

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

O EROTISMO NO *TRÍPTICO CELESTE* DE ALMEIDA PRADO

PATRÍCIA GUIMARÃES OLIVEIRA MOREIRA

RIO DE JANEIRO, 2006.

O EROTISMO NO *TRÍPTICO CELESTE* DE ALMEIDA PRADO

por

PATRÍCIA GUIMARÃES OLIVEIRA MOREIRA

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

RIO DE JANEIRO, 2006.

Moreira, Patrícia Guimarães Oliveira.

M837 O erotismo no *Tríptico Celeste* de Almeida Prado / Patrícia Guimarães Oliveira
Moreira, 2006.
iv, 175 f.

Orientador: Salomea Gandelman.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

1. Prado, Almeida, 1943- 2. Música – Análise, apreciação. 3. Sopranos.
4. Música e mitologia. 5. Música – Aspectos morais e religiosos. 6. Erotismo.
I. Gandelman, Salomea. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

MOREIRA, Patrícia Guimarães Oliveira. *O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma interpretação e análise poético-musical do *Tríptico Celeste* (para soprano e piano) de Almeida Prado, sob o viés do erotismo, como sentido pelo compositor, pelos místicos carmelitas Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz e entendido pelo filósofo George Bataille; observando sua explicitação no texto verbal e na partitura – nos planos rítmico, melódico-harmônico, textural, de dinâmica e agógica, bem como nas indicações expressivas do próprio Almeida Prado. Para a execução deste ciclo vocal, a cantora deve ter em mente o perfil do compositor – que sente em todas as relações humanas, manifestações do amor de Deus – e ser capaz de mobilizar uma força expressiva que revele emoções não mediatizadas pela palavra. O conhecimento de outras obras pradeanas e a análise poético-musical permitiram realçar, no *Tríptico Celeste*, intervalos que se apresentam com valor simbólico, pictural, esboçando luzes, sombras e estados de espírito das *personas* envolvidas nas canções.

Palavras-chave: Almeida Prado – *Tríptico Celeste* (para soprano e piano) – *Eros* e mística – Análise textual - Análise musical

MOREIRA, Patrícia Guimarães Oliveira. *The eroticism in the “Tríptico Celeste” of Almeida Prado*. 2006. Dissertation Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This paper (dissertation) puts forward an interpretation and a poetic-musical analysis of the “*Tríptico Celeste*” (Heavenly Triptych) for soprano and piano by Almeida Prado, from the angle of eroticism as seen by the composer and by the mystic Carmelites Saint Theresa D'Ávila and Saint John of the Cross and the philosopher George Bataille, noting its expression both in the verbal text and in the musical score – on the levels of rhythm, harmonic-melodic, textual, dynamic and agogic – as well as in the composer's expressive indications. When undertaking this vocal cycle, the singer must have in mind the composer's profile – someone who sees God's love in all human relations – and be able to mobilize an expressive power that reveals emotions not conveyed by words. The knowledge of other works by Almeida Prado and the poetic-musical analysis have made it possible to underline in the Heavenly Triptych intervals that contain symbolic, pictorial meaning, delineating lights, shadows and spiritual states of the characters involved in the songs.

Word-key: Almeida Prado - *Eros* and mystic - Literal Analyzes - Musical Analyzes

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE QUADROS	viii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAISix
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - ALMEIDA PRADO E SUA OBRA VOCAL.....	4
1.1 As fases de Almeida Prado.	
1.2 Questionário ao compositor.	
CAPÍTULO II - EROS E MÍSTICA NO <i>TRÍPTICO CELESTE</i> DE ALMEIDA PRADO.....	16
2.1 Definindo <i>eros</i> e mística.	
2.2 <i>Eros</i> e mística em Santa Teresa D'Ávila.	
2.3 <i>Eros</i> e mística em São João da Cruz.	
2.4 <i>O erotismo</i> de George Bataille.	
2.5 <i>Eros</i> e mística no <i>Tríptico Celeste</i> de Almeida Prado.	
CAPÍTULO III - ANALISANDO A POESIA DAS CANÇÕES.....	28
3.1 Sobre a poesia do <i>Tríptico Celeste</i> .	
3.2 A primeira canção: “O chamado da estrela Alfa de Centauro”.	
3.2.1 A estrela Alfa do Centauro.	
3.2.2 A simbologia da estrela.	
3.3 A segunda canção: “Lua impossível”.	
3.3.1 Os contrastes de “Lua impossível”.	
3.3.2 A simbologia da lua.	
3.4 A terceira canção: “Bendito o sol!”	
3.4.1 O 'amor possível' de “Bendito o sol!”.	
3.4.2 A simbologia do sol.	
CAPÍTULO 4 - ANALISANDO A MÚSICA DAS CANÇÕES.....	54
4.1 “O chamado da estrela Alfa de Centauro”.	
4.2 “Lua impossível”.	
4.3 “Bendito o sol!”.	
4.4 O <i>Tríptico Celeste</i> e sua relação com outras obras pradeanas, sob a perspectiva religiosa.	
4.5 <i>Intervalos emocionais</i> personificam sentimentos nas canções pradeanas.	
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS.....	94
REREFÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	95
ANEXOS	96
ANEXO A – Questionário para Almeida Prado.	
ANEXO B – Cópia manuscrita da partitura do <i>Tríptico Celeste</i> de Almeida Prado.	
ANEXO C – Cópia manuscrita da partitura do <i>Tríptico Celeste</i> revista por Almeida Prado.	
ANEXO D – Cópia digitalizada da partitura do <i>Tríptico Celeste</i> de Almeida Prado.	
ANEXO E – Catálogo das obras para canto e piano de Almeida Prado.	

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Sonoridade das palavras	34
Quadro 2. Contrastes dos tempos verbais	36
Quadro 3. Aliteraões nos versos	42
Quadro 4. Ação dos verbos	43

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1. Os intervalos das fases da lua quarto-crescente e cheia de Almeida Prado.....	13
Exemplo 2. Ligaduras favorecendo a prosódia.....	30
Exemplo 3. Linha descendente e estagnada da linha vocal.....	39
Exemplo 4. Acordes alfa e ômega das <i>Cartas Celestes I e VI</i>	56
Exemplo 5. As 5 ^{as} de “O chamado da estrela Alfa de Centauro”.....	57
Exemplo 6. O corno inglês do pastor de <i>Tristão e Isolda</i>	57
Exemplo 7. As trompas em movimento ascendente.....	58
Exemplo 8. <i>Cartas Celestes III</i> - intervalos característicos das quatro fases da lua.....	61
Exemplo 9. O interlúdio das <i>Cartas Celestes VI</i>	61
Exemplo 10. As luas de “Lua impossível”.....	62
Exemplo 11. Linha melódica do verso ... <i>impossível conúbio</i>	62
Exemplo 12. Linha melódica do verso ... <i>quero te possuir</i>	63
Exemplo 13. Prosódia reforçando instabilidade e tensão.....	64
Exemplo 14. Texturas e contrastes em grupos de fusas e semifusas.....	70
Exemplo 15. Grupo de cinco fusas.....	71
Exemplo 16. Acorde de mib M.....	71
Exemplo 17. <i>Ostinato</i>	72
Exemplo 18. Intervalos de 2 ^a alusivos às mudanças de fase da lua em “Lua impossível.....	72
Exemplo 19. <i>Ostinato</i> do início da seção B.....	73
Exemplo 20. Sílabas tônicas em notas mais agudas.....	75
Exemplo 21. A primeira célula rítmica na linha vocal de “Bendito o sol!”.....	76
Exemplo 22. Intervalo do verso 4 de “Bendito o sol!”.....	76
Exemplo 23. Desenho rítmico-melódico dos pedidos veementes da <i>persona vocal</i>	77
Exemplo 24. <i>Cartas Celestes VI</i> , p. 20 – 'transfigurado, luminoso'.....	80

INTRODUÇÃO

A obra para voz e piano de Almeida Prado, embora extensa, tem sido pouco estudada e mesmo pouco executada, o que justifica o foco deste trabalho, o *Tríptico Celeste*, para soprano e piano, com texto do próprio compositor. Escrita em 1983, a obra é constituída por três canções: “O chamado da estrela Alfa de Centauro”, “Lua impossível” e “Bendito o sol!”.

Considerando o erotismo subjacente à poesia do *Tríptico* (e seus reflexos na música) e, tendo conhecimento, através de dados biográficos do compositor e de títulos de grande número de obras, do sentimento religioso de Almeida Prado, procuramos, em bibliografia específica e em algumas entrevistas, entre elas as concedidas a Regis Gomide Costa, a Elizabeth Silva e Hideraldo Grosso, compreender o modo como o compositor harmoniza aquelas duas forças – erotismo e sentimento religioso, e as deixa transparecer nas canções do *Tríptico*.

Estabelecendo relações entre poesia e música, mesclamos a análise poética às indicações de 'caráter emocional' apontadas pelo compositor na partitura e examinamos como tais indicações relacionam-se ao simbolismo de alguns intervalos e à rítmica instável presentes nas canções.

Recorremos à própria tese do compositor (*Cartas Celestes – Uma cronografia sonora geradora de novos processos composicionais*), ao livro *The composer's voice* de Edward CONE que, pensando nos problemas que se colocam para os intérpretes, concebeu as *personas* através das quais a canção se realiza; à dissertação e artigo de Salomea Gandelman (*Cidadezinha qualquer: poesia e música; análise das canções de Guerra Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*; e *A obra para piano de Almeida Prado*), ao artigo de Carole Gubernikoff (“Almeida Prado e Tristain Murail: empirismo e composição – algumas questões teóricas envolvidas na pesquisa de pós-doutorado”) sobre as

imagens e ressonâncias na obra do compositor; e às dissertações de Mônica Hassan (*A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*) e Lenine Santos (*Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado*).

No primeiro capítulo desse trabalho, apresentamos uma visão panorâmica do conjunto da obra vocal com piano de Almeida Prado, nele situando o *Tríptico*, recorrendo, para tal fim, ao livro de Vasco Mariz – *A canção de câmara brasileira* – e às dissertações de Lenine Santos e Mônica Hassan. Para confirmar nossas idéias originadas pelas análises, recorreremos ao questionário enviado ao compositor, no qual incluímos questões que consideramos relevantes para a compreensão e interpretação do *Tríptico*, cujo texto poético-musical e simbolismo dos personagens-astros desvelaram a presença de *eros* e misticismo nas canções.

No segundo capítulo, buscando compreender erotismo e sentimento religioso (misticismo), procuramos definir esses termos e embasamos nossa interpretação recorrendo ao *Cântico dos Cânticos* da Bíblia e às experiências místicas vividas por Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz, fundadores do magistério que aponta o caminho para o alcance e compreensão da intimidade com o Divino. A partir dos místicos, estudamos o sentido de *eros* e religiosidade, em contraposição às argumentações de George Bataille em seu livro *O erotismo*. Ressaltamos a religiosidade presente na vida do compositor, suas visões e experiências com Deus, seu entendimento sobre *eros*, e como tudo isso se manifesta no *Tríptico Celeste*, ou seja, como o compositor – de índole religiosa – concilia *eros* e misticismo nessa obra vocal.

O terceiro capítulo versa sobre a poesia das três canções do ciclo em estudo, de autoria do próprio compositor. Consultamos os livros *Os Gêneros Literários* (de Yves Stalloni) e *Versos, Sons, Ritmos* (de Norma Goldstein), para compreendermos a estrutura do texto e a construção da poética pradeana; e, buscando a simbologia subjacente às personagens do *Tríptico* (a estrela Alfa de Centauro, a lua e o sol), consultamos o *Dicionário de Símbolos*, de

Jean Chevalier. Traçamos uma análise do texto das canções do *Tríptico Celeste*, com o fim de desvendarmos o *eu lírico* - quem e quantas personagens expressam seus sentimentos - e os interpretamos partindo da fundamentação teórica proposta. O simbolismo dos '*personagens-astros*' foi relacionado ao erotismo latente nas canções, levando em conta as experiências místicas vividas pelo compositor.

No quarto capítulo, destinado à análise musical, as relações entre poesia e música foram sendo desvendadas, tendo em mente as indicações de 'caráter emocional' constantes das partituras e a indagação: como erotismo e sentimento religioso 'tomam forma' no texto musical? Para tanto, focalizamos os aspectos rítmico (pulsação, métrica), melódico-harmônico (construção intervalar, polaridade), textural (variações de textura e sua relação com a forma), de dinâmica (com frequência ligadas ao timbre) e agógica. Nossa análise musical levou em consideração o perfil dos personagens do texto, pois que apresentam 'ressonâncias' que lembram as *Cartas Celestes I, III e VI*, que antecederam à composição do ciclo vocal em estudo.

Por fim, lançando mão da afirmativa do compositor - 'a religiosidade está presente em toda manifestação humana' -, e percorrendo o caminho do simbolismo (com suas alegorias e metáforas), propusemos nossa visão interpretativa do *Tríptico Celeste*.

CAPÍTULO I

Almeida Prado e sua obra vocal

1.1 As fases de Almeida Prado

Compreender o *Tríptico Celeste* implica em percorrer as fases criativas de Almeida Prado, com o objetivo de constatarmos que o ciclo em estudo está inserido num período que poderíamos chamar de ‘pós-desenvolvimento’ do transtonalismo¹ e suas ressonâncias, como veremos a seguir.

José Antônio de Almeida Prado, nascido em 08 de fevereiro de 1943, foi criado num ambiente familiar musical, em Santos, São Paulo. Após receber as primeiras aulas com sua mãe e sua irmã mais velha, passou a ter orientação da pianista Lourdes Joppert. É dessa 1ª fase (Fase Infantil – 1952 a 1959) que datam suas primeiras composições, todas inspiradas em brincadeiras infantis, e somente escritas mais tarde: “Adeus”, “Os duendes da floresta”, “Procissão do Senhor morto”, “O saci” e “O gato no telhado”.

Estudos mais avançados no piano começaram aos 11 anos com a professora Dinorá de Carvalho, com quem se desenvolveu tecnicamente. Apenas a partir de 1960, aos 17 anos, quando passou a estudar com o compositor Camargo Guarnieri, suas composições podem ser consideradas mais estruturadas, nelas deixando ver a presença de uma escola e estética conscientes.

Tem, então, início sua 2ª fase (1960-1965), na qual utiliza o folclore brasileiro como temática para suas composições. “Com texto de origem folclórica e anônimo, o compositor

¹SANTOS, Lenine Alves dos. *O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – UNESP, 2004. Mestrado.

segue pelo caminho do modalismo presente na melodia do canto e com uma escrita que valoriza o contraponto, revelando o pensamento característico de Guarnieri”².

Em 1961, aos 18 anos, Almeida Prado, além da modinha “A saudade é matadoura”, compõe “O trem de ferro” (com texto de Manuel Bandeira). Em 1962, compõe *III Canções Folclóricas Paulistas* (“Dão-dãozinho”, “Cabôco de Terra Preta” e “Marimbondo Cabôco”) e, no ano seguinte, 1964, “A minha voz é nobre” (com texto de Hilda Hilst).

Na busca de novos caminhos para expressar seus sentimentos através de temas que não os folclóricos, o próprio Almeida Prado declara³ que, por ser urbano, morador de São Paulo e não pertencer ao norte do país, abandona o xaxado, o baião e outros gêneros. Em 1965, vai à procura de Gilberto Mendes de quem passa a receber orientação, deixando as aulas com Guarnieri. Conhece novas linguagens ao analisar obras de Schoenberg, Boulez, Berg, Stockhausen, Messiaen, Varèse, Villa-Lobos e Stravinsky.

Conforme Lenine Santos relata em sua dissertação, a 3ª fase (1965-1969) do compositor pode ser considerada autodidata: une sua vivência anterior do folclore à nova linguagem musical que começa a esboçar, abrindo o caminho musical que iria percorrer. São deste período: “Rosamor” (1965), “Canções da esperança” e “Ave Maria” (1966) e *Dois retratos naturais de Cecília Meireles* (1968).

Em 1969, conquista o primeiro prêmio do I Festival de Música da Guanabara com a cantata *Pequenos Funerais Cantantes* (para soprano, barítono, câoro e orquestra) e vai estudar na Europa, onde permanece até 1973, sob orientação de Nádía Boulanger e Olivier Messiaen.

Marcam sua 4ª fase (1969-1973) dois novos ciclos de canções que revelam o aprendizado rítmico, serial e timbrístico alcançado na Europa: *Portrait de Nádía Boulanger* (1972), e *Três canções* (1972-1973) - “Manhã molhada”, “Bem vinda” e “Luandê-luá”.

² Idem, p. 23

³ PRADO, José Antônio R. De Almeida. *Cartas Celestes – Uma uronografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. 2 v. il. Doutorado, p. 558.

Retorna ao Brasil e compõe obras que versam sobre temas de ecologia, astronomia, fauna e flora brasileiras. É sua 5ª fase (1973/1983), durante a qual compôs: *Livro brasileiro I* (1974), *Livro brasileiro II* (1975), *Livro do outono* (1976) e *Três episódios animais* (1973/1974) – “Sinimbu”, “Tamanduá” e “Anta”⁴.

Nessa fase, com o primeiro volume de *Cartas Celestes* para piano (1974), Almeida Prado começa a desenvolver o transtonalismo, definido por ele mesmo em sua tese *Cartas Celestes – Uma uronografia sonora geradora de novos processos composicionais* como “a observância dos harmônicos resultantes das fundamentais e a incorporação de tudo o que se poderia obter das técnicas contemporâneas, como o serialismo e o minimalismo, na utilização das manchas sonoras (clusters) e toda a riqueza rítmica de Messiaen e Villa-Lobos”⁵.

Na tese, o compositor apresenta seu *sistema organizado de ressonância*, baseado não apenas na série dos harmônicos superiores, mas também na série dos harmônicos inferiores. O compositor afirma que:

Meu sistema deveria então significar um esforço de combinar a experiência atonal com o uso racional dos harmônicos superiores e inferiores, criando Zonas de Ressonância. O Sistema Organizado de Ressonâncias se divide em várias zonas:

1- Zona de ressonância explícita

1a- Quando usamos racionalmente os harmônicos superiores ou inferiores

1b – Notas estranhas são consideradas invasoras, ornamentais.

2- Zona de ressonância implícita:

2a- Numa passagem atonal, notas que se encontram dentro da Zona de Ressonância são introduzidas no sentido de atrair a percepção.

3- Zona de ressonância múltipla:

3a- O uso de acordes simultâneos cria um turbilhão de ressonâncias, não distinguíveis pelos ouvidos.

4- Zonas não ressonantes:

4a- Empregar racionalmente acordes e elementos melódicos, simples ou polifônicos, que não ressoam absolutamente criando regiões opacas, zonas neutras que são vitais pela necessidade de contraste. A redundância seria, desta forma, um fator importante para gerar ressonâncias⁶.

⁴ SANTOS, Lenine Alves dos. *O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – UNESP, 2004. Mestrado.

⁵ PRADO, José Antônio R. De Almeida. *Cartas Celestes – Uma uronografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. 2 v. il. Doutorado, p. 558.

⁶ Idem, p. 559.

O transtonalismo e as ressonâncias são ferramentas para o compositor transformar suas idéias em imagens 'sonoras'; como escreveu Gubernikoff: “em sua composição, ele associa estas ‘zonas de ressonâncias’ com caráter e representação de idéias, figuras e mundo”⁷.

Entre 1976 e 1982⁸, Almeida Prado não compõe canções, 'silêncio' que foi interrompido com os ciclos: *Suave presença* (ou *Jardim do amor e da paixão* - 1982) e *Tríptico Celeste* (1983) – este último constituído por canções em que formas de amor são vividas em linguagem musical por astros-personagens.

Segundo a mesma fonte, sua 6ª fase - a pós-moderna (1983-1993) - tem início, aproximadamente, em 1983, ano de composição do *Tríptico*⁹, estendendo-se até 1993; é marcada por 'retornos' e lembranças sonoras, em que o compositor inclui acordes triádicos, embora despidos de função, e deixa transparecer a presença de pólos.

Nessa fase, com textos de José Aristodemo Pinotti, surge um novo ciclo para soprano e piano, o *Espiral* (1985), formado por dez canções: “Através do Canal”, “Valery”, “Café de la Paix”, “Tua boca mágica”, “Antropologia”, “Dia seguinte”, “Síntese”, “Começo”, “Fragmento” e “Espiral”. O conteúdo musical deste ciclo traz lembranças de lugares por onde o compositor passou.

Em 1987, conforme Santos, aparece um tríptico religioso, o *Notre Dame de la Route* ou *Triptyque pour une chapelle votive* (1987) e, no ano seguinte, *Jardim final ou Breves olhares* (1988, texto do próprio Almeida Prado), com uma linguagem que soma todos os recursos composicionais pradeanos incorporados até aquele momento.

Ainda na 6ª fase, Almeida Prado parece dedicar sua criatividade a canções religiosas:

As sete últimas palavras do Crucificado e as sete primeiras palavras do Ressuscitado (texto

⁷ GUBERNIKOFF, Carole. “Almeida Prado e Tristain Murail: empirismo e composição – algumas questões teóricas envolvidas na pesquisa de pós-doutorado”. Cadernos de Colóquio. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA / Uni-Rio, 1999, p. 29.

⁸ SANTOS, Lenine Alves dos. O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – UNESP, 2004. Mestrado.

⁹ ALMEIDA PRADO – *Estava entrando nos meus 40 anos; por isso, na ocasião, em 1983, sentia que era um período novo, de começo de maturidade*. Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 3.

bíblico) e *Magnificat* (1989, com texto da tradição católica), *Poemas: Poemúsica* (1990), em que busca desenvolver uma intrincada inter-relação texto-música, *Cânticos do Carmelo* (1991, contendo sete canções: a primeira, com texto do profeta Elias, as três seguintes, texto de Santa Teresa D'Ávila e as três últimas, texto de São João da Cruz); “Do Saltério do Rei David: dois Salmos do Peregrino” (1991), “Pai nosso” (1991) e “Salve Regina” (1991), os três com texto bíblico. Em 1992, surgem “Cancioneiro de Thereza” (textos de Thereza Maria Xavier de Mendonça), “Anima Christi” (da tradição católica) e “Sinos Místicos” (texto de Maria de Lourdes Machado).

As canções que se seguirão em 1993 são “Acalanto – Poema para o meu pai” (texto de Milton Camargo) e “Espiral II” (com texto de José Aristodemo Pinotti). Na primeira, o compositor utiliza o atonalismo e a rítmica da canção de mesmo nome, composta por Dinorá de Carvalho (sua professora). A segunda, apesar de usar os mesmos versos de Espiral I, não soa como sua releitura.

Como relata Santos, na 7ª fase, a partir de 1994, o compositor utiliza uma linguagem atonal livre para compôr “Modinha nº 4” ou “Noite” (1994, texto de Cecília Meireles) e “Acalanto para Noemi” (1996 - texto de Kinjiro Yoshihara). Ainda em 1996, compõe *Trois Chansons d'Amour d'Henri Doublie*r (textos de Henri Doublie)r, “Uma noite de primavera” (texto de Luiz Carlos Lisboa) e “Duas flautas” (texto de Li Po). São de 1998 as canções com texto de Cecília Meireles: “Canção”, “Canção do amor perfeito”, “Instrumento”, “Quatro motivos da Rosa”, “Leveza”, “Cantata vespéral”, “Fragilidade” e “Modinha nº 4”. “Devaneio” ou “Modinha nº 3” tem texto de Darcy de Campos.

Também em 1998, aparecem as canções “Balada Evangélica”, “Carta de Paulo de Tarso aos Gálatas” e “Carta de Paulo de Tarso aos Colossenses”, com textos bíblicos; nesse mesmo ano, são compostas *Quatro poemas de Manuel Bandeira* - “Andorinha”, “Teu nome”, “Belo belo” e “A estrela”; e também “Na vida os sonhos”, com texto de Lúcia Vieira de

Campos. Com pseudônimo 'Orquídea Paraguaçu', hoje sabido como pertencente a Almeida Prado¹⁰, são compostas “A Yara e o boto” e “Noite adentro”.

Em 1999, o compositor escreve apenas uma canção: “Ave Maria”, encomendada pelo amigo Walter Weisflog. Três anos depois, surgem outras duas obras: a “Toada” (texto de Mário de Andrade) e *Três cantos* (texto de Hilda Hilst). Em 2003, poemas de Robervaldo Linhares são musicados pelo compositor em *Sete Poemas de amor de Robervaldo Linhares* e, em 2004, sobre texto do folclore afro-brasileiro, Almeida Prado compõe *Quatro Invocações*.

