor para reforçar a ideia de mobilidade e vitalidade.

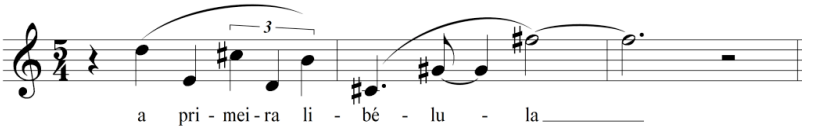


Fig. 20: Melodia das sopranos como ponto culminante dos intervalos melódicos grandes e retórica musical da imagem da libélula nos compassos 33 a 35 em *Corpo de terra II*.

A nota final da melodia da soprano, o Fá♯5, é transferida timbristicamente para os violinos I. Nesse instrumento, ela é trabalhada como o início de outra variação do motivo principal, alongada até o compasso 39. Nos compassos 34 a 37 há a entrada das demais cordas pontuando harmonicamente o fim da melodia das sopranos e a variação tocada pelos violinos I (Fig. 21).

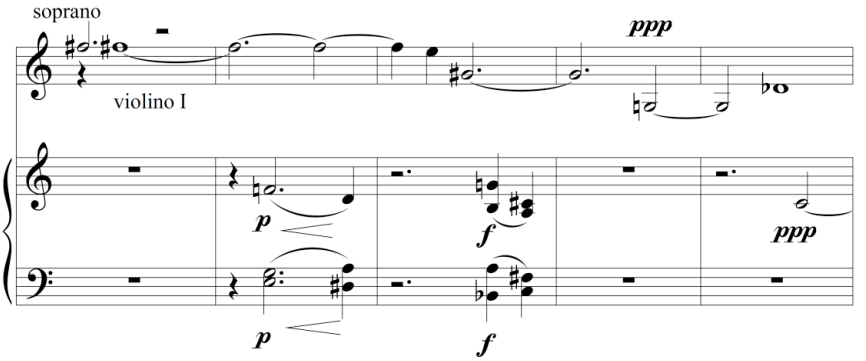


Fig. 21: Variação do motivo principal nos violinos I a partir da última nota da soprano e pontuação harmônica pelas demais cordas entre os compassos 35 a 39 em *Corpo de terra II*.

No compasso 40, a partir de um intervalo de 3T da nota final da variação do motivo principal apresentada pelos violinos I, uma imitação com diminuição rítmica irregular ocorre entre as linhas melódicas das cordas e do coral. O texto usado é "dorme recente de raízes". As notas dos violinos I são cantadas também pelas sopranos, porém com uma rítmica mais acelerada que faz com que terminem a frase antes (Fig. 22). A mesma relação ocorre entre as melodias dos violinos II e contraltos; violas e tenores; violoncelos, contrabaixos e baixos. Entre as vozes, todas têm o mesmo ritmo, o que caracteriza uma textura homofônica. Esse "esparramar" da melodia entre cordas e reforça a ideia de "raízes" se espalhando na terra.

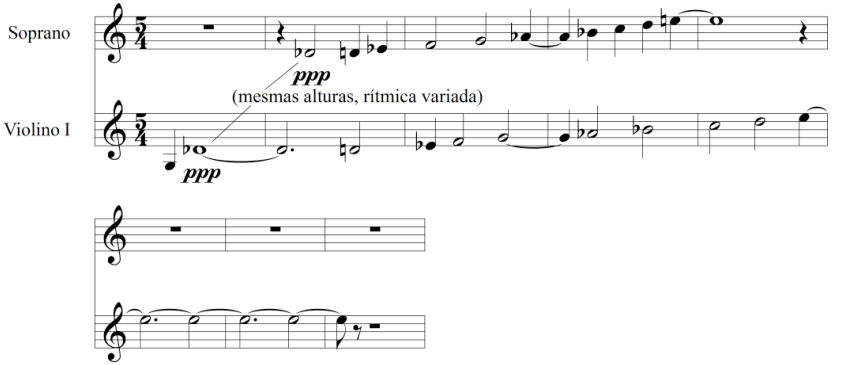


Fig. 22: Melodias com diminuição irregular entre cordas e vozes nos compassos 40 a 46, exemplificado com as melodias de violino I e soprano em *Corpo de terra II*.

Da mesma maneira que ocorria no compasso 35, só que dessa vez em sentido inverso, a nota restante dos violinos I no compasso 45, um Mi5, é transferida timbristicamente às sopranos que dão início à última entrada das vozes nesse trecho. O texto "o poeta" é dividido em "o" com entradas defasadas entre sopranos e contraltos e "poeta" nas vozes masculinas juntas. O acorde resultante das entradas das vozes é transferido timbristicamente às trompas e tímpanos no fim da parte, sendo que a nota das sopranos é transferida à trompa I; das contraltos, à trompa II; dos tenores, à trompa III; e dos baixos, aos tímpanos (Fig. 23). Resulta em uma formação triádica não tonal, Fá-Lá♭-Dó♯-Mi. Curioso perceber que as notas Fá e Mi, extremos da tessitura desse acorde final, eram também as notas tocadas pelo vibrafone no primeiro compasso desta terceira parte (Fig. 17).

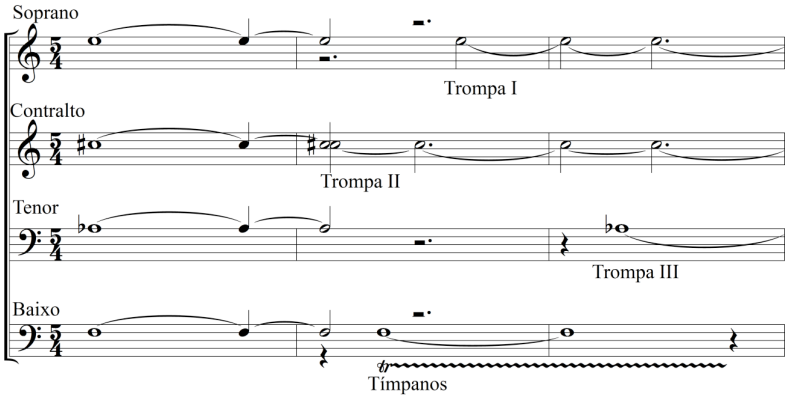


Fig. 23: Acorde resultante das entradas das vozes e transferência timbrística para as trompas e tímpanos nos compassos 47 a 49 em *Corpo de terra II*.

Formalmente, a peça compreende cinco subseções, com uma espécie de introdução ao motivo principal, seguido por um cânone. Logo após, há um trecho no qual há a expansão dos intervalos melódicos grandes e variações do motivo, seguido um ponto culminante e uma finalização com o uso de transferências timbrísticas e diminuição rítmica irregular (Tab. 4).

Estruturação formal de *Corpo de terra II*				
Comp. 1-10	Comp. 11-19	Comp. 20-32	Comp. 33-35	Comp. 36-50
Introdução; Variações do motivo principal	Cânone	Expansão de intervalos melódicos grandes; Variações do motivo principal	Ponto culminante	Transferências timbrísticas; Diminuição rítmica irregular

Tab. 4: Estruturação formal de *Corpo de terra II*.

Corpo de terra III. A proposição da quarta parte, *Corpo de terra III*, toma por mote os seguintes versos:

> No seu corpo de terra, dorme o inocente.
> Cantou a solidão, a salamandra[22]
> "E um cavalo e um cavaleiro de barro
> Carmezim". E teve amor ao medo e à centelha
> Que o fez cantar assim.
> (Hilda Hilst, *Corpo de terra*, III)

A metáfora que propõe "salamandra" e "cavalo" ocupa-se de um canto que parece ainda apegado à "terra" e suas matérias. A música de Almeida Prado, entretanto, faz questão de observar a miudeza do "amor ao medo e à centelha" e faz os versos "cantar[em] assim", em tom descritivo, entrecortado, numa música do momento, da presença das matérias que compõem a vida. São movimentos de lupa, não de distanciamento.

