

# *Artigos*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Um *vocalise* nordestino na Amazônia: considerações sobre a Mãe d'Água em *Canticum naturale*, de Edino Krieger

Julio Cesar Damaceno,<sup>1</sup>  
Acácio Piedade<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta a discussão de uma seção do poema sinfônico *Canticum naturale* (1972), de Edino Krieger (1928), a partir do conceito de intertextualidade e da teoria das tópicas. A referida seção consiste em um solo para voz feminina soprano em forma de *vocalise* que traz, dentro do contexto da peça, uma alusão programática ao canto do personagem folclórico da Mãe d'Água. Serão abordadas as relações intertextuais entre a peça de Krieger e exemplos diversos do repertório de concerto, como a tradição francesa de *vocalises* e peças programáticas que trazem representações sonoras das águas, tendo como ponto central o diálogo entre o *vocalise* presente em *Canticum naturale* e a peça *Mãe d'Água* (1969), de Guerra-Peixe (1914-1993). Acreditamos que uma perspectiva comparativa pode contribuir para uma melhor compreensão das estruturas e significados de *Canticum naturale*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edino Krieger. Intertextualidade. *Vocalise*. Música brasileira.

**ABSTRACT:** This work comments a section of the symphonic poem *Canticum naturale* (1972), by Edino Krieger (1928), considering the concept of intertextuality and the Topic Theory. This section consists of a soprano solo in the form of *vocalise* that alludes to the singing of a folk character: the Mãe d'Água (Mother of Water). There will be addressed some intertextual relations between Krieger's work and different examples from the concert repertoire, such as the French *vocalise* tradition and programmatic pieces that convey sonic representations of water. A central point of this discussion will be a dialogue between the *vocalise* present in *Canticum naturale* and the song *Mãe d'Água* (1969), by Guerra-Peixe (1914-1993). We believe that a comparative perspective can contribute for a better understanding of structure and meaning in *Canticum naturale*.

**KEY-WORDS:** Edino Krieger. Intertextuality. *Vocalise*. Brazilian music.

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

<sup>2</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Mãe d'Água, Iara, ou ainda, Uiara são denominações atribuídas a uma mesma personagem folclórica brasileira que, apesar de comumente associada a culturas indígenas, tem sua inserção em nosso país a partir de adaptações do imaginário europeu, chegada aqui através dos portugueses durante o processo de colonização. Segundo Casemiro (2012, p. 17), as diferentes configurações que esta figura tomou no Brasil resultam da confluência de três personagens: as sereias gregas, das quais a Mãe d'Água adquiriu o traço do canto sedutor; as sereias ibéricas, da qual herdou a forma de uma mulher-peixe (o mito grego descreve as sereias como mulheres-pássaro); por fim, uma personagem ibérica conhecida como Moura Encantada, cujo traço de oferecer presentes e tesouros a suas vítimas é uma das características da Mãe d'Água – uma particularidade presente em todas as variações da narrativa é o fim trágico de quem se deixa seduzir pela figura e por suas ofertas. Em um estudo sobre a presença desta personagem em nossa literatura, Casemiro (2012, p. 19) cita o etnógrafo João Barbosa Rodrigues em um texto de 1881:

80

A Iara é a sereia dos antigos com todos os seus atributos, modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do Equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do Norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos (Rodrigues, 1881, p. 37).

A caracterização física da personagem, aqui enfatizando a adaptação das narrativas europeias ao clima e às características físicas do povo brasileiro (tenha-se em vista a associação comum entre a Mãe d'Água e a figura da mulher indígena), contrasta com as descrições dos autores românticos brasileiros que, segundo Casemiro, atribuíam traços europeus à personagem nacional. Neste sentido, a autora demonstra como a representação da Mãe d'Água na literatura brasileira apresenta afinidades com outra personagem folclórica: a Loreley,

figura feminina que entrou para a mitologia germânica, sendo considerada um símbolo cultural associado ao Romantismo Alemão. Gostaríamos de observar que tal como a Loreley, a Iara atingiu intensa popularidade entre os eruditos no Brasil no decorrer do século XIX e XX (Casemiro, 2012, p. 20).

O fim do século XIX, período que assistiu aos primeiros anos de República no Brasil, impulsiona nas artes a construção de uma identidade na-

cional, sendo que uma primeira onda nacionalista, seguindo os padrões estéticos românticos, trouxe como temática um *corpus* considerável de símbolos nacionais. Volpe descreve como a representação artística de elementos da cultura indígena e da paisagem geográfica do país tiveram um papel fundamental neste processo (Volpe, 2001). No caso da Mãe d'Água, além de diversos exemplos na literatura e nas artes visuais, ainda no século XIX encontra-se um exemplo de sua presença na música brasileira: o poema *As Uiáras*, de Mello Moraes Filho, foi musicado por Alberto Nepomuceno em 1896 e obteve repercussão considerável.<sup>3</sup>

No decorrer do século XX esta identidade nacional forjada na estética romântica foi sendo reconfigurada de diversas formas em todas as artes. Novas características e funções foram sendo atribuídas aos mesmos temas e personagens elencados no século anterior, quando se ofereciam como símbolos de uma brasilidade a ser construída. Tendo este processo em vista, este artigo se dedica à figura da Mãe d'Água tal como retratada musicalmente no poema sinfônico *Canticum naturale*, composto em 1972 pelo compositor catarinense Edino Krieger (nascido em 1928). Esta obra, uma espécie de pintura sonora da floresta amazônica, traz em seu segundo movimento um longo solo para soprano em *vocalise*, solo este que foi caracterizado pelo compositor como um canto de Mãe d'Água. Após uma breve contextualização a respeito da carreira do compositor e do poema sinfônico em toque, será exposta uma análise da estrutura do segmento em questão, seguida de reflexões teóricas a respeito do *vocalise* como peça artística. Após isto, serão apontadas algumas aproximações entre o trecho analisado de *Canticum naturale* e a obra de câmara *Mãe d'Água*, escrita pelo compositor paulista César Guerra-Peixe em 1969, buscando demonstrar uma relação dialógica entre as duas peças, tanto no plano estrutural, no que se refere ao contexto de criação das peças, quanto ao conteúdo semântico nelas proposto pela alusão à figura da Mãe d'Água.

81

<sup>3</sup> *As Uiáras (Lenda Amazônica)*, de Alberto Nepomuceno, com poemas de Mello Moraes Filho, para coro feminino e orquestra, composta em 1896.

**Edino Krieger: linguagem composicional e referências nacionais**

Nascido em Brusque, Santa Catarina, no ano de 1928, Edino Krieger se dedicou ao violino em sua região natal até os 14 anos de idade, ocasião na qual lhe foi ofertada uma bolsa de estudos para o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Foi neste Conservatório em que, paralelamente aos estudos de violino, Edino iniciou sua atividade como compositor através de seu contato com Hans-Joachim Koellreutter. Com apenas 17 anos, Edino passa a integrar o Grupo Música Viva que, liderado por Koellreutter, reunia alguns compositores interessados nas novas técnicas composicionais e proposições estéticas das vanguardas europeias (Krieger, 2011, p. 417; Kater, 2001). Desta forma, as primeiras obras de Edino são marcadas pela influência do serialismo e da técnica dodecafônica, porém, segundo o próprio compositor, tal influência se deu de maneira livre, jamais sendo caracterizada por posicionamentos radicais ou excludentes em relação a outras possibilidades.

82

Possuindo um catálogo no qual constam em torno de 150 obras, Edino Krieger é autor de peças fundamentais do repertório da música brasileira, tendo escrito para as mais diversas formações camerísticas, peças solo e música orquestral, além de música para cinema e teatro. Segundo Paz (2012, p. 23), sua produção pode ser dividida em três fases criativas. A primeira fase é marcada pelos estudos com Koellreutter e sua participação como integrante do Grupo Música Viva, estendendo-se entre os anos de 1945 a 1952. Este período “embrionário” se caracteriza pela criação de peças curtas construídas a partir da técnica dodecafônica, como as *Três miniaturas* para piano e flauta e os *Cinco epigramas* para piano. Escrito em 1952, o *Choro* para flauta e cordas articula a técnica dodecafônica a uma linguagem rítmica e com algumas características melódicas e formais ligadas ao choro.