As canções em manuscrito de punho do compositor podem ser encontradas no Centro de Documentação da Música Contemporânea (CDMC), na biblioteca da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Algumas escritas durante o período em que esteve na Alemanha, foram editadas pela Tonos (editora alemã), em Darmstadt.

Lenine Santos catalogou a obra vocal de Almeida Prado e, nessa catalogação, observamos (como já antecipado) que os textos das canções versam sobre uma gama variada de temas, desde os religiosos até os amorosos, folclóricos, infantis e outros; contudo, numerosos trabalhos – as dissertações de Lenine Santos (*O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado*), Mônica Hassan (*A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*), Elizabeth Silva (*A temática religiosa em Le Rosaire de Medjugorje – icône sonore pour piano, de Almeida Prado*) e o artigo da Prof^a Carole Gubernikoff (“A Missa de São Nicolau de Almeida Prado na confluência das opções estéticas dos anos 80”) vão se deter em temas de caráter religioso, diferentemente de nossa pesquisa, em que abordamos o *Tríptico Celeste*, obra em que se mesclam erotismo e espírito religioso.

¹⁰ Essa afirmação está registrada na dissertação de SANTOS, Lenine Alves dos. *O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – UNESP, 2004. Mestrado, p. 29: “Segundo Martha Herr, intérprete que cantou a estréia mundial dessa peça e que, segundo Vasco Mariz, “goza de considerável prestígio nos meios musicais de São Paulo” (MARIZ, 2002, p. 264), o pseudônimo pertence ao próprio Almeida Prado.”

A partir do estudo da obra, fomos levados a elaborar um questionário com indagações relevantes para a compreensão e interpretação do *Tríptico Celeste*, o qual o compositor respondeu prontamente, vindo suas colocações ao encontro de muitas de nossas idéias. Antes de anexá-lo e, para que as respostas possam ser compreendidas, apresentamos o texto poético:

“O chamado da estrela alfa de Cenauro” – em vocalise

“Lua impossível” -

“Oh, Lua... quisera te esperar, te amar todas as noites”.

Louca, nua, insana Lua, marés do desejo, teu beijo anestesia.

Impossível conúbio.

Oh, Lua, rosa negra, escura face, não te vejo.

Amada lua, lírio do pântano, mingunte amargura, quero te sentir.

Oh, Lua libélula de prata, crescente desejo, quero te possuir.

Lua louca, nua, orquídea mortífera,

Cheia, plena Lua, vem docemente sobre o meu corpo, pousa teu raio

E faz-me esquecer que fui tua.”.

“Bendito o sol!” -

Bendito o sol, bendito aquele astro que ilumina, que resplandece,

Que faz arder os olhos, que faz o arco-íris tecer sua grinalda.

Bendita Estrela Maior! Rei absoluto de um pequeno espaço no universo.

Tu, que iluminas o bolor da morte, o frio foge a tua chegada.

Vem, oh bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor.

Ver o contorno das flores, as transparências, asas, pistilos, corolas,

Dançam os ramos das árvores, cantam, gozam...

Bendito sol, amado da minha pele,

Queima-me, penetra-me, possua-me com tua voracidade, transforma-me em luz!

Bendito sol!

A seguir, incluímos o questionário:

1.2 Questionário ao compositor

1. O que motivou a composição do *Tríptico*? Pensava em voltar a trabalhar os motivos de alguns dos astros das primeiras *Cartas Celestes* em obras vocais? Os acordes dessas *Cartas Celestes* estariam no *Tríptico*?

A.P.: *O que me motivou a compôr o Tríptico Celeste foi a necessidade poética de traduzir, no texto do poema e na música, o clima das seis Cartas Celestes para piano (1974-1982). Mas dentro de uma visão poética subjetiva e não com o realismo astronômico do ciclo para piano. Os acordes – alfabeto grego - das seis Cartas Celestes não são utilizados explicitamente no tríptico vocal, mas a lembrança deles.*

2. Os textos poético e musical foram criados ao mesmo tempo ou um deles precedeu o outro? Ou o *Tríptico Celeste* foi gerado como um todo?

A.P.: *À medida que ia compondo o Tríptico, o texto ia se fazendo, simultaneamente, por isso ele (o texto) é um poema livre. Foi gerado como um todo.*

3. Quando escreveu o *Tríptico*, estava atravessando alguma fase especial em sua vida?

A.P.: *Estava entrando nos meus 40 anos e isso, na ocasião, em 1983, sentia que era um período novo, de começo de maturidade.*

4. O *Tríptico* poderia ter sido uma *Carta Celeste* nº 7? As canções foram pensadas sobre o conjunto limitado de acordes empregado nas *Cartas Celestes* anteriores? Em caso afirmativo, quais?

A.P.: *Poderia ter sido as Cartas nº 7. Mas a direção poético-subjetiva traçada não coincidia com o realismo astronômico das outras cartas. Não existe catálogo limitado de acordes, tudo segue livremente.*

5. Porque a primeira canção é em forma de vocalise, ou seja, porque ela não tem texto?

A.P.: *Porque eu queria a voz pura, sem texto, e porque contrastaria com as outras duas canções.*

6. A primeira canção seria um prenúncio ao amor, anunciando-o com as chamadas de trompas?

A.P.: *É um chamado onde as trompas anunciam o encontro do amor transcendental, puramente espiritual, sem necessidade dos contornos das palavras.*

7. Considerando uma outra hipótese: se as canções manifestam diferentes tipos de amor (segundo seu próprio ponto de vista) – espiritual, homossexual e heterossexual – qual o suporte musical que permite afirmar que a primeira canção expressa o amor espiritual?

A.P.: *Porque assim o senti.*

8. Por que a ordem das fases da lua foi invertida? Existe um motivo específico para isso?

A.P.: *A ordem das fases da lua foi invertida por motivo poético-musical; queria os intervalos crescentes, da 2ª menor às duas terças: lá menor, lá maior.*



Exemplo musical nº 1: os intervalos das fases da lua quarto-crescente e cheia, de Almeida Prado¹¹

9. Os *ostinatos* encontrados na canção religiosa “Chama de amor viva” e em “Bendito o Sol!” sugerem o fogo e a veemência do amor religioso, na primeira canção, e humano, na segunda? Que outros recursos composicionais são empregados, visando alcançar o mesmo fim - a veemente expressão do amor?

A.P.: *Exatamente. O ígneo da paixão mística na primeira canção e o ígneo da paixão carnal na segunda canção, mas tudo se mistura; é o sair de si mesmo e a entrega ao êxtase – orgasmo.*

10. Quais cantoras gravaram o *Tríptico*?

A.P.: *Somente a Niza.*

11. Como o Sr. faria a organização das estrofes do *Tríptico*? Como se pode observar, a organização das estrofes que eu propus não coincide com as rupturas na música¹². Como o Sr. distribuiria os versos em estrofes? Como escreveria o texto do *Tríptico*?

A.P.: *Creio que você as organizou muito bem, pois não pensei em poema como tal; logo, está bem assim como o fez.*

¹¹ Exemplo musical inserido, de próprio punho do compositor, no questionário.

¹² A organização apresentada no trabalho é diferente e posterior à proposta no questionário.

12. Por que utilizou a letra “N” na primeira canção do *Tríptico Celeste*, compasso 19? O que essa letra significa?

A.P.: *A letra 'N' significa “som normal”, sem ser bocca chiusa.*

13. A estrela Alfa de Centauro aponta o caminho para o Cruzeiro do Sul. No *Tríptico Celeste*, qual a sua função específica como personagem?

A.P.: *Ela aponta para as Moradas Eternas, para o Inefável, o Indizível.*

(Em uma segunda oportunidade, ao encontrarmos Almeida Prado no Rio de Janeiro¹³, pudemos ainda lhe indagar sobre a tonalidade do *Tríptico Celeste*. Vamos considerar a pergunta seguinte como a de número 14).

14. Por que estando a nota mi presente em todo o *Tríptico*, o Sr. conclui o ciclo com o mib ?

A.P.: *O acorde de mib maior simboliza a luz, pois ele tem raízes na lembrança do mib extenso do início do “Ouro do Reno” de Wagner, a “Sinfonia Heróica” de Beethoven, algumas sinfonias de Mozart que, na minha memória musical, me remete a um estado luminoso, de alegria, de exaltação inebriante.*

Como observado no questionário, ao procurar traduzir em “linguagem subjetiva” os astros celestes de suas primeiras *Cartas Celestes* para piano¹⁴, Almeida Prado compõe as canções que formam o *Tríptico Celeste* (“O chamado da estrela Alfa de Centauro”, “Lua impossível” e “Bendito o sol!”), nelas apresentando *'personagens-astros'* que vivem situações

¹³ Pergunta feita ao compositor após encontro em Workshop realizado pela Uni-Rio, dia 15/02/2006, sobre a Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado. Rio de Janeiro, RJ.

¹⁴ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 1.

amorosas em que reverberam 'lembranças sonoras' das *Cartas Celestes*, conforme consta na resposta à quarta pergunta do questionário.

CAPÍTULO II

EROS E MÍSTICA NO TRÍPTICO CELESTE DE ALMEIDA PRADO

2.1 Definindo *eros* e mística

Para definirmos o termo *eros*, recorreremos a três dicionários – de mitologia grega, filosofia e simbologia. O *Dicionário de Mitologia Grega* refere-se a *eros* como o deus do amor e assim o descreve:

(...) É uma força fundamental do mundo. É considerado um deus nascido ao mesmo tempo em que a Terra, saído diretamente do Caos primitivo (...). Assegura a continuação da vida e a coesão interna dos elementos. Tradições mais recentes dão-no como filho de Afrodite, mas não se sabe quem é o pai. Representam-no como um menino alado, nu, levando o arco e o carcaz cheio de flechas, com as quais fere de amor os corações, seja dos homens, seja dos deuses. Conta-se que amou Psiquê.¹⁵

Além de ser considerado como deus do amor, *eros*, na filosofia é entendido como desejo, como podemos observar na definição do *Dicionário Oxford de Filosofia*, a seguir:

No pensamento grego, o *eros* tem a conotação de desejo, anseio e desequilíbrio, sendo em geral de natureza sexual. Contudo, em Platão (em especial no *Banquete* e no *Fedro*), embora o *eros* possa ser despertado tendo como objeto uma pessoa específica, rapidamente se transfere desta para a sua beleza (uma característica que, em princípio, outra pessoa pode possuir no mesmo ou em maior grau), para finalmente ser atraído por objetos em si, imateriais, tais como a forma de beleza. O desejo pela beleza imaterial constitui uma espécie de recordação da visão das formas (tais como as da justiça, da sabedoria e do conhecimento), que a alma pôde entrever na 'planície da verdade', na sua vida anterior. A beleza física suscita a reminiscência deste estado, a anamnese, e permite à alma começar a subir a escada de regresso à verdade espiritual (...). A Beatriz de Dante é o principal exemplo de uma pessoa amada que inicia, e depois conduz, uma ascensão espiritual desse tipo: infelizmente, contudo, antes de conduzir Dante aos círculos mais altos do Paraíso, terá de morrer. A idéia de beleza como estímulo visível de uma ascensão espiritual foi transmitida ao mundo medieval pelo neoplatonismo e, em especial, pela *Cidade de Deus* de Santo Agostinho.¹⁶

O *eros* vem explicitado no dicionário dos símbolos como 'erotismo' e tem assim abordado seu simbolismo:

O simbolismo do amor nos é familiar através do *Cântico dos Cânticos*, graças ao partido que souberam tirar dessa obra os místicos cristãos, entre os quais São Bernardo e São João da Cruz. O amor do Esposo e da Bem-Amada é interpretado como sendo o de Jeová e Israel, ou de Cristo e a Igreja, ou o amor de Deus e a alma. Literalmente mais próximos do Eros grego, Dionísio, o Areopagita, cita os *Hinos eróticos* de São Heróteo e interpreta o *desejo amoroso*

¹⁵ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Cultrix, INL, 1972, p. 140.

¹⁶ BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*; consultoria da edição brasileira, Danilo Marcondes; tradução: Desidério Murcho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 12.

como significando um poder geral de *unificação* e de *conexão*, que se traduz no sentido intelectual de união, para os místicos; aliás, encontra-se um simbolismo do mesmo gênero nos Upanixades, e principalmente na obra dos místicos muçulmanos. (...) O erotismo pode revelar apenas uma espécie de desejo, até mesmo de obsessão sexual: todavia, simboliza o caráter quase irresistível das impulsões vitais, tanto nas obscenidades pornográficas, quanto nas mais refinadas obras, e nas uniões ao mesmo tempo mais íntimas e mais espiritualizadas. O erotismo também se distingue da pornografia pelo seu caráter estético e, às vezes, por seu simbolismo místico.¹⁷

Podemos notar, então, que o erotismo sempre foi considerado uma expressão do desejo humano que se manifesta em sentimentos de busca pelo amor terreno e espiritual.

No *Dicionário de Teologia*, a mística encontra-se definida em vários campos de estudo, visto que o uso dessa palavra passou da literatura teológica à linguagem geral dos povos ocidentais, recebendo diversos significados:

No campo da Psicologia, a sua acepção vai do conhecimento intuitivo e emotivo ao êxtase. No campo metafísico, vai de uma interpretação dualística do mundo a uma monista (panteísta). Não é, pois, de admirar que a mística cristã encontre mais de um equívoco. Alguns identificam-na com fenômenos espirituais extraordinários, como visões, audições especiais, estigmatização e levitação. Na teologia (católica), a mística não aparece definida uniformemente. (...) A palavra vem de adjetivo grego relacionado a verbos que significam 'fechar os olhos e a boca para penetrar num mistério sem divulgá-lo'. A palavra apresenta um tríplice significado de idéias: 'Místicos' são chamados os objetos do culto (p. ex., o cálice) e os ritos litúrgicos, enquanto simbolizam um mistério divino, o mistério de Cristo e da redenção. 'Místico' é o sentido íntimo, espiritual da Sagrada Escritura. 'Mística' é, sobretudo, a misteriosa e real comunhão do cristão com Cristo (o *Logos*, donde: 'mística do *Logos*'), que se fundamenta no batismo; comunhão que se experimenta na fé (gnose) e no AMOR. 'Mística' no sentido teológico é, portanto, a gnose carismática, plena de amor, do perfeito homem espiritual. É na união da vida sacramental e do conhecimento supra-racional de Deus até a direta experiência (mediada só por Cristo) da presença e atividade divina na alma, que a teologia especulativa da Igreja antiga vê o núcleo mais profundo da mística cristã. (...) A Idade Moderna aperfeiçoou a descrição psicológica da mística. Aqui, Teresa D'Ávila não está, ainda hoje, superada. Ela especifica sete 'moradas' ou degraus da subida mística, dos quais os três primeiros servem de preparação à experiência de Deus, enquanto os outros quatro descrevem esta experiência. Também João da Cruz, colaborador de Teresa na reforma do Carmelo, apresenta uma fenomenologia particularizada na experiência mística, mesmo se lhe falta, no estilo desfocalizado e complicado, a simplicidade de linha que se encontra em Teresa. (...) Na Idade Moderna se prestou maior atenção ao aspecto psicológico da mística, que chegou a ser apresentado com grande perfeição; mas as suas explicações e fundamentações teológicas ficaram muito atrás e não mais chegaram a encontrar a perfeição da idade patristica. Parece que hoje está se iniciando uma nova e profunda renovação.¹⁸

No amor místico, há uma transferência do amor humano para Deus, o que pode levar ao êxtase espiritual – encantamento, arroubo, enlevo¹⁹ com o Divino. Os místicos carmelitas

¹⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 377 e 378.

¹⁸ FRIES, Heinrich (direção). *Dicionário de Teologia: conceitos fundamentais da teologia atual*. Vol.III. Ed. Loyola. São Paulo, 1970, p. 322-323.

¹⁹ BUENO, Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição revista e atualizada. São Paulo: FTD, 2000, p. 342.

Teresa D'Ávila e João da Cruz, doutores teólogos católicos que vivenciaram o êxtase espiritual têm, em seus escritos, relatos de intimidade com Deus. O filósofo George Bataille cita Teresa e João da Cruz em seu livro *O erotismo*, quando relaciona santidade e erotismo num nível real da existência humana, assunto que será exposto e discutido ainda nesse capítulo.

2.2 Eros e mística em Santa Teresa D'Ávila

Em seu livro *Teresa*, a jornalista Rosa Amanda Strausz narra o início do amor da Madre por seu Senhor:

As novelas preferidas de Teresa – como o Amadis de Gaula – eram aquelas em que as proezas e os valores éticos da cavalaria se uniam aos códigos do amor cortês. Este tipo de cavaleiro tinha um atrativo especial. Ele não era apenas forte, protetor, viril e nobre. O perfeito cavaleiro devotava dedicação absoluta a sua Amada, a dama escolhida por ele para personificar as virtudes da cavalaria pelo lado feminino: a perfeição física, a pureza da alma e a nobreza da linhagem. Mais tarde, e muito mais tarde, Teresa encontraria seu Cavaleiro Absoluto e se tornaria sua Amada.²⁰

Strausz afirma ainda que Teresa, quando menina, achava impossível encontrar tal cavaleiro, pois não queria envolver-se com o matrimônio. Sua mãe teve muitos filhos e, antes viçosa e cheia de vida, enfraqueceu com o trabalho excessivo. Faleceu deixando Teresa, que era muito apegada a ela, com apenas 13 anos de idade. Ao viver sua experiência de conversão, vendo o rosto sofrido de Cristo na escultura denominada *Ecce Homo* (Eis o Homem), a carmelita descobre que não precisa estar ou sentir-se sozinha.

Próximo à Quaresma de 1554, o mosteiro onde vivia Teresa recebeu uma imagem de Cristo. Era um *Ecce Homo* tristíssimo, com olhos doces e amorosos, e o corpo coberto de chagas. Como acontece nos grandes momentos da arte sacra, a imagem era extraordinariamente expressiva, tão plena de sentimento que parecia gente. Com suas dimensões humanas, criava imediatamente uma sensação de proximidade e contato.²¹

Segundo relata Strausz²², Teresa confessa em sua biografia que “só de vê-lo, fiquei perturbada”. Para encontrar seu Cavaleiro, bastava “deixar-se conduzir pela infinita doçura daqueles olhos”. Ela deixa em seus escritos a afirmação de que a oração mental corresponde a

²⁰ Idem, p. 46-47.

²¹ STRAUZ, Rosa Amanda. *Teresa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 127.

²² Idem, p. 129.

uma conversa com Deus e compara a experiência a manifestações de carinho, tal como ocorrem na amizade (um beijo nos pés); num segundo plano, como em uma carta a um amigo muito próximo (um beijo nas mãos) e, num terceiro plano, na relação com um namorado (um beijo na boca).

2.3 *Eros e mística em São João da Cruz*

Em São João da Cruz, o rouxinol do Carmelo (como Frei João é denominado por seus escritos), vemos seu modo de 'cantar' os amores divinos. Perseguido dentro da própria igreja, João da Cruz viu-se envolvido em um processo que o levou ao cárcere. Nessas circunstâncias, escreve uma de suas obras mais intensas e poéticas: *Cântico Espiritual*. Também escreveu outras obras maiores como *Subida ao Monte Carmelo* (1578), *Noite Escura* e *Chama de Amor Viva* (1585-1587).

É muito difícil sintetizar, em poucas linhas, o magistério vivo ensinado por Frei João, o doutor místico. São João da Cruz é a maior figura mística do Carmelo e tem sempre presente em seus escritos o fim da vida espiritual: levar as almas a Deus. Segundo Pe. Ruiz, João da Cruz:

Possui conhecimentos bíblicos e teológicos, experiência religiosa e mística, discrição e tato. (...) *A alma-esposa* dos poemas de João da Cruz não é um ser imaginário. Esta figura lírica tem todos os traços de uma projeção autobiográfica. Ao atribuir-lhe o papel principal, pode permitir-se a liberdade de cantar ou narrar, na primeira pessoa, as mais altas graças místicas.²³

São João da Cruz escrevia com sentimentos de uma *alma-esposa*, enamorada a partir de sua experiência, pela possibilidade de o ser humano alcançar o 'coração' de Deus. João da Cruz era, também, um profundo conhecedor do coração humano. A originalidade do magistério espiritual sãojoanista e o segredo de sua vitalidade encontram-se na íntima relação entre abnegação e união na vida sobrenatural. Usando sua própria terminologia, o nada e o

²³ RUIZ, Federico. *Místico e Mestre São João da Cruz*. Tradução de Frei Patrício Sciadini; revisão da tradução Nancy B. Faria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 40 e 60.

tudo se fundem um no outro. Pe. Ruiz²⁴ descreve o relato de um secretário de João da Cruz, que conviveu com ele em Andaluzia. Por ter presenciado momentos em que Frei João escrevia, afirmou: “possuía uma grande capacidade de concentração, às vezes até o êxtase”.

Entre os escritos sãojoanistas referentes à sua experiência com Deus está “Chama de amor viva”. Sobre a obra, Ruiz escreve:

Chama de Amor Viva é uma obra recomendada para potencializar a experiência do mistério cristão: presença, amor, gratuidade, louvor, interiorização, liberdade. (...) Para João da Cruz, o processo da vida teologal tem um ritmo: amor inicial – renúncia – encontro, não havendo porque se assustar, mesmo que se comece lendo páginas duras sobre a renúncia. Sabe-se que, na realidade, ela nasce como fruto do amor.²⁵

Segundo Pe. Federico Ruiz, pode-se resumir a personalidade de São João da Cruz nas palavras:

Princípio e fim de tudo, como sempre, na vida de João da Cruz está o amor. Em todos os matizes: de amizade, de reconciliação, de união com Deus (...). A fonte oculta e manifesta de todos esses amores está no amor de Deus. Já em agonia, Frei João manifesta seu desejo de que não leiam outra coisa senão apenas palavras de amor e de vida: Leiam-me o *Cântico dos Cânticos*... Que pérolas preciosas!²⁶

2.4 O erotismo em George Bataille

George Bataille²⁷ em seu livro *O erotismo*, afirma que a nudez está intimamente ligada ao erótico, à violação do objeto de desejo, à 'profanação do sagrado'.

O ensaísta Contador Borges, argumentando sobre *O erotismo* de Bataille, afirma:

Em Bataille, encontramos o sentido de erotismo como resultado da nudez, sendo esta responsável por comunicar ao ser humano a sua essencialidade. Sua presença retoma especialmente a relação com o sagrado. Para se chegar ao significado de nudez, esta tem que se apresentar ao sujeito enquanto objeto sagrado, investida de seus símbolos. A roupa surge, assim, como o artifício que redimensiona a nossa relação com o nu. Ela é um meio de se atingir a nudez, sendo a 'segunda pele', uma representação de textura e cor de tecidos através dos quais os corpos se exibem. Passa-se da sutileza do sensual ao erotismo essencial. A nudez é considerada sagrada enquanto objeto a ser profanado. Perde-se a nudez de vista para poder encontrá-la. São os valores eróticos crescendo nos contrastes.²⁸

Bataille argumenta que não há 'boa' sexualidade e que o desejo parte da agressividade e violência humanas. Toda lei existe para ser violada e os limites, para serem transgredidos. As

²⁴ Idem, p. 36 (nota).

²⁵ Idem, p. 52.

²⁶ Idem, p. 35.

²⁷ BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004, p. 204.

²⁸ BORGES, Contador. AGULHA. *Revista de Cultura* n° 12 – Fortaleza, São Paulo - maio de 2001.

proibições são necessárias para haver transgressão e superação dos limites. O que define o ser humano e o distingue dos animais é o erotismo, que nasce do sentimento de violação, de profanação de seu objeto.

Mas não se pode confundir o erotismo com a simples atividade sexual; ele é uma dimensão particular dela, uma afirmação do desejo sexual. Bataille afirma que "o erotismo é tudo o que está ligado à sexualidade profunda. Por exemplo: sangue, terror, crime, tudo o que destrói indefinidamente a beatitude e a honestidade humana"²⁹, antecipando a experiência da morte. É a cópula do zangão, o aniquilamento de um ser em função do outro.