Na descrição que oferece o compositor na introdução da partitura, esse funeral é tido como "rítmico por excelência", com "palavras ditas sempre entrecortadas, como que interrompidas por algum espanto, pela dor da ausência do poeta" (PRADO, 1969: nota de início da partitura). O que se percebe, em realidade, é que essas duas características são complementares na obtenção do resultado desejado, pois o compositor constrói o ritmo da música, mesmo nos momentos em que não há texto sendo cantado, com o uso sistemático de figuras curtas, com pouca continuidade em um único instrumento, entremeadas por silêncios (pausas), caracterizando dessa maneira uma rítmica entrecortada. É o que ocorre, por exemplo, logo no início da quarta parte da peça, na qual a percussão ganha um destaque especial, reforçando a característica da rítmica utilizada (Fig. 24).

[22] Estudos de vertente histórico-biográfica poderiam creditar essa metáfora da "salamandra" à origem portuguesa do poeta homenageado, dada a recorrência desse anfíbio em Portugal. Entretanto, a leitura do texto indica que a invenção poética ocupa-se de território que vai além deste.

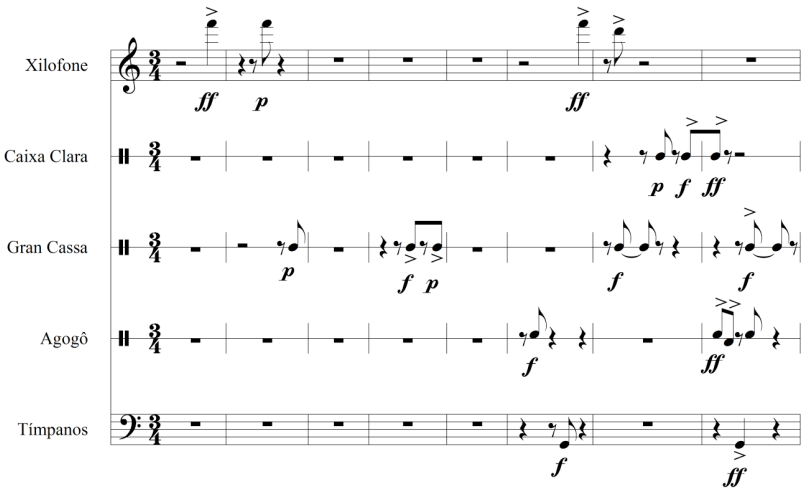


Fig. 24: Trecho inicial, compassos 1 a 8, de *Corpo de terra III*, 4ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado. Nesta parte, percebe-se o uso da percussão em uma rítmica de figuras curtas entremeadas por pausas.

A relação entre texto e música é caracterizada por duas estratégias utilizadas pelo compositor. Na primeira, a linha melódico-rítmica é cantada por duas ou mais vozes, com continuidade (Fig. 25). Na segunda estratégia, a linha melódico-rítmica é espacializada entre as vozes, com cada sílaba sendo cantada por uma ou mais vozes diferentes (Fig. 26).

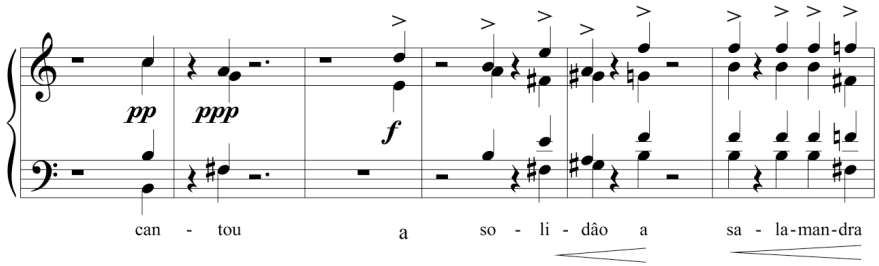


Fig. 25: Redução das vozes nos compassos 22 a 27, de *Corpo de terra III*. Nesta primeira estratégia utilizada, a linha melódico-rítmica entrecortada é cantada por duas ou mais vozes, com continuidade.

O trecho acima é o caso mais exemplar, mas não o único em que a primeira estratégia aparece. Ocorre também outras quatro vezes, entre os compassos 9 a 13, 41 a 45, 53 a 54 e 57.

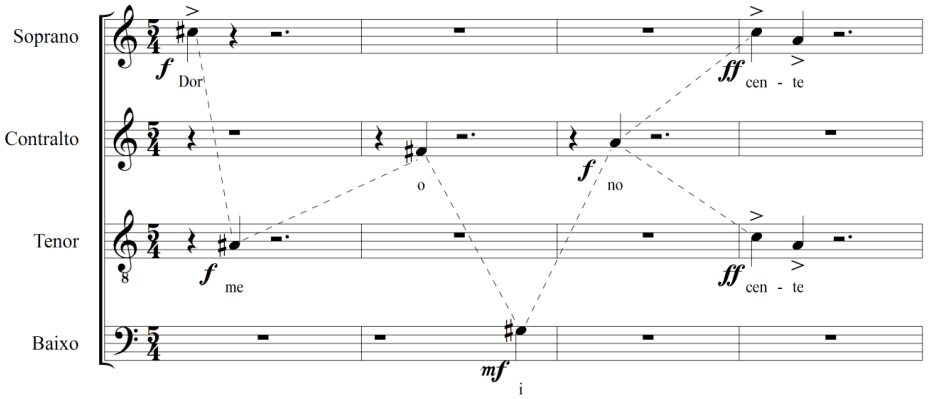


Fig. 26: Compassos 14 a 17, de *Corpo de terra III*. Nesta segunda estratégia utilizada, a linha melódico-rítmica entrecortada é espacializada entre as vozes, com cada sílaba sendo cantada por uma ou duas vozes diferentes.

Esta segunda estratégia pode ser ligada à técnica medieval do *hoquetus*. David Fenwick Wilson descreve esta técnica como "um recurso técnico muito usado nos séculos XIII e XIV consistindo em dividir uma linha melódica entre dois cantores de forma que alternem notas simples e pausas. O resultado do efeito vocal é apropriadamente ilustrada pelo nome em si, que significa 'soluço'"[23] (WILSON, D. F., 1990: 218, tradução nossa).

Além da demonstrada na Fig. 26, a segunda estratégia ocorre outras três vezes, entre os compassos 29 a 32, 50 a 52 e 55 a 56.

Ao longo da parte, estas duas estratégias são alternadas, sendo entremeadas por ecos, transições e silêncios. Dessa maneira, é possível estabelecer 14 subseções para a quarta parte da peça (Tab. 5).

[23] "[...] a much-used technical device in the thirteenth and fouteenth centuries, consists of dividing a melodic line between two singers so that each will alternate single notes and rests. The resulting vocal effect is aptly illustrated by the name itself, wich means 'hiccup'" (WILSON, D. F.,1990: 218).

Comp.	1 a 8	9 a 13	14 a 17	18 a 22	22 a 27	27 a 29	29 a 32
Caract.	Subseção Percussão	Estratégia 1	Estratégia 2	Eco da Estratégia 2	Estratégia 1	Transição cordas	Estratégia 2

Comp.	33 a 41	41 a 45	46 a 49	50 a 52	53 a 54	55 a 56	57
Caract.	Transição orquestra	Estratégia 1 em crescendo	Subseção silêncio	Estratégia 2	Estratégia 1	Estratégia 2	Estratégia 1
					Voz falada		

Tab. 5: Subseções de *Corpo de terra III*. Percebe-se a disposição alternada das estratégias 1 e 2, entremeadas por eco, transições ou silêncio.

Nas subseções delimitadas na Tab. 5, duas características devem ser ressaltadas. A primeira é o que ocorre entre os compassos 33 a 49, abrangendo três subseções encadeadas. Entre os compassos 33 a 41, há um trecho em que todos os naipes da orquestra, à exceção das cordas agudas e outros metais que não as trompas, soam algo muito próximo à estratégia 2, com linhas melódicas entrecortadas e distribuídas entre os instrumentos. Logo na sequência, um grande crescendo em intensidade e em instrumentação atinge no compasso 45 um ponto em dinâmica *ff* e acento sobre um 3T formado pelas notas Lá e Ré♯. Esse ponto culminante de intensidade é seguido pela subseção de silêncio que pode ser entendida como o ponto culminante expressivo da peça, de acordo com as intenções do compositor, tornando musical a ideia da ausência.

A segunda característica é o uso da voz falada a partir do compasso 50. Na grafia utilizada pelo compositor, uma linha é introduzida entre os pentagramas da grade orquestral (Fig. 27) com uma nota de rodapé indicando que o som deve ser "falado, sem esforço, natural".