No fim da década de 1940, Edino estudou composição nos Estados Unidos, entrando em contato com compositores de expressão claramente neoclássica, como Aaron Copland. Esta aproximação com outros pontos de vista estéticos caracterizou toda a segunda fase de sua criação, entre 1953 e 1965. Neste período há uma predominância clara de formas

como a suíte e a sonata, além de referências constantes a elementos de caráter nacionalista, o que pode ser observado em alguns títulos como *Abertura brasileira*, de 1955, e *Brasiliana* para viola e cordas, de 1960. Segundo Rodrigues (2006, p. 40), a *Sonata* para piano a quatro mãos, de 1953, é apontada por Edino como o marco inicial desta fase. Ainda segundo Rodrigues, esta é a sua fase “mais produtiva, a que viu nascer suas obras mais conhecidas pelo público e por esta razão poderia ser considerada a sua fase de afirmação como compositor” (Rodrigues, 2006, p. 40).

Em 1965, Edino escreveu, sob encomenda do III Festival Interamericano de Música de Washington, as *Variações elementares*, marco inicial de sua terceira fase composicional. Segundo Paz (2012, p. 25), esta fase tem como característica o fim da preocupação do compositor em privilegiar determinadas técnicas, formas ou processos composicionais, em prol da articulação de preceitos tanto da vanguarda quanto da tradição musical europeia, somada a uma busca intencional pelo elemento nacional, porém dentro de uma perspectiva mais universalista. Referindo-se a *Variações elementares*, Horta aponta que nesta peça “já temos uma amostra bem significativa do estilo maduro do compositor, que seria injusto chamar de eclético, de tal modo estão nele integradas as diversas maneiras de pensar e agir” (Horta, 2006, p. 34).

Além da articulação de técnicas e procedimentos composicionais advindos tanto da vanguarda quanto da tradição, a questão da identidade musical nacional também perpassa, portanto, esta fase composicional madura de Edino. Contudo, cabe lembrar a postura assumida pelo compositor desde a década de 1940 ao afirmar que a expressão de uma identidade musical brasileira não pode se vincular a uma restrição dos aparatos técnicos e expressivos do artista. Neste sentido, Egg afirma que “as obras de Edino Krieger se tornaram uma referência de como contornar o dilema da brasilidade sem abrir mão da diversidade composicional” (Egg, 2015, p. 35).

Além de seu largo reconhecimento público como compositor, Edino tem sua biografia atrelada a uma forte atuação como administrador cultural, pois esteve à frente da criação e manutenção de projetos fun-

damentais para a disseminação da música de concerto no país, como as Bienais de Música Brasileira Contemporânea e o Instituto Nacional de Música da Funarte. Os Festivais de Música da Guanabara, organizados por Edino em 1969 e 1970, foram o primeiro passo para a criação das Bienais de Música Brasileira Contemporânea realizadas desde 1975, evento que Edino dirigiu até a 12.<sup>a</sup> edição em 1997 e que continua presente no calendário artístico nacional.<sup>4</sup> Na década de 1980 Edino foi um dos principais articuladores na criação do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, o qual dirigiu a partir de 1981. Em 1989 assumiu a direção da FUNARTE, sendo ali responsável pela implantação de inúmeros projetos vinculados à divulgação da música brasileira de concerto. Na década de 1990 esteve à frente da Academia Brasileira de Música e do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, instituições nas quais fez um profícuo trabalho de recuperação e disponibilização de acervos (Tacuchian, 2006, p. 22). Esta intensa atividade como administrador e produtor cultural, além de suas críticas musicais publicadas na imprensa, caracteriza Edino Krieger como um artista marcado pela “intenção muito firme de inserir-se no processo social, na discussão da época, nos assuntos que diziam respeito à vida do músico, extrapolando o simples trabalho de composição” (Horta, 2012, p. 11).

### ***Canticum naturale***<sup>5</sup>

Esta obra foi escrita no início de 1972 por encomenda da Orquestra Filarmônica de São Paulo, por ocasião das homenagens ao sesquicentário da Independência do Brasil. Sua estreia ocorreu neste mesmo ano no Teatro Municipal de São Paulo, sob regência de Jaques Bodmer e com solo vocal de Maria Lúcia Godoy. Segundo Paz (2012, p. 26), a estreia “se deu com grande cobertura por parte da imprensa, todos os jornais de grande circulação estampavam notas e comentários alusivos à peça”. Produto da terceira fase composicional de Edino, a obra parte de uma recriação do ambiente sonoro da floresta amazônica através dos meios

<sup>4</sup> Sobre os Festivais de Música da Guanabara, em particular sua relação com o festival polonês Outono de Varsóvia, ver Cevallos (2018).

<sup>5</sup> Para uma análise mais detalhada da obra como um todo, ver Damaceno (2018).

orquestrais. Na partitura há alusões a cantos de pássaros, ruídos de insetos e a outros animais, além de referências ao movimento das águas dos rios que perpassam a floresta. A obra divide-se em dois movimentos: *Diálogo dos pássaros* e *Monólogo das águas*. Estes são executados sem interrupção, sendo a duração total aproximada de 14 minutos, segundo indicação da partitura.

O primeiro movimento, *Diálogo dos pássaros*, teve como base para sua composição transcrições de cantos de pássaros encontrados pelo compositor em gravações do ornitólogo Johann Dalgas Frisch, cujo trabalho na década de 1960 se popularizou através do lançamento de dois discos com registros de suas expedições. Segundo Edino Krieger:

No *Canticum naturale*, os cantos dos pássaros constituem o material melódico básico da 1.<sup>a</sup> parte, *Diálogo dos pássaros*. Cada canto constitui um módulo, que se repete em determinado espaço de tempo e se contrapõe, cumulativamente, a outros módulos, formando contrapontos espontâneos, tal como em sua forma natural (Krieger, 1972).<sup>6</sup>

Neste movimento, grilos, siriemas, inhambús, javalis, muitos outros insetos e animais manifestam suas vozes à medida que o panorama sonoro de uma floresta tropical se descortina. O disco de Dalgas Frisch, *Vozes da Amazônia*, de 1964, trazia o registro inédito do canto do Uirapuru, pássaro da fauna brasileira que foi fortemente vinculado a lendas indígenas, tendo sido referenciado em algumas obras da música brasileira (como o balé *Uirapuru*, de Villa-Lobos, e a *Sinfonia* n.º 2, de Camargo Guarnieri). Em *Canticum naturale*, a exposição do canto do Uirapuru, realizado através de um solo de flauta, se encontra exatamente na articulação entre o primeiro e o segundo movimento da peça. Ou seja, o canto do solitário Uirapuru é a última voz que se ouve antes da música mergulhar nas águas.

O segundo movimento, *Monólogo das águas*, representa sonoramente os rios que perpassam a floresta. Descrevendo esta segunda parte da peça como uma estrutura ternária ›A-B-A'‹, Tacuchian (1999, p. 15) aponta a presença daquilo que denomina “motivo das águas”, um *ostinato* apre-

<sup>6</sup> Trata-se de entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em 1972 na qual não consta o nome do autor entrevista.



sentado pelos violoncelos no início da segunda parte e retrabalhado por todos os naipes ao fim. Esta estrutura tem origem nas ondulações musicais que emulam as águas, utilizadas por compositores em muitas obras anteriores, tais como Smetana (*Vltava*), Debussy (*La Mer*) e Villa-Lobos (*Erosão, origem do Rio Amazonas*). Segundo Edino Krieger:

Na segunda parte da composição, *Monólogo das águas*, o material sonoro deriva do princípio estático-dinâmico contido no deslocamento de uma grande massa sonora. Um elemento de movimento é introduzido pelos violoncelos, enquanto a ideia de massa e volume é sugerida por grandes blocos estáticos de sonoridades (Krieger, 1972).