Quanto ao seu pensamento sobre a unidade entre a experiência mística e o erotismo, Bataille afirma:

Acredito (volta a dizer) que não basta reconhecer, como, retomando uma tradição, o fazem os carmelitas e os religiosos que colaboraram na coletânea, a possibilidade de relações entre as duas esferas. Devemos nos afastar de dois inconvenientes perigosos: não se deve, com vistas a um paralelo, seguir a tendência de rebaixar a experiência dos místicos como – sempre sem ter a intenção de fazê-lo – fizeram os psiquiatras. Não se deve também, como fazem os religiosos, espiritualizar o campo da sexualidade para elevá-lo ao nível das experiências etéreas. Fui levado a precisar, ponto por ponto, o sentido das diferentes formas da sexualidade, considerando em segundo lugar aquelas- híbridas – que respondem a um esforço de moderação (ou de purificação), mas indo da mais assimilável até a [prostituição] que, ao contrário, caracteriza uma recusa de integrá-la na ordem social. (...). Uma vez apreendido em suas diversas formas o tema constante da sexualidade, nada mais impede de nele perceber a relação com o da experiência dos místicos: para este fim foi suficiente reduzir à unidade atrações aparentemente tão contrárias como a obscenidade, o amor idílico (...) e a cópula do zangão.³⁰

O filósofo não afasta a possibilidade de comunicação entre sensualidade e misticismo. Ele cita os acidentes místicos que podem acontecer durante essa 'busca etérea', declarando não ser raro acontecer que os místicos 'sujem-se com o licor do fluxo carnal', nas palavras de São Boaventura. Também o Pe. Louis Beinaert o cita: “Trata-se de alguma coisa que (os místicos) consideram como extrínseca à sua experiência”³¹. Bataille, então, conclui:

Não penso que eles estejam errados: esses acidentes mostram, contudo, que na base os sistemas da sensualidade e do misticismo não diferem. (...) Sempre é possível que um movimento místico do pensamento provoque involuntariamente o mesmo reflexo que uma imagem erótica tende a provocar.³²

²⁹ BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004, p. 225.

³⁰ Idem, p. 385.

³¹ Idem, p. 389.

³² Idem, p. 390.

Finalmente, Bataille não está, então, negando o êxtase na experiência mística, mas direcionando-o a sentimentos humanos mesmo na procura pelo sagrado, o que sintetiza a sua argumentação sobre o desejo, o erotismo: ele se apresenta na violação do objeto, na profanação do sagrado.

2.5 Eros e mística no *Tríptico Celeste* de Almeida Prado

Considerando a vertente religiosa de Almeida Prado, demo-nos conta da peculiaridade do amor esboçado no *Tríptico Celeste*: o compositor procura a religiosidade não somente nos temas sacros, mas em toda manifestação humana. O erotismo mescla-se ao seu espírito religioso. Nos perguntamos, então, como é vivida, por uma natureza mística, a questão do desejo, nascido do *eros*.

No *Tríptico Celeste*, o compositor conduz nossa mente a quadros sobre a temática do amor. Nosso ponto de partida, na procura por ferramentas de estudos que unam o erotismo e a mística, foram: o 'livro de amores' da Bíblia, o *Cântico dos Cânticos*³³, pautando nossa argumentação na linha tradicional de interpretação alegórica e mística; e os relatos sobre as experiências místicas de Santa Teresa D'Ávila³⁴ e de São João da Cruz³⁵, escritos que revelam seus pensamentos sobre o Divino unidos a sensações humanas, o *eros* manifestando-se através do êxtase espiritual, da íntima relação entre abnegação e união na vida sobrenatural. Os estudos de George Bataille, em seu livro *O erotismo*, apareceram com surpreendentes contrastes com a mística dos carmelitas católicos.

O *Tríptico Celeste* é formado por canções que aparecem revestidas de uma capa 'astronômica'. O compositor, entretanto, utiliza essa cobertura para apresentar caminhos do

³³ BÍBLIA SAGRADA. *Cântico dos Cânticos* (Velho Testamento). Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975.

³⁴ STRAUSZ, Rosa Amanda. *Teresa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

³⁵ RUIZ, Federico. *Místico e Mestre São João da Cruz*. Tradução de Frei Patrício Sciadini; revisão da tradução Nancy B. Faria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

amor, diferenciando-as de boa parte de sua obra vocal, imbuída de um forte sentimento religioso. É ele mesmo quem afirma:

Minha música traduz, inevitavelmente, minha personalidade e minha música faz parte dela. No momento, procuro a religiosidade não só nos temas sacros, mas em todas as manifestações humanas. Ao compor, quero transmitir o que há de mágico e sagrado nas coisas que nos cercam e no que sentimos. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual.³⁶

Na busca por formas para transmitir sentimentos humanos, unindo-os ao sagrado, no *Tríptico*, o compositor expressa, através de palavras sugestivas como “*ígnéo, quente, ondulante, sensual, transparente, excitante*”, desejo e erotismo, de onde pudemos subtrair a procura íntima da criatura pelo Criador, aquele cujo amor é intenso, desinteressado, incondicional. A intensidade do amor manifesto no *Tríptico* remete-nos ao livro canônico *Cântico dos Cânticos* da Bíblia Sagrada, onde o amor humano é afirmado de maneira explícita: “Porque o amor é forte como a morte e duro como a sepultura o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo e veementes labaredas. As muitas águas não poderiam apagar esse amor, nem os rios afogá-lo (...)”³⁷.

Segundo Carlos Mesters, “não existe somente a interpretação religiosa para o *Cântico dos Cânticos*. Ao longo dos séculos, as interpretações orientaram-se basicamente em quatro direções, muitas vezes misturadas entre si”³⁸. Na interpretação natural, o amor entre um homem e uma mulher é apresentado como modelo do amor humano, aproximando-o do divino; na mítica ou cultural são apresentadas duas variantes - os cantos de louvor aos deuses da religião assírio-babilônica e as canções com linguagem erótica das festas do culto de fertilidade dos camponeses cananeus, destinados a estimular a reprodução; na interpretação popular ou histórica observa-se uma reação contra a política oficial da época e uma proposta de reconstrução do povo a partir do clã e do campo; finalmente, na mística ou alegórica, é

³⁶ MIRANDA apud HASSAN, Mônica. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1996. Mestrado, p. 195.

³⁷ BÍBLIA SAGRADA. *Cântico dos Cânticos* (Velho Testamento). Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975. Capítulo 8, versículo 6 e 7, p. 468.

³⁸ MESTERS, Carlos. *Amor e Paixão – o Cântico dos Cânticos*. Revista Estudos Bíblicos nº 40. Petrópolis: Editora Vozes; São Paulo: Editora Sinodal, 1993, p. 10.

tratado o amor entre Deus e seu povo. Como os textos do *Tríptico* desenham personagens simbólicos e têm como tema o amor em suas várias manifestações, deteremos nosso olhar na quarta direção interpretativa do *Cântico*: a mística e alegórica.

Em estudos realizados por Carlos Mesters encontramos o seguinte comentário sobre o *Cântico*:

(...) esse livro fala de Deus somente uma vez, para dizer que a paixão é como uma faísca de Javé (Cantares 8:6), isto é, como um rio em um dia de tempestade. No restante, só fala do amor humano, e dele fala de uma maneira bem diferente do que estamos habituados a ouvir no catecismo. Usa uma linguagem erótica de grande beleza poética. A interpretação mais antiga, tanto na tradição judaica como na cristã, é a de cunho religioso.³⁹

Ao escrever o *Tríptico Celeste*, Almeida Prado fala do desejo, do erotismo e de seus caminhos. A manifestação de *eros* no *Tríptico* é intensa, os personagens se revelam no discurso das canções, onde as emoções são representadas por saltos intervalares, cromatismos, polirritmos e politemporalidades⁴⁰, jogo de registros, intensidades e timbres, elementos que estabelecem com a poesia uma relação peculiar. A insistente repetição de intervalos leva-nos a crer que o compositor torna-os concretos, enxergando neles criaturas e situações, como se quisesse não só cantá-las, mas também desenhá-las.

Visto que os poemas do *Tríptico* são de autoria do próprio compositor, acreditamos ser necessário levar em consideração traços de sua personalidade e as experiências místicas por ele vividas, a fim de estudarmos melhor sua poesia e a relação texto-música.

Como é vivida, por uma natureza mística, a questão do desejo?

Em entrevista a Regis G. Costa, Almeida Prado relata uma de suas experiências místicas:

(...) Eu estava viajando de ônibus para São Paulo e, no meio da estrada do mar, na Serra do Mar, eu tive uma visão mística de Deus, como se eu pudesse ver Deus, isso é um absurdo! Ninguém pode ver Deus! Mas era como se eu tivesse através da paisagem da Serra do Mar, eu pudesse entender o abraço que Deus dá no universo todo, a presença de Deus em todas as coisas, mas não é uma... um sentimento panteísta, Deus não é a soma de tudo, ele não é todas as coisas, ele está intrínseco e, nesse dia, eu entendi que ele está, que ele faz existir desde a formiguinha até a maior galáxia, mas ele não é a galáxia e não é a formiguinha. Então, é um sentimento nada budista, nada panteísta, mas um sentimento judaico-cristão de Deus. (...) Essa

³⁹ Idem, p. 10.

⁴⁰ Definição no capítulo IV, p. 66.

experiência, eu nunca mais esqueci, me fez voltar à prática da religião católica, que eu voltei ao sacramento, a ler a Bíblia, a ler todos os grandes místicos, Teresa de Ata, São João da Cruz, Teresa D'lesiê, Tomás Merton, etc. E foi uma fase que começou em janeiro de 65 (...).⁴¹

Uma outra experiência mística é narrada pelo compositor à Elizabete Silva, em entrevista para sua dissertação de mestrado. Silva declara que na obra *Le Rosarie de Medjugorjie – Icône Sonòre pour piano*, o compositor vive o ápice de sua religiosidade. Em uma visita que fez a Medjugorjie, Bósnia-Herzegovina, antiga Iugoslávia, Almeida Prado diz que “um dia estava rezando na montanha de Podbrdo, quando ouvi uma melodia, que anotei e depois harmonizei”⁴². Ele escolhe essa melodia para ser o tema de Maria, apresentado no Mistério Gozoso nº 1, primeira peça do *Le Rosaire*.

Procurando base teórica que associasse *eros* e misticismo, encontramos em Santa Teresa D'Ávila e em São João da Cruz relatos de suas experiências místicas, de seus pensamentos e escritos sobre o amor divino unido a sensações humanas, o *eros* manifestando-se através do êxtase espiritual. Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz, mulher e homem comuns, apesar de não terem vivido a experiência sexual humana, sentiram-se envolvidos pelo intenso amor de Deus em seus corpos terrenos.

Rosa Amanda Strausz relata-nos as emoções sentidas por pessoas comuns ao lerem os escritos da Madre Tereza e São João da Cruz:

Qualquer pessoa comum, quando lê os poemas mais arrebatados de Teresa ou de João da Cruz, pensa em seu objeto de desejo mais próximo e físico. “Com que delicadeza me embriagas de amor!”, escreve João da Cruz – e imediatamente nos lembramos de uma pessoa (...). Os textos místicos, repletos de expressões como 'delícias concedidas, doce embriaguez, loucura celestial, beijos de Sua Majestade, hálito do amado', nos conduzem à vivência sexual concreta.⁴³

⁴¹ COSTA, Regis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado: Laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação de Mestrado, p. 207.

⁴² SILVA, Elizabete Aparecida da. *A temática religiosa em Le Rosaire de Medjugorjie – icône sonore pour piano, de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, out. 1994. Mestrado, p. 2.

⁴³ STRAUZ, Rosa Amanda. *Teresa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 136.

Embora a linguagem dos contemplativos nos convide a misturar a experiência do amor divino com a sexualidade, estudos carmelitas contemporâneos lançam luz sobre essa questão.

Um dos mais interessantes foi comentado pelo Padre Louis Beinaert:

(...) Não seria a experiência mística que evocaria o ato sexual, mas justamente o contrário: a união sexual é que teria a capacidade de simbolizar uma união superior. Nesse sentido, o êxtase amoroso carnal – que não deve ser confundido com o simples orgasmo genital – seria a parcela de sagrado que todos trazemos inscrita no corpo como possibilidade.⁴⁴

Ao lermos os comentários de Strausz e Ruiz sobre Teresa e João da Cruz, pudemos concluir que ambos 'pregam' o aniquilamento de si mesmos para encontrar o Amado. É morrendo que se encontra a Vida (Deus). Para Bataille, a aniquilação se dá a partir da satisfação do desejo ao violar o objeto amado. Para ele, é através do gestual de profanação do 'objeto de desejo' que o erotismo procura o ápice de saciedade e de entrega, encontrando-o finalmente na aniquilação: a morte.

Nos escritos mais abrangentes de São João da Cruz, ele desenvolve o que os teólogos chamam de “linha ascendente”, completando a história da salvação humana: o Filho volta ao Pai, levando consigo a humanidade redimida e divinizada. E a “linha descendente” revela-se na busca pela Amada (o ser humano), que se redime na morte do Amado, ressurreição e glorificação.

A linha “ascendente” e “descendente” de João da Cruz⁴⁵, pregando que o processo da vida em direção a Deus tem um ritmo: amor inicial, renúncia e encontro, leva-nos paralelamente à narrativa de Rabi Akiba que, martirizado no ano de 135 d.C., dizia: “Se todos os livros da Bíblia são santos, o *Cântico dos Cânticos* é santíssimo, pois contém três temas de salvação: o tema da gênese do amor, o tema do êxodo e do exílio e o tema da redenção”⁴⁶.

Traçando um paralelo entre *eros* e o sentimento religioso nos místicos e nos personagens do *Tríptico*, propomos entendê-los da seguinte maneira:

⁴⁴ Idem, p. 134.

⁴⁵ RUIZ, Federico. *Místico e Mestre São João da Cruz*. Tradução de Frei Patrício Sciadini; revisão da tradução Nancy B. Faria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 147.

⁴⁶ MESTERS, Carlos. *Amor e Paixão – o Cântico dos Cânticos*. Revista Estudos Bíblicos n° 40. Petrópolis: Editora Vozes; São Paulo: Editora Sinodal, 1993, p. 10.

- Estrela: amor inicial - transcendência e êxtase em Santa Teresa e São João da Cruz - caminho a ser percorrido por quem procura alcançar a união em Deus, o amor espiritual;
- Lua: renúncia - o ser humano mostrando-se frio à expressão de amor de outro ser humano, pois o ser que procura o amor não o encontrará em uma figura semelhante a ele, mas no calor e essência do Criador;
- Sol: encontro - figura representativa do Criador; nas palavras dos místicos, "delícias concedidas, doce embriaguez, loucura celestial, beijos de Sua Majestade, hálito do amado"⁴⁷.

Indagado por Hideraldo Grosso sobre qual o papel da análise para o intérprete e como ela pode interferir na interpretação de uma obra, Almeida Prado compara ambas, análise e interpretação, à experiência mística que, acredita ele, também é geradora da criação musical:

No fundo, a análise tem um grande interesse no pré-fazer a interpretação. Mas, depois, é vital viver a obra em toda a sua plenitude. Se soltar. Como o ato sexual no amor, uma entrega sem limites, inebriante, cósmica. Como a experiência mística de Deus, transformadora. Por isso, difícil de explicar.⁴⁸

Quando Almeida Prado identifica seu sentimento religioso em toda manifestação humana, deixa margem para também interpretarmos o *eros* no *Tríptico* como reflexo do amor de Deus pelo ser humano. Para o compositor, sentimento místico e erotismo passam a representar indistintamente amor a Deus e amor de Deus aos homens.

⁴⁷ STRAUSZ, Rosa Amanda. *Teresa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 136.

⁴⁸ Entrevista concedida a Hideraldo Luiz GROSSO em 15/08/1996. Campinas, São Paulo.

CAPÍTULO III

ANALISANDO A POESIA DAS CANÇÕES

3.1 Sobre a poesia do *Tríptico Celeste*

Pensar a natureza da poesia de uma canção é importante para a análise e interpretação de seu conteúdo, tornando possível, através de ambas, captar os sentidos implícitos na letra e na partitura, tornando sua performance mais consistente.

Como afirma Stalloni:

A poesia, como as outras formas literárias, é uma arte mimética, cuja particularidade consiste em representar a realidade por vias oblíquas, através de figuras que são, principalmente comparações, metáforas, metonímias (...). A poesia distingue-se essencialmente por uma diferença de forma; além do mais, ela faz a escolha de exprimir-se por tons variados que emprestam elementos de diversos gêneros: ao lado da poesia lírica (...) e de suas variantes, existem uma poesia dialogada e uma poesia épica, sem falar da poesia satírica.⁴⁹

Na *forma lírica* da poesia, as emoções são expressas através de traços sonoros e rítmicos, emanadas do *eu personalístico* confundido, no romantismo, com a pessoa do poeta, que no entanto, se apaga por trás dos personagens e seus sentimentos – tristeza, melancolia, alegria, entusiasmo, amor infeliz, sofrimento.

Embora, no *Tríptico Celeste*, os versos estejam inseridos em uma estética modernista (são livres⁵⁰), Almeida Prado não abandona o *lirismo* para compô-los. Seu texto é 'musical', explora sonoridades, ritmos, cesuras e se agrega em estrofes. Os versos, porém, são livres, não se prendendo à métrica tradicional de versificação - a *escansão*: variam quanto ao metro⁵¹ e aos pés⁵² que integram os metros. Além da *escansão* diversificada, o uso constante de

⁴⁹ Stalloni, Yves. *Os Gêneros Literários*. Tradução e notas: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro. DIFEL, 2001, p. 142 e 148.

⁵⁰ ALMEIDA PRADO - *À medida que ia compondo o Tríptico, o texto ia se fazendo simultaneamente, por isso ele (o texto) é um poema livre*. Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 2.

⁵¹ *No sentido restrito [metro] nomeia a unidade rítmica repetida ou combinada num verso ou colon, silábico ou quantitativo*. CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. São Paulo, Cultrix, 1978, p. 109.

⁵² *Pé – é a partícula estrutural do verso quantitativo, a sua molécula rítmica, tendo por núcleo um tempo forte ou marcado (tersis), ou seja, uma sílaba geralmente longa, realçada pelo canto métrico*. *Idem*, p. 127.

paroxítonas em “Lua impossível” (por exemplo: *louca, nua, insana lua, marés do desejo, teu beijo anestesia, impossível conúbio*), traz uma força rítmica expressiva para a poesia do *Tríptico Celeste*, realçando algumas rimas. Goldstein reforça a idéia do ritmo como parte importante na criação do poema:

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação cria um novo ritmo. (...) Com o passar do tempo, em vez de duração, ou seja, alternância entre longas e breves, passou-se ao critério de intensidade, isto é, à alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas.⁵³

Outro aspecto interessante que Goldstein salienta na análise dos versos é a tensão construída a partir de contrastes:

Metricamente, ritmicamente, o verso tem todas as sílabas poéticas e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão.⁵⁴

As rimas de “Lua impossível”, por exemplo, combinadas à ausência de verbos causam o que Goldstein chama de 'choque', 'tensão' e essa sensação é também provocada pela irregularidade rítmica do texto, mesmo quando submetido à música. A prosódia, nesse caso, é uma das ferramentas utilizadas pelo compositor para que a tensão seja crescente.

No dicionário *New Harvard*⁵⁵ prosódia é definida como: “Originalmente, somente versificação, mas correntemente estendida para se referir a todos os elementos de uma linguagem envolvendo acento, altura (frequência) e duração das sílabas”. Para Martha Ulhôa⁵⁶, “o estudo da prosódia musical deve incluir tanto a observação dos elementos musicais da linguagem falada quanto o impacto da língua na performance musical (*indeterminação rítmica, padrões de entonação característica etc.*)” [grifo meu].

Em “Lua impossível”, o texto poético-musical é articulado a partir da entonação característica de cada palavra. As sílabas fortes têm sua acentuação reforçada, muitas vezes,

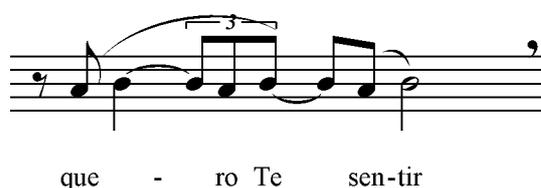
⁵³ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. Editora Ática: 2000, 13ª edição, p. 12 e 19.

⁵⁴ Idem, p. 63.

⁵⁵ THE NEW HARVARD. *Dictionary of music*. Randel, Harvard: 1986: 661-62.

⁵⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Parlar Cantando – A Relação texto-Música em Monteverdi. Ao Encontro da Palavra Cantada*. Matos, Cláudia Neiva de; Medeiros, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elisabeth (organizadora). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001, p. 251.

pelo uso de ligaduras na escrita musical, que estende o tempo da nota na qual é colocada, com o fim de não romper a prosódia.



Exemplo musical nº 2: Ligaduras favorecendo a prosódia

Os versos também estão construídos com *assonâncias*⁵⁷ (repetição de uma mesma vogal no poema), que aparecem realçando sons semelhantes, revelando os desejos e o 'canto' da personagem que vivencia as diferentes formas de amor, como, por exemplo: “...*nua, insana Lua, marés do desejo, teu beijo anestesia*”.

Embora as observações relativas à poesia das canções em estudo sejam importantes para a interpretação do *Tríptico*, antes de entrarmos na análise poética da obra, consideramos oportuno levar em conta as definições de Edward Cone⁵⁸ sobre as *personas* envolvidas em uma canção, implícita ou explicitamente: poética, musical e vocal.

Persona vocal é o termo usado por Cone para distinguir a voz do poeta da voz do cantor; a *persona vocal*, embora interprete a voz da *persona poética*, com ela não se

⁵⁷ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. Editora Ática: 2000, 13ª edição, p. 51.

⁵⁸ CONE, Edward T. *The composer's voice*. Califórnia: Universidade da Califórnia, 1974.

confunde⁵⁹. Ao musicar uma poesia, o compositor dela se apropria e lhe imprime sua visão pessoal. Por sua vez, também não é o compositor propriamente quem fala, mas as personagens ou situações poéticas, como ele as imagina. O mesmo se dá com o cantor: não é ele quem está no palco, mas as personagens e situações como as concebe.

Cone emprega os termos *persona poética* (a voz do poeta), *persona instrumental* (o compositor, que se faz representar pelo acompanhamento), *persona vocal* (voz do cantor representando a *persona poética* filtrada pela leitura do compositor) e *persona musical completa* (o conjunto da “representação” do poeta, compositor e cantor interagindo numa canção). O compositor apropria-se da voz do poeta (a *persona poética*), interpretando seu texto e lhe dando um tratamento particular, criando a *persona vocal* (voz) e a *persona instrumental* (acompanhamento). Nesse contexto, a canção é a expressão da *persona musical completa* (compositor). Citando as definições de Cone, concluímos que o que ouvimos numa canção, “não é a *persona* do poeta, mas a do compositor”⁶⁰.

Nas palavras de Cone, uma tríade de *personas* está envolvida na canção: a vocal, a instrumental e a musical completa. Ele afirma:

O compositor fala com sua dupla voz, através da *persona musical*, que assume dois aspectos. A mensagem do acompanhamento é direta, porque não é mediatizada pelas palavras de um personagem específico, mas é comunicada apenas através de gestos musicais; por essa razão, ela parece velada em comparação com a mensagem da voz. Na linha vocal, a *persona* fala apenas através da personagem dramática que se expressa tão bem em palavras quanto em gestos musicais, mas como um resultado, essa linha goza de um explicitude que a parte instrumental muda perde.⁶¹

No *Tríptico Celeste*, a *persona poética* é o próprio compositor, que concebeu para as canções diálogos diferentes entre cantora (a *persona vocal*: a que busca o amor) e o acompanhamento (a *persona instrumental*, que não desempenha o simples papel de ser

⁵⁹ Idem, p. 9.

⁶⁰ Idem, p. 19 - “What we hear in a song, then, is not the poet's persona but the composer's”.

⁶¹ CONE, Edward T. *The composer's voice*. Califórnia: University of California Press. Ltda. London, England, 1974, p. 16 e 17 - “The composer speaks with double voice, through a musical persona that assumes a double guise. The message of the accompaniment is direct, for it is not mediated by the words of a specific personality but is communicated through the gestures of the music alone; yet for this reason it seems veiled by comparison with the message of the voice. In the vocal line the persona speaks only through a dramatic character that expresses itself in words as well as in musical gestures, but as a result this line enjoys an explicitness that the mute instrumental part lacks.”

suporte para a voz, mas representa, como se verá na análise musical, a *estrela* na primeira canção; a *lua*, na segunda e o *sol*, na terceira).