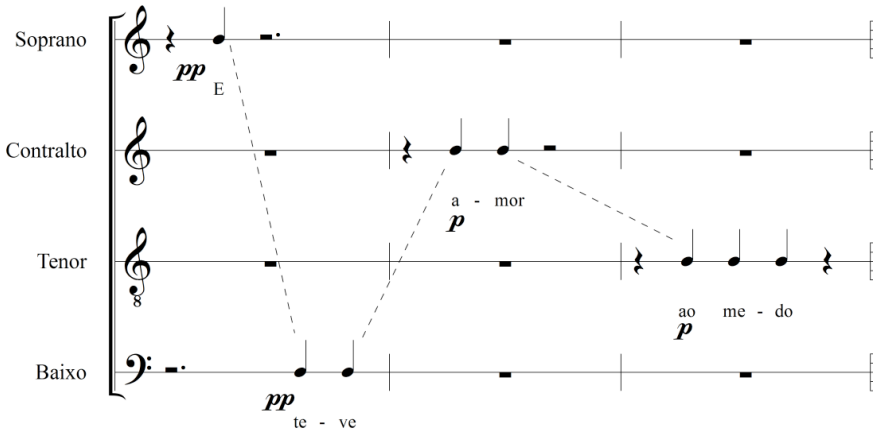


Fig. 27: Grafia utilizada para som falado entre os compassos 50 a 52, de *Corpo de terra III*.

***Corpo de terra IV*.** O corpo de terra "intermediário", das seis partes destinadas para esse campo da matéria, canta o "ofício de treva"[24], nomeando pelos versos e "boca" de outro poeta – Hilda Hilst - a obra do poeta Carlos Maria Araújo, e os dois, cantados na música de Almeida Prado. A convivência desses três poetas só é possível no tempo não cronológico da arte:

> Dorme o profeta. E se não escuta o vento
> Ouve na minha boca o seu "Ofício de treva".
> Em aflição, em amor eu te celebro
> E na tua mão flechada[25] está o meu grito:
> O que esperaste da minha boca aberta.
> (Hilda Hilst, *Corpo de terra*, IV)

A música desta parte recorre ao *recto tono* para entoar, propor o canto do texto, sustentando-o em apenas uma única altura. As sílabas são emitidas sem variação notável das alturas. Apesar de ser uma técnica de emissão sonora vocal, a primeira vez em que um *recto tono* aparece é no compasso 6, nos tímpanos, reforçando a importância desse instrumento

[24] *Ofício de trevas* é o livro que reúne poemas de Carlos Maria Araújo publicado em 1960, com ilustrações de Clóvis Graciano.
[25] Apesar de estar escrito "flechada" no poema de Hilst, o compositor a substitui na partitura pela palavra "fechada".

no contexto da obra como um todo. No caso do uso dessa técnica nas vozes, foi utilizado pelo compositor majoritariamente as notas Si, Dó e Dó♯, algumas vezes formando um *cluster* entre essas notas. Outro procedimento composicional que parece ser importante nessa parte é uma espécie de cânone com defasagens em distâncias variadas. Em relação ao ritmo, são usadas as divisões do pulso em 3, 4 ou 5 partes, com o uso de quiálteras quando necessário.

Na Fig. 28 é possível perceber esses três procedimentos ao mesmo tempo. A entrada do início do segundo verso nos baixos na nota Si, com o texto "Ouve na minha boca", em quiáltera de 5 semicolcheias por pulso, é prontamente seguida pelos tenores na nota Dó, 1 tempo e ¼ após. As vozes femininas completam o cânone entrando 1 pulso após os tenores e resultando no *cluster* no segundo tempo do compasso 11 com as notas Dó (tenores), Si (contraltos) e Dó♯ (sopranos).

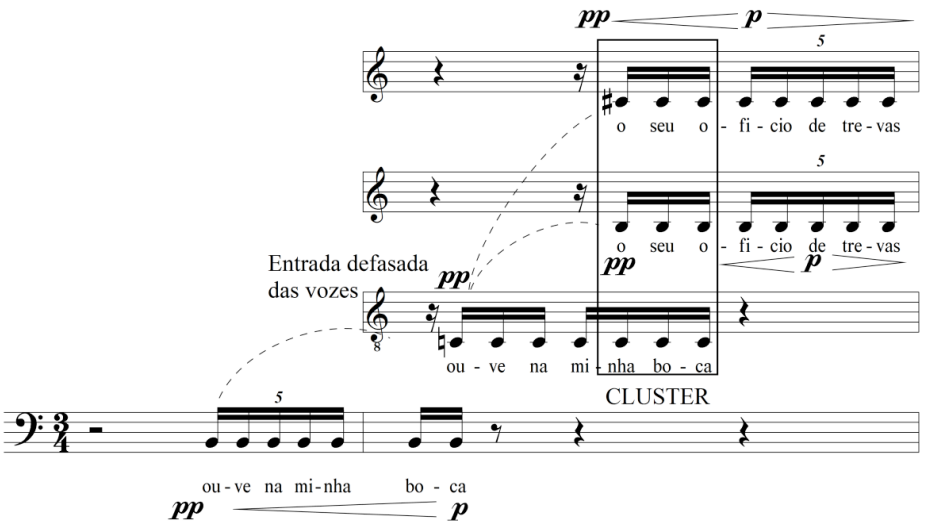


Fig. 28: Cânone de defasagens variadas, uso de quiálteras e de *cluster* com as notas Si, Dó e Dó♯ nos compassos 10-11 de *Corpo de terra IV*, 5ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

Apesar de, na nota de início da partitura, o compositor afirmar que utiliza apenas as notas Si, Dó e Dó♯ nessa parte da peça, há um único momento em que os tenores entoam uma nota Sol no agudo (Fig. 29), formando um 3T harmônico com as sopranos e sendo esta a nota mais aguda dentre as utilizadas pelas vozes nesta parte. Esse trecho

reforça prosodicamente o texto, que nesse momento utiliza o final do quarto verso, "está o meu grito". Esse reforço se dá pelo uso de uma dinâmica forte, com a nota diferenciada no agudo após um rulo de tam-tam em pianíssimo, o que causa uma grande surpresa ao ser atacada.

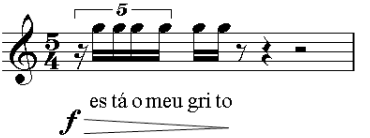


Fig. 29: Reforço prosódico da palavra "grito" por meio da utilização de uma nota diferenciada em dinâmica fore no agudo no compasso 21 de *Corpo de terra IV*.

A instrumentação utilizada no trecho compreende apenas instrumentos graves, criando uma sonoridade mais escura, reforçando a ideia de uma "oração fúnebre do Ofício dos Mortos" descrita pelo compositor na nota inicial da partitura. Os instrumentos utilizados no trecho são: trompas, trombones, cellos, contrabaixos, percussão e coro. Mesmo as vozes femininas do coro são utilizadas no registro grave, conforme pode ser percebida na Tab. 6, que descreve com detalhes as notas utilizadas pelas vozes do coro.

Vozes	Alturas utilizadas
Sopranos	Si3, Dó4 e Dó♯4.
Contraltos	Si3 e Dó4.
Tenores	Si3, Dó3, Dó4 e Sol4 (nota mais aguda do coro).
Baixos	Si2 e Si3.

Tab. 6: Alturas utilizadas nas vozes em *Corpo de terra IV*.

Em relação à estruturação formal da parte (Tab. 7), percebe-se, na realidade, alternâncias entre partes instrumentais e as entradas das vozes.

Nas subseções instrumentais, percebe-se ainda, outra vez, a importância que o compositor dá aos tímpanos, sendo um importante condutor da rítmica próxima à utilizada pelas vozes no *recto tonos* e, dessa forma, criando um diálogo sonoro entre as partes das vozes e as instrumentais.