Ainda segundo o compositor, esta sobreposição de elementos dinâmicos e estáticos busca realizar sonoramente o efeito vivenciado por quem observa: o rio, estando sempre no mesmo lugar, encontra-se porém em constante movimento (Krieger; Damaceno, 2018). Esta representação musical da imagem do rio serve de moldura ao solo vocal que é objeto de análise deste trabalho:

86

Na parte central do trecho há uma referência às lendas geradas pelo Amazonas, na forma de um Canto de Mãe-d'Água, confiado a uma voz solista opcional, ou a um violoncelo, sob um acompanhamento monocórdio da harpa e do vibrafone, com uma clara conotação de cantoria nordestina (Krieger, 1972).

Em entrevista concedida em 2018, o compositor menciona que esta melodia foi reaproveitada da trilha sonora por ele criada para o filme *Rua descalça*, lançado em 1971 (Krieger; Damaceno, 2018).<sup>7</sup> Ressalta-se que, no contexto da trilha sonora, a melodia não fazia referência à Mãe d'Água, além de ter sido registrada apenas com acompanhamento de violão. Ainda segundo Edino Krieger, a gravação para o filme foi realizada pela soprano mineira Maria Lúcia Godoy, a mesma intérprete à qual coube a estréia de *Canticum naturale*. Voltaremos a este ponto ao abordarmos comparativamente o solo vocal da peça de Edino Krieger e a peça de câmara *Mãe d'Água*, de Cesar Guerra-Peixe, dedicada à mesma Maria Lúcia Godoy e por ela registrada no fim dos anos 1960.

Algumas análises que abordam *Canticum naturale* podem ser encontradas em: Tacuchian (1999), que analisa a peça situando-a no contexto

<sup>7</sup> Agradecemos a disponibilidade do compositor Edino Krieger em nos conceder a entrevista que embasa parte das considerações aqui expostas.

de uma trilogia sinfônica; Cevallos (2012), cujo enfoque é a influência de compositores poloneses na obra de Krieger; Damaceno (2018), que explora o poema sinfônico a partir de suas relações intertextuais. Antes de retomar o escopo deste artigo descrevendo as características estruturais da representação musical da Mãe d'Água em *Canticum naturale*, cabem aqui alguns apontamentos sobre o conceito de intertextualidade e a teoria das tópicas, que serão úteis nas análises que seguem.

### **Intertextualidade e tópicas**

O conceito de intertextualidade surge na teoria literária, especificamente no contexto francês de fins da década de 1960, a partir de escritos de Julia Kristeva, os quais reconfiguraram idéias formuladas por Mikhail Bakhtin. Segundo Kristeva, Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária a idéia de que todo texto se constrói como um mosaico de citações, sendo que todo texto absorve e transforma outros textos anteriores (Kristeva, 2012, p. 142). O trabalho de Kristeva teve vários desdobramentos para além dos estudos literários e sua idéia de intertextualidade se faz presente no campo da análise musical desde pelo menos a década de 1980 (Klein, 2005; Straus, 1990).

Constituindo-se como um campo de estudos no qual se apresenta uma considerável variedade de abordagens, especialmente quando aplicada à música, a intertextualidade apresenta diversas dificuldades para o estabelecimento de modelos e paradigmas de análise, segundo Greco e Barranechea (2008, p. 42), “devido à necessidade latente de se explicar a forma conflituosa como uma obra se torna original ao se relacionar com outros textos pré-existentes”. Neste sentido, questões como a diferenciação entre o conceito de intertextualidade e a teoria da influência concorrem para se consolidar como ferramenta analítica no campo da música (Korsyn, 1991). Apesar de diversos esforços já realizados no sentido de construir paradigmas analíticos que possibilitem o estudo das relações intertextuais em música por um viés mais objetivo, neste trabalho optou-se por considerar as ligações entre a peça de Edino Krieger e seus intertextos como relações dialógicas e não apenas intertextuais.

Segundo Maciel (2017, p. 139), o conceito de intertextualidade proposto por Kristeva tem como base a idéia bakhtiniana de dialogismo. Na perspectiva de Bakhtin, relações dialógicas são entendidas como relações entre vozes, e essas vozes pertencem a sujeitos, sendo estes passíveis de serem identificados ou não. O dialogismo se dá através dos sujeitos que selecionam, citam ou procuram apagar as vozes com as quais se relacionam, e não apenas através dos textos nos quais estas vozes se materializam. Já o termo “intertextualidade” se aplicaria adequadamente apenas aos casos de relações dialógicas em que estas relações são materializadas no texto, apontando que as relações dialógicas, na medida em que são relações de sentido, se mostram antes de mais nada como relações de interdiscursividade. Isto quer dizer: os sujeitos em diálogo constituem discursos que se entrecruzam. Salienta-se aqui esta distinção como forma de elucidar a maneira como são encaradas neste trabalho as relações intertextuais e semióticas entre *Canticum naturale* e a narrativa da Mãe d’Água, bem como outras obras que serão referidas e colocadas em comparação.

88

Ao abordar as relações intertextuais na peça, este trabalho também considera o universo de tópicos da musicalidade brasileira elencado por Piedade (2013) o qual apresenta alguns pontos pertinentes ao conteúdo programático de *Canticum naturale*, especificamente no que se refere à representação da floresta e à alusão ao Nordeste. Em sua abordagem da música de Villa-Lobos, Piedade identifica um conjunto de tópicos que denomina como tópicos amazônicos, ou tópicos da Floresta Tropical (Piedade, 2009). Neste conjunto, inserem-se tópicos animais (as quais retratam tipicamente pássaros habitantes da floresta de maneira icônica) e tópicos selvagens (que retratam fenômenos naturais).

Ainda segundo Piedade, outro exemplo das tópicos de floresta tropical é sua enunciação como lugar da teofania, ou seja, o espaço onde deuses, seres demoníacos ou espíritos da natureza habitam, onde fazem ouvir suas vozes. Este universo de tópicos pode ser identificado em *Canticum naturale*, respectivamente, na representação icônica dos cantos de pássaros no primeiro movimento (tópicos animais), na alusão ao fluxo das águas no segundo movimento (tópica selvagem) e na representação do

canto do Uirapuru e à Mãe d'Água (a floresta como lugar da teofania). Além das tópicas amazônicas, também pode ser identificada na peça a tópica nordestina, no material melódico-harmônico do solo vocal (conforme mostraremos adiante).

Pode-se apontar também em *Canticum naturale* uma característica atribuída por Piedade à música de Villa-Lobos: a sobreposição de tópicas, como no caso da representação do canto do Uirapuru, ao mesmo tempo uma representação icônica do canto de um pássaro (tópica animal) e uma alusão à um ser mítico da floresta (teofania). Assim, tendo em vista o alto grau de retoricidade presente em *Canticum naturale*, a Teoria das Tópicas, em sua adaptação realizada por Piedade, se apresenta como uma possibilidade coerente para a compreensão da peça, revelando certas relações dialógicas e discursos presentes no texto musical, possibilitando a articulação de uma narratividade que se dá através destas figuras retóricas.

### **A Mãe d'Água em *Canticum naturale***

89

A representação do canto da Mãe d'Água ocupa a parte central do segundo movimento, *Monólogo das águas*. A partir do compasso 35, a orquestra inicia uma configuração textural que estabelece a nota Mi como centro tonal, que acompanhará todo o solo vocal com poucas alterações, se caracterizando basicamente pelo emprego de *ostinati* e notas pedais combinadas a pequenas intervenções de colorido timbrístico (na maioria das vezes com emprego de notas estranhas ao modo nordestino, o qual é sugerido pela harpa e pelo vibrafone). A figura 1 apresenta detalhes deste acompanhamento orquestral.<sup>8</sup>

Seguindo o mesmo princípio deste material, os outros naipes da orquestra se dividem entre o reforço do pedal em *mi*, especialmente madeiras e metais, e a criação de estratos contrastantes, como o naipe de cordas que, além da sustentação de alguns *clusters*, constrói pequenas massas sonoras através da sobreposição de células melódicas curtas exe-

<sup>8</sup> A partitura utilizada nestas análises foi editada pela Academia Brasileira de Música (Krieger, 2000).

The image displays a musical score for three instruments: Harpa, Piano e Celesta, and Xilofone e Vibrafone. The score is written in 4/4 time and is divided into two systems. The first system shows the Harpa with a steady eighth-note accompaniment, the Piano e Celesta with a long sustained note, and the Xilofone e Vibrafone with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the Harpa accompaniment, the Piano e Celesta with a 'Celesta' section marked 'mf', and the Xilofone e Vibrafone with a similar rhythmic pattern.