Todas essas *personas* encontram-se entrelaçadas no *Tríptico Celeste*, enfatizando a idéia de 'ciclo' já contida no próprio título, o que indica que, necessariamente, as peças devem ser executadas sucessivamente, sem interrupção. É preciso 'cantar' as imagens poéticas subjetivas criadas pelo compositor, sem interromper a linha narrativa.

Confirmando a idéia de ciclo para o *Tríptico*, recorreremos à definição encontrada no *The New Harvard Dictionary of Music*:

Um grupo de canções, normalmente para voz e piano, constituindo uma unidade literária e musical (...). Os poemas do ciclo de canção têm normalmente um único poeta e existem freqüentemente como ciclo poético, selecionados na íntegra ou parcialmente pelo compositor. Os poemas são relacionados geralmente a temas (como amor, natureza, viagens) e por vezes sugerem um esboço narrativo (...). Em outros casos, os textos das canções são selecionados e dispostos pelo compositor como poemas de um único poeta... ou menos comumente, de diferentes poetas...

As canções num ciclo são ocasionalmente colocadas juntas por significados musicais. (...) a música do início do ciclo se repete no final (...) escrita as canções em tonalidades próximas e encerrando o ciclo na mesma tonalidade com a qual começou.⁶²

Nosso ciclo em estudo possui canções que se agregam em torno de significados temáticos e musicais presos a um só motivo: o amor em suas várias formas de manifestação, como observamos a seguir.

3.2 A primeira canção: “O chamado da estrela Alfa de Centauro” – vocalise

Nessa primeira canção, o autor não emprega texto, apenas vocalise e canto com *bocca chiusa*. O piano cria, junto com a voz, uma 'melodia de ressonâncias', em que os sons se entrelaçam sugerindo um diálogo harmonioso entre as personagens envolvidas na estória.

⁶² *The New Harvard Dictionary of Music*. 1986. p. 770 - “Song cycle (...). A group of songs usually for solo voice and piano, constituting a literary and musical unit. (...). The poems of song cycles are usually by a single poet and often exist as a poetic cycle, taken over in whole or in part by the composer. The poems may be related in general theme (e.g., love, nature, travel) and sometimes suggest a narrative outline. (...) In other cases, the songs texts are the composer's selection and arrangement of poems by a singles poet (...) or, less commonly, from different poets. The songs in a cycle are sometimes draw together by musical means. (...) reprise of music from the begining of the cycle in the end (...) writing the songs in closely related keys and ending the cycle in the key in which it had begun.”

Quando questionado sobre a primeira canção – o porquê de não ter texto – o compositor diz: “eu queria a voz pura, sem texto, e porque contrastaria com as outras duas canções”⁶³.

Almeida Prado afirma que esse canto é “*um chamado onde as trompas (as 5^{as}) anunciam o encontro do amor transcendental, puramente espiritual, sem necessidade dos contornos das palavras*”⁶⁴, um amor que se propõe a uma busca intimista e espiritual, que rompe as fronteiras da palavra utilizando um vocalise quase como uma 'interjeição' (*Ah!*) ou 'exclamação' (!).

Algumas perguntas, entretanto, surgiram em nossa mente, logo no início da análise *textual*: por que começar com um canto sem palavras, elas que auxiliam o processo de comunicação? Qual a razão para externar sentimentos sem, contudo, explicitá-los? É uma só e mesma *persona vocal* quem canta para a estrela, para a lua e para o sol?

Após análise do texto da canção “Lua Impossível”, neste capítulo, encontramos indícios de que uma só *persona vocal* está cantando as várias manifestações de amor aos personagens do *Tríptico*.

3.2.1 A estrela Alfa de Centauro

Em cada constelação, as estrelas são designadas por letras do alfabeto grego (alfa, beta, gama, delta, etc.), de acordo com o brilho que apresentam. Em todas elas, a mais brilhante é Alfa, nome da primeira letra do alfabeto grego; a segunda em brilho é Beta; a terceira, Gama, e assim por diante.

Segundo o astrônomo Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, as estrelas Alfa e Beta do Centauro não são “as guardas” celestes, mas sim, as estrelas Alfa e Gama do Cruzeiro do Sul, cujo alinhamento indica a direção do pólo celeste sul, dele decorrendo o ponto cardeal sul.

Pela definição do Professor Mourão, o termo “guardas” tem a seguinte descrição:

⁶³ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, a questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 5.

⁶⁴ Idem, nº 6.

Conjunto de duas estrelas brilhantes, cujo alinhamento fornece a direção do pólo celeste. Recebe tal denominação, no hemisfério norte, o conjunto formado pelas estrelas Dubhe e Merak, da constelação da Ursa Maior, e cuja direção aponta para a estrela Polar, indicando o pólo norte, enquanto no hemisfério sul é assim chamado o conjunto constituído pelas estrelas Alfa e Gama da constelação do Cruzeiro do Sul; guias, ponteiro.⁶⁵

Entretanto, Alfa e Beta de Centauro são conhecidas aqui no Brasil como 'guardas' ou 'guardiãs' da cruz, pois apontam para o Cruzeiro do Sul, facilitando sua localização no céu.

Centauro (oficialmente *Centaurus*), representa um ser cuja metade superior é formada por braços e cabeça de um homem, e sua metade inferior, por corpo e pernas de um cavalo. *Centaurus* é constituída pelas estrelas próximas do Cruzeiro do Sul, exceto aquelas ao sul da cruz, que compõem a constelação de Mosca. A mais brilhante é Alfa Centauri (ou Alfa de Centauro), a mais próxima da Terra, com exceção do Sol. Enquanto o último está a aproximadamente 150 milhões de quilômetros de nosso planeta, Alfa Centauri fica a quarenta trilhões de quilômetros de nós. Para se ter uma idéia dessa distância, mesmo as melhores espaçonaves atualmente disponíveis gastariam cerca de cem mil anos para chegar perto de Alfa Centauri.

Apesar de as estrelas Alfa e Beta Centauri parecerem próximas quando as observamos, elas estão, na realidade, muito distante entre si e de nós. Se Alfa Centauri, por exemplo, explodir no momento em que se lê esse texto, só veremos sua explosão daqui a quatro anos e quatro meses.

3.2.2 A simbologia da estrela

No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier⁶⁶, encontramos o significado de estrela em várias regiões e culturas. Esse astro possui a qualidade de iluminar, é fonte de luz. As estrelas representadas na abóbada de um templo ou de uma igreja, dizem respeito ao significado celeste desses astros e seu caráter faz com que sejam também símbolos do espírito e,

⁶⁵ MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Atlas Celeste*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1973.

⁶⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 405.

particularmente, do conflito entre forças espirituais e materiais. Segundo o mesmo autor, também podem ser consideradas “faróis projetados na noite do inconsciente” e, segundo o Antigo Testamento e o Judaísmo, as estrelas obedecem à vontade de Deus e, eventualmente, a anunciam.

Em numerosas regiões da Ásia e da Europa, toda estrela é considerada “estaca, eixo, umbigo, centro orgânico, porta do céu, estrela umbilical do norte”, seu simbolismo ficando vinculado ao mistério da vida humana.

Entre povos indígenas, as estrelas mais conhecidas por seu intenso brilho são consideradas eixos do Universo e, como tal, são evocadas pelos noivos nos ritos de casamento, para que lhes seja assegurada a descendência. Também para esses povos, o marido desempenha o papel de estrela polar no pequeno universo do lar⁶⁷. A estrela é um mundo em formação, “um simbolismo de criação, de nascimento, de mutação; é o centro original do universo, intercomunicação de mundos diferentes” como alma e matéria, sentimentos e desejos físicos.

Usaremos esses simbolismos na interpretação do *Tríptico*, considerando a personagem como a que aponta o caminho, a direção, o farol para aquela que procura o ser amado (ver a interpretação musical no capítulo IV). Por fim, o próprio Almeida Prado assim resume a trajetória da estrela: “Ela aponta para as Moradas Eternas, para o Inefável, o Indizível”⁶⁸.

3.3 A segunda canção: “Lua impossível”

“Oh, Lua... quisera te esperar, te amar todas as noites”.

Louca, nua, insana Lua, marés do desejo, teu beijo anestesia.

Impossível conúbio.

⁶⁷ Idem, p. 407.

⁶⁸ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 13.

Oh, Lua, rosa negra, escura face, não te vejo.

Amada lua, lírio do pântano, minguante amargura, quero te sentir.

Oh, Lua libélula de prata, crescente desejo, quero te possuir.

Lua louca, nua, orquídea mortífera,

Cheia, plena Lua, vem docemente sobre o meu corpo, pousa teu raio

E faz-me esquecer que fui tua.”.

Utilizando sempre letra maiúscula para se referir à segunda personagem do *Tríptico Celeste*, Almeida Prado trata a Lua como *persona instrumental* e figura metafórica alusiva à indiferença, mesmo dentro da variação de suas fases, enquanto a *persona vocal*, o eu lírico, segundo Cone⁶⁹, expressa as oscilações de seu estado de espírito, ora desejando, ora amando, ora invectivando contra o ser amado.

Num primeiro momento, observamos que o texto apresenta *assonâncias*, construindo rimas internas. Ao dispor essas rimas num quadro, podemos visualizar melhor a construção que o compositor faz ao explorar as sonoridades das palavras, delinear e relacionar seus sentidos como vividos pela *persona vocal*, e as transformações de sua amada Lua:

Quadro 1: Sonoridade das palavras

Esperar	Amar
Nua	lua
Desejo	Beijo
Escura	Amargura

⁶⁹ CONE, Edward T. *The composer's voice*. Califórnia: Universidade da Califórnia, 1974.

Esperar	Amar
Vejo	Desejo
Beijo	Vejo
Sentir	Possuir
Crescente	Docemente
Lua	Tua

As *aliterações*⁷⁰ (repetição da mesma consoante ao longo do poema) também marcam os sentimentos da *persona vocal* e salientam as características da *persona* Lua (louca...lua; desejo...beijo...vejo; lua...lírio; minguante...amargura; lua...libélula; docemente...sobre meu; faz-me esquecer que...). Além das figuras de efeito sonoro, o compositor utiliza imagens poéticas para nominar a Lua: rosa, lírio, orquídea, libélula, marés e pântano. Os adjetivos que aparecem acompanhando esses substantivos são variados e mostram, não só as mudanças de fase da Lua e a instabilidade de sua natureza, mas também as mudanças afetivas da *persona vocal* em relação ao objeto de seu amor: louca, nua, insana, negra, escura, amada, minguante, 'pantaneira' (do pântano), 'prateada' (de prata), crescente, mortífera, cheia, plena.

Poucos verbos são usados na canção, o que causa um clima de expectativa e incerteza, gerando tensão. Os verbos que aludem à ação da Lua são apenas quatro: anestésiar (*teu beijo anestesia*), vir (*vem docemente*), pousar (*pousa teu raio*), fazer esquecer (*e faz-me esquecer...*). Em momento algum, a Lua reage ao apelo de quem a deseja (há um não diálogo entre a Lua e a *persona vocal*; os desejos não são comuns). Esses verbos contrapõem-se aos

⁷⁰ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. Editora Ática: 2000, 13ª edição, p. 51.

sete outros utilizados pela *persona vocal*, que procura seu amor e narra os próprios sentimentos (querer, esperar, amar, ver, sentir, possuir, ser).

Goldstein sugere que, na análise lexical do texto, deve-se considerar, além das categorias gramaticais, os tempos verbais usados:

Quanto aos verbos, pesquisa-se tempo e modo verbal. Conforme a significação dos versos, o tempo verbal pode apontar proximidade (presente) ou distanciamento (passado/futuro); o modo representaria a realidade (indicativo) ou a possibilidade, o desejo (subjuntivo). (...) Sobre a escolha das palavras que compõem o poema, constata-se como elas contribuem para interpretar o texto⁷¹.

Em “Lua impossível”, os tempos verbais indicam anseios do presente (...*e faz-me esquecer*...) contrastando com acontecimentos do passado (...*fui tua*). Outros exemplos estão no quadro 2 (p. 37).

3.3.1 Os contrastes de *Lua impossível*

Muitos contrastes foram utilizados na poesia de “Lua impossível”; um 'desenho assimétrico' dos sentimentos foi pincelado para evidenciar as oscilações de ânimo da *persona vocal* e a impossibilidade do amor (*Impossível conúbio*), como podemos observar no quadro a seguir. Em meio às mudanças verbais (que aparecem no passado e presente), os contrastes crescem e decrescem, à medida que a estória é cantada.

Quadro 2: Contrastes dos tempos verbais

<i>...quisera te esperar...</i>	Tempo verbal (em negrito) demonstra a desesperança do ser que a ama.
<i>...teu beijo anestesia</i>	O beijo, que poderia alegrar, parece causar amortecimento .
<i>Impossível conúbio.</i>	Amor impossível.
<i>...rosa negra, escura face, não te vejo.</i>	A Lua não se revela, impedindo aquela que procura por seu amor (que insiste em ' <i>quero te sentir</i> '), de vê-la.

⁷¹ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. Editora Ática: 2000, 13ª edição. P. 60.

<i>...quisera te esperar...</i>	Tempo verbal (em negrito) demonstra a desesperança do ser que a ama.
<i>insana Lua...amada Lua.</i>	A loucura da Lua não afasta o desejo de quem a ama, de possuí-la.
<i>...lírio do pântano...</i>	Vida, beleza e brancura do lírio (virgindade) que brota em meio a um lugar sombrio (alusão à lua nova).
<i>...orquídea mortífera...</i>	A Lua é comparada à orquídea, flor de grande beleza que, no texto, pode levar à morte.
<i>...crescente desejo... minguante amargura.</i>	A amargura diminui à medida que o desejo cresce.
<i>Louca Lua...Plena Lua</i>	A última fase, ' <i>Cheia Lua</i> ', é a última esperança de realização do desejo de quem anseia pelo amor da lua.
<i>...Vem docemente sobre o meu corpo, pousa teu raio e faz-me esquecer que fui tua..</i>	Diferentes tempos verbais (que aparecem no presente e passado) apontam a frustração de um amor sempre impossível.

A linha vocal, no início da canção, parece acompanhar o sentimento de desesperança da *persona vocal*, expresso em movimento descendente no final da frase e, na conclusão, por uma linha estagnada, sugerindo a desistência em alcançar o amor impossível:

Início da canção -

qui - ze - ra te es - pe - rar Te a - mar to - das as noi - tes

Término da canção -

And. até o fim

p

e faz - me es - que - cer que fui tu - a

Exemplo musical nº 3: linha descendente e estagnada da linha vocal

Ao longo de toda a canção, quem fala é a *persona vocal*. Os tempos verbais indicam os desejos e sentimentos da primeira pessoa do singular *eu* (*eu lírico*). Não há ação direta ou desejo da Lua, o que se pode deduzir a partir da observação da parte instrumental (que é estática). Ela é a simples receptora da fala de quem deseja seu amor. Quem, então, canta e deseja o amor da Lua? Quem é a *persona vocal*?

Um breve olhar sobre a última palavra dessa canção (...*tua*.) leva à constatação de que o pronome usado pelo compositor é o possessivo feminino. A personagem, então, que narra e vive o amor manifesto no *Tríptico Celeste*, que revela o desejo de amar e ser amada pela Lua é uma figura feminina – eis a *persona vocal*! Desvela-se a busca de um amor homossexual. Duas figuras femininas, a *persona vocal* (a quem vamos chamar 'amante'⁷²) à procura do amor da Lua e esta, indiferente ao desejo manifesto pela *persona*. Os exemplos musicais que ressaltamos anteriormente acompanham a ansiedade de quem ama causada pelo silêncio do ser amado e desejado, que não corresponde porque Lua impossível.

Nos primeiros versos da canção, a presença da interjeição (Oh) e o verbo usado no passado (pretérito-mais-que-perfeito) – quisera - parecem sugerir um sentimento de desejo mesclado à lembrança de momentos já vividos. A amada Lua surge com sua 'personalidade' e forma instáveis, a cujas mudanças (fases) a *persona vocal* reage nos versos ...*Louca, nua, insana Lua...* . A *persona vocal* também se apresenta com seus sentimentos instáveis, pois seus desejos são como as oscilações das marés (...marés do desejo), estas, por sua vez,

⁷² Usamos o termo 'amante', segundo a primeira definição do *Dicionário da Língua Portuguesa*: 'que ama, pessoa que ama, enamorada, apaixonada'. MICHAELIS: *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000, p. 32.

também ligadas às mudanças de fase do satélite. O termo *desejo* é referido à amante, que busca o afeto da Lua. Essa ânsia erótica cresce nas palavras *nua*, *desejo* e *conúbio* e nos contrastes resultantes dos sintagmas *beijo* que anestesia e *conúbio* impossível:

...marés do desejo - pode-se ler *vontade*, *ânsia*, *cobiça*;

...teu beijo anestesia - paralisa, mortifica;

...impossível conúbio - contato, união.

A busca pelo amor continua; ao referir-se à *rosa negra e escura face*, a *persona vocal* nos fala da lua nova, concluindo a idéia com os versos *...não te vejo*. A palavra *pântano* reforça a imagem de lugar inseguro, onde o amor da *persona vocal* parece esvaír-se numa fina neblina entre a incerteza, o querer e o sentir a amada. A Lua transforma-se em motivo de *minguante amargura*, mostrando a instabilidade de suas fases e causando sofrimento à amante. O satélite é instável e parece que a amargura de quem ama também é. A Lua segue sua trajetória e seu ritmo; os estados de espírito da *persona vocal* oscilam com as mudanças pelas quais passa o satélite.

3.3.2 A simbologia da Lua

A interpretação do texto de “Lua impossível” pode ser enriquecida, se ligarmos a personagem da canção do *Tríptico Celeste* ao comentário do *Dicionário de Símbolos*, onde Chevalier afirma que:

(...) A lua é o *primeiro morto*: durante três noites de cada mês lunar ela está como morta (desaparece, e reaparece, e cresce em brilho). É água em relação ao fogo solar, o frio em relação ao calor, o norte e o inverno simbólicos opostos ao sul e ao verão. Em relação ao sol, é o primeiro passivo, mas fecundo; é a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade. Tudo o que é instável, transitório e influenciável, por analogia com seu papel refletor da luz solar. As características fundamentais da lua derivam do fato de que ela é privada de luz própria e não passa de um reflexo da Estrela Maior.⁷³

Diante de tantos significados e imagens ligadas à figura desse satélite, podemos interpretar a Lua de Almeida Prado como aquela que permanece distante, fria e indiferente ao

⁷³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 561.

chamado da amante ao amor, que espera que a Lua *pouse seu raio* em seu corpo e, assim, faça com que as sensações desse amor impossível sejam amainadas e esquecidas. Isso é revelado nos últimos versos da canção: ... *Vem docemente sobre o meu corpo pousa teu raio e faz-me esquecer que fui tua.*

Apesar da frustração de um amor que não se concretiza, a ansiedade e o desejo da *persona lírica* vão desaparecendo. Ao unirmos as frases citadas anteriormente em um só período, formamos uma idéia geral dessas estrofes: se teu beijo *anestesia*, ó Lua, *vem e pousa* então teu raio sobre mim e, adormecida em minha dor, *esquecerei que fui* (não posso mais ser) tua.

Na insistente busca pela realização do 'amor impossível', a *persona vocal* revela um desejo transgressor em relação à frieza da Lua; segundo Bataille, a indiferença do objeto amado (a Lua) é o limite imposto à amante – não há possibilidade nesse amor. Diante de tal situação, a *persona vocal* renuncia ao seu objeto de desejo, lembrando-nos o posicionamento contrário da renúncia em João da Cruz, que não desiste de seu Amado e lança mão de todo esforço espiritual para alcançá-Lo.

Contudo, para a amante, uma nova aurora se fará anunciar: quando a Lua desaparecer no horizonte, a *persona vocal* esquecerá seu amor instável; o sentimento de frustração logo será apagado, pois os primeiros raios de sol anunciarão um novo dia e, com ele, a esperança de um amor possível em “Bendito o sol!”.

3.4 A terceira canção: “Bendito o sol!”

Bendito o sol, bendito aquele astro que ilumina, que resplandece,

Que faz arder os olhos, que faz o arco-íris tecer sua grinalda.

Bendita Estrela Maior! Rei absoluto de um pequeno espaço no universo.

Tu, que iluminas o bolor da morte, o frio foge a tua chegada.

Vem, oh bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor.

Ver o contorno das flores, as transparências, asas, pistilos, corolas,

Dançam os ramos das árvores, cantam, gozam...

Bendito sol, amado da minha pele,

Queima-me, penetra-me, possua-me com tua voracidade, transforma-me em luz!

Bendito sol!

Nas duas primeiras estrofes, o sol é exaltado como fonte de calor, energia, amor e vida. O astro é cantado como senhor de todo o espaço alcançado pela luz de seus raios.

Em meio à grandeza e beleza dos astros do universo, o sol se destaca como centro e senhor entre eles (“Rei absoluto...”). Não reflete a luz de nenhum outro ser, é sustentado por sua própria força.

No primeiro verso da canção, o pronome usado está na terceira pessoa do singular (*aquele*), indicando um certo distanciamento da *persona vocal*. Nos versos seguintes, a amante começa a enumerar as características do sol: aquele que *ilumina, resplandece* e *aquece*, afasta o bolor da morte e afugenta o frio.

Esses versos trazem lembranças do amor impossível da *Lua*. A amante recorda a frieza da *Lua impossível* nas palavras *bolor da morte* e *frio* (em cada mês lunar, durante três noites, a lua está como morta; depois reaparece e cresce em brilho), pois ela não tem vida em si; é fria, morta. Suas quatro fases ocorrem graças à luz emitida pelo sol. Aliás, a lua também é evocada no texto musical da terceira canção (ver c. 23).

Nos versos seguintes, dissipa-se a frustração vivida na canção anterior e a amante fala diretamente ao amado, vislumbrando a possibilidade de realização plena de seu amor. É

interessante notar a presença do pronome pessoal na primeira pessoa do plural ('nós') em *...Vem, oh bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor...* O verso soa como um pedido coletivo e é uma prioridade para todos que necessitam dos raios solares para sobreviver, uma necessidade de todos nós - estarmos protegidos do frio e termos garantida a reprodução e a vida.

Nos versos *...derrama sobre nós tua coragem...*, a amante aparece como primeira pessoa do plural (uma roupagem coletiva no pronome 'nós'). A princípio, parece haver uma distância e timidez escondidas, respectivamente, no uso dos dois pronomes 'aquele' e 'nós' (*aquele astro..., derrama sobre nós tua coragem...*).

Contudo, esse constrangimento vai se desfazendo, não sendo mais uma barreira para a amante, que começa a se 'desnudar' para o amado, revelando seu corpo entre metafóricas imagens florais:

...Ver o contorno das flores, as transparências, asas, pistilos, corolas.

Dançam os ramos das árvores, cantam, gozam...

Ao citar as palavras *contorno* e *transparências*, a amante parece sugerir a imagem de seu próprio corpo em vestes finas. Os pistilos e corolas são aparelhos reprodutores das plantas que, apesar de reproduzirem-se assexuadamente, nos leva a interpretar o poema como uma descrição da relação humana, sensação confirmada com os verbos *dançam* e *gozam*, atitudes que sugerem o ato sexual.

A descrição do aparelho reprodutor das flores, seus contornos e transparências lembram a argumentação de Bataille sobre a reprodução assexuada em que, da morte de um ser, resulta a continuidade de dois outros. Uma célula divide-se para formar duas. *Ver o contorno das flores, as transparências* é um convite ao amado para que veja o 'ser' da amante. Em Bataille, a paixão anela pela morte, a uma profunda revelação do ser amado:

Se a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela faz apelo à morte, ao desejo de matar ou de suicídio. A paixão é designada por um halo de morte (...). Para o amante, o ser amado é a

transparência do mundo (...). É o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não limita mais. É, em uma palavra, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante. Há um absurdo, uma horrível mistura nessa aparência, mas através do absurdo, da mistura, do sofrimento, uma verdade milagrosa. No fundo, nada é ilusório na verdade do amor: para o amante – sem dúvida somente para o amante, mas não importa – o ser amado equivale à verdade do ser. O acaso quer que através dele, com a complexidade do mundo tendo desaparecido, o amante perceba o fundo do ser, a simplicidade do ser.⁷⁴

Os contrastes do texto não aparecem em “Bendito o sol!”. Amante e amado caminham numa mesma direção semântica e seus 'mundos' revelam-se unidos pelo desejo de serem um.