Compassos	Características
1-5	Introdução instrumental Percussão e metais graves
6-7	Entrada vozes – texto "Dorme o profeta" Cânone entre tenor e contralto
8 (início)	Subseção instrumental Tímpanos em rítmica que remete à rítmica usada pelas vozes no *recto tonos*
8 (final)-10	Vozes – texto "E não se escuta o vento" Cânone entre as vozes do coro
10 (início)	Subseção instrumental Tímpanos em rítmica que remete à rítmica usada pelas vozes no *recto tonos*
10 (final)-11	Vozes – texto "Ouve na minha boca, o seu ofício de treva Cânone e harmonia por *cluster* entre as vozes do coro (Fig. 28)
12-13	Subseção instrumental Percussão e trompas
14	Vozes – texto "em aflição, em amor eu te celebro" Tenor e contralto juntos
15-16	Subseção instrumental Tímpanos e cordas graves em harmonia por *cluster* com as notas principais usadas em *recto tonos* pelas vozes (Si, Dó e Dó♯)
17-18 (início)	Vozes – texto "e na tua mão fechada" Entrada defasada entre baixo-contralto e tenor-soprano
18 (final)-20	Subseção instrumental Tímpanos e tam-tam
21-22	Vozes – texto "Está o meu grito: o que me esperaste da minha boca aberta" Ponto culminante na palavra "grito" com uso da nota Sol4 (Fig. 29)
23-25	Subseção instrumental - Percussão e cordas graves Ressonância do ponto culminante das vozes em um arco de dinâmica (crescendo-decrescendo)
26-24	Subseção instrumental Codeta – rítmica próxima à utilizada no *recto tonos* pelas vozes, em dinâmica decrescendo

Tab. 7: Alternância entre subseções instrumentais e vocais em *Corpo de terra IV*.

Corpo de terra V. O canto esperado "da boca aberta" do poeta, no *Corpo de terra IV,* tem seu tempo e memória no sono que em *Corpo de terra V* oficia o funeral nas formas conhecidas dos vivos. Não se trata, porém, de uma arte e poesia que cede às exigências e expectativas do mundo físico e material, mas de um reconhecimento da existência factual destes que os aloca em lugar que a poesia repropõe, pois da morte "há de nascer a flor sobre o teu sono// E pelo teu lamento". Da matéria comezinha bem pode nascer a poesia.

Dorme o cantor: "No dia de vossa ira
Lembrai-vos, Senhor, do sal e do carvão
Nas minas". E alguém há de calar os algozes
Do tempo, e há de nascer a flor sobre o teu sono
E pelo teu lamento.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, V)

No texto de nota para a partitura, o compositor afirma que nesse funeral é usada uma "série tonal", porém, pelo emprego dado na peça, o que se percebe são características dos modos cujo grau modal é menor (terceiro grau menor): frígio, dórico e lócrio. Do frígio e do lócrio, caracteriza-se na partitura o uso do segundo grau menor; do lócrio, o quinto grau diminuto; e do dórico, o sexto grau menor. Apesar de o compositor exemplificar na nota da partitura com uma escala que vai do Lá♭ ao Sol, o centro tonal deste modo é a nota Si♭, com o uso de subtônica (sétimo grau menor), conforme demonstrado na Fig. 30.

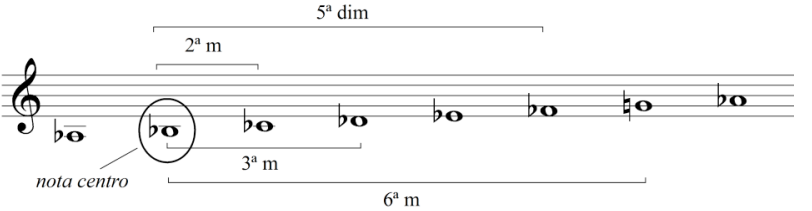


Fig. 30: Série tonal com características modais usada em *Corpo de terra V*, 6ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado. Com centro em Si♭, há o uso de características dos modos com grau modal menor (terceiro grau menor): segundo grau menor (lócrio e frígio), quinto grau diminuto (lócrio), sexto grau menor (dórico) e sétimo grau menor (subtônica).

Além disso, o termo "série", dentro da técnica dodecafônica, implicaria no uso de todas as notas antes da nova entrada de alguma delas, o que não é o caso nessa parte da peça, com reiterações de algumas notas principais, tais como o Si♭ e Ré♭, respectivamente primeiro e terceiro graus do modo usado. Assim como no primeiro funeral, segunda parte da peça, nessa parte há características que remetem à prática do cantochão, em especial ao uso de uma textura monódica e de um modo. Em relação à textura, no primeiro funeral, o coro cantava sempre em uníssono, com algumas poucas mudanças de oitavas para adequação de registro, enquanto nesse quinto funeral, há um solo de barítono[26]. Em relação às alturas, no primeiro funeral não havia uma escala ou modo definido, ao contrário do que ocorre aqui, conforme comentado anteriormente. Destaca-se também, nesse quinto funeral, o uso de uma instrumentação reduzida: apenas clarinete, oboé, barítono solista e tímpanos.

Outra semelhança com o *Primeiro funeral* (*Corpo de terra I*) é o uso de um tema principal, que aparece nessa sexta parte da peça logo nos compassos inicias, no clarinete. Esse tema principal é variado no decorrer da parte, como, por exemplo, no compasso 5 no oboé (variação I), compasso 13 no barítono solista (variação II) e compasso 29 nos tímpanos (variação III), conforme exemplificado na Fig. 31.

Apesar de usar basicamente as notas da série tonal, conforme designação dada pelo próprio compositor, em alguns poucos trechos há o uso de outras notas. Um exemplo é o que ocorre entre os compassos 8 a 10 no clarinete, com o uso das notas Lá, Ré, Fá e Si, todos naturais (Fig. 32). Nesse aspecto, pode-se traçar uma semelhança com o *Corpo de terra IV*, no qual havia uma única nota estranha em relação aos sons usados. Destaca-se também no trecho demonstrado na Fig. 32 o uso de um arpejo descendente Sol – Ré♭ – Si♭, o qual é reiterado no próprio clarinete nos compassos 12, 15-16, neste último com o acréscimo de um Mi♭.

[26] Na nota de início da partitura, Almeida Prado se refere a este solo como sendo de um tenor; entretanto, na grade, o cantor designado é um barítono.

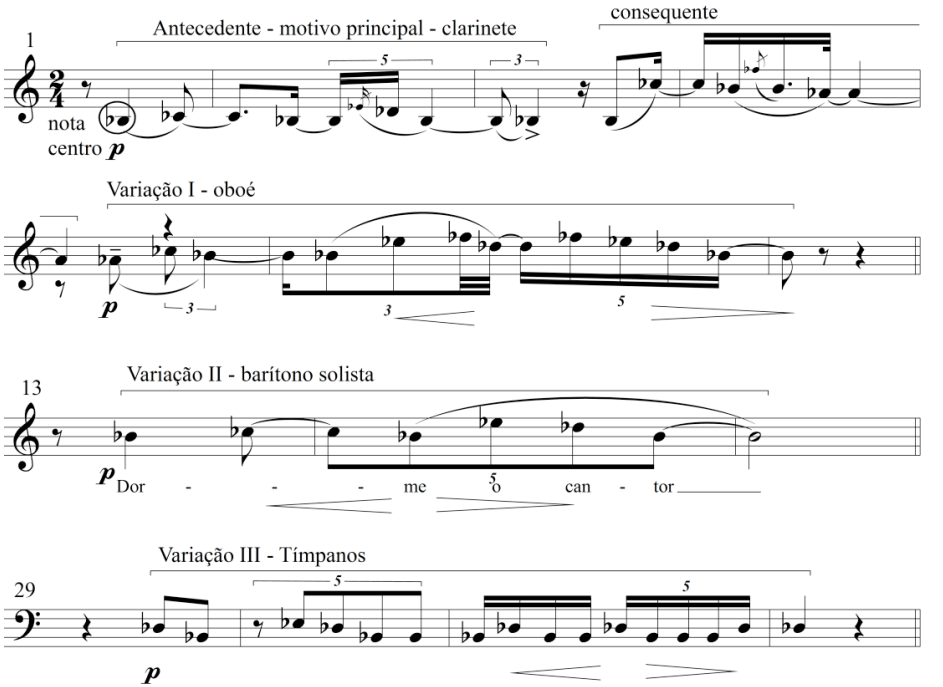


Fig. 31: Tema principal e variações em *Corpo de terra V*.

