

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, CENTRO DE
ARTES, PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES,
MESTRADO EM ARTES**

TAYNÁ BATISTA LORENÇÃO

**Lycia de Biase Bidart e os Estudos Interartes: contribuições
para uma interpretação musical**

VITÓRIA

2023

TAYNÁ BATISTA LORENÇÃO

**Lycia de Biase Bidart e os Estudos Interartes: contribuições
para uma interpretação musical**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e cultura

Linha de pesquisa: Interartes e novas mídias

Orientador: Alexandre Siqueira de Freitas

VITÓRIA