As sonoridades das palavras chamam a atenção, pois salientam a prosódia, metodicamente mantida, confirmando que a amante e o Sol trilham o mesmo caminho e forma de amor. A reciprocidade de seus sentimentos é reiterada pelo que parece ser um 'casamento' de letra e linha vocal de “Bendito o sol!”. As *aliterações*⁷⁵ aparecem realçando as rimas e fortalecendo a acentuação das palavras no padrão rítmico da fala. No quadro das aliterações, a seguir, podemos acompanhar a disposição das consoantes, quando o compositor usa esse efeito sonoro provavelmente para realçar a força de ação do astro-personagem:

Quadro 3: Aliterações nos versos

<p>Verso 1: realçando o som do ‘qu’ e ‘s’</p>	<p><i>Bendito o Sol! Bendito aquele astro que ilumina, que resplandece</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Aquele... que...que</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Sol...astro...resplandece</i></p>
<p>Verso 2: realçando ‘s’ e ‘r’</p>	<p><i>Que faz arder os olhos, que faz o arco-íris tecer sua grinalda</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Que...que</i></p> <p><i>Faz...os...olhos...faz...íris...tecer...sua (liga-se ao ‘s’ do verso anterior)</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Arder...arco..arder...tecer.</i></p>

⁷⁴ BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004, p. 34.

⁷⁵ Ver nota de rodapé da p. 36.

<p>Verso 1: realçando o som do ‘qu’ e ‘s’</p>	<p><i>Bendito o Sol! Bendito aquele astro que ilumina, que resplandece</i></p> <p><i>Aquele... que...que</i></p> <p><i>Sol...astro...resplandece</i></p>
<p>Verso 3: realçando ‘p’, ‘l’, e ‘s’</p>	<p><i>Bendita Estrela Maior! Rei absoluto de um pequeno espaço no universo</i></p> <p><i>Pequeno...espaço</i></p> <p><i>Estrela...absoluto</i></p> <p><i>Espaço...universo (liga-se ao ‘s’ do verso anterior)</i></p>
<p>Verso 4: realçando ‘m’, ‘f’ e ‘d’</p>	<p><i>Tu que iluminas o bolor da morte, o frio foge a tua chegada</i></p> <p><i>Iluminas...morte</i></p> <p><i>Frio...foge</i></p> <p><i>Da morte...chegada</i></p>
<p>Verso 5: realçando ‘m’</p>	<p><i>Vem, ó bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor</i></p> <p><i>Derrama...amor</i></p>
<p>Verso 6: realçando o ‘l’</p>	<p><i>Ver o contorno das flores, as transparências, asas, pistilos, corolas</i></p> <p><i>Flores...pistilos...corolas</i></p>
<p>Verso 7: realçando o ‘m’</p>	<p><i>Dançam os ramos das árvores, cantam, gozam...</i></p> <p><i>Dançam...cantam...gozam</i></p>
<p>Verso 8: realçando o ‘m’</p>	<p><i>Bendito sol, amado da minha pele,</i></p> <p><i>Amado...minha (liga-se ao ‘m’ do verso seguinte)</i></p>
<p>Verso 9: realçando o ‘m’ e ‘s’</p>	<p><i>Queima-me, penetra-me, possua-me com tua voracidade, transforma-me em luz!</i></p> <p><i>Queima-me...penetra-me...possua-me...transforma-me</i></p> <p><i>Possua-me...voracidade...transforma-me...luz</i></p>

Verso 1: realçando o som do ‘qu’ e ‘s’	<i>Bendito o Sol! Bendito aquele astro que ilumina, que resplandece</i> <i>Aquele... que...que</i> <i>Sol...astro...resplandece</i>
Verso 10 Realçando o ‘s’	<i>Bendito o Sol! (liga-se ao verso anterior)</i>

É interessante observar ainda que, enquanto as palavras da *persona vocal* estão em um contexto de exaltação do sol, elas se dispõem entre oxítonas e paroxítonas. A partir do momento em que seus sentimentos tornam-se expressão de desejo próprio da amante (verso 6) e não de desejo coletivo (verso 5), as palavras paroxítonas parecem soar como proparoxítonas (verso 9 - a dilatação da palavra corresponderia à intensificação do desejo?), solidificando a relação texto-música da canção, o que poderá ser observado no estudo das análises musicais (p. 75).

Os verbos presentes na canção (*iluminar, resplandecer, arder, tecer, derramar, ver, dançar, cantar, gozar, queimar, penetrar, possuir e transformar*) são usados como força expressiva e a tensão por eles causada não está no uso de tempos verbais diferentes um do outro, como em *Lua impossível*, nem na ausência deles. Está, sim, na ação que eles indicam, ora referidos aos prazeres humanos - refletindo os desejos da amante -, ora ao poder e energia do astro - objeto de desejo:

Quadro nº 4: ação dos verbos

Verso 1	<i>Bendito o sol! Bendito aquele astro que ilumina, que resplandece</i>	Ação do sol
Verso 2	<i>Que faz arder os olhos, que faz o arco-íris tecer sua grinalda</i>	Ação do Sol

Verso 1	<i>Bendito o sol! Bendito aquele astro que ilumina, que resplandece</i>	Ação do sol
Verso 3	<i>Bendita Estrela Maior! Rei absoluto de um pequeno espaço no universo</i>	Exaltação ao sol
Verso 4	<i>Tu que iluminas o bolor da morte, o frio foge a tua chegada</i>	Ação do sol
Verso 5	<i>Vem, ó bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor</i>	Ação do sol *
Verso 6	<i>Ver o contorno das flores, as transparências, asas, pistilos, corolas</i>	Ação humana
Verso 7	<i>Dançam os ramos das árvores, cantam, gozam...</i>	Ação humana
Verso 8	<i>Bendito sol, amado da minha pele,</i>	Exaltação ao sol
Verso 9	<i>Queima-me, penetra-me, possui-me com tua voracidade, transforma-me em luz!</i>	Ação do sol + ação humana
Verso 10	<i>Bendito o sol!</i>	Exaltação ao sol

* Ato de difusão (reflexão da luz).⁷⁶

Os adjetivos são poucos, mas incisivos na revelação do olhar da *persona vocal* sobre o ser amado: bendito, maior, absoluto e celeste. Os substantivos delineiam traços que a *persona* realça no 'astro-personagem': astro, estrela, rei, fogo, amado.

3.4.1 O 'amor possível' de "Bendito o sol!"

Com o desejo revelado, não há mais barreiras para contê-lo. A amante necessita ser abraçada por seu amor 'ígneo', forte e constante, assim como a natureza necessita de seu calor.

*...Bendito sol, amado da minha pele, queima-me, penetra-me,
possua-me com tua voracidade, transforma-me em luz!*

Bendito sol!

⁷⁶MICHAELIS: *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000.

Esses últimos versos denotam intimidade entre duas pessoas. As palavras 'pele', 'penetra-me' e 'possua-me' são comuns às relações humanas. Os pronomes (antes indicativos de distância entre os amantes) agora desaparecem. A figura feminina expõe-se ao demonstrar uma total entrega a esse amor, que tanto pode dar vida, quanto causar morte. Um amor que nos levou à paixão expressa no livro do *Cântico dos Cânticos*, em cujo primeiro capítulo encontramos, no verso número sete, a frase vocativa 'ó amado da minha alma' que se parece muito com a frase expressa nessa terceira canção do *Tríptico* – 'ó amado de minha pele'.

Sobre os versos do *Cântico*, encontramos os seguintes dizeres de Andiñach:

A poesia sugere imagens e pensamentos (...). O *Cântico* é insinuante: o amor e a ternura mostram-se em atos e palavras, mas sempre fica algo por dizer. Nunca se consome todo o fogo do amor, mas há de restar algo que possa surpreender novamente da próxima vez que se encontrarem.⁷⁷

Alguns momentos do *Cântico dos Cânticos* lembram o êxtase de Santa Teresa ao ver a escultura *Ecce Homo* (“Só de vê-lo, fiquei perturbada”) e expressões de amor de São João da Cruz (“Com que delicadeza me embriagas de amor!”). O constrangimento de Madre Teresa assemelha-se ao comentário da 'esposa' para o 'esposo' do *Cântico dos Cânticos*:

“Desvia de mim os teus olhos, pois eles me perturbam”⁷⁸. O amor que 'embriaga' João da Cruz também parece nascido das páginas do *Cântico*: “Os teus beijos são como o bom vinho, vinho que se escoia suavemente para o meu amado”⁷⁹.

No texto de Almeida Prado, a resposta do 'esposo' ao chamado da 'esposa' é explícita, ardente (na voz da persona instrumental) e desenha o encontro dos amantes. Apesar de não se ter a resposta direta do amado, voz e piano representam a amante e o sol que cantam, através da rítmica e dos movimentos sonoros, a sugestiva alegria na realização desse momento. A amante deseja ser queimada e transformada em luz (morrer), juntando-se, então, ao sol, ao 'amado de sua pele'.

⁷⁷ ANDIÑACH, Pablo. *Cântico dos cânticos: o fogo e a ternura*. Tradução: Lúcia Edlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 57.

⁷⁸ BÍBLIA SAGRADA. *Cântico dos Cânticos* (Velho Testamento). Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975. Capítulo 6, versículo 5, p. 467.

⁷⁹ Idem, capítulo 7, versículo 9, p. 468.

Esse 'unir-se ao outro, fundindo-se em um' nos traz à memória as palavras de Bataille em seu livro *O erotismo*. Ele comenta seu estudo sobre a experiência mística e a poesia, comparando-a à eternidade e à morte como continuidade do ser:

Todos sentimos o que é poesia (...). Não falarei dela agora, mas acredito tornar mais sensível a idéia de continuidade que quis colocar antes de tudo, que não pode ser até o fim confundida com a do Deus dos teólogos, lembrando esses versos de um dos poetas mais violentos, Rimbaud: “Ela foi reencontrada. O quê? A eternidade. É o mar que estrada junto com o sol, unidade.” A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar que estrada junto com o sol, unidade.⁸⁰

3.4.2 A simbologia do sol

Não podemos deixar de mencionar as observações que Chevalier tece sobre o sol, uma descrição que nos remete à pessoa de Jesus:

A alternância vida-morte-nascimento é simbolizada pelo ciclo solar. O sol aparece, então, como um símbolo de ressurreição e de imortalidade, o que nos lembra Jesus que, já no Antigo Testamento, tem sua figura exaltada como o “Sol de Justiça”.⁸¹

Ousamos ir além de uma interpretação amorosa do *Tríptico Celeste*, visto que Almeida Prado passou por experiências místicas que o marcaram intensamente, levando-o a identificar o sentimento religioso em todas as manifestações humanas. Sua vivência pessoal de Deus reacende as palavras mencionadas pelo Pe. Louis Beinaert citadas no segundo capítulo dessa dissertação: “não é a experiência mística que evoca o ato sexual, mas justamente o contrário: a união sexual é que tem a capacidade de simbolizar uma união superior”.

A união superior foi a escolha de Santa Teresa e São João da Cruz: eles se anularam para experimentar o êxtase espiritual, por amor a Deus e, como legado, deixaram seus escritos, apontando o caminho: a vida humana deve aniquilar-se para encontrar o 'Desejado de sua alma', morrer para alcançar a Vida. Entretanto, George Bataille, em seu ensaio sobre o erotismo humano, acredita que, em seu anseio por possuir o objeto amado, o homem se

⁸⁰ BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004, p. 40.

⁸¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 836.

aniquila na realização de seu próprio desejo. É o viver que conduz à morte - a necessidade de 'continuidade' do ser, mesmo em sua 'descontinuidade', e escreve:

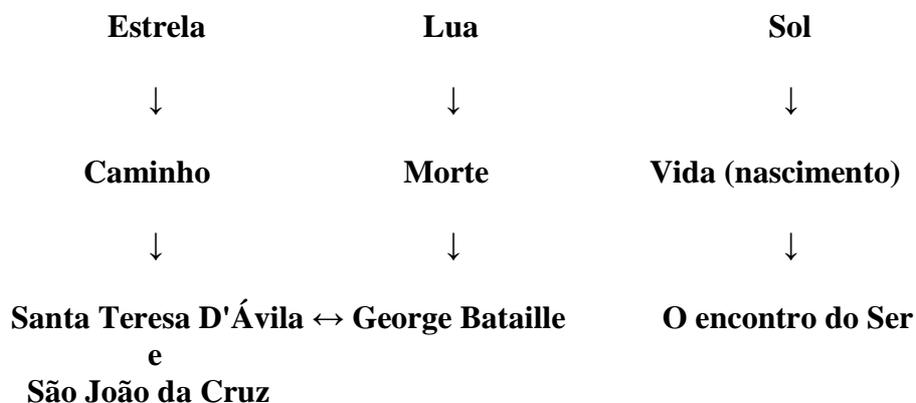
Nunca devemos esquecer que a multiplicação dos seres é solidária à morte. Os que se reproduzem sobrevivem ao nascimento daqueles que eles engendram, mas essa sobrevivência é apenas uma prorrogação. Um prazo é dado, efetivamente dedicado, por um lado, à assistência aos recém-nascidos, mas o aparecimento desses recém-chegados é a caução de um desaparecimento dos predecessores. Se a reprodução dos seres sexuados não pede a morte imediata, ela a pede a longo prazo.⁸²

Se misturarmos esses conceitos numa aquarela e pensarmos nos diversos níveis que o artista dispõe para desenhar figuras entre cores, luzes e sombras, poderíamos dizer que, na área mais clara da “pintura” do *Tríptico Celeste*, ou seja, no plano superficial, o compositor busca o amor em suas diferentes manifestações. Num plano intermediário, “diminuindo o foco de nossa lente”, a Estrela aparece como a gênese do amor, aquela que aponta o caminho do amor transcendental à humanidade (os homens que se anularam para si mesmos e nasceram para uma “novidade de vida” - Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz); a Lua simboliza a frieza do ser humano à expressão de amor de outro ser humano, que renuncia a esse amor, pois reconhece não ser possível encontrá-lo em outra figura semelhante a si mesmo, mas no calor e essência do Criador; e, por fim, o Sol surge como o refletor do amor, como o lugar de encontro do ser humano com Deus, o Desejado descrito no *Cântico dos cânticos*. A amada que deseja encontrar seu amor e realiza-se nesse aniquilamento 'místico' também se realiza (segundo Bataille) na transformação de seu ser, no encontro de si mesma ao entregar-se ao amado. Num plano profundo, no plano quase imperceptível do quadro, podemos ver esboçado o ciclo da vida humana, o princípio e o fim, o que lembra uma citação do livro sagrado de Apocalipse sobre a figura de Jesus. “Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o último, o Princípio e o Fim”⁸³. Aliás, alfa e ômega são o primeiro e último acordes das *Cartas Celestes I* (1974) e *Cartas Celestes VI* (1982).

⁸² BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004, p. 156.

⁸³ BÍBLIA SAGRADA. *Apocalipse* (Novo Testamento). Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975. Capítulo 22, versículo 13, p. 213 (N.T).

Dispusemos, em forma de esquema, a simbologia dos astros-personagens do *Tríptico* relacionada à doação e entrega de Teresa e João da Cruz e às idéias de Bataille:



Há um ponto de intercessão (representado no esquema por ↔) entre a argumentação de Bataille e a doação e renúncia de Teresa e João da Cruz: tanto para o filósofo quanto para os místicos, o viver passa pela aniquilação do ser. Seus pensamentos diferem entre si somente quanto ao fim do objeto do desejo: para Bataille, esse objeto é o ser humano e afirmar o desejo solidifica a continuidade de seu ser. Para os místicos, é o Sagrado que se solidifica na negação do seu desejo e se 'materializa' na aniquilação do eu. No ciclo vocal de Almeida Prado, o *Tríptico Celeste*, ao unir-se a seu amado, a amante eterniza seu desejo e sentimento em “Bendito o sol!”, fundindo-se com ele, transformando-se em luz, numa total entrega ao seu amor.

Nossa leitura interpretativa do *Tríptico*, expressivo conjunto de canções de amor e evocação de algumas das *Cartas Celestes* (I, III e VI), não nos deixa esquecer o sentimento religioso do compositor refletido na obra em que, com suas pinceladas, desenha o ciclo da existência humana (nascimento-morte-vida), como também nos impele a perceber que composições são como esboços de sentimentos escondidos na alma criadora e revelados em gestos musicais.

A tentativa da editora do compositor, Tonos Verlag, de publicar as canções foi infrutífera pois, em alemão, lua é substantivo masculino e sol, feminino, o que modifica inteiramente o sentido das canções.

Aqui estão sumarizados os gestos textuais do *Tríptico Celeste*, os 'cantos celestes' de Almeida Prado:

“(…) Tudo se mistura (referindo-se ao amor humano e espiritual em sua canção religiosa “Chama de amor viva” (texto de João da Cruz) e “Bendito o sol!”, do *Tríptico*), é o sair de si mesmo e a entrega ao êxtase – orgasmo”.⁸⁴

⁸⁴ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 9.

CAPÍTULO IV

ANALISANDO A MÚSICA DAS CANÇÕES

Após a análise dos textos das canções e observando que sua poesia enfatiza o erotismo - manifestação amorosa humana como espelho do Amor Maior, na perspectiva do compositor, é possível supor que a *persona vocal* aponte três caminhos para o amor figurado no *Tríptico Celeste*: o espiritual (“O Chamado da Estrela Alfa de Centauro”), o homossexual (“Lua Impossível”) e o heterossexual (“Bendito o Sol!”). A obra nos conduz a uma leitura romântica, humana e, ao mesmo tempo, transcendental. Nela é tênue a linha entre os mundos celeste e terreno: erotismo e amor se fundem na sua interpretação. O desejo humano e os 'astros-personagens' com seu simbolismo cruzam-se na busca subjetiva de satisfação no encontro do amor.

Almeida Prado procura pincelar 'imagens' sonoras no *Tríptico* através de indicações de 'caráter emocional', de palavras sugestivas que aparecem no início e no decorrer das canções, palavras que orientam nossa interpretação. Ao utilizar esse recurso, o compositor nos guia na observação de seus quadros e, diante deles, ficamos a imaginar personagens, paisagens e situações: “este é o meu lado poético, pequenas indicações líricas para dar ao intérprete algumas sugestões visuais, puramente subjetivas”⁸⁵.

Nossa análise musical do *Tríptico Celeste* seguiu um padrão descritivo dos aspectos rítmico (pulsção, métrica), melódico-harmônico (construção intervalar, polaridade), textural (relações da textura com a forma), de dinâmica e agógica, conforme já explicitado na

⁸⁵ Entrevista concedida a Hideraldo Luiz GROSSO em 15/08/1996. Campinas, São Paulo, p. 193.

Introdução. A partir desses parâmetros, procuramos evidenciar os sentimentos dos personagens-astros, relacionar o texto poético ao musical e vice-versa e revelar a recorrência de alguns intervalos, cujas 'ressonâncias' lembram as *Cartas Celestes I, III e VI*, obras que antecederam a composição do ciclo vocal em estudo e que nos levou a traçar relações entre elas.

4.1 “O chamado da estrela Alfa de Centauro”

Ao registrar, no início da primeira canção, ‘*Tempo elástico - Com um clima mágico, sagrado*’, Almeida Prado reforça a idéia de um tempo distendido, amétrico e, através do *mágico* e *sagrado*, o compositor leva nosso pensamento a algo que transcende a palavra, ao amor que dispensa a *parole* – o amor espiritual. Um canto que brota do inconsciente, um desejo de alcançar o inalcançável. Isso explicaria a ausência de palavras na canção, fazendo lembrar Chevalier que, em seu comentário sobre a simbologia das estrelas, afirma que elas são consideradas “faróis projetados na noite do inconsciente” e, segundo o Antigo Testamento e o Judaísmo, “obedientes anunciadoras da vontade de Deus”.

Quanto à ausência da palavra como forma para expressar emoções, Fernando Pessoa escreve:

Há duas expressões humanas de um estado mental – a palavra e a voz. Não há palavras sem voz, mas há voz sem palavras – no grito, no riso, no trauteio – ou, seja, o canto sem palavras. Diferem uma da outra estas duas formas de expressão em que a palavra é, essencialmente, a expressão de um pensamento ou idéia, e a simples voz é a expressão de uma emoção.⁸⁶

Almeida Prado, no dizer de Pessoa, desenha a *persona* estrela expondo sua emoção no vocalise, mas tirando-lhe o pensamento (a idéia) sem lhe roubar a expressão.

No anseio de anunciar o amor divino, os intervalos de 5ª chamaram nossa atenção, pois a *persona vocal* de “O Chamado da Estrela Alfa de Centauro” canta suas emoções através desses intervalos, que são mantidos até o final da canção. Para o compositor, os

⁸⁶ PESSOA (1993: 103) apud BUGALHO, Sérgio. *Fernando Pessoa: poesia e música – uma contribuição ao estudo das idéias estéticas pessoanas*. Niterói: UFF, 1999. Dissertação de Mestrado.

intervalos de 5ª funcionam como lembrança dos mesmos intervalos presentes nos acordes alfa (o primeiro) e ômega (o último) dos volumes *I* e *VI* das *Cartas Celestes*⁸⁷, como referido na p. 49. Em ambas, o acorde *ômega* é formado pelas mesmas notas de alfa, porém com inversão das posições e registros contrastantes:



Exemplo musical nº 4: acordes alfa e ômega das *Cartas Celestes I* e *VI*.

A linha vocal da primeira canção do *Tríptico* abrange uma pequena extensão do registro do soprano – região média (ré 3) ao início da região aguda (mi # 4). É angular, reduzida a 5ªs ascendentes: ré-lá, mais adiante ré#-lá, ré#-lá#-mi# e, nos cinco últimos compassos, a 5ª lá-mi é insistentemente repetida; a 2ª nota do intervalo, mais aguda e também mais longa, funciona como tesis e suspensão, cuja duração é vagamente percebida. Apenas nos compassos 19 (voz) e 20 (piano), ponto culminante da peça, observamos, na voz, uma mudança de direção dos intervalos, logo seguida da 5ª ascendente, o que parece reforçar o impulso para *tesis*. Ademais, as repetições desse intervalo preparam o movimento ascendente em direção ao ponto culminante da peça. Busca de ascensão, do amor espiritual?

⁸⁷ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 6. São Paulo, 02/12/2005: “(...) *Os acordes – alfabeto grego - das seis Cartas Celestes não são utilizados explicitamente no tríptico vocal, mas a lembrança deles*”.

Os intervalos de 5ª já estão codificados em nossa cultura como chamadas - de trompas ou de outros instrumentos de sopro e até mesmo de cordas - usadas para anunciar algum acontecimento.

Em seu artigo sobre a música de Monteverdi, citando Geertz, Martha Ulhôa escreve: “O princípio Geertzeano concebe os símbolos como *historicamente construídos, socialmente mantidos e individualmente aplicados*”⁸⁸. É o próprio compositor quem informa que, no *Tríptico*, as 5ªs “*anunciam o encontro do amor transcendental, puramente espiritual, sem necessidade dos contornos das palavras*”⁸⁹.

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Canto' and the bottom staff is labeled 'Piano'. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note 'a' marked *mf*, and then a quarter note 'b. ch.' marked *pp*. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) chord, followed by a piano (*pp*) triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a fermata over the final vocal note. A 'Ped.' marking is present at the beginning of the piano part, and an asterisk is at the end.

Exemplo musical nº 5: as 5ªs de *O chamado da estrela Alfa de Centauro*.

Em *Tristão e Isolda*, de Wagner, as 5ªs que aparecem no corno inglês tocado por um pastor enviado pelo personagem Kurvenal para vigiar a chegada do navio que traz Isolda e a possível cura para Tristão, tem a função de “*anunciar uma melancólica melodia*”⁹⁰[grifo meu]:

⁸⁸ ULHÔA, Martha. *Ao Encontro da Palavra Cantada* (MATOS, Cláudia Neiva de ; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (organizadora)). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001, p. 246.

⁸⁹ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 6.

⁹⁰ NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Tradução de Antônio Ruas. Vol I. Porto Alegre: Editora Globo, 1952, p. 101.



Exemplo musical nº6: o corno inglês do pastor de *Tristão e Isolda*⁹¹.

Na ópera de Wagner, *O Ouro do Reno*, o Prelúdio foi feito com um som persistente, que dura 136 compassos, em tom de mi bemol. A princípio, os contrabaixos executam um profundo e longo mi b, sobre o qual é depois superposto um si b. As trompas tocam o seguinte tema:



Exemplo musical nº 7: as trompas em movimento ascendente⁹².