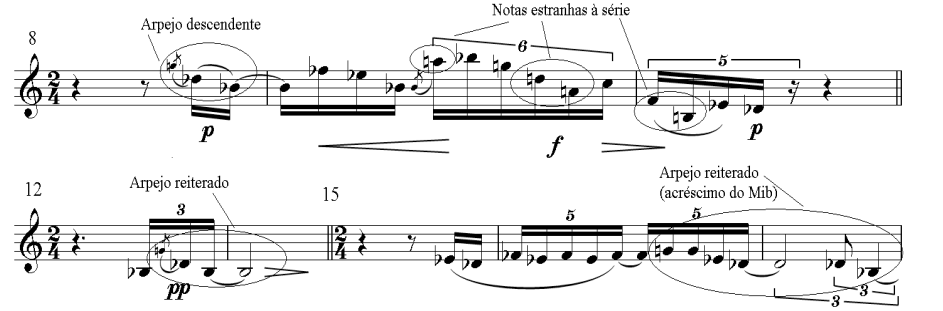


Fig. 32: Notas estranhas à série tonal e uso de um arpejo descendente, com reiterações, em *Corpo de terra V*.

Dois tipos diferentes de sensações de deslocamento da percepção são observados nessa parte da peça. O primeiro é o uso de notas estranhas à série tonal, conforme exemplificado acima (Fig. 32). Já o segundo é um deslocamento em relação ao centro modal, que ocorre nos compassos 40-41 no barítono solista e clarinete (Fig. 33). Nesse trecho, o arpejo descendente é alterado para Sol – Ré*b* – Dó*b*, nota que se torna momentaneamente o centro tonal da frase melódica.

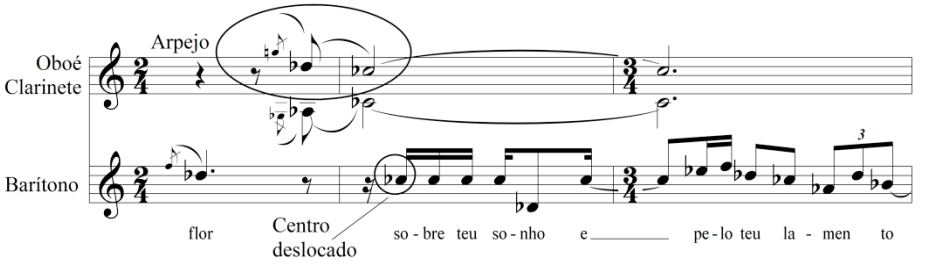


Fig. 33: Centro tonal momentaneamente deslocado para Dó♭ nos compassos 39-41 em *Corpo de terra V*.

Ainda em relação ao uso de notas estranhas à série tonal, pode-se destacar as notas Lá e Si naturais no clarinete, compassos 37-38 e 43-45 (Fig. 34) que, por estarem subjacentes às notas Ré♭ e Si♭ do oboé, notas estas pertencentes à série, aparecem mais como um colorido, uma mudança de timbre em espelhamento do perfil melódico, sem provocar sensação de deslocamento.

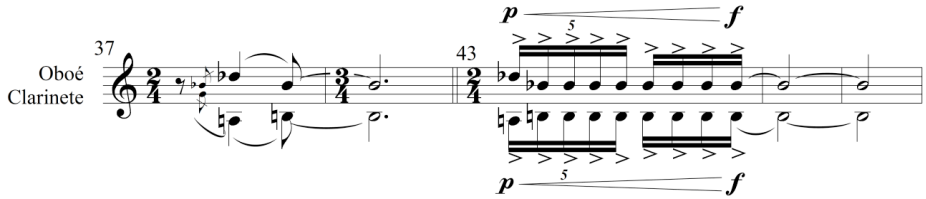


Fig. 34: Colorido timbrístico provocado por uso de notas fora da série tonal no Clarinete, compassos 37-38 e 43-45 de *Corpo de terra V*.

Em relação à interação entre os instrumentos e à estruturação forma da parte (Tab. 8), o que se percebe, do início até compasso 36, é o uso de textura monódica, na qual os instrumentos e o barítono solista, desacompanhados, fazem, cada um por sua vez, o tema principal ou variações do mesmo. Entre os compassos 37-45, oboé e clarinete

sustentam notas longas (dicordes) enquanto o barítono solista realiza frases melódicas. O trecho é finalizado no compasso 46, com um intervalo de 3ªm nos tímpanos, com as notas principais da série tonal, Si♭ e Ré♭.

Compassos	Características
1-36	Textura monódica – alternância entre instrumentos e voz solista
37-45	Solo barítono acompanhado por dicordes produzidos por clarinete e oboé
46	Tímpanos com notas principais da série tonal

Tab. 8: Estruturação formal de *Corpo de terra V*, 6ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

Corpo de terra VI.

Dorme o amigo no seu corpo de terra.
E dentro dele a crisálida amanhece:
Ouro primeiro, larva, depois asa
Hás de romper a pedra, pastor e companheiro.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, VI)

Passado o rito fúnebre, a "crisálida" anuncia o que subsiste: a voz do poeta, a despeito de sua morte física. Esses "pequenos funerais" do *Corpo de terra VI* não cantam a morte, mas a vida do poeta, observável não em sua figura pública, biográfica, mas em seus versos, em sua arte. A matéria física morre – "dorme [...] corpo de terra", e tal qual nos cantos gregos, desde Homero, com a aurora nasce o canto do poeta – "a crisálida amanhece" e "rompe" a mesma "pedra" que comprime o "corpo de terra" do poeta, mas que não pode conter o "corpo" de sua arte. Essa fluidez já está prevista desde a estrofe I, justamente no *Corpo de terra* dos versos de Hilda Hilst. A música de Almeida Prado lê e "acompanha" na medida em que há um corpo de terra trabalhado em seis partes, numa gênese da poesia e das sonoridades de suas matérias que vai da mais bruta à entalhada, do físico silenciado em cada corpo à poesia viva em todos os cantos de cada uma das oito partes da música de Almeida Prado. O movimento da morte é linha reta e da vida, circular. Não à toa, a última parte da composição de Almeida Prado não abandona o tema da vida que pareceria estranho ao "silêncio", não fosse a notória relação do poeta que vive em meio ao silêncio do homem.

Mas, não adiantemos, pois ainda convém notar que nesse ponto do *Corpo de terra VI*, Almeida Prado faz o ouvinte de sua peça experimentar a materialidade da morte que possibilita a arte. O apelo, além de sonoro, torna-se visual nessa sistematização. Vê-se no som a morte do "corpo de terra" para nascimento da arte na "crisálida" que "amanhece".

Na nota inicial da partitura, o compositor descreve a utilização de uma série atonal[27] (linha P_0 do Quadro 1). Apesar de o compositor a chamar de série atonal, percebe-se que contém todos os 12 semitons da escala cromática, podendo, dessa maneira, ser tomada por uma série dodecafônica. Como ferramenta de análise, utilizaremos a matriz dodecafônica mostrada no Quadro 1.

	I_0	I_{10}	I_5	I_9	I_6	I_8	I_7	I_3	I_{11}	I_1	I_4	I_2	
P_0	B	A	E	G#	F	G	F#	D	A#	C	D#	C#	R_0
P_2	C#	B	F#	A#	G	A	G#	E	C	D	F	D#	R_2
P_7	F#	E	B	D#	C	D	C#	A	F	G	A#	G#	R_7
P_3	D	C	G	B	G#	A#	A	F	C#	D#	F#	E	R_3
P_6	F	D#	A#	D	B	C#	C	G#	E	F#	A	G	R_6
P_4	D#	C#	G#	C	A	B	A#	F#	D	E	G	F	R_4
P_5	E	D	A	C#	A#	C	B	G	D#	F	G#	F#	R_5
P_9	G#	F#	C#	F	D	E	D#	B	G	A	C	A#	R_9
P_1	C	A#	F	A	F#	G#	G	D#	B	C#	E	D	R_1
P_{11}	A#	G#	D#	G	E	F#	F	C#	A	B	D	C	R_{11}
P_8	G	F	C	E	C#	D#	D	A#	F#	G#	B	A	R_8
P_{10}	A	G	D	F#	D#	F	E	C	G#	A#	C#	B	R_{10}
	RI_0	RI_{10}	RI_5	RI_9	RI_6	RI_8	RI_7	RI_3	RI_{11}	RI_1	RI_4	RI_2	

Quadro 1: Matriz dodecafônica[28] da série atonal utilizada em *Corpo de terra VI*, 7ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

[27] O compositor descreve também a utilização de uma inversão da série que, por sua vez, não foi encontrada. Conforme descrita pelo compositor, a inversão deveria iniciar-se com as três primeiras notas de I_0, talvez ocorrendo um equívoco quanto ao uso de Dó ao invés de Dó♯, transpondo as notas seguintes, a partir da quarta posição, para I_7.