90

**Figura 1.** Detalhe do acompanhamento orquestral (comp. 40-45). Assim consta na partitura, sendo que os pedais da harpa anteriormente marcados eram *fá#*, *dó#*, *sol#* e *lá#*.

cutadas rapidamente. Em linhas gerais, o acompanhamento que emoldura o canto da Mãe d'Água mantém a ideia motriz de todo o *Monólogo das águas*: a sobreposição de elementos estáticos e dinâmicos como representação do movimento das águas do Amazonas, o que é reforçado pelo perfil melódico ondulatório da harpa e do vibrafone.

A linha melódica entoada pela soprano se inicia no compasso 39 com uma longa sustentação da nota *si*, executada “como prolongamento do som da campana – *bocca chiusa* abrindo em Oh ou Ah”, segundo a indicação da partitura, produzindo assim o efeito da melodia emergir

progressivamente do fundo orquestral. A figura 2 apresenta a melodia executada pela voz soprano ao longo de todo o solo.



91

Figura 2. Totalidade da parte do soprano, comp. 39-82 (redução dos autores).

A sustentação de notas longas está presente em toda a melodia, aliando-se a três células rítmicas (figura 3) a partir das quais todas as frases que constituem o solo são construídas.

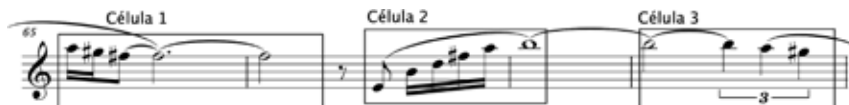


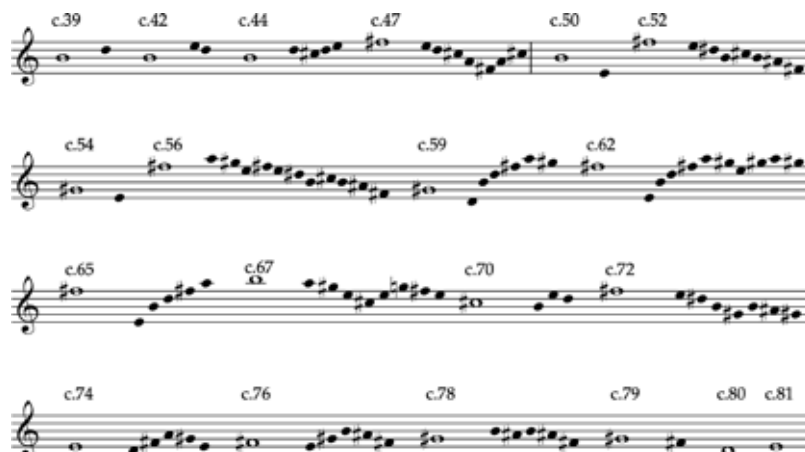
Figura 3. Parte do soprano: três células rítmicas básicas da melodia (comp. 65-68).

Articuladas ao acompanhamento difuso e denso criado pelas sonoridades da orquestra, no qual a métrica apesar de identificável não assume papel preponderante, as células apresentadas na figura 2 reforçam o sentido de fluidez da linha melódica. O emprego recorrente de apojeturas no primeiro tempo do compasso (célula 1) e de tercinas com a primeira nota ligada (célula 3) criam um efeito de nublamento da métrica quaternária, fazendo deslizar os pontos de apoio da melodia. A célula 2, caracterizada como um gesto ascendente iniciado por um grupo de semicolcheias que repousa em nota aguda sustentada, às vezes é substituída por um longo glissando ascendente (em ambos os casos se mantém o efeito de algo que emerge). Assim, do ponto de vista rítmico, a melodia vocal une-se ao fundo orquestral na realização de estruturas que se prestam à representação musical das águas. O acompanhamento orquestral se comporta como algo estático (embora em constante transformação timbrística) enquanto a melodia apresenta o dinamismo de trazer sempre algo novo.

92

Em relação às alturas, a melodia tem como princípio básico a exploração das escalas lídia e mixolídia com 4<sup>a</sup> aumentada, tendo como centro a nota *mi* sustentada pela orquestra (no compasso 71 há uma breve passagem pela terça menor, *sol* natural, que poderia caracterizar o emprego da escala dórica, a qual também é pertinente à tópica nordestina). Pode-se observar um adensamento na apresentação deste material no decorrer do solo considerando-se as notas nas quais a linha melódica se apoia, o que é reforçado pelo adensamento rítmico (a quantidade de notas utilizadas a cada frase se amplia). A figura 4 apresenta as notas mais apoiadas e enfatizadas em cada uma das frases que constituem o solo e as notas que se encontram entre elas, aqui consideradas secundárias.

Estas notas enfatizadas, que são as mais longas, são em ordem de aparição: *si*, *fá#*, *sol#*, *dó#*, *mi*, *ré*. Constitui-se aqui quase uma escala mixolídia de *mi*, centro tonal da seção, faltando apenas o 4.º grau. Dessa forma, apesar do emprego da escala nordestina se dá também em um nível estrutural mais profundo. Observando-se as notas aqui chamadas de secundárias, em preto, constata-se que a linha melódica explora também padrões e configurações intervalares que a princípio não se vinculam a esta sonoridade nordestina. Quando isoladas do contexto do



**Figura 4.** Notas enfatizadas pela linha melódica em cada frase em branco, notas secundárias em preto (redução dos autores).

acompanhamento orquestral, diversas passagens da melodia poderiam ser interpretadas como resultantes da utilização da escala de tons inteiros (que também apresentaria como material a quarta aumentada e a sétima menor). Este emprego discreto das escalas nordestinas, evitando estruturas intervalares mais diretas associadas a este material e aproximando-se da escala de tons inteiros, além de outros cromatismos, como o Sol natural, ajuda a construir um caráter mais ambíguo para a melodia, causando o ocultamento de uma significação direta, o que reforça uma atmosfera mítica para a Mãe d'Água. De fato, todo mito sempre guarda um mistério, uma aparente falta de clareza, o que dificulta uma leitura direta e que amplia o horizonte de significação, algo no que a música e a mitologia são irmãos (Lévi-Strauss, 1978).

Em contraste com estas características da melodia principal, os contracantos executados por diversos instrumentos ao longo do solo delineiam claramente as escalas nordestinas, empregando arpejos da tríade fundamental e as notas características (quarta aumentada e sétima menor). A figura 5 apresenta os dois primeiros contracantos presentes, realizados por uma flauta e um oboé logo na primeira frase da melodia.



Flauta 1

Oboé 1

Soprano

41 45

Detailed description: This musical score shows three staves for measures 41 to 46. The top staff is for Flauta 1, the middle for Oboé 1, and the bottom for Soprano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flauta 1 part has a melodic line starting at measure 41 and ending at 45. The Oboé 1 part has a similar melodic line starting at measure 45. The Soprano part has a long, flowing melodic line with some rests.

Figura 5. Contracantos de flauta e oboé, comp. 41-46 (redução dos autores).

Oboé 1

Soprano

Violino 1 solo

Flauta 1

66 70 75

Detailed description: This musical score shows four staves for measures 66 to 75. The top staff is Oboé 1, the second is Soprano, the third is Violino 1 solo, and the bottom is Flauta 1. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part has a melodic line with some rests and a triplet. The Violino 1 solo part has a complex, rhythmic melodic line with many triplets. The Oboé 1 and Flauta 1 parts have melodic lines with some rests.

Figura 6. Parte do soprano e contracantos, comp. 66-75 (redução dos autores).

Ainda a respeito dos contracantos, cabe destacar o trecho entre os compassos 66 e 75 (figura 6). Este é o ponto em que a soprano atinge a nota mais aguda do solo (*si<sup>5</sup>*) e onde se torna mais claro o adensamento progressivo da quantidade de notas empregadas na melodia. Somando-se a isso, ocorre o trecho mais compacto em relação à presença de contracantos, com frases executadas pelo violino (com um longo trecho em diálogo com a soprano), oboé e flauta. Algumas passagens destes contracantos

são dobradas por outros instrumentos e ocorrem pequenas intervenções melódicas, como o fagote (omitidas na redução acima).