No “O chamado da estrela Alfa de Centauro”, o motivo do diálogo entre acompanhamento (persona instrumental - a estrela) e a parte vocal (persona vocal) é apresentado pelo piano na introdução (em f), e respondido pela voz em eco (mf), que aceita o intervalo proposto como um caminho a ser seguido. O diálogo continua com a passagem, no canto, da vogal 'a' para *bocca chiusa*, recurso não só de variação timbrística, mas de exploração de ressonâncias em conjunto com o piano, uma alusão, quem sabe, à variação de intensidade do brilho da estrela. A partir do c. 16 é a voz que propõe os intervalos e o piano, em seguida, responde.

A forma pode ser entendida de duas maneiras:

1. Forma binária: seção A (do c. 3 ao 15), seção A' (do c. 16 ao 22) e codeta (do c. 23 ao 27);
2. Forma unária, como uma *estrofe* de 5 versos:

- verso 1 - Introdução, c. 1 e 2, apenas instrumental;

⁹¹ Idem, p. 101.

⁹² Idem, p. 134.

- verso 2 – c. 3 a 9;
- verso 3 – c. 10 a 15;
- verso 4 – c. 16 a 22 e
- verso 5 – c. 23 a 27, apenas instrumental.

É a *persona instrumental* que conclui os versos 2, 3 e 4 em movimento descendente, nas regiões sub-grave e grave, e o último verso, na região central. Escuridão, vazio, ressoando na região grave? Ressonâncias cósmicas?

Os contrastes entre as seções, ou entre os versos, são sutis e decorrentes da elevação e abaixamento em um semitom, de uma ou ambas as notas do intervalo de 5ª. A repetição intervalar e a linha ascendente parecem querer indicar uma insistente procura pelo amor e intensificação da tensão, enfatizada nos compassos 19 e 20. A codeta mantém o uso das 5ªs, que, em decrescendo, vão do *f* ao *pp*. A nota *mi* funciona como fio condutor do ciclo. Repetida ao longo dos cinco últimos compassos na parte instrumental, a nota *mi*, como um pedal ininterrupto, atravessa as canções seguintes. Os acordes são raros e as 5ªs vazias não permitem a identificação de pólos: ré, ré #, lá, mi?

Na textura monofônica e/ou bifônica predominam as ressonâncias dos intervalos de 5ª, sequenciais e simultâneas, reforçadas pelo pedal, que mantém a continuidade sonora, mesmo durante as respirações ou pausas na parte vocal. Os registros médio e agudo ajudam a construir a imagem de brilho da estrela. À ausência de texto associa-se uma relativa estaticidade da linha melódica e da harmonia.

A fórmula de compasso não é indicada, porém a pulsação está presente, apesar de não ser claramente percebida; a figura que a define é a *colcheia*. O metro é quinário, mas a organização interna de cada compasso é de natureza aditiva.

As configurações rítmicas são construídas com valores que vão da semicolcheia à mínima. As cinco colcheias se agrupam das mais variadas formas (1 + 4; 1 + 2 + 1 + 1; 4 + 1;

2 + 3 colcheias e assim por diante), resultando em ritmo aditivo⁹³ e efeito de tempo amétrico, “tempo elástico”.

O fluxo rítmico é pouco estável, pois as mudanças de organização das figuras são constantes, intensificando-se a partir do c. 11, à medida que a linha melódica vai se tornando um pouco mais aguda; diminui no c. 20 (na voz) e 22 (no acompanhamento), juntamente com o movimento descendente, em decrescendo, do *glissando*, nas partes vocal e instrumental. As variações de intensidade da canção, bastante freqüentes, apesar do pouco contraste entre voz e instrumento, também podem ser associadas às variações do brilho da estrela. As indicações para a cantora, “a” ou “b.ch.” algumas vezes acompanham as intensidades; a mudança de “a” para “b.ch.”, além de interferir no timbre, implica em decrescendo.

4.2 “Lua impossível”

Almeida Prado indica a imagem que orienta a interpretação da segunda canção - *Com luminosidade lunar*, um esboço do que virá na partitura: ritmo estático e timbres agudos, causando sensação de imobilidade e brilho da lua. Nas duas peças desse ciclo observa-se, além da nota pedal mi, uma continuidade sonora: “Lua impossível” começa, na parte vocal, com o intervalo mais recorrente da primeira canção: o de 5ª, lá-mi (o mesmo que a conclui), também integrante dos primeiros acordes do acompanhamento.

Em “Lua impossível”, procuramos realçar pontos de contato da segunda canção com as *Cartas Celestes III* (1981) onde, entre constelações e estrelas, o compositor evoca as diversas fases da lua através de intervalos específicos: a lua quarto-crescente, pelo intervalo de 3ª m; a cheia, pela 3ª M; a quarto-ninguante, pela 2ª M; e, finalmente, a lua nova, pela 2ª m.

⁹³ GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006, p. 24. *Ritmo aditivo: No princípio aditivo, os períodos de tempo são construídos por sequências de unidades rítmicas menores, resultando em agrupamentos compostos por elementos longos e curtos, como [2+1], [3+3+2] ou qualquer outra combinação. Na adição, o princípio está no que se acrescenta; na multiplicação (divisão), está no que se repete. No princípio aditivo, uma duração é reunida à outra; no multiplicativo (divisivo), as durações possuem relações múltiplas entre si.*

Tanto nas luas das *Cartas Celestes III*, quanto nas de “Lua impossível”, esses intervalos são sucessivamente incorporados aos acordes-clusters que “também sofrem mutações através de cada fase da lua”⁹⁴.

Exemplo musical nº 8: *Cartas Celestes III* – intervalos característicos das 4 fases da lua

Também nas *Cartas Celestes VI*, em apenas três sistemas, “a lua é mostrada num curto interlúdio, com sua luz prateada, em contínuos e serenos acordes”⁹⁵. O compositor desenha o satélite, em “Lua impossível”, da mesma maneira que ele aparece nas *Cartas Celestes VI* (parte 3 – a lua (vista da Terra) – interlúdio) e *III*: clusters em *ppp* que se repetem em colcheias inalteradas, em um desenho rítmico contínuo.

Exemplo musical nº 9: o interlúdio das *Cartas Celestes VI*.

⁹⁴ PRADO, José Antônio R. De Almeida. *Cartas Celestes – Uma uronografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. 2 v. il. Doutorado, p. 515.

⁹⁵ Comentário de Almeida Prado em nota de abertura das *Cartas Celestes VI*, 5º parágrafo.

Em “Lua impossível”, as fases da lua se apresentam em ordem diferente: nova, quarto-minguante, quarto-crescente e cheia, caracterizadas pelos intervalos de 2^a m, 2^a M, 3^a M e 3^a m.



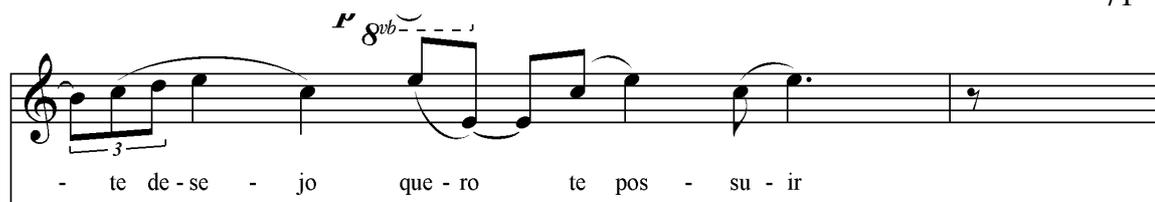
Exemplo musical nº 10: as luas de “Lua impossível”

A linha melódica da *persona vocal* explora os intervalos citados, enfatizando, em cada fase, o intervalo característico. Seu âmbito é ligeiramente maior que o da canção anterior: vai da região média (ré 3) do soprano à aguda (sol 4) e, de modo geral, é descendente. Excetuando no verso 3 ('Impossível conúbio'), onde aparecem a 5^a, o trítone e a 4^a – os saltos intervalares sugerem o distanciamento entre as personagens, numa ligação perfeita com o texto -, a linha vocal é sinuosa e cromática, características também observadas na linha vocal romântica (Wagner – *Tristão e Isolda*), e sensual-erótica (Debussy – *Chansons de Bilitis*).

Quando o intervalo se amplia, o compositor consegue, a partir desse recurso, aumentar a tensão da frase. Como exemplos, podemos observar nas frases *Impossível conúbio* e *quero te possuir* a expansão melódica aliada ao sentido do texto, criando o ápice de “Lua Impossível”.



Exemplo musical anterior nº 11: linha melódica do verso ...*impossível conúbio*



Exemplo musical nº 12: linha melódica do verso *...quero te possuir*

Ao contrário do que acontece na primeira canção, em “Lua impossível” parece não haver diálogo. A *persona vocal* tenta, em vão, fazer a *persona instrumental*, estática, reagir aos seus apelos. Os cromatismos e saltos na linha vocal parecem revelar exaltação e anseios não correspondidos. O compositor escolhe, para preparar o desfecho da segunda canção, uma linha vocal descendente (...*Vem docemente, sobre o meu corpo...*), expressando o sentimento da *persona vocal* de conformação à indiferença da Lua (*persona instrumental*). A *persona vocal* mais parece falar do que cantar suas emoções. É o *Parlar Cantando*⁹⁶.

No dizer de Bugalho⁹⁷, nos versos de “Lua impossível”, *onde líamos música, agora lemos ritmo e entonação*.

Por vezes, entretanto, a prosódia não se encaixa confortavelmente em alguns grupamentos rítmicos utilizados na construção da melodia. A sílaba tônica de determinadas palavras nem sempre coincide com a nota mais apoiada do grupamento em que está inserida,

⁹⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Parlar Cantando – A Relação texto-Música em Monteverdi. Ao Encontro da Palavra Cantada*. MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (organizadora). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001, p. 249. Em seu artigo, Martha ULHÔA utiliza um estudo sobre a *poiesis* monteverdiana (de Annibale Gianuario e Nella Anfuso) para explicar a diferença entre o *Cantar Parlando* e o *Parlar Cantando*. ULHÔA expõe que “a ênfase está no texto, na língua, que já possui uma musicalidade intrínseca” e explica, com uma citação, a diferença entre as duas maneiras de cantar falando e falar cantando: *Parlar Cantando pode ser explicado como a 'expressão fonética do pensamento porque a modulação da voz e sua dinâmica são determinadas pela exaltação, dilatação e expansão dos formantes estáveis e instáveis dos fonemas que estão arcaica e fisiologicamente em estado de unidade expressiva com o Semantema [o elemento da palavra que encerra seu significado]. No Cantar Parlando, por sua vez, a modulação da voz evade de tais características básicas dos fonemas e é determinada por uma interpretação sonorizada do significado do sujeito ou do texto e é, por isto, manifestação sonora, isto é, colorismo de um emblema literário. Mais precisamente ainda é o produzir sons de uma emocionalidade sugestiva, enquanto se pronunciam palavras cujas bases fônico-semânticas podem ter toda uma outra origem emotiva, seja psicológica ou fisiológica* (apud, Anfuso e Gianario, 1971: 242).

⁹⁷ BUGALHO, Sérgio. *O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. Ao Encontro da Palavra Cantada*. MATOS, Cláudia Neiva de ; Medeiros, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elisabeth (organizadora). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001, p. 299.

reforçando a instabilidade e tensão da linha vocal. O próprio texto também dificulta a percepção dos grupamentos rítmicos da voz.

lí-rio do Pân - ta - no min-guan-te a - mar - gu - ra que - ro Te sen-tir

Oh Lu - a Li - bé - lu - la de pra - ta cres - cen -

- te de - se - jo que - ro te pos - su - ir

Exemplo musical anterior, nº 13: prosódia reforçando instabilidade e tensão.

Para concluir a peça, Almeida Prado escolhe a nota mi 3 (registro da voz falada) para *cantar parlando*⁹⁸. O compositor tece com maestria a relação texto-música-semântica. Ora seguindo a prosódia, ora privilegiando a música, o compositor deixa florescer sua poética para realçar a emoção e o sentido latente nas entrelinhas do texto. Sua intenção: “mover os afetos”⁹⁹.

Para análise da forma, foi considerado o fato de que o compositor concebeu poesia e música simultaneamente.¹⁰⁰ Por isso, talvez, não tenha escrito a poesia em separado.

⁹⁸ ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Parlar Cantando – A Relação texto-Música em Monteverdi. Ao Encontro da Palavra Cantada*. MATOS, Cláudia Neiva de ; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (organizadora). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001, p. 251.

⁹⁹ BUGALHO, Sérgio. *O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. Ao Encontro da Palavra Cantada*. MATOS, Cláudia Neiva de ; Medeiros, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elisabeth (organizadora). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001, p. 299.

¹⁰⁰ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 2: *À medida que ia compondo o Tríptico, o texto ia se fazendo, simultaneamente, por isso ele (o texto) é um poema livre. Foi gerado como um todo.*

A forma que propomos leva em consideração o sentido textual e as rupturas textuais. De modo geral, a segmentação acompanha o texto poético; a peça é dividida em seções que apresentam pouco contraste e, quase sempre, acompanham as mudanças de fase do satélite, sugeridas pelo poema e anunciadas pelos intervalos de 2^a e 3^a, intervalos que sucessivamente vão sendo enfatizados nos acordes e na linha vocal. “Lua impossível” está dividida em três seções e uma codeta:

Introdução: acorde repetido, apresentado pelo piano.

Seção 1: - verso 1: *Oh, Lua... quisera te esperar, te amar todas as noites.*
 - verso 2: *Louca, nua, insana Lua, marés do desejo, teu beijo anestesia.*
 - verso 3: *Impossível conúbio.*

Seção 2- Lua nova – anunciada pela 2^a m (mi-ré#):

- verso 4: *Oh, Lua, rosa negra, escura face, não te vejo.*

Lua minguante – anunciada pela 2^a M (mi-ré natural):

- verso 5: *Amada lua, lírio do pântano, minguante amargura. quero te sentir.*

Lua quarto crescente – anunciada pela 3^a M (mi-dó)

- verso 6: *Oh, Lua libélula de prata, crescente desejo, quero te possuir.*

Seção 3: Lua cheia – anunciada pela 3^a m (mi-dó#)

- verso 7: *Lua louca, nua, orquídea mortífera,*

- verso 8: *cheia, plena Lua, vem docemente sobre o meu corpo pousa teu raio*

- verso 9: *E faz-me esquecer que fui tua..*

- codeta: últimos acordes em lá M, apresentados exclusivamente pelo piano.

A pulsação ($\text{♩} = 96$), é regular e constante, e tem a colcheia como figura de referência para escolha do andamento; na execução da peça, no entanto, cantor e pianista devem ter em mente a mínima. As partes do piano e da voz estabelecem um contraste rítmico: enquanto o piano permanece estável e estático em acordes isócronos em colcheia, quase sempre em *pp*, a

voz desenvolve uma linha movimentada, em que são empregados valores entre mínima e colcheia, grupamentos quialtéricos e sínopes.

A continuidade dos acordes é interrompida em quatro momentos pela irrupção brusca, em *f* e *ff*, dos intervalos de 2^a m (mi-ré#), 2^a M (mi-ré), 3^a M (mi-dó) e 3^a m (mi-dó#), em semicolcheias dobradas em oitavas, que anunciam o próximo verso e vão caracterizar a fase da lua por eles referida. Aos grupos de 4 colcheias, no piano, opõem-se três, cinco e seis divisões quialtéricas na voz, resultando em efeitos de aceleração (versos 2 e 6 que antecedem segmentos de maior tensão), de polirritmia¹⁰¹ e politemporalidade¹⁰² entre as partes.

No acompanhamento, a continuidade dos grupos de quatro colcheias cria a sensação de 'batimentos cardíacos' de um coração em repouso, o que confere à *persona instrumental* um caráter estático, sugerindo a indiferença da lua, em oposição às mudanças rítmicas, saltos e cromatismos da linha vocal (que denotam a agitação, inquietude e desesperança da *persona vocal*). Com isso, há uma *dualidade rítmica*, pois a voz apresenta-se amétrica e flutuante e o acompanhamento, pulsativo e estático.

A nota pedal mi, antecipada na coda de “O chamado da Estrela Alfa de Centauro”, integra toda a harmonia de “Lua Impossível”, passando por sutis mudanças cromáticas. A 3^a seção apresenta-se quase que integralmente sobre o acorde perfeito de lá M que, combinado ao timbre da região média e aguda, evoca a *luminosidade lunar*, conforme indicação do autor no início da peça. Apesar de as fases da lua sucederem-se na ordem 'nova, crescente, cheia e

¹⁰¹ GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006, p. 27. *Polirritmia: a simultaneidade de dois ritmos conflitantes*. Nota: Diz-se que dois ou mais ritmos superpostos são conflitantes quando os números de articulações das unidades rítmicas envolvidas não são facilmente percebidos como derivados (resultantes de multiplicação ou divisão) um do outro: 3 articulações contra 2 (proporção hemiólia), 5 contra 3 etc. As figuras rítmicas podem pertencer a qualquer nível da estrutura métrica: tempos, suas partes ou seus múltiplos. Em inglês *cross-rhythm*. Para o conceito dentro do princípio aditivo, ver AROM Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF, 1985, p. 335.

¹⁰² Idem, p. 28. *Politemporalidade: um conceito menos familiar, mas também explorado na música do século XX, é o de politemporalidade: simultaneidade de dois ou mais andamentos distinguíveis auditivamente, estejam eles explicitamente grafados ou subentendidos pela escrita métrica*.

minguante', Almeida Prado as inverte por razões poético-musicais, pois queria os intervalos crescentes, da 2ª menor às duas terças, definidoras de lá menor e lá maior¹⁰³.

As intensidades de “Lua impossível” são peculiares, seguindo um padrão nas mudanças de fase da lua, quando o *F* aparece e antecede as alterações dos acordes. A voz flutua entre *piano* e *forte*, não indicados na partitura, mas que acompanham a entonação da fala. Os saltos e cromatismos devem ser levados em conta na performance, pois as linhas ascendentes e descendentes da parte vocal sugerem o desenrolar do fluxo das intensidades que seguem o sentido do texto.

O contraste entre o movimento da voz e a aparente estagnação do piano dá um sentido expressivo à agógica da canção, que ganha força no antagonismo entre a movimentação rítmico-melódica da *persona vocal* e a estaticidade da *persona instrumental*, rompida quatro vezes pelas intervenções em *f* e *ff* dos intervalos de 2ª, anunciadoras das mudanças já apontadas.

No final da peça, uma aparente calma demonstra que a *persona vocal* convence-se do sentimentos de indiferença da Lua.

A liberdade rítmica da 2ª canção do *Tríptico Celeste* traz à tona o erotismo nela manifesta. Almeida Prado confirma a utilização do *rubato* em *Poesilúdio nº 9* (obra pianística), “*Noites de Amsterdã*”, com o fim de criar a sensação musical de erotismo, dizendo:

Lúcia Ribeiro fez uma exposição de quadros em que corpos eram retratados. Você não sabia quem era a mulher, quem era o homem. Essa *ambiguidade era muito sensual* e cada um tirava a sua conclusão. Então, fiz o *Poesilúdio nº 9*, “*Noites de Amsterdã*” com essas harmonias um pouco wagnerianas, para passar esse erotismo. Todo o material central é uma marcha harmônica, mas *o ritmo e a melodia irregular* não permitem que isso seja percebido de imediato. *O erótico está principalmente no rubato* [grifo meu]¹⁰⁴.

¹⁰³ Respostas, através de carta datada de 02/12/2005, em São Paulo, SP, ao questionário proposto por Patrícia Moreira. Resposta nº 6.

¹⁰⁴ MOREIRA, Adriana L. da Cunha. “Flashes de Almeida Prado por ele mesmo.” OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). – Ano 10, nº 10 (dez, 2004) – Campinas. São Paulo: ANPPOM, 2004, p. 79.

4.3 “Bendito o sol!”

Nessa terceira e última canção, as indicações *ígneo, quente, ondulante, sensual, transparente, excitante* colocadas na partitura apontam seu 'caráter musical', sugerindo ao intérprete a criação de imagens amorosas, reveladas a partir do sexto verso da canção. O compositor continua o 'desenho' do ciclo, dando relevo à expressividade e brilho da terceira canção – '*Fulgurante*'; a majestosa figura do sol é a imagem desejada, logo evidenciada no início da peça pelo timbre brilhante (agudo), ritmo agitado e intensidade em *ff*.

As indicações de caráter, de efeito psicológico e musical, são como bússola para orientar nossa interpretação. Auxiliam-nos na construção de quadros pictóricos de personagens, elementos, paisagens e situações: “este é o meu lado poético, pequenas indicações líricas para dar ao intérprete algumas sugestões visuais, puramente subjetiva”¹⁰⁵.

Quanto à forma, “Bendito o Sol!”, um *lied* expandido, divide-se em quatro seções (A,B,C,A'), tendo sido observadas, na segmentação, os aspectos: estrutura das estrofes, indicações interpretativas escritas pelo compositor e continuidade e/ou mudança de notas polares. As seções de “Bendito o sol!” são assim formadas:

Introdução: (c. 1-6) – *Fulgurante*

Seção 1, A (c. 7-26): *Tempo elástico, Sonoro! Ígneo!* - exaltação à estrela, apresentada em todo o seu esplendor;

- verso 1: *Bendito o sol, bendito aquele astro que ilumina, que resplandece,*

- verso 2: *Que faz arder os olhos que faz o arco-íris tecer sua grinalda.*

- verso 3: *Bendita estrela maior, rei absoluto de um pequeno espaço no universo.*

- verso 4: *Tu que iluminas o bolor da morte, o frio foge a tua chegada.*

Seção 2, B (c. 27-39): *Quente, ondulante, sensual* - Convite ao amor

- verso 5: *Vem, oh bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor.*

¹⁰⁵ Entrevista concedida a Hideraldo Luiz GROSSO em 15/08/1996. Campinas, São Paulo.

Seção 3, C (c. 40-64): *Súbito, transparente*. Sensações exploradas através dos sentidos:

- verso 6: *Ver o contorno das flores, as transparências, asas, pistilos, corolas.*
- verso 7 – *Dançam os ramos das árvores, cantam, gozam.*

Os sentidos:

- visão e olfato (*Ver o contorno das flores...*);
- visão e tato (*...as transparências*);
- audição (*...cantam*);
- paladar e/ou tato (*...gozam*).

Seção 4, A' (c. 45-92): *Súbito, com elan, excitante* – Ânسيا pela realização do amor:

- verso 8 - *Bendito sol, amado da minha pele,*
- verso 9 - *queima-me, penetra-me, possua-me com tua voracidade, transforma-me em luz!*
- verso 10 - *Bendito sol!*

Em “Bendito o Sol!”, a textura foi um dos fatores determinantes da segmentação da peça. Na introdução – *Fulgurante* -, apresentada pelo piano, ela é tecida em torno da nota mi, enfaticamente presente em toda peça (como nas anteriores).

Rica em contrastes de intensidade – *fff* e *ppp* – e de timbre, uma sucessão de três grupos de quatro fusas, formados por 2^{as} simultâneas – mi-fá – em *fff*, distribuídas em seis registros diferentes, é bruscamente interrompida por pausa de colcheia, à qual se segue uma superposição de três 2^{as} simultâneas (novamente mi-fá, nos registro 2, 3 e 4), em harmônicos (com frequência, os intervalos de 2^a são aproveitados na forma de 7^a).

Fulgurante!

Canto

Piano

fff

8^{va}-----

(Tocar sem tirar o som)

And.

* *And.*

Tempo elástico

f

Ben-di-to o Sol!

ppp < > *ppp* < > *ff*

Exemplo musical nº 14: texturas e contrastes em grupos de fusas e semifusas

Destes últimos, emerge uma nuvem sonora em *ppp*, em que dois grupos de quatro fusas, tanto o primeiro (7^a maior descendente – mi-fá -, e 2^a maior ascendente – agora mi-fá#) quanto o segundo (7^a maior descendente – mi-fá -, e 2^a maior ascendente – ré-mi), são repetidos um número aleatório de vezes.

O segundo grupo da introdução antecipa e vai integrar novo *ostinato* (inicialmente também repetido um número aleatório de vezes) formado por 4+4+5 fusas, em *ff*, que começa a seção 1, A – *Tempo elástico, sonoro, ígneo* - e segue acompanhando o verso 1 e parte do verso 2, até a chegada de *cluster* em *fff*, no compasso 13 (que também contém as notas mi-fá). Cabe observar que todas as seções são antecedidas ou entremeadas por fusas, no piano, em

desenhos ascendentes (cs. 1, 27-28, por exemplo), repetidos (cs. 4-5-6, 20-21-22) ou que combinam ambos (cs. 14-15, por exemplo).