[28] Tal matriz dodecafônica foi obtida por meio da ferramenta Matrix Calculator, disponível em <http://composertools.com/Tools/matrix/MatrixCalc.html>. Acesso em: 09 dez. 2014.

Em dois momentos desta parte da peça, percebe-se o uso de P_0. A primeira ocorre logo no início da parte, nos compassos 1-17, nos sopros e percussão. A segunda acontece na primeira entrada do coro, compassos 27-46 (Fig. 35). Apesar do uso da série nos trechos descritos, o compositor se vale de certa liberdade no intercâmbio entre a primeira e nona notas da série (Si e Lá♯ ou Si♭).

O primeiro uso da série atonal, entre os compassos 1-17, caracteriza-se por uma textura pontilhista, com cada instrumento soando uma ou duas das notas da série, com notas curtas, longas, com repetições ou em trêmulos. Uma textura pontilhista havia sido utilizada também na quarta parte da peça, *Corpo de terra III*. O uso da série atonal pelo coro, entre os compassos 27-46, também é pontilhista no sentido de que cada voz do coro utiliza uma ou três notas da série e de o texto utilizado ser distribuído entre as vozes, com notas longas ou repetidas (Fig. 35), em uma técnica que se diferencia da técnica de *hoquetus* utilizada em *Corpo de terra III* pelo fato de uma voz não aguardar em silêncio a entrada da próxima.

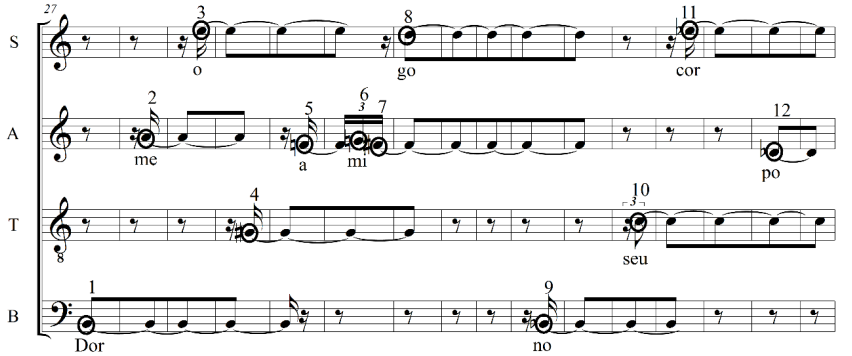


Fig. 35: Uso da série atonal no coro, compassos 27-42 de *Corpo de terra VI*. Em destaque, a ordem de aparição das notas da série.

Ainda na nota de início da partitura, o compositor descreve as texturas utilizadas como uma dualidade entre o coro estático e a orquestra agitado-estático, finalizando com um recitativo de vibrafone e contralto solistas. No uso feito pelo compositor, essa dualidade acontece em seis subseções, conforme descritas na Tab. 9.

Subseção	Compassos	Características
1	1-17 (sopros e percussão)	Pontilhismo. Introdução. Uso da série atonal.
2	16-27 (cordas)	Harmonia estática. Solo agitado de violoncelo.
3	27-46 (coro)	Pontilhismo estático. Uso da série atonal. Intervenção agitada das cordas graves.
4	44-63 (orquestra)	Início estático (compassos 44-46, trompa), transição estático-agitado (compassos 47-49), agitado (compassos 50-55), transição agitado-estático (compassos 56-60, cordas) e estático (compassos 61-63, cordas).
5	62-80 (orquestra e coro)	Estático, com uso de notas longas. Intervenção agitada das madeiras. Início sopros (compassos 62-69), intervenção das madeiras (compassos 67-68), coro pontilhista (compassos 68-78), clarinete e flauta (compassos 78-80).
6	79-83 (vibrafone e voz)	Recitativo pelo vibrafone e pela contralto solista.

Tab. 9 Subseções de *Corpo de terra VI*.

Tanto harmônica (Fig. 36) quanto melodicamente (Fig. 37), percebe-se uma predominância no uso de intervalos dissonantes do ponto de vista da harmonia tradicional (tonal). Essa predominância gera um contraste com a parte anterior da peça (*Corpo de terra V*), no qual havia o uso de uma série tonal/modal.

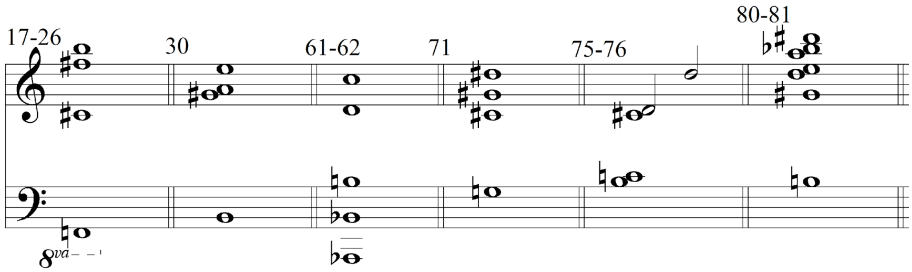


Fig. 36: Harmonias resultantes nos compassos 17-26, 30, 61-62, 71, 75-5 e 80-81 de *Corpo de terra VI*.

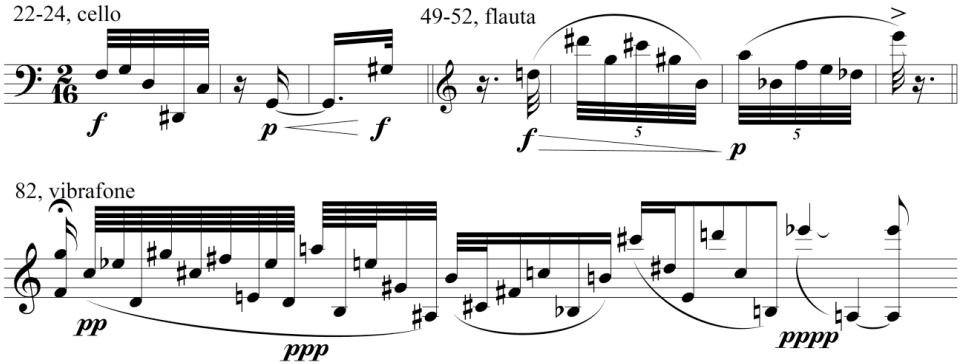


Fig. 37: Linhas melódicas dos compassos 22-24 (violoncelo), 49-52 (flauta) e 82 (vibrafone) de *Corpo de terra VI*.

Tanto na harmonia resultante, quanto na melodia, há o uso predominante de intervalos grandes, como, por exemplo, entre as notas Fá 1, Dó♯ 4 e Fá♯ 5 da harmonia resultante entre os compassos 17-26 e entre as notas Mi♭ 6 e Lá 3 do final da melodia do vibrafone. Harmonicamente ainda, há também o uso de alguns *clusters* como parte da harmonia resultante, como, por exemplo, entre as notas Sol♯ 4 e Lá 4 da harmonia resultante do compasso 30, ou entre as notas Si 3, Dó 4, Dó♯ 4 e Ré 4 da harmonia resultante dos compassos 75-76. Destaca-se ainda o uso de oitavas aum. ou dim. tanto harmônica quanto melodicamente, como, por exemplo, entre as notas Si♭ 2 e Si 3 da harmonia resultante dos compassos 61-62, formando um intervalo de 8ªaum., ou entre as notas Ré 3 e Ré♯ 2 (8ª dim.), Sol 2 e Sol♯ 3 (8ª aum.) do solo de violoncelo entre os compassos 22 e 24.