Além do adensamento textural tanto horizontalmente, em virtude do acréscimo de notas, quanto verticalmente, devido à sobreposição de linhas melódicas, destaca-se neste trecho uma passagem imitativa realizada pelo violino e pela flauta a partir do compasso 71. Mantendo a mesma configuração intervalar, o violino parte da nota final do canto e reproduz o motivo, transpondo-o uma quinta justa acima, e assim a flauta faz o mesmo com o violino e transpõe o motivo mais uma quinta justa acima.

De maneira geral, as características estruturais deste trecho de *Canticum naturale* aqui abordado se dividem entre a afirmação de elementos modais característicos do uso da tópica nordestina (Piedade, 2011) e configurações sonoras cujo elemento essencial é o colorido timbrístico, além de uma rítmica que, apesar de claramente apoiada na métrica quaternária, sugere ao ouvinte a sensação de um ritmo mais “psicológico” do que corporal, um desenrolar temporal fluído e ao mesmo tempo estático, reforçando as referências programáticas deste segundo movimento, especialmente, a representação da Mãe d’Água, essa figura feminina que canta sem palavras. Este fato será discutido agora.

95

### **Canções sem palavras: o *vocalise* como peça artística**

O ato de entoar uma melodia sem texto, geralmente sobre vogais sustentadas, faz parte da rotina tradicional de estudos e aquecimento de cantores e constitui boa parte do material didático voltado ao ensino de canto. A história do *vocalise* como gênero pedagógico remonta ao século XVI, com Caccini (Dejardin, 2017). Já o *vocalise* dito artístico, ou *vocalise* de concerto, pode ser visto como um gênero similar aos estudos para instrumento, os quais, partindo de um caráter inicialmente pedagógico, se desenvolvem como obras artísticas e se tornam repertório de concerto, sendo que o advento destes estudos instrumentais precedeu historicamente por muito pouco o *vocalise* artístico (Stickler, 1989). É interessante notar que o *vocalise* artístico foi um gênero importante na França até o início do século XX não apenas na área do canto mas na de composição, e por isso há obras escritas neste gênero por Ravel,

Dukas, D'Indy, Koechlin e muitos outros. Na época, escrever ao menos um *vocalise* era quase uma obrigação para um compositor. De fato, a composição de *vocalise*, em voga desde o final do século XIX, sendo que até 1991 mais de duzentos compositores escreveram obras deste gênero (Chilcote, 1991).

O *vocalise* pode ser tratado como estilo de canto no caso da música improvisada, como no caso do *scat singing* no *jazz*: para além da mera emulação de um instrumento, há toda uma sintaxe própria no *scat* (Edwards, 2002). Também na música popular brasileira se pode afirmar que o estilo *vocalise* é muito presente, por exemplo, na obra de Milton Nascimento, onde ele opera no nível da significação e funciona na narrativa musical como uma espécie de texto metafórico sem palavras (Cintra, 2016).

96 O *vocalise* artístico como objeto de análise levanta questionamentos que problematizam a relação entre melodia e letra e entre voz e instrumento. De fato, trata-se de um tipo de canção sem palavras “na qual a voz do cantor exerce uma função que extrapola o que é pronunciado, aquilo que é dito” (Valente, 2004, p. 4). Ou seja, uma melodia “pura” para expressar o que as palavras não podem dizer. Além disso, a ausência de texto desnuda o elemento puramente sonoro da voz, potencializando seus sentidos e exigindo domínio técnico do intérprete:

Além do alto nível de exigência musical característico de composições dessa modalidade, é notório o fato de que a execução dos *vocalises* artísticos faz as qualidades sonoras da voz se apresentarem mais expostas, uma vez que não há o auxílio semântico do texto e a articulação das palavras (Chaves, 2012, p. 16).

No estudo que realizou sobre a presença de *vocalises* artísticos no repertório de concerto brasileiro, Chaves (2012) aponta que a maioria das peças, incluindo aqui os exemplos internacionais, foram compostas para vozes femininas agudas e muitas vezes são dedicadas a cantoras específicas, em forma de homenagem. A autora aponta com curiosidade para o fato de não ter encontrado, ao longo de sua pesquisa, nenhum exemplo de *vocalise* artístico solo dedicado especificamente à voz masculina. Apesar de escapar ao escopo deste artigo a investigação de questões de gênero na história da música, não podemos deixar de considerar as dimensões

simbólicas vinculadas à voz feminina que este dado evidencia. Afinal, a Mãe d'Água, personagem à qual o *vocalise* de *Canticum naturale* faz referência, tem como característica, em muitas de suas variantes, a um ser feminino sedutor que emite um canto misterioso e belo, o qual atrai, e enfeitiça suas vítimas, levando-as invariavelmente a um fim trágico.

Neste caso, a imagem feminina, corporificada pela emissão vocal, se apresenta carregada de significados vinculados a esta narrativa originária ligada ao mito que conecta beleza feminina, sedução e morte. Essa imagem feminina ambígua, ao mesmo tempo bela e ameaçadora, tem uma profundidade histórica que remonta pelo menos às sereias da antiguidade grega, como mencionamos anteriormente. É sob a perspectiva destes discursos que se entrelaçam, a sereia amazônica, a floresta e seus animais, o Nordeste profundo, é neste campo que vemos a presença da Mãe d'Água no *Canticum naturale*.

Considerando-se essa representação ambígua do feminino, cabe lembrar que todo o repertório de *vocalise*, quase exclusivamente dedicado a intérpretes femininas, muitas vezes em forma de homenagens, foi quase exclusivamente criado por compositores homens, o que coloca o canto como um dos poucos setores da música ocidental no qual sempre houve uma presença feminina preponderante, ainda que aqui a mulher, na maioria das vezes, não se desvencilhe do papel de “musa”, uma imagem distante, bela, porém um tanto subalterna.

Muitas vezes pode-se inferir no repertório de *vocalise* uma relação com a velha ideia da música absoluta: a premência de um ideal de pureza do canto sem a “mácula” que a palavra lhe causaria, assim correspondendo a um ideal de pureza feminina, uma virgindade. Por sua vez, a profundidade da natureza em si emerge deste caráter intocado pela visão ou pelo conhecimento dos homens, sendo por isso mesmo extremamente atraente. Ainda segundo Chaves (2012), outra característica comum a diversas peças do repertório de *vocalises* é a adaptação destas obras à execução por determinados instrumentos:

Em muitos *vocalises* artísticos, a escrita da linha melódica se presta a execução instrumental, o que pode ser confirmado pelas várias transcrições feitas dessas canções para sua execução por instrumentos musicais melódicos (Chaves, 2012, p. 15).

Pode-se dizer que algumas melodias instrumentais tem um caráter de *vocalise*, mesmo que não recebam esta designação. Essa espécie de transferência timbrística remete à presença “ausente” de uma voz humana, ali emulada. Assim, no caso de um *vocalise* ou qualquer peça criada com uma linha melódica a ser entoada por uma voz, quando esta peça é transcrita para execução instrumental, cabe-se perguntar: o que se mantém para caracterizar a vocalidade? Uma resposta apontaria para a questão do registro da voz e do grau de dificuldade específico no qual uma voz cantada em geral opera, os quais se busca preservar na escrita instrumental. O termo *expressivo cantabile* manifesta claramente esta técnica e a intenção de emulação de um canto por um instrumento. Aqui se pode dizer que a escrita instrumental estabelece uma relação indexical com o ser humano; ou seja, o instrumento denota a marca de um canto humano, traços que indicam que provem de uma voz humana. Isto ocorre principalmente quando há simultaneamente uma aproximação timbrística, como ocorre no caso do violoncelo, dito um instrumento muito próximo da voz. Aqui, pode-se pensar que essa voz, que canta através do instrumento, profere um texto ausente, e que portanto provoca uma remissão a significados não-linguísticos, cabendo assim a questão, já referida, que indaga se estaríamos mais próximos da ideia de música pura-absoluta ou da premissa de uma semânticidade inerente ao discurso musical.