Após o *cluster*, três grupos agora de cinco fusas sucessivas, igualmente construídas com intervalos de 2ª e 7ª, em *p*, produzem um adensamento horizontal da textura e, em seguida, horizontal e vertical: um trêmulo (c.15) de oito fusas (7ªs na m.d e 2ªs na m.e.) que segue até o final do verso 3 (c. 19), quando o acorde perfeito maior de mi b maior, em *ff*, (uma antecipação do acorde final da peça), interrompe a seção.

The musical score for Example 15 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole note chord. The middle staff is a bass clef with a cluster of eight notes, marked *ff* and *8vb*. The bottom staff is a grand staff with a 'Rápido' section of five chords, marked *p* and *8vb*. The final chord is marked *mf* and *ff*. The score includes a double bar line and a triangle symbol at the end.

Exemplo musical nº 15: grupo de cinco fusas

The musical score for Example 16 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a vocal line and the lyrics "que - no es - pa - ço no u - ni - ver - so!". The middle staff is a treble clef with a whole note chord marked *ff*. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord marked *ff*. The score includes a double bar line and a triangle symbol at the end.

Exemplo musical nº 16: acorde de mi b M

Mais um *ostinato*, agora em ambas as mãos (outra nuvem sonora em *ppp* no c. 20), é formado por desenhos rápidos com sete fusas na direita (configurando um mi M) contra oito

na esquerda, em movimento contrário, partindo das notas mi 2 (mão direita) e mi 4 (mão esquerda) e contendo as notas fá e fá #.

que - no es - pa - ço no u - ni - ver - so!

ff *ppp*

ff *ppp*

* *Red.*

Exemplo musical nº 17: *ostinato*

Esse *ostinato*, repetindo-se um número aleatório de vezes, antecede a entrada do verso 4 (c. 16), o qual segue acompanhando, até a ocorrência da cesura na voz (c. 23), quando, no acompanhamento, se dá uma inesperada e breve irrupção do intervalo de 2ª m, ré-dó# (logo repetida na voz) que, por suas características rítmicas, alude às mudanças de “Lua impossível”, e novamente interrompe o fluxo do *ostinato*.

p sub.

* *Red.*

Exemplo musical nº 18: intervalo de 2ª alusivo às mudança de fase da lua em “Lua Impossível”

Às terças menores superpostas, fá-lá b (c. 25-26) segue, no baixo, uma 5ª diminuta (fá-si, c. 26), que conclui o verso 4 e a primeira estrofe, antecipando a nota inicial (si) da próxima nuvem sonora, um elemento de ligação e introdução à 2ª estrofe, construído com grupos de nove fusas, em *pp*. Como nos casos anteriores, o primeiro grupo da nuvem se repete um número aleatório de vezes, após o que, é transposto ascendentemente para mais três outros

registros, preparando a entrada (uma 4ª justa abaixo - fá # 2, c. 29), do novo *ostinato* no baixo, com o qual tem início a segunda estrofe (verso 5) e a parte B da canção – “*Quente, ondulante, sensual*” (c.29), toda em fá#M.

Exemplo musical nº 19: *ostinato* do início da seção B

A presença dos *ostinatos* na terceira canção lembra-nos o modo de Almeida Prado aludir à veemência do amor religioso ou humano, conforme o teor da pergunta nº 9 do questionário, na qual ele afirma a força expressiva dos *ostinatos* e conclui “...é o sair de si mesmo e a entrega ao êxtase – orgasmo”.

A textura de B é mais espessa que a da seção anterior. Em A, de modo geral, mão esquerda e direita se alternam. Em B, elas se movimentam juntas e simultaneamente. Trinados sobre o fá # 4, seguidos de desenhos velozes em graus conjuntos, como labaredas de fogo são superpostos a um *ostinato* (na mão esquerda) construído em 4ªs justas ascendentes e descendentes, que se estende de fá # 2 ao mi 4. Este *ostinato* é formado por um número variável (4,6,5,6,3) de grupamentos de semicolcheias, grupamentos, por sua vez, constituídos por 3, 4 e até 2 semicolcheias. Tanto o número de grupos como o de elementos que os formam é imprevisível, gerando ampliações e reduções do *ostinato* e instabilidade rítmica.

Em C, 3ª seção, a textura, em relação a B, se rarefaz. A rarefação acompanharia a idéia de transparência expressa no verso 6? Voltam as mãos alternadas, que realizam o padrão da mão direita de B: trinados e desenhos ascendentes (si 4 a dó 5), em fusas e graus conjuntos – novamente as labaredas. C termina com o único *rall* indicado na peça. A' é a seção de textura

mais densa de “Bendito o Sol!” e também sua parte mais dramática. Acordes de 4^{as} superpostas e sucessivas, em crescendo (ao invés de movimentos em graus conjuntos, em *pp* e *ppp*), alternam-se com trinados e trêmulos em torno do pólo mi. Combinam-se, pois, todos os elementos utilizados nas seções anteriores. Finalizando a peça, retornam os grupos velozes em 4^{as} ascendentes, com sete fusas, em grande crescendo, partindo da nota mi b. A repetida intervenção dos grupos de fusas, ao longo de toda a peça, pode ser associada ao brilho e calor do sol – uma referência direta à estrela como fonte de vida – bem como ao *élan* e à aspiração da amante, sempre renovados, à completa entrega ao amado.

A descrição da textura já deixa entrever a presença de harmonias quartais e de uma sucessão de pólos que faz lembrar a organização tonal. A seção A gira em torno da nota mi. A ligação entre A e B se faz a partir da dominante si que, por sua vez, prepara a dominante fá # da seção B. A seção C volta para o pólo si, dominante de mi, prolongado por enarmonia (si b = lá #, ré b = dó #). Em A', estão presentes os pólos mi e mi b. Aliás, a nota mi b já havia sido introduzida por seu enarmônico, ré #, ainda em “O chamado da estrela Alfa de Centauro”. Em “Bendito o Sol!”, o pólo mi b é antecipado pela tríade maior, no c. 19 e, por enarmonia, pela tríade menor (ré #, fá #, lá #), no c. 32. Os cinco últimos compassos são construídos com a tríade de mi b M, sobre a qual a *persona vocal* exclama a palavra 'Luz' e, em saltos de oitavas, “Bendito o sol”.

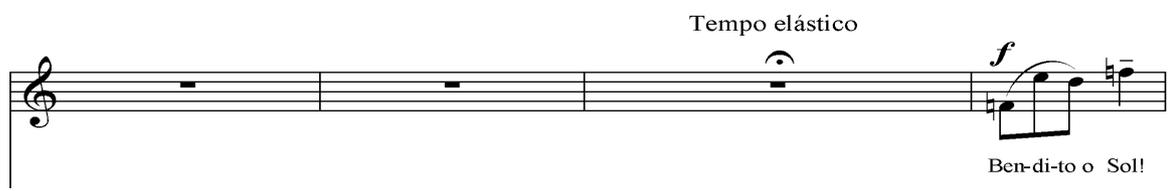
A terceira canção revela, na linha vocal, uma incontida alegria e o compositor usa o registro agudo do soprano cuja parte, geralmente em linha ascendente, parece exaltar a majestade e a intensidade do brilho do Sol. Seu contorno melódico estende-se do mi 3 ao sib4. A voz, por estar exclamando (!), aproxima-se da fala e parece gritar, reafirmando a alegria da *persona vocal* em encontrar o 'amado da minha pele' (seção 4, A'). Ao terminar a canção, o compositor ratifica a magnitude desse encontro em uma linha ascendente que culmina no sib 4. Voz (amante – *persona vocal*) e piano (sol – *persona instrumental*) – ambos tão vibrantes -

unem-se formando um amálgama sonoro, diferente do que ocorre na segunda canção, onde as partes se diferenciam com nitidez. O contexto aqui é de um universo de realização e de júbilo. O piano canta juntamente com a voz, reagindo aos seus desejos. De um modo geral, os intervalos presentes no acompanhamento também estão na linha melódica, confirmando a linguagem comum entre amante e amado. Os saltos da melodia não revelam o sofrimento que a *persona vocal* expressa na segunda canção, mas demonstram o desejo de alcançar o amado, manifesto na linha melódica em movimento ascendente.

O canto movimenta-se com a prosódia (*Ver o contorno das flores, as transparências..., asas, pistilos, corolas; dançam os ramos das árvores, cantam, gozam*), e sua construção rítmica - em quiálteras de semínimas - parece 'frear' o andamento da canção, criando uma sensação de leveza, de delicadeza, de suavidade.

A sensualidade das imagens manifesta-se, geralmente, nas notas mais agudas. Os exemplos a seguir mostram o apoio das sílabas tônicas nessas notas:

Tempo elástico



Ben-di-to o Sol!



Ben-di-to a-que - le As - tro que i - lu - mi - na que res - plan - de - ce,

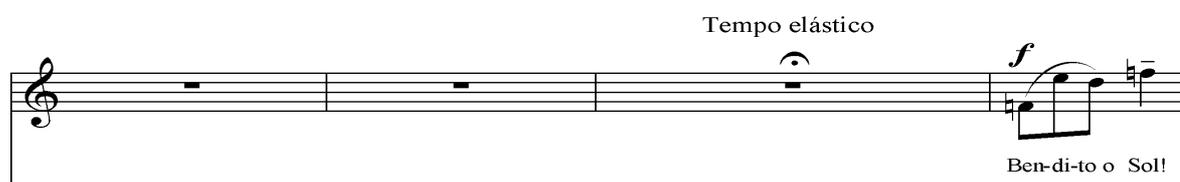


que faz ar - der os o - lhos, que faz o ar - co - i - ris te - cer su - a gri - nal - da

Exemplo musical nº 20: sílabas tônicas em notas mais agudas

Interessante observar que as três canções começam com uma exclamação, um chamado: ré-lá, 5ª justa de “O chamado da estrela Alfa de Centauro”; lá-mi, 5ª justa de “Lua impossível”; e, finalmente, fá-mi-ré-fá, uma 7ª M, inicial em “Bendito o Sol!”, como uma dilatação das 5ªs e da célula inicial das canções anteriores, prenunciando a vibração e efusão do estado de espírito que permeia a terceira canção.

Na seção A, a primeira célula é prenante. Intervalos de 7ª e 2ª descendente, sobretudo a 7ª fá-mi, são características marcantes da linha vocal.



Exemplo musical nº 21: a primeira célula rítmica na linha vocal de “Bendito o sol!”

Nos versos 3 e 4, entre o texto e o contorno da linha vocal e seus intervalos estabelece-se uma certa correspondência mimética. Além do movimento ascendente, às palavras 'Estrela Maior' e 'Universo' (verso 3) correspondem intervalos mais largos, a 8ª e a 5ª. Ainda um movimento ascendente em 5ªs (mi-si e lá-mi) e 4ªs (lá-ré e sim-mi) reforça a idéia de geração da luz – *tu que iluminas* - (verso 4), enquanto a 4ª descendente faz referência à *morte*, e graus conjuntos descendentes ao final do mesmo verso – *o frio foge a tua chegada* – enunciado em súbito lento¹⁰⁶.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef and contains the lyrics "Tu que e - li - mi - nas o bo - lor da Mor - te". The second staff is also in treble clef and contains the lyrics "O frio fo-ge a Tu-a che-ga-da". Above the second staff, the tempo marking "Lento" and the dynamic marking "p" are written.

Exemplo musical nº 22: intervalo do verso 4

¹⁰⁶ A indicação 'lento' não consta da partitura original.

A parte vocal da seção B é quase que exclusivamente construída com a oitava fá # 3 – fá # 4 que, acrescida do lá # (c. 37), forma a tríade de fá #, correspondente a *teu amor*, com a qual é concluída a seção. Em C, são usadas apenas notas repetidas e terças menores, estas talvez originárias da 3ª m da célula do início da parte vocal (fá-mi-ré-fá).

Em A', retornam a célula inicial, que passa por variações, e a ênfase nos intervalos de 7ª e 2ª. Os pedidos veementes - *queima-me, penetra-me, possua-me* - são manifestos pelo mesmo desenho rítmico-melódico, que estão construídos com três notas apenas (fá, sol b e sol). Relembramos, aqui, nossa análise textual, quando as paroxítonas parecem soar como proparoxítonas, uma dilatação do desejo da amante:

quei - ma - me

pe - ne - tra-me

pos - su - a - me

Exemplo musical nº 23: desenho rítmico-melódico dos pedidos veementes da *persona* vocal

É interessante observar que os momentos de renúncia e pacificação, no final de “Lua impossível”, e de êxtase, no final de “Bendito o Sol!”, quando a amante transforma-se em luz para juntar-se ao amado, são expressos por tríades perfeitas, respectivamente lá M e mi b M, este último símbolo de luz para Almeida Prado¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Encontro com o compositor em Workshop realizado pela Uni-Rio, dia 15/02/2006, sobre a *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, RJ. Resposta à pergunta: por que o *Tríptico* começou com ré natural e terminou com o mi b? Resposta de Almeida Prado: *O acorde de mi b maior simboliza a luz, pois ele tem raízes na lembrança do mi b extenso do início do “Ouro do Reno” de Wagner, a “Sinfonia Heróica” de Beethoven, algumas sinfonias de Mozart que, na minha memória musical, me remete a um estado luminoso,*

São várias as questões relacionadas ao ritmo a serem observadas na canção. A primeira delas é a indicação de *Tempo elástico*, que o compositor cria através de diversos procedimentos. Como nas canções anteriores, não há indicação de fórmula de compasso, mas diferente do que ocorre naquelas, o compositor não sugere andamento.

A métrica é continuamente variada e a rítmica, aditiva. Em parte da seção A, o número de unidades por compasso oscila entre 1 e 20 colcheias. Do compasso 21 ao 28 – final de A e ligação – a figura de referência é a semínima e os compassos podem ter entre 1, 8, 2 e 4 semínimas, à exceção do c. 23, em 11 colcheias. Na seção B, a figura de referência é a semicolcheia, grupada de maneira a formar compassos com 4, 6, 5, 6, 3 grupos formados por 3, 2 ou 4 semicolcheias. A seqüência de grupos ascendentes e descendentes forma como que um movimento ondulante, sensual, um ir e vir, cuja parte inicial (ascendente) repete-se sem modificação. Na seção C, *súbito, transparente*, orientando o intérprete, o compositor introduz uma indicação de andamento ($\pm \text{♩} = 80^{108}$), com isso informando que volta a colcheia como unidade, substituída, dois compassos após, pela semínima. Na seção A', a colcheia é quase sempre a figura de referência. A variação da métrica, do número de componentes dos grupos que formam as diversas unidades, os ritmos aditivos, as polirritmias freqüentes entre as partes do acompanhamento e entre este e a parte vocal, e as polimetrias (sobreposição de 5 colcheias a *ostinato* de 3 x 4 + 4 + 5 fusas, por exemplo), permitem que o diálogo entre as *personas instrumental* e *vocal* flua com grande liberdade, em 'tempo elástico' que, por suas características, se aproxima do *rubato*, uma forma de expressão do erotismo, como já referido na análise de “Lua impossível”, na nota de rodapé nº 92. A repetição de grupos de fusas velozes e os trêmulos que podem, ambos, ser associados a labaredas, ao brilho e ao calor do sol, como sugerido pelos termos *fulgurante* e *ígneo* empregados pelo compositor (o segundo apenas na partitura original), combinados à rica movimentação do fluxo rítmico e ao *rubato*

de alegria, de exaltação inebriante.

¹⁰⁸ A indicação de andamento não consta da partitura original.

escrito, contribui para a criação de um clima sugestivo de intensa paixão humana que se espiritualiza. O *rubato* pode ser definido como uma forma de 'roubar o tempo', ou 'pedir emprestado'; ou ainda, uma aceleração e, depois, compensação do tempo com um *rallentando*. O *rubato* pode combinar-se com o *tenuto* que, ao alongar ligeiramente determinada nota, perturba o tempo. Por exemplo, em um tempo razoavelmente regular, em que a mão esquerda é contínua, a direita, se executada com liberdade, soa desencontrada da esquerda, indo juntar-se a ela em outro compasso. *Ostinatos*, trinados, grupos de fusas e *rubatos* são recursos que soam como ornamentais e enfatizam o sentido de erotismo, induzido pelo texto e acentuado pelas indicações da partitura, um erotismo 'quente, ondulante, sensual', que se amalgama ao sentimento religioso do compositor, que acredita estar a religiosidade presente em toda e qualquer manifestação humana. A autonomia das partes, acompanhamento e voz, exige dos intérpretes grande atenção, um em relação ao outro, na busca de completa integração dos protagonistas da canção. A parte do acompanhamento é ininterrupta, enquanto que, entre um verso e outro, comumente ocorrem interrupções. Os versos 6 e 7, bem como o 9, são internamente entrecortados, talvez um recurso retórico para intensificar o discurso de ambas as *personas*.

Quanto à dinâmica, são poucas as indicações em relação à voz, quase sempre *f*. Fica entregue à cantora a decisão de quando optar pelo *mf* ou *f*. É constantemente contrastante no acompanhamento, oscilando entre freqüentes *fff*, *ff* ou *f* e *ppp* ou *p*, o que, aliado ao pedal (indicado com cuidado) e à voz, intensifica as ressonâncias, tornando a peça mais vibrante e dramática.

Cabe, agora, lembrar que o sol do *Tríptico* aparece em desenhos rítmicos semelhantes aos presentes nas *Cartas Celestes VI*, numa "liberdade total", usando as palavras do compositor em nota de abertura da obra para piano.

Exemplo musical nº 24: *Cartas Celestes VI*, p. 20, 'transfigurado, luminoso'

Desenhos fugazes em “grande sonoridade”, glissandos, desenhos ascendentes e descendentes, trinados, grupamentos rápidos de fusas, ou seja, os mesmos gestos presentes em “Bendito o sol!” podem ser observados no ‘postlúdio’ (à página 20) das *Cartas Celestes VI*, em que 'um novo Céu e uma nova Terra' são desenhados pelo compositor, com a indicação *transfigurado, luminoso*.

Sobre as *Cartas Celestes*, Salomea Gandelman escreve:

Cartas Celestes – Ciclo – como uma macro-sonata em seis movimentos – descritivo do céu visto do Brasil nos diferentes meses do ano, baseado no Atlas celeste, de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. Recorrência de materiais como fatores condicionantes de coesão e forma própria a cada um dos volumes; 24 acordes designados com as 24 letras do alfabeto grego como vocabulário – transposto respectivamente a 3ª menor superior, 3ª menor inferior, 4ª justa inferior, 3ª maior superior e 4ª justa superior nos volumes II a VI – representativo das estrelas nas diversas constelações¹⁰⁹.

¹⁰⁹ GANDELMAN, Salomea: *36 Compositores Brasileiros: obras para piano*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

Observamos, no início deste capítulo, que os acordes iniciais e finais das *Cartas Celestes I* são os mesmos (transpostos) que iniciam e concluem as *Cartas Celestes VI*, uma “memória temática do que já se fez nas outras *Cartas Celestes*”¹¹⁰. A estrela Alfa de Centauro do *Tríptico* não é descrita nas *Cartas Celestes*, mas as 5^{as}, presentes na primeira canção, também estão nos acordes dos mapas musicais das *Cartas*, onde reaparecem transpostos (como esclarece a citação anterior de Gandelman); ou seja, as 5^{as} são comuns a todas as seis primeiras *Cartas Celestes*.

4.4 O *Tríptico Celeste* e sua relação com outras obras pradeanas, sob a perspectiva religiosa.

Para iniciar o *Tríptico Celeste*, foram usadas as indicações '*num clima mágico, sagrado*', na primeira canção, “O Chamado da Estrela Alfa de Centauro”, levando-nos, pela ausência de texto, a uma atmosfera meditativa, etérea e transcendental. Almeida Prado confirma essa interpretação: “*As trompas (as 5^{as} ré-lá) anunciam o encontro do amor transcendental, puramente espiritual, sem necessidade dos contornos das palavras*”¹¹¹.

Essa expressão do amor espiritual levou-nos a examinar algumas canções religiosas do compositor e confirmar as impressões colhidas no *Tríptico Celeste*. Em sua dissertação de mestrado, Hassan¹¹² propõe um estudo da relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado, em que considera a presença de indicações de 'caráter' como auxiliares na busca da interpretação e performance:

O prelúdio “*Padeceu sob Pontio Pilatos*” de “*As 7 últimas Palavras do Crucificado e as 7 Primeiras Palavras do Ressuscitado*” inicia-se com a indicação “*sofrido*”, tendo a função de transmitir o sofrimento de Jesus ao ser condenado à crucificação e o andamento “*Lento*” traduz sua paciência e tranquilidade ao enfrentá-lo. (P. 51)

No *Salmo 83 – Canto de Alegria do Peregrino*, o compositor coloca a indicação '*como uma fonte cristalina*' sob a parte pianística estabelecendo, assim, analogias entre a sonoridade desta e as imagens das palavras '*fonte*' e '*chuva*' do sexto versículo, presentes neste trecho. (P. 224)

¹¹⁰ Comentário de Almeida Prado em nota de abertura das *Cartas Celestes VI*, 6º parágrafo.

¹¹¹ Idem.

¹¹² HASSAN, Mônica. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1996. Mestrado, p. 51 e 224.

Tais indicações ajudam a solidificar a relação texto-música como recurso de evocação da imagem pretendida pelo compositor e suporte para o trabalho criativo do intérprete. Não somente as indicações de caráter ou de ambientes sonoros revelam sentimentos expressos nas canções, mas todas as marcas da linguagem musical são ferramentas importantes para a compreensão do clima característico que o compositor constrói a partir de elementos semelhantes em diferentes canções. Por exemplo, na terceira canção do *Tríptico Celeste* (“Bendito o Sol!”), o acompanhamento está recheado de grupos de semicolcheias sugestivas das labaredas do sol. O registro agudo, as apojaturas e trinados lembram faíscas. Na canção religiosa para soprano e piano, “Chama de amor viva”, com texto de São João da Cruz, os recursos utilizados na representação do fogo são bem semelhantes: acompanhamento com grupos de semicolcheias em movimento ascendente e descendente no registro agudo. Hassan escreve:

A dinâmica *pp* dos compassos de 1 a 9 contribui para a criação de uma sonoridade clara e, portanto, 'cristalina', como é solicitado pelo compositor no início da peça. As variações da dinâmica aludem às características e freqüentes variações de intensidade luminosa do fogo.¹¹³

As semelhanças entre o acompanhamento de “Bendito o Sol!” e “Chama de amor viva” reforçam nossa impressão sobre o cuidado e intencionalidade com que o compositor agrega os sons para conseguir cores, formas e timbres:

Considera-se (ele, Almeida Prado) um compositor pictórico, manifestando, em seu texto, uma particular preocupação com as cores e timbres. É comum, em suas obras, o emprego de expressões como: luminoso, solar, noturnal, como uma aurora, floral, cintilante, como uma espiral de fogo, estelar, metálico, incandescente etc.¹¹⁴

4.5 Intervalos emocionais personificam sentimentos nas canções de Almeida Prado

Em algumas obras religiosas, Almeida Prado freqüentemente apresenta intervalos justos para expressar sentimentos de alegria e exaltação, intervalos largos (7^a e 9^a, descendente

¹¹³ Idem, p. 307

¹¹⁴ GANDELMAN, S., “A obra para piano de Almeida Prado”, in *Revista Brasileira de Música*, nº 19, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1991.

ou ascendente, sem um padrão fixo) para revelar tristeza, morte e lamentos. Na canção para barítono e órgão ou piano *Anima Christi*, Hasssan comenta que:

Na seção intermediária da linha vocal (compassos 17 a 38), a voz passa a realizar intervalos de 7ª maior e menor, trítone e 9ª maior. A utilização destes intervalos justamente durante a segunda seção da peça deve-se à presença de palavras como “hoste”, “maligno” e “mortis” nos versos de súplica deste trecho.¹¹⁵

Hasssan analisa alguns intervalos da canção para soprano e piano “Salmo 133 – Oração da Noite e do Peregrino” – e observa o seguinte:

Durante toda a canção, a linha vocal utiliza graus conjuntos e pequenos saltos de 3ª maior e menor, 6ª maior e 4ª e 5ª justas. Isto evita tensões na linha do canto, aproximando-a do caráter sereno dos versos de louvor deste Salmo 133. Apenas no trecho onde a voz canta “*Levantai as mãos para o santuário*” ocorre um intervalo mais amplo (7ª menor ascendente), o qual alude ao movimento sugerido pela palavra *Levantai*.¹¹⁶

Ainda na mesma canção, o compositor escreve, na parte pianística (compasso 71) a indicação “como uma trompa”. Segundo Hassan, Almeida Prado “utiliza o intervalo de 5ª justa (...). Este efeito é conseguido através das ressonâncias produzidas pelo uso do pedal direito do piano, obtendo-se, assim, um timbre de caráter semelhante ao do instrumento de sopro”¹¹⁷. Os “toques de trompa” surgem anunciando “a gloriosa volta a Sião, ou seja, à pátria judaica, depois do exílio da Terra Santa”¹¹⁸, recurso anunciativo (as 5ªs) também usado pelo compositor na primeira canção do *Tríptico Celeste*, “O chamado da estrela Alfa de Centauro”, com o fim de alcançar esse efeito.