Corpo de silêncio. No poema de Hilda Hilst há ainda uma sétima estrofe desta parte intitulada *Corpo de terra VII* e uma segunda parte intitulada *Corpo de luz*, com mais sete estrofes. No entanto, o compositor se absteve da sétima estrofe de *Corpo de terra* e encerrou a peça em sua oitava parte, intitulada *Corpo de silêncio*. Neste trecho, a exemplo do que ocorria em *Corpo de fogo*, primeira parte da peça, não há o uso de vozes. O título criado pelo compositor, de certa forma, remete ao silêncio causado pela ausência de Carlos Maria de Araújo, "num clima triste e cheio de serenidade" (PRADO, 1969: nota).

Funcionalmente, *Corpo de silêncio* se caracteriza como uma espécie de coda, retomando o tema principal e as melodias em arco do primeiro *Funeral* (*Corpo de terra I*)

nos violoncelos e baixos. Sobre eles, ataques de tam-tam, o carrilhão sustentando uma nota Fá e os tímpanos em rulo com um Fá♯, 8ª dim. composta abaixo da nota do carrilhão (Fig. 38).

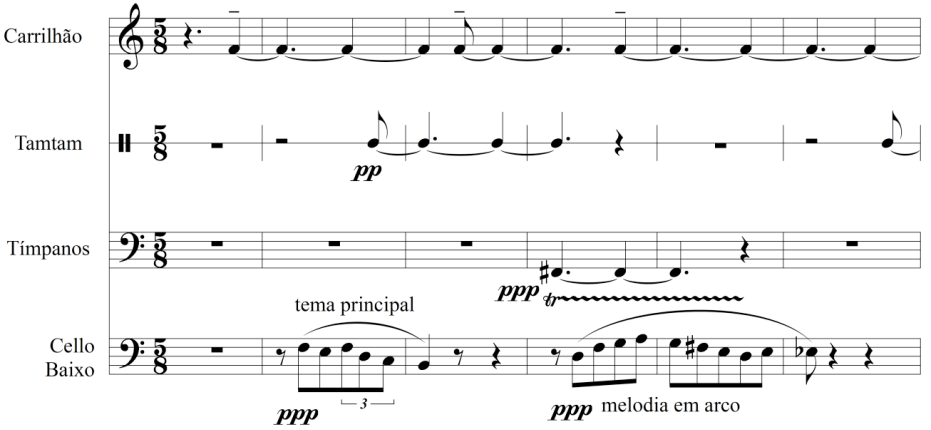


Fig. 38: Harmonias resultantes, linhas melódicas e intervalos utilizados em *Corpo de terra VI*, 7ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

A peça é finalizada com a saída aos poucos dos instrumentos, inicialmente os violoncelos e baixos, no início do compasso 9, seguidos prontamente pela saída dos tímpanos, no fim do mesmo compasso. Entre os compasso 10 e 15, ressoam o carrilhão e o tam-tam. Entre o compasso 16 até o fim, apenas o carrilhão sustenta a sua nota, o Fá 3, em dinâmica *ppp*. Estruturalmente, a peça ocorre em um fluxo único de rememoração, por conta do uso de elementos advindos da segunda parte da peça, e dispersão de energia. O esvair sonoro da vida do poeta que sobrevive agora em sua arte.

Síntese

Na análise feita, algumas características principais puderam ser destacadas em cada uma das partes da peça (Tab. 10).

Partes	Características principais
Corpo de fogo 1ª parte	Relação sonoro-espacial com a decolagem e a queda de um avião. No início, harmonia baseada em *clusters*. Uso de quartos de tom, de bordaduras cromáticas, ritmos lisos e de *glissandos*. Na entrada dos metais, harmonia baseada em 3T. Uso de 3T na linha melódica dos tímpanos. Afeto da morte na entrada em rítmica estriada da caixa clara. No final, percepção da ausência pela baixa dinâmica e retirada gradual dos instrumentos. Forma em arco, com acúmulo e dispersão de energia.
Corpo de terra I 2ª parte	Primeira entrada do coro. Texto usado é a primeira estrofe da primeira parte do poema de Hilda Hilst (*Corpo de terra I*). Uso de características do cantochão (prosódia, perfil melódico, maneira de cantar e relação entre ritmo e texto). Uso de um motivo melódico. 3T como intervalo importante. Predominância de frases melódicas em arco, silábicas ou melismáticas. Destaque retórico do tom salmódico em uma única frase. Adequação da melodia em relação ao ritmo do texto pelo uso de ritmos assimétricos. Imagem musical de um tenor da *Ars Antiqua*. Estruturação em fluxo único, contínuo.
Corpo de terra II 3ª parte	Texto com metáforas sobre a morte. Retórica musical reforçando a ideia do texto. Uso de um motivo principal simples com intervalos característicos. Variações e ressonâncias sobre esse motivo. Vozes trabalhadas tanto em defasagem das entradas, como solistas ou em textura homofônica. Transferência timbrística de notas. Intervalos ascendentes com ponto de culminância em uma melodia das sopranos. Uso de uma diminuição rítmica irregular. Divisão da parte em subseções.
Corpo de terra III 4ª parte	Rítmica entrecortada. Fragmentação das palavras. Técnica de *hoquetus*. Uso sistemático de figuras curtas, com pouca continuidade em um único instrumento/voz, entremeadas por silêncios (pausas). Divisão da parte em subseções. Utilização da voz falada.
Corpo de terra IV 5ª parte	Uso do *recto tonos*, com cânone em defasagens de distâncias variadas, *clusters* sobre as notas Si, Dó e Dó♯ e divisão do pulso em 3, 4 ou 5 partes com a utilização de quiálteras quando necessário. Utilização de instrumentos graves e vozes nos registros graves. Reforço prosódico da palavra "grito" com a utilização de um 3T harmônico entre as notas Sol e Dó♯. Alternância entre subseções instrumentais e vocais.
Corpo de terra V 6ª parte	Uso de uma série tonal que se assemelha a um modo. Semelhanças com o *Corpo de terra I* no uso de características de cantochão e de um tema principal. Uso de variações do tema principal. Instrumentação reduzida. Uso parcimonioso de notas fora da série tonal como deslocamento da percepção ou como colorido timbrístico. Uso principal da textura monódica ou de um solo sobre dicorde estático.
Corpo de terra VI 7ª parte	Uso de uma série atonal. Textura e texto pontilhistas. Constituída por seis subseções alternantes entre agitado e estático, com um recitativo final. Uso de intervalos dissonantes do ponto de vista de uma harmonia tonal, contrastando com a parte anterior. Divisão da parte em subseções.
Corpo de silêncio 8ª parte	Uso do tema principal e melodias em arco do primeiro *Funeral* (*Corpo de terra I*). Coda. Instrumentação reduzida. Esvair sonoro. Fluxo único de rememoração e dispersão de energia.

Tab. 10: Síntese dos procedimentos composicionais empregados em *Pequenos funerais cantantes* por Almeida Prado.

Conclusão

É notório, na poesia dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst, o movimento que fixa novo sentido para a morte em seu caráter temporal e a relação com a poesia e consequente vida do poeta e sua obra, de uma vida que independe do tempo cronológico. Tem-se, portanto, na obra, uma textura poética que ascende a morte para ascender à outra vida, não perecível, não física, em uma metáfora da continuidade da vida após a morte, da passagem de uma para outra.

A música de Almeida Prado propõe uma leitura não literal do texto de Hilda Hilst para compor, por meio dos afetos, uma peça na qual a morte é protagonista da vida. Discorrendo sobre os muitos mitos propostos nos versos de Hilda Hilst, divide sua gênese poética em 8 partes, com uma introdução (*Corpo de fogo*), seis funerais (*Corpo de terra I, II, III, IV, V* e *VI*) e uma coda (*Corpo de silêncio*). Cada uma dessas partes é construída por um procedimento composicional próprio, com um material utilizado diferente dos demais em relação às alturas, ao ritmo, à forma, às sonoridades e à relação entre o texto poético e a música criada, conforme sintetizado no subitem 3 (Síntese).