Por ora, observe-se que este cantar dos instrumentos se revela um gesto instrumental originário, faz parte do conhecimento primário da interpretação instrumental, e que inclusive habita a linguagem dos músicos. Note-se que em alguns repertórios de música indígena, os instrumentos “falam” uma linguagem específica através deste canto instrumental (no caso da música indígena, ver Piedade, 2004). O “cantar instrumental” tem um histórico próprio, vindo inclusive a configurar uma figuração na música do período clássico, intitulada por Ratner de tópica *singing style* (Ratner, 1980). Ou seja, na música instrumental deste período (e cremos que se pode estender isto até a música do século XIX), o estilo *cantabile* era muito usual e portava uma gama de significados para além de meramente denotar uma voz cantada. Sob este prisma, poderíamos dizer que a música instrumental de Mozart, como suas sonatas para piano, são

verdadeiras óperas, alegorias instrumentais de personagens-temas que cantam e dialogam. Além disso, invoca-se aqui alguns tropos importantes como natureza-beleza-simplicidade, amador-feminino e privado/doméstico (Day-O’Connell, 2014; Liu, 2016).

Com o exposto, cremos que o *vocalise* ainda subsiste quando dele se subtrai o timbre vocal (e toda sua carga simbólica) como suporte, pois a remissão à voz humana vai além de uma simples imitação e adentra o próprio âmago da linguagem, no que tange a aspectos sintáticos e semânticos. Na partitura do *Canticum naturale* está indicada a opção de que o solo vocal seja substituído por um violoncelo no caso de falta de intérprete vocal. Nesta situação, tendo em conta as referências programáticas associadas ao solo vocal, cremos que, no plano semântico, a mudança causada pela substituição timbrística e a própria ausência do canto feminino (trocado por dois violoncelos em oitavas) provavelmente enfraqueceria consideravelmente a referência à Mãe d’Água. Isto ocorre não devido ao trabalho de transcrição em si, o qual é enriquecedor e dinamiza os repertórios dos diversos instrumentos (e vozes), mas sim ao fato de que, aparentemente, a evocação musical da Mãe d’Água requer prioritariamente o timbre (a presença) da voz feminina que emerge do fundo nesse panorama sonoro de águas e seres da floresta. Convém agora comentar outros *vocalises* artísticos no repertório brasileiro.

A este respeito, Chaves aponta que a quantidade é relevante, porém “grande parte dessas composições permanece desconhecida, tanto do grande público, quanto dos intérpretes” (Chaves, 2012, p. 61). O exemplo apontado pela autora como o mais conhecido é o primeiro movimento das *Bachianas brasileiras* n.º 5 de Villa-Lobos, que tem como característica (comum a vários *vocalises* brasileiros) a alternância entre trechos vocalizados e trechos que possuem texto. A remissão aqui é ao estilo melódico do período barroco, entendido como “bachiano”, e a presença do violoncelo é massiva, inclusive dobrando o canto. A proximidade do timbre da voz feminina com o dos violoncelos provoca uma sensação de integração, como se o canto não estivesse sozinho, se tratando de diversas vozes humanas que se articulam. O dobramento entre violoncelo solo e a voz feminina é novamente a fórmula empre-

gada. Já em uma de suas últimas obras, a suíte sinfônica *Floresta do Amazonas*, Villa-Lobos utiliza diversos *vocalises* para voz feminina que fazem referência a cantos de pássaros da floresta, além de incluir como epílogo da suíte uma versão em *vocalise* de *Melodia sentimental*, uma das quatro canções com texto de Dora Vasconcelos presentes na obra. É interessante comentar aqui este tipo de *vocalise*, que é apresentado após a execução da mesma melodia com letra, uma espécie de repetição sem palavras que potencializa a dimensão propriamente melódica de um material previamente conhecido. Curiosamente, a ausência do texto parece enriquecer a semanticidade desta variante de *vocalise*, como se o texto anteriormente apresentado não tivesse sido o suficiente, não tivesse esgotado a potência expressiva do material, que assim se revela não uma canção mas um *vocalise*.

100 Apesar de dar ênfase à produção de Villa-Lobos, tendo em vista a grande repercussão de suas obras, Chaves apresenta um catálogo com um número considerável de *vocalises* artísticos brasileiros que constituem o *corpus* de sua pesquisa, em sua maioria peças desconhecidas do público e até mesmo exemplos de peças que permanecem inéditas. Cabe apontar aqui a ausência de menção ao *vocalise* de *Canticum naturale* no trabalho de Chaves que, no entanto, inclui o *vocalise* de Cesar Guerra-Peixe – a obra *Mãe d'Água* –, a qual possui algumas relações importantes com o *vocalise* de Edino Krieger. Discutiremos essa questão a seguir.

### ***Canticum naturale* e *Mãe d'Água* de Guerra-Peixe**

*Mãe d'Água*, para canto vocalizado e violão, foi escrita por Guerra-Peixe em 1969 especialmente para a gravação de Maria Lúcia Godoy em seu disco *O canto da Amazônia*. Este disco, trabalho realizado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) em homenagem ao aniversário de 300 anos da cidade de Manaus, reunia peças com temática amazônica de autores como Cláudio Santoro e Waldemar Henrique, e teve Guerra-Peixe como arranjador e autor de transcrições, além de compositor do *vocalise* mencionado. Esta peça apresenta pontos interessantes se colocada comparada com o solo vocal de *Canticum naturale*. Pela referência à Mãe d'Água já em seu título, estabelece-se um diálogo entre as duas composições.

Considerando brevemente o contexto de realização das duas peças, nota-se em primeiro lugar a presença constante da soprano Maria Lúcia Godoy, intérprete da melodia de Edino Krieger tanto no contexto original na trilha sonora do filme *Rua descalça* quanto na estreia de *Canticum naturale*, e a quem foi dedicada a composição de Guerra-Peixe. Além disso, as duas peças são fruto de encomendas, ambas revelando um caráter cívico: um disco em homenagem ao aniversário da Cidade de Manaus (no caso de Guerra-Peixe) e a comemoração dos 150 anos da Independência Nacional (no caso de Edino Krieger). Nos dois casos, a forte alusão à Mãe d'Água ganha um sentido claro de representação de um símbolo da cultura nacional. Cabe destacar também a relação pessoal entre os dois compositores, ambos egressos do Grupo Música Viva.<sup>9</sup> A Mãe d'Água enquanto figura do panteão de personagens “autênticas” da cultura popular brasileira foi construída a partir de uma longa série de textos que dialogaram entre si na literatura brasileira, como comentamos anteriormente, a própria personagem sendo portanto resultado de um forte grau de intertextualidade. Ambas as composições bebem nesta mesma fonte. No entanto, além da mesma temática, pode-se observar também alguns pontos de contato entre *Mãe d'Água* e *Canticum naturale* no que tange às estruturas musicais.

101

Vetromilla (2010) comenta o acompanhamento realizado pelo violão na peça de Guerra-Peixe, assumindo que o título da peça seria auto-explicativo no que diz respeito à aproximação entre a sonoridade do violão e o universo imaginário do compositor acerca da sonoridade da água. O autor aponta que Guerra-Peixe

a partir de 1967, adotou como elemento constitutivo de sua linguagem composicional para violão uma textura contrapontística na qual se estabelecem dois planos sonoros distintos: um, estático, das cordas soltas; e outro, dinâmico, das cordas presas [...] Tal recurso pode ser associado à idéia do fluxo sonoro que traduz metaforicamente o som das águas de um rio (Vetromilla, 2010, p. 23).

<sup>9</sup> Apesar da proximidade temporal na realização das composições, a presença de Maria Lúcia Godoy como intérprete em ambas, a amizade entre os dois compositores e mesma a temática da Mãe d'água, Edino Krieger afirma que não conhece esta peça do colega e amigo (Krieger; Damasceno, 2018).