A propósito das recorrências de indicações de caráter e 'personificação' dos intervalos pradeanos, observadas também em outras canções religiosas, em sua análise da *Missa de São Nicolau* de Almeida Prado, a Profª Carole Gubernikoff escreve:

Podemos observar também aspectos de ordem de representação 'emocional', subjetiva ou psicológica (...). O *Christie* é introduzido pela terça menor que, no *Crucifixus*, se confirmará como intervalo símbolo do sofrimento e da crucificação. Em contraste com o *Kyrie*, que é sempre plácido, altivo e sereno, a palavra *Christie* invoca tanto o sofrimento quanto a sua superação e a terça menor ou maior vai servir de sinal destas transformações.¹¹⁹

¹¹⁵ HASSAN, Mônica. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1996. Mestrado, p. 72.

¹¹⁶ Idem, p. 215.

¹¹⁷ Idem, p. 233.

¹¹⁸ Idem, p. 233.

¹¹⁹ GUBERNIKOFF, Carole. *A Missa de São Nicolau*, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. Análise integrante da pesquisa de pós doutorado realizada na Universidade de Columbia, com

Outra obra religiosa do compositor em que intervalos assumem representação psicológica é *O Rosario de Medjugorjie*, obra para piano. O tema que representa a Santíssima Trindade, por exemplo, é a 5ª fá-dó. Nessa obra, os seguintes temas são descritos pelo compositor na própria partitura:

1. Pai (fá-dó);
2. Filho (sol-si bequadro; sol-si b);
3. Espírito Santo (lá);
4. A divindade, O Verbo Eterno (sol-si);
5. A humanidade sofredora (sol-si b);
6. Verdadeiro Deus, verdadeiro Homem: Jesus (sol-si; sol-si b) e
7. A Santíssima Trindade (fá-dó).

As alterações cromáticas pradeanas levam-nos a criar imagens e idéias sobre determinada personagem; em Jesus, por exemplo, está presente o sofrimento da humanidade (o si b). Quando Jesus se apresenta como verdadeiro Deus, aparece a 3ªM sol-si; quando verdadeiro homem, a 3ªm sol-si b.

Assim como nas canções religiosas citadas, a recorrência de intervalos, no *Tríptico Celeste*, parecem 'personificar' sentimentos presentes nas canções:

1. as 5ªs - estão associadas ao chamado da trompa, ao convite ao amor transcendental da estrela Alfa de Centauro.
2. as 2ªs - associam-se às mudanças de fase da lua e ao estado de espírito da *persona vocal*.
3. as 7ªs e 8ªs - aparecem como expressões de exaltação ao sol e sentimentos ardentes.

Algumas tríades perfeitas utilizadas pelo compositor para representar diferentes momentos no *Tríptico* também parecem tomar forma nas idéias refletidas em seu texto.

1. acorde de fá# M – associado ao desejo e à palavra 'amor', no 5º verso da terceira canção: *...Vem, oh bendito fogo celeste, derrama sobre nós tua coragem, teu amor;*
2. acorde de lá M – associado à renúncia e pacificação da *persona vocal*, no final de “Lua impossível”;
3. acorde de mi b M – associado à 'luz', no final da terceira canção (*...transforma-me em luz...*).

Almeida Prado escolhe o acorde de mi b para concluir o ciclo vocal; em sua memória musical, esse acorde “simboliza a luz (...), me remete a um estado luminoso, de alegria, de exaltação inebriante”¹²⁰.

A propósito das recorrências intervalares utilizadas pelo compositor no *Tríptico*, observamos que suas imagens e idéias tomam forma em símbolos sonoros e ressonâncias da voz e do piano. Em conversa informal¹²¹ com o compositor, ele lançou um comentário espontâneo sobre o *Tríptico Celeste*: “Eu acho que é a coisa mais simbólica que eu já escrevi”.

¹²⁰ Ver nota na p. 78.

¹²¹ Declaração informal do compositor sobre o *Tríptico Celeste*, em encontro após Workshop realizado pela Uni-Rio, dia 15/02/2006, sobre a *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, RJ.

CONCLUSÃO

A semelhança entre as primeiras *Cartas Celestes* e o *Tríptico Celeste* não está somente no nome, mas no emprego de alguns recursos composicionais semelhantes e de ressonâncias criadoras de 'imagens' sonoras de diferentes naturezas – mágica, de luminosidade lunar, brilhante, fulgurante e ígnea, entre outras.

Através da observação do catálogo das canções pradeanas, pareceu-nos ter o compositor preferência sobre temas de natureza religiosa, freqüentemente sendo ele mesmo o autor do texto. O sentimento religioso do compositor, conforme afirmações do próprio Almeida Prado, identifica o amor divino em toda manifestação humana; no *Tríptico*, em particular, *eros* pode ser interpretado como reflexo do amor de Deus pelo ser humano. No ciclo vocal, sentimento místico e erotismo representam indistintamente amor a Deus e amor de Deus aos homens. Lembrança da 'alma-esposa' de São João da Cruz (ver página 17), que traz em si um 'eco' autobiográfico, uma ambigüidade: um homem com sentimentos femininos, que se veste de 'noiva' para encontrar o Amado; um lirismo que se mostra muito pessoal no frei carmelita. Tal ambigüidade parece também presente nos intervalos de 2ª da canção "Lua impossível": invertendo esses intervalos, transformam-se em 7ªs (presentes em "Bendito o Sol!"); ou seja, a lua (intervalo de 2ª) tem seu espectro no sol (intervalos de 7ª). Coincidência ou não, se subtrairmos da alegria do encontro com o amado Sol (7ª), a dor do amor impossível (2ª), surge o amor transcendental (5ª) de "O chamado da estrela Alfa de Centauro".

Um elo de idéias, então, se forma, então, entre o erotismo do *Tríptico*, as idéias de Bataille e a doação e renúncia de Teresa e João da Cruz, que crêem encontrar na morte, na aniquilação do ser, a saciedade de seu desejo. Para morrer, há que estar vivo. Morte e vida são indissolúveis, estão integrados. É um ciclo que se impõe a todo ser humano.

O que concluir, então, sobre a obra vocal de Almeida Prado, o *Tríptico Celeste*? Ao representar em “linguagem subjetiva” (expressão usada pelo compositor) os astros celestes de suas primeiras *Cartas Celestes* para piano, Almeida Prado compõe as canções delineando situações amorosas, 'lembranças sonoras', das *Cartas Celestes I, III e VI*. Essas obras pianísticas passam por uma ‘metamorfose poética’ no *Tríptico* vocal: as constâncias musicais observadas e a força simbólica que elas adquirem nas três canções podem ser consideradas como códigos utilizados por Almeida Prado no processo composicional dessa obra – ‘intervalos emocionais’ recorrentes, envoltos em um tecido erótico e místico, em que a *persona vocal* delineia suas ressonâncias amorosas em 5^{as} vazias (“Chamado da estrela Alfa de Centauro”), em cromatismos contínuos (“Lua impossível”) e em uma rítmica incandescente e tremulante (“Bendito o sol!”).

As *assonâncias* e *aliterações*, ferramentas usadas pelo compositor para reforçar, no texto, o perfil das *personas*, desvelam sentimentos entre rimas entrelaçadas a intervalos recorrentes, confirmando o ‘simbolismo metafórico’ do compositor. Em “Lua impossível, ...*Oh, Lua libélula de prata...*(verso 6) as aliterações (aqui em negrito) combinam-se a intervalos de 2^a. Nos versos ...*quero te sentir... quero te possuir...* aparecem assonâncias com intervalos ‘dilatados’, exteriorizando os desejos da amante. Em “Bendito o sol!”, o canto da amante é de júbilo, uma exaltação à figura do amado. Com linhas ascendentes em quase toda a canção, as notas mais agudas marcam as sílabas fortes dos finais de frase, característica que o compositor mantém nas seções 1 (exaltação à ígnea estrela), 2 (convite ao amor) e 4 (ânsia pela realização de amor). A terceira seção é rarefeita, construída entre trinados e linha vocal que se repete, mantendo o tecido transparente, em que ‘contornos’ das flores são vistos como corpos enamorados.

As imagens, metáforas e constâncias intervalares do *Tríptico* relacionam-se entre si e enfatizam os sentimentos das *personas* aludidos no texto poético e suas ‘ressonâncias

emocionais’, que também podem ser sentidas nas variações de textura, na rítmica e nos andamentos. É o texto musical falando com seu vocabulário e sintaxe, acompanhando o clima proposto na obra, é o ‘canto celeste’ do compositor (esboço de sentimentos da alma criadora revelados em gestos musicais).

Tanto as indicações de ‘caráter’ quanto à ‘personificação’ dos intervalos de Almeida Prado vêm densos de emoções, tornando-se *personas*, agentes da estória, que saltam da partitura e ganham vida nas *personas* dos executantes (vocal e pianística).

Como se pode constatar, aos intérpretes cabe lançar luzes sobre a alma do compositor. A compreensão de suas obras permanece na dependência de ‘tradutores’ que, com base em pesquisa e análise sobre a teia composicional, desenvolvem uma execução que aproxima o compositor e sua criação do ouvinte.

Lembramos Hillman, quando diz que a imaginação humana vai estar sempre presente na atividade da alma, e o coração, gerador de imagens, vai atuar como ponte entre a mente e o mundo. Nossa análise poético-musical do *Tríptico* e a trajetória erótico-religiosa da vivência do compositor guiaram nossa sensibilidade no entender a poética pradeana. Grifamos ‘entender’, para citarmos a seguinte descrição feita por Hillman:

Entender requer uma hermenêutica: você traz uma série de conceitos para se referir ao que está na sua frente, enquanto que “inteligível”, da maneira como penso, significa simplesmente apresentável, as coisas da maneira como elas se apresentam. São fenômenos e trazem uma luz em si, elas brilham, podem ser vistas. Quando nós as entendemos, escurecemos aquela luz, porque fazemos suposições sobre elas em vez de deixar que elas falem para a imaginação (...). Se encararmos todos os eventos como inteligíveis em si, que eles já falam de uma maneira inerentemente compreensível, pode-se observar, responder, dançar ou o que quer que seja, com o evento, o que é diferente de uma compreensão do evento.¹²²

As imagens musicais insistentemente sugeridas por Almeida Prado através de intervalos ‘emocionais’ recorrentes, exalam sensualidade e erotismo em suas texturas, indicações musicais, ritmos ‘tremulantes’ e texto poético.

¹²² HILLMAN apud RAMALHO, Rafael Guedes. *A imagem da arte da música: uma musicologia da Profecia nº 1 de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2004. Mestrado, p. 134.

É mister ter em mente a fundamental importância das cores e timbres em Almeida Prado, compreender sua personalidade e transcender esse conhecimento na sonoridade e ressonância da voz, abrindo caminhos para um novo 'sistema organizado de ressonâncias', não somente presentes no instrumento, mas também no corpo, mente e alma do executante.

A análise do *Tríptico Celeste* contribuiu para tornar mais profunda e rica não só a nossa interpretação da obra, mas de qualquer outra peça musical, pois nos equipou com ferramentas mais precisas para o exercício de leituras interpretativas e para o ensino de obras do repertório vocal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDIÑACH, Pablo. *Cântico dos cânticos: o fogo e a ternura*. Tradução: Lúcia Edlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

ASSIS, Ana Cláudia. *O Timbre em “Ilhas” e “Savanas” de Almeida Prado: uma Contribuição às Práticas Interpretativas*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1997.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENT, Ian. *Analysis*. Glossário por William Drabkin. London: Macmillan, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. *Cântico dos Cânticos* (Velho Testamento) e *Apocalipse* (Novo Testamento). Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975.

BITONDI, Matheus G. *Um Mestre da Música Contemporânea no Brasil*. Entrevista a Almeida Prado. UNESP, 2005.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*; consultoria da edição brasileira, Danilo Marcondes; tradução: Desidério Murcho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BORGES, Contador. AGULHA. *Revista de Cultura* nº 12 – Fortaleza / São Paulo, maio de 2001.

BUENO, Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição revista e atualizada. São Paulo: FTD, 2000.

BUGALHO, Sérgio. *Fernando Pessoa: poesia e música – uma contribuição ao estudo das idéias estéticas pessoanas*. Niterói: UFF, 1999. Mestrado.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHEVALIER, Jean; Alan GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CONE, Edward T. *The composer's voice*. California: Universidade da Califórnia, 1974.

COSTA, Regis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado: Laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Mestrado.

FRIES, Heinrich (direção). *Dicionário de Teologia: conceitos fundamentais da teologia atual*. Vol.III. Ed. Loyola. São Paulo, 1970.

GANDELMANN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: obras para piano*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

_____. *Cidadezinha qualquer: poesia e música; análise das canções de Guerra Peixe e Emst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2º sem. 1983. Mestrado.

_____. *A obra para piano de Almeida Prado*, in *Revista Brasileira de Música*, nº19, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1991.

_____. COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. Editora Ática: 2000, 13ª edição.

GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado: Fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, 1997. Mestrado.

GROVE. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GUBERNIKOFF, Carol. *Música e representação: da duração aos tempos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Doutorado.

_____. *Almeida Prado e Tristain Murail: empirismo e composição – algumas questões teóricas envolvidas na pesquisa de pós-doutorado*. Cadernos de Colóquio. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA / Uni-Rio, 1999.

_____. *A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80*. Análise integrante da pesquisa de pós doutorado realizada na Universidade de Columbia, com financiamento pela CAPES, p. 12.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Cultrix, INL, 1972.

HASSAN, Mônica. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1996. Mestrado.

HILLMAN, James. *The Yellowing of the work. In: Personal and archetypal dynamics in Psychology*. Paris: 1989 (tradução não publicada de Gustavo Barcelos).

HUE, José Eduardo de Souza. *As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: Uma Proposta Interpretativa*. Vol I: Texto. Vol. II: Partituras e Manuscritos. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MATOS, Cláudia Neiva de ; Medeiros, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elisabeth (organizadora). *Ao Encontro da Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001.

MESTERS, Carlos. *Amor e Paixão – o Cântico dos Cânticos*. Revista Estudos Bíblicos nº 40. Petrópolis: Editora Vozes; São Paulo: Editora Sinodal, 1993.

MICHAELIS: *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000.

MOREIRA, Adriana L. da Cunha. *Flashes de Almeida Prado por ele mesmo*. OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). – Ano 10, nº 10 (dez, 2004) – Campinas. São Paulo: ANPPOM, 2004.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Atlas Celeste*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1973.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Tradução de Antônio Ruas. Vol I. Porto Alegre: Editora Globo, 1952.

PRADO, José Antônio R. De Almeida. *Cartas Celestes – Uma cronografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. 2 v. il. Doutorado

RAMALHO, Rafael Guedes. *A imagem da arte da música: uma musicologia da Profecia nº 1 de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2004. Mestrado.

RUIZ, Federico. *Místico e Mestre São João da Cruz*. Tradução de Frei Patrício Sciadini; revisão da tradução Nancy B. Faria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

SADIE, Stanley, ed. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980.

SANTA TERESA. *Las Moradas*. Prólogo e notas de Tomás Navarro Tomás. Espasa-calpe, S.A., Madrid, 1951.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José Antônio de Almeida Prado*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – UNESP, 2004. Mestrado.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução por Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1993.

SILVA, Elizabete Aparecida da. *A temática religiosa em Le Rosaire de Medjugorjie – icône sonore pour piano, de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, out. 1994. Mestrado.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Tradução e notas: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

STRAUSZ, Rosa Amanda. *Teresa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

THE NEW HARVAD. *Dictionary of music*. Harvard: 1986.

THYS, Marcelo Grenhalgh. *Sobre a Transição de Estilo em 'Ilhas' de Almeida Prado*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Trabalho de Mestrado. Disciplina: Musicologia e semiologia. Rio de Janeiro, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Parlar Cantando – A Relação texto Música em Monteverdi. Ao Encontro da Palavra Cantada*. Matos, Cláudia Neiva de; Medeiros, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elisabeth (organizadora). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda. 2001.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

DEBUSSY, C. *Chansons de Bilitis*. Ed. Jean Jobert. Paris.

PRADO, José Antônio R. De Almeida. *Cartas Celestes – Uma urografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. 2 v. il. Doutorado.

_____. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol I, 1975.

_____. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol III, 1981.

_____. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol VI, 1982.

_____. *Tríptico Celeste*. Obra em manuscrito. Canto e piano, 1983.

_____. *Espiral*. Obra em manuscrito. Canto e piano, 1985.

_____. *Espiral II*. Obra em manuscrito. Canto e piano, 1993.

_____. *As sete últimas palavras do crucificado e as sete primeiras palavras do ressuscitado*. Obra em manuscrito, 1989. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Cânticos do Carmelo*. Obra em manuscrito, 1991. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Do saltério do rei David: dois salmos do peregrino*. Obra em manuscrito, 1991. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Anima Christi*. Obra em manuscrito, 1992. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *O Jardim final*. Obra em manuscrito, 1988. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Quatro motivos da rosa*. Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Quatro poemas de Manuel Bandeira*. Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Canção de amor perfeito*. Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *A Yara e o Boto, noite adentro*. Obra em manuscrito, 1998. Canto e piano.

_____. *Carta de Paulo de Tarso aos colossenses*. Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Carta de Paulo de Tarso aos gálatas*. Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO. *Espiral (e Tríptico Celeste)*. Niza de Castro Tank, soprano; José Antônio Rezende de Almeida Prado, piano. Campinas: UNICAMP, 1985. 1 disco (39 min): 33 ½ rpm, microsulco, estéreo. LPAP 02 – 992 271 – 1

ALMEIDA PRADO. *O jardim final*. Lenine Santos, tenor; Regis Gomide, piano. São Paulo, gravação doméstica para simples documentação, 2003. Acervo do Sr. Lenine Santos.

ANEXO A

Questionário para Almeida Prado.

QUESTIONÁRIO

1. O que motivou a composição do *Tríptico*? Pensava em voltar a trabalhar os motivos de alguns dos astros das primeiras *Cartas Celestes* em obras vocais? Os acordes dessas *Cartas Celestes* estariam no *Tríptico*?

A.P.: *O que me motivou a compôr o Tríptico Celeste foi a necessidade poética de traduzir, no texto do poema e na música, o clima das seis Cartas Celestes para piano (1974-1982). Mas dentro de uma visão poética subjetiva e não com o realismo astronômico do ciclo para piano. Os acordes – alfabeto grego - das seis Cartas Celestes não são utilizados explicitamente no tríptico vocal, mas a lembrança deles.*

2. Os textos poético e musical foram criados ao mesmo tempo ou um deles precedeu o outro? Ou o *Tríptico Celeste* foi gerado como um todo?

A.P.: *À medida que ia compondo o Tríptico, o texto ia se fazendo, simultaneamente, por isso ele (o texto) é um poema livre. Foi gerado como um todo.*

3. Quando escreveu o *Tríptico*, estava atravessando alguma fase especial em sua vida?

A.P.: *Estava entrando nos meus 40 anos e isso, na ocasião, em 1983, sentia que era um período novo, de começo de maturidade.*

4. O *Tríptico* poderia ter sido uma *Carta Celeste* nº 7? As canções foram pensadas sobre o conjunto limitado de acordes empregado nas *Cartas Celestes* anteriores? Em caso afirmativo, quais?

A.P.: *Poderia ter sido as Cartas nº 7. Mas a direção poético-subjetiva traçada não coincidia com o realismo astronômico das outras cartas. Não existe catálogo limitado de acordes, tudo segue livremente.*

5. Porque a primeira canção é em forma de vocalise, ou seja, porque ela não tem texto?

A.P.: *Porque eu queria a voz pura, sem texto, e porque contrastaria com as outras duas canções.*

6. A primeira canção seria um prenúncio ao amor, anunciando-o com as chamadas de trompas?

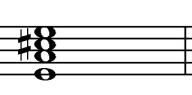
A.P.: *É um chamado onde as trompas anunciam o encontro do amor transcendental, puramente espiritual, sem necessidade dos contornos das palavras.*

7. Considerando uma outra hipótese: se as canções manifestam diferentes tipos de amor (segundo seu próprio ponto de vista) – espiritual, homossexual e heterossexual – qual o suporte musical que permite afirmar que a primeira canção expressa o amor espiritual?

A.P.: *Porque assim o senti.*

8. Por que a ordem das fases da lua foi invertida? Existe um motivo específico para isso?

A.P.: *A ordem das fases da lua foi invertida por motivo poético-musical; queria os intervalos crescentes, da 2ª menor às duas terças: lá menor, lá maior.*

lá menor	lá Maior
	
I 6	I 6 4

Exemplo musical n° 1: os intervalos das fases da lua quarto-crescente e cheia, de

Almeida Prado¹²³

9. Os *ostinatos* encontrados na canção religiosa “Chama de amor viva” e em “Bendito o Sol!” sugerem o fogo e a veemência do amor religioso, na primeira canção, e humano, na segunda? Que outros recursos composicionais são empregados, visando alcançar o mesmo fim - a veemente expressão do amor?

A.P.: *Exatamente. O ígneo da paixão mística na primeira canção e o ígneo da paixão carnal na segunda canção, mas tudo se mistura; é o sair de si mesmo e a entrega ao êxtase – orgasmo.*

10. Quais cantoras gravaram o *Tríptico*?

A.P.: *Somente a Niza.*

11. Como o Sr. faria a organização das estrofes do *Tríptico*? Como se pode observar, a organização das estrofes que eu propus não coincide com as rupturas na música¹²⁴. Como o Sr. distribuiria os versos em estrofes? Como escreveria o texto do *Tríptico*?

A.P.: *Creio que você as organizou muito bem, pois não pensei em poema como tal; logo, está bem assim como o fez.*

12. Por que utilizou a letra “N” na primeira canção do *Tríptico Celeste*, compasso 19? O que essa letra significa?

A.P.: *A letra 'N' significa “som normal”, sem ser bocca chiusa.*

¹²³ Exemplo musical inserido, de próprio punho do compositor, no questionário.

¹²⁴ A organização apresentada no trabalho é diferente e posterior à proposta no questionário.

13. A estrela Alfa de Centauro aponta o caminho para o Cruzeiro do Sul. No *Tríptico Celeste*, qual a sua função específica como personagem?

A.P.: *Ela aponta para as Moradas Eternas, para o Inefável, o Indizível.*

(Em uma segunda oportunidade, ao encontrarmos Almeida Prado no Rio de Janeiro¹²⁵, pudemos ainda lhe indagar sobre a tonalidade do *Tríptico Celeste*. Vamos considerar a pergunta seguinte como a de número 14).

14. Por que estando a nota mi presente em todo o *Tríptico*, o Sr. conclui o ciclo com o mib ?

A.P.: *O acorde de mib maior simboliza a luz, pois ele tem raízes na lembrança do mib extenso do início do “Ouro do Reno” de Wagner, a “Sinfonia Heróica” de Beethoven, algumas sinfonias de Mozart que, na minha memória musical, me remete a um estado luminoso, de alegria, de exaltação inebriante.*

¹²⁵ Pergunta feita ao compositor após encontro em Workshop realizado pela Uni-Rio, dia 15/02/2006, sobre a Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado. Rio de Janeiro, RJ.

ANEXO B

Cópia manuscrita da partitura do *Tríptico Celeste* de Almeida Prado.

ANEXO C

Cópia manuscrita da partitura do *Tríptico Celeste* revista por Almeida Prado.

ANEXO D

Cópia digitalizada da partitura do *Tríptico Celeste* de Almeida Prado.

ANEXO E

Catálogo das obras para canto e piano de Almeida Prado