Dessa maneira, *Corpo de fogo* tem como destaque o uso de tempos lisos, com harmonias em *clusters*, com uma forma em arco criada pelo acúmulo e dispersão de energia. *Corpo de terra I* é a entrada do coro, utilizando procedimentos composicionais advindos da Idade Média, tais como o uso de características melódicas do cantochão e de um tenor. *Corpo de terra II* destaca-se pelo uso de um motivo principal simples com intervalos característicos, variações e ressonâncias. Em *Corpo de terra III*, são relevantes o uso de uma rítmica entrecortada e a fragmentação das palavras, em um procedimento composicional próximo à técnica de *hoquetus*, com subdivisões estruturais em subseções. *Corpo de terra IV* sobressai-se pelo uso de *recto tonos, clusters* e, timbristicamente, pelo uso exclusivo de instrumentos graves ou das vozes na região grave. *Corpo de terra V* realça o uso de uma série tonal, conforme denominação dada pelo próprio compositor, com uma instrumentação reduzida. *Corpo de terra VI*, última parte a utilizar um texto de Hilda Hilst, ressalta-se pelo uso de uma série atonal, com texturas e textos pontilhistas e subdividido formalmente em subseções. Por fim, *Corpo de silêncio* funciona como uma coda instrumental, com instrumentação reduzida, criando um esvair sonoro pela saída dos instrumentos e decrescendo dinâmico.

Estruturalmente, percebe-se que os *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo,* de Almeida Prado, é formado por oito miniaturas unidas pela temática da transposição da vida e morte, dada a continuidade da vida na obra artística do poeta Carlos Maria de Araújo lida e proposta na poesia de Hilda Hilst.

Apesar de cada uma das partes ter a sua característica própria que a diferencia das demais, algumas semelhanças podem ser traçadas, tal como, por exemplo, *Corpo de silêncio*, última parte da peça, que resgata sonoramente o tema musical utilizado em *Corpo de terra I*. Ou, então, a relação entre *Corpo de terra I* e *II*, na qual ambas as partes se valem de motivos melódicos desenvolvidos ao longo de suas partes. A relação entre *Corpo de terra I, IV* e *V* pode ser percebida pelo uso de procedimentos composicionais resgatados de práticas musicais da Idade Média, com o uso de cantochão em *I* e *V* e de *recto tonos* e cânones em *IV*. *Corpo de terra V* e *VI*, por sua vez, mantém uma relação por contraste, sendo utilizada uma séria tonal naquele e atonal neste. *Corpo de fogo* tem a sua estruturação em um acúmulo, ponto culminante e dispersão de energia, funcionando como um *assimilatio* introdutório do poema de Hilst, enquanto *Corpo de silêncio* funciona como uma macrodispersão de energia para a finalização da peça como um todo. *Corpo de terra III* e *VI* utilizam rítmica entrecortada, fragmentação do texto cantado e subdivisão estrutural do todo. Percebe-se, em *Corpo de terra V* e em *Corpo de silêncio*, o uso de uma instrumentação reduzida. Destacam-se ainda a utilização de harmonias por *clusters* presente em *Corpo de fogo* e em *Corpo de terra IV*.

A relação dessas oito miniaturas unidas por alguns procedimentos composicionais e pela temática da transposição da morte advinda do texto de Hilda Hilst possibilita a Almeida Prado estabelecer em seus *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* uma relação entre dor e perda de uma pessoa querida transpassada pela delicadeza poética de sua música. Dessa forma, no período logo antes de sua ida à Europa, foi possível perceber a grandeza da invenção artística de Almeida Prado na leitura/recriação musical de uma obra poética, por meio de uma síntese dos procedimentos composicionais apreendidos pelo compositor em sua formação com Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes e no contato com Clementi Terni.

Referências

ARAÚJO, Carlos Maria de. *Ofício de trevas.* Rio de Janeiro: Livros de Portugal S. A., 1960.

ARISTÓTELES. *Poética.* 5. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*: Musical-rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

CORVISIER, Fernando. *The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado:* The Development of his Compositonal Style. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Houston: University of Houston, 2010.

HILST, Hilda. *Poesia (1959-1967).* São Paulo: Luzes, [s.d.].

HOPPIN, Richard. *Medieval Music.* New York: W. W. Norton & Company, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime.* Trad. e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

KRIEGER, Edino. Acadêmicos, cadeira 15. *Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 36, jan. 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado:* análise musical. Dissertação (Mestrado em música). Campinas: UNICAMP, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Ocupação Hilda Hilst.* Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZEfqJq4sk8>. Acesso em: 24 abr. 2016.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX.* Tradução: Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1987. Tradução do original em inglês de 1961.

PINTO, Carlos Oswaldo. *Foco e desenvolvimento no antigo testamento.* São Paulo: Hagnos, 2008.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes:* vanguarda e utopia nos mares do sul. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2010.

PRADO, Almeida. *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo.* Partitura musical manuscrita. 1969.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas* - imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

WILSON, Blake. Rhetoric and Music. In: STANLEY, Sadie. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* v. 21. London: Macmillan, 2001. p. 260-275.

WILSON, David Fenwick. *Music of Middle Age:* Style and Structure. New York: Schirmer Books, 1990.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido:* uma outra história das músicas. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes et al. Análise musical de "Corpo de Fogo", primeira parte dos Pequenos Funerais Cantantes (1969) de Almeida Prado. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXV, 2016, Vitória-ES. *Anais…* Vitória, 2016.

Tadeu Moraes Taffarello é compositor e pesquisador. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Niew Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel e Lucia Cervini, dentre outros. Como pesquisador, atualmente trabalha junto à Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), órgão este vinculado ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp, em Campinas-SP. É bacharel, mestre e doutor em música pela Unicamp. Atuou também na licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina-PR de 2012 a 2015, nas cadeiras de História da Música e Linguagem e Estruturação Musical. tadeumt@unicamp.br

Rutzkaya Queiroz dos Reis é professora de Literatura, com formação na UNICAMP (graduação e mestrado), desenvolve pesquisa com enfoque na literatura brasileira do século XIX, especialmente a poesia de Machado de Assis, sobre a qual desenvolveu trabalho de estabelecimento de textos publicados na *Obra Completa* (Nova Aguilar, 4 volumes, 2008) e *Poesia Completa* (Nankin/ Edusp, 2009), orientação de Iniciação Científica e Trabalhos de Curso, palestras e conferências (PUC-SP, Yale University, Brown University). Coordena os cursos de graduação de Letras (Inglês/ Português) e Pedagogia do UniAnchieta. rutzkaya@yahoo.com.br

Luciana Gastaldi nasceu em Londrina/PR. Graduou-se em Matemática pela Universidade Estadual de Londrina e em piano pela Faculdade de Música Mãe de Deus de Londrina. É mestre em Matemática, mestre em Ensino de Ciências e Educação Matemática pela Universidade Estadual de Londrina – UEL - e doutora em Educação na linha de pesquisa "Ensino de Ciências e Educação Matemática" pela Universidade de São Paulo - USP. Concluiu, em 2012, o Curso de Aperfeiçoamento em Piano, pela Escola de Música de São Paulo - EMESP – Tom Jobim. Atualmente é professora Associada na UEL, onde coordena o projeto de pesquisa "A Matemática como Ferramenta da Música", que realiza pesquisas sobre a profunda relação entre música e matemática. lucianagastaldi@usp.br

Diego Luciano Rodolfo é tecladista, arranjador, educador musical e graduando da Licenciatura em Música na Universidade Estadual de Londrina. Participou como colaborador do projeto de pesquisa "A análise como suporte para a composição musical" sob orientação do professor Dr. Tadeu Moraes Taffarello. E autor do trabalho de Iniciação Científica *Grafia não tradicional e seu uso em uma composição musical criada a partir de um improviso dirigido* sob orientação do mesmo. Atualmente participa como músico do projeto "Música Criança" sob a orientação da professora Dr. Helena Ester Munari Nicolau Loureiro. diego.yeshua@gmail.com

Daniel Henrique Hilário é violonista e educador musical, graduado pelo curso de Licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina. Participou como integrante da Camerata de Violões, coordenada pelo professor Inácio Rabaioli 2009-2012. Integrante do Coro Adulto da Universidade de Londrina. Atuou como colaborador do projeto de pesquisa intitulado "A análise como suporte para a composição musical" sob a orientação do professor Tadeu Moraes Taffarello. dh.hilario@gmail.com