Observa-se assim na peça de Guerra-Peixe o mesmo binarismo estaticidade/dinamismo empregado por Edino Krieger na construção de sua representação sonora das águas. Apesar da disparidade de recursos instrumentais das duas peças (violão e orquestra sinfônica, respectivamente), perdura esta ideia de conjumar elementos que atribuem ora estaticidade ora movimento à música, isto sendo empregado de maneira intencional pelos compositores para remeter à imagem das águas. Em ambas as obras, os elementos de dinamismo constituem essencialmente cromatismos, enquanto que a estaticidade é manifestada pelo uso de notas pedais. Este uso de notas pedais prolongadas como representação de estaticidade vai mais além do que isso, se levarmos em conta a longa tradição ocidental do bordão ou a ideia de *drone* em certas tradições orientais.<sup>10</sup> De fato, há nesta própria técnica musical uma fértil semântica, construída através de séculos e ressignificada em várias culturas, mas que aponta para a dimensão do sagrado, daquilo que permeia as coisas constantemente e se mantém. Tal remissão é bastante rica no contexto da Mãe d'Água, habitante das águas das florestas, sendo coerente com a ideia de tópicos de floresta tropical, mencionada anteriormente, a qual apresenta este cenário como o espaço habitado por deuses ou espíritos da natureza. É interessante notar que, pelo título da obra *Canticum naturale*, “cântico natural”, dita-se um enraizamento da Mãe d'Água na natureza, aludindo à imanência do sobrenatural. Os outros cânticos, presentes no primeiro movimento, são de pássaros, insetos, animais, porém o título da obra, em singular, parece se endereçar ao cântico que emerge no segundo movimento, a partir de um fundo que se apresenta, em relação ao canto, como mais estático, embora seja formado por elementos dinâmicos.

Cabe apontar também que em *Canticum naturale*, tendo em vista os meios instrumentais empregados, os elementos de dinamismo também se apoiam largamente na exploração do timbre. Porém, tendo em vista que, em seu contexto original, o canto de *Canticum naturale* também foi criado com acompanhamento de violão (no filme *Rua descalça*, como

<sup>10</sup> “*Drone*” pode ser traduzido como “drono”. A respeito, ver o verbete *Drone(i)* no *Grove Music Online* (Baines, 2001).

mencionado anteriormente), pode-se inferir que o fato de ambas as peças apresentarem a nota *mi* como centro tonal se fundamenta pelas características idiomáticas do instrumento, com o emprego da sexta corda solta,

Figura 7. Figuração rítmica e material harmônico do violão em *Mãe d'Água* de Guerra-Peixe (redução dos autores).

*mi*, bordão do violão. A figura 7 apresenta o arpejo realizado pelo violão em *Mãe d'Água*, de Guerra-Peixe. Este modelo de arpejo é utilizado ao longo de quase todo o *vocalise*. Segue também um trecho da progressão de acordes na qual esse arpejo é executado, formada a partir dos movimentos cromáticos e notas pedais.

A linha melódica da soprano, na obra de Guerra-Peixe, apresenta um material aparentemente mais variado em relação às alturas, apesar de ambas as peças explorarem a sobreposição das escalas lídia e mixolídia. Se em *Canticum naturale* o emprego de escalas caracteristicamente nordestinas é realizado com o cuidado de evitar cadências melódicas ou arpejos diretamente associados a este material, o solo vocal de *Mãe d'Água*, em diálogo com os movimentos cromáticos realizados pela harmonia do violão, expande gradativamente a gama de alturas utilizadas ao ponto desta referência perder-se totalmente. Mesmo em trechos nos quais as alturas correspondem às notas típicas dos modos lídio e mixolídio, algumas características nublam este material, assim como em *Canticum naturale*. Como exemplo, a Figura 8 apresenta os compassos iniciais da peça, nos quais a ênfase dada ao intervalo de semitom e a ausência do acompanhamento do violão (que se inicia no oitavo compasso e estabelece a nota *mi* como centro) criam este encobertamento.



Figura 8. Compassos iniciais de *Mãe d'Água* (soprano *a capella*) (redução dos autores a partir da partitura editada pelo SESC Partituras).

Cabe aqui a realização de algumas considerações a respeito desta referência à tópica nordestina presente nos dois *vocalises* aqui abordados. Salienta-se em primeiro lugar que as escalas, às quais nos referimos até aqui como caracteristicamente nordestinas, apresentam usos (e significados) mais amplos em diversos contextos. A interpretação da tópica nordestina engloba diversos aspectos, como por exemplo a presença de um triângulo durante a seção do *vocalise* em *Canticum naturale*, utilizado ao modo de um forró. A tópica não depende unicamente do material escalar que, no caso específico, deriva de certas combinações e padrões específicos nas escalas lídia e mixolídia. Ao lado de escalas pentatônicas, estas escalas em si podem ser encontradas nas obras de Debussy, por exemplo, ali constituindo, entre outros materiais e técnicas, caminhos que o compositor francês buscou na criação de estruturas musicais não teleológicas, o que o tornou um dos pioneiros na abertura de novos caminhos para a música pós-tonal.

104

Ainda neste sentido, uma outra característica da música de Debussy no que se refere à criação de uma música que supera a direcionalidade das estruturas tonais, e que pode ser identificada nos dois *vocalises* aqui abordados, é a ausência de procedimentos de desenvolvimento motivico, o qual foi substituído pela ideia de concatenação e transformação de células melódicas que costuram a melodia. Por fim, um outro ponto de contato entre Debussy e as peças de Edino Krieger e de Guerra-Peixe diz respeito à própria temática da água, lembrando que a seção onde ocorre o *vocalise* do primeiro se intitula *Monólogo das águas*. O movimento das águas está presente em obras como *La mer*, *La cathedrale engloutie* e, especialmente, no terceiro movimento de *Nocturnes*, cujo título, *Sirènes* (“sereias”), que sugere um forte paralelo com a Mãe d'Água, além de

também ser um exemplo importante de *vocalise*, aqui executado por um coro de vozes femininas. Pode-se observar assim que, tanto do ponto de vista estrutural quanto em relação ao plano semântico das peças, os materiais e procedimentos composicionais de Edino Krieger e Guerra-Peixe envolvem as tópicas da floresta e nordestina, porém não estão restritos a elas, englobando outros referenciais e dimensões de significado, como o correr das águas e a ideia do sobrenatural. Por fim, lembramos que a Mãe d'Água, como as sereias míticas, é um ser que habita o fundo dos rios ou mares, onde é dificilmente visível aos banhistas ou navegantes, e entretanto, através da dimensão da audibilidade, atrai suas presas pelo canto, as quais, depois de capturadas, são levadas ao fundo das águas, lugar escuro que representa simbolicamente um tipo de morte.

Colocando a parte estes apontamentos, uma outra observação a ser feita a respeito das sonoridades nordestinas presentes nos *vocalises* de *Canticum naturale* e *Mãe d'Água* é o rompimento da cadeia isotópica estabelecida pela referência à narrativa. Como descrito anteriormente, a narrativa da Mãe d'Água, apesar de suas diferentes versões em diversas regiões e de sua origem europeia, tem sua caracterização mais comum no imaginário popular como mito indígena da região amazônica. O contexto dos *vocalises* estudados é nítido: *Canticum naturale*, segundo seu autor, se constitui como uma descrição sonora da floresta amazônica; *Mãe d'Água*, de Guerra-Peixe, foi escrita para um álbum intitulado *Cantos da Amazônia*. Ora, é possível assim questionar o motivo do emprego deliberado das sonoridades nordestinas tanto por Guerra-Peixe quanto por Edino Krieger. No caso de *Canticum naturale*, é importante lembrar o reaproveitamento de uma melodia composta anteriormente, conforme revela o compositor. Em seu contexto de origem, além de não fazer referência à Mãe d'Água, a melodia foi registrada com acompanhamento de violão, sendo este, segundo Edino Krieger, calcado na alusão aos ponteios dos violeiros nordestinos (Krieger; Damaceno, 2018). Com isto se pode argumentar que há uma intertextualidade que se encaixa entre estas duas obras. Como ferramenta analítica, pode-se invocar nestes intertextos toda a tradição de *vocalises*, toda a rede de significados e a carga literária sobre sereias, mães d'água e seres similares, todas as mu-

sicalizações deste universo sombrio, perigoso, mortífero, e no entanto, ao mesmo tempo sedutor, belo, feminino etc. Todo esse material denso entra em ação quando compositores se põem a compor estas obras e, sobretudo, quando ouvintes as escutam. Muito mais do que estabelecer influências entre autores e obras, interessa “abrir nossas leituras dessas obras considerando os múltiplos textos nos quais elas se costuram” (Klein, 2005, p. 19).

106 Desta forma, para além da referência às águas, pode ser postulada uma relação intertextual com uma obra absolutamente diferente do ponto de vista das referências no plano semântico: o final de *Neptune*, última peça da obra orquestral *The Planets*, de Gustav Holst (de 1915), onde há um coro de vozes femininas, disposto em um espaço adjacente ao palco. O nexo aqui é o destaque da voz feminina cantando um longo *vocalise* em meio à textura orquestral rica em efeitos de distanciamento e estranhamento, evocando mistério e escuridão, inclusive pelo *fade out*, que se assemelha a um desaparecimento no fundo escuro. As relações intertextuais se dão neste imbricamento entre técnicas orquestrais, alusão ao escuro, referência ao canto feminino misterioso da sereia, ser que canta em sua língua sem palavras.

### Conclusão

Neste artigo tentamos trazer à tona algumas questões analíticas e musicológicas a partir da investigação da segunda parte do poema sinfônico *Canticum naturale*, de Edino Krieger, intitulada *Monólogo das águas*. Este monólogo é, na verdade, conduzido não pelas águas mas pela Mãe d'Água, que canta em sua língua sem palavras. As águas são o meio natural, o *habitat* desta voz única, meio mulher, meio peixe, ou ainda, meio violoncelo, que desponta do fundo das águas na floresta, a qual, no movimento anterior, *Diálogo dos pássaros*, se mostra como um ambiente polifônico onde diversas vozes interagem e alinham o som da floresta dialogicamente. O monólogo se abre quando o primeiro plano desce da superfície arbórea para o fundo do rio que corre, o que se dá após o canto solitário do Uirapuru. É no fundo das águas que surge um Nordeste inesperado, tão surpreendente que, podemos arguir, apresenta

considerável grau de retoricidade. O uso da tópica nordestina tal como inserida na moldura de *Canticum naturale* traz uma melodia ressignificada pela referência à lenda amazônica, o correr das águas e a todo o cenário musical que antecede esta seção da obra, mantendo entretanto suas características de “cantoria nordestina”, pelas palavras do próprio compositor, que inclusive justifica isto como uma alusão à participação fundamental de imigrantes nordestinos na povoação da região amazônica (Krieger; Damaceno, 2018). As Mães d’Água brasileiras, a de Edino Krieger e a de Guerra-Peixe, e outras que habitam livros, filmes e obras visuais, sereias da floresta tropical, continuam a fiar esta teia intertextual e a seduzir perigosamente artistas inspirados através de seu canto doce e solitário na sua língua sem palavras.



## Referências

Baines, Anthony C. “Drone (i)”. *Oxford Music Online / Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08192>. Acesso em: jun. 2020.

Casemiro, Sandra Ramos. *A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Cevallos, Semitha H. M. *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

Cevallos, Semitha H. M. *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*. 2018. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Chaves, Patrícia Cardoso. *O vocalise no repertório artístico brasileiro: Aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa vocalise de Francisco Mignone*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

108 Chilcote, Katheryn Susan. *The Vocalise Art Song*. 1991. Tese (Doutorado em Música). University of Oregon, Eugene, 1991.

Cintra, Luciano. “O realístico e o ficcional em MINAS, de Milton Nascimento: uma aplicação adaptada do modelo de Allan Moore”. *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 4., Rio de Janeiro, 2016. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

Damaceno, Júlio César. *Uma proposta de análise para Canticum naturale, de Edino Krieger*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

Day-O’Connell, Sarah. “The Singing Style”. In: Danuta Mirka (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 238-258.

Dejardin, Kathleen Rose. *The Accompanied Vocalise and Its Application to Selected Baroque, Classical, Romantic and Twentieth Century Songs and Arias*. 1992. Tese (Doutorado em Música). University of Arizona, Tucson, 1992.

Edwards, Brent Hayes. “Louis Armstrong and the Syntax of Scat”. *Critical Inquiry*, v. 28, n. 3, 2002, p. 618-649.

Egg, André; Picchi, Achille. “Brasilidade e diversidade composicional”. *Festival de Música Contemporânea Brasileira*, 2., Campinas, 2015. *Anais [...]*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- Greco, Lara; Barrenechea, Lúcia. “Intertextualidade e pós-modernismo musical”. *Ictus*, v. 9, n. 1, 2008, p. 39-56.
- Horta, Luiz Paulo. “Uma síntese do que há de melhor na música moderna do Brasil”. In: Coelho, Francisco Carlos (org). *Música contemporânea brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 29-35.
- Horta, Luiz Paulo. “Prefácio”. In: Paz, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC, 2012, p. 11-13.
- Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.
- Klein, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Korsyn, Kevin. “Towards a New Poetics of Musical Influence”. *Music Analysis*, v. 10, p. 1-72, 1991.
- Krieger, Edino. “Os Sons da Amazônia na música de Edino” (entrevista). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1972, p. 4 (“Caderno B”).
- Krieger, Edino. “Aula Inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor”. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 2, p. 413-423, jul.-dez. 2011.
- Krieger, Edino; Damaceno, J. César. *Entrevista sobre Canticum naturale*. Rio de Janeiro, 15 mai. 2018. Entrevista gravada.
- Krieger, Edino. *Canticum naturale*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Banco de Partituras de Música Brasileira, 2000. Orquestra.
- Kristeva, Julia. “A palavra, o diálogo e o romance”. In: Kristeva, Julia. *Introdução à semánalise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- Liu, Peng. “Exploring the Singing Style in Five Lyrical First Movements from Beethoven’s Piano Sonatas”. *The American Musicological Society Southwest Chapter Conference Proceedings*, v. 5, 2016.
- Maciel, Lucas Vinício de Carvalho. “A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade”. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão (SC), v. 17, n. 1, p. 137-151, jan.-abr. 2017.
- Paz, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC, 2012.
- Piedade, Acácio T. C. “Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro”. *Simpósio Internacional Villa-Lobos*, 1., São Paulo, 2009. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.



Piedade, Acácio T. C. *O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia). Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Piedade, Acácio T.C. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. *Per Musi*, v. 23, p. 103-112, 2011.

Piedade, Acácio T. C. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El Oído Pensante*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2013.

Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.

Rodrigues, Lutero. “Edino Krieger: música de câmara”. In: Coelho, Francisco Carlos (org). *Música contemporânea brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 39-51.

Rodrigues, João Barbosa. “Lendas, crenças e superstições”. *Revista Brasileira*, t. 10, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.

Stickler, Larry Wayne. *Concert Vocalises for Solo Voice: A Selective Study*. 1989. Tese (Doutorado em Música). Indiana University, Bloomington, 1989.

110

Straus, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Tacuchian, Ricardo. “Uma trilogia sinfônica de Edino Krieger”. *Debates*, n. 3, 1999, p. 7-23.

Tacuchian, Ricardo. “Edino Krieger: música de câmara”. In: Coelho, Francisco Carlos (org). *Música contemporânea brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 17-24.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. “Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor”. *Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

Vetromilla, Clayton. “Guerra-Peixe: da trilha sonora do filme *O diabo mora no sangue* ao *Prelúdio* n.º 2 para violão”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 19-24.

Volpe, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. 2001. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Texas, Austin, 2001.

### **JULIO CESAR DAMACENO**

Mestre em Musicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com Graduação em Música Universidade Estadual de Londrina (UEL). Como compositor de música para teatro, participou de eventos como a Mostra de Teatro e Circo de Londrina e o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine-Horto, em Belo Horizonte. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1013-4630>. E-mail: [julio\\_damaceno@hotmail.com](mailto:julio_damaceno@hotmail.com)

### **ACÁCIO PIEDADE**

Graduado em Música (Composição) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é Mestre e Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com Pós-Doutorados em Musicologia na Université de Paris Sorbonne (2011) e Composição na Hochschule für Musik Franz Liszt em Weimar, Alemanha (2019). Professor Associado no Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde ministra disciplinas e realiza e orienta pesquisas nas áreas de composição, análise musical e musicologia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7813-084X>. E-mail: [acaciopiedade@gmail.com](mailto:acaciopiedade@gmail.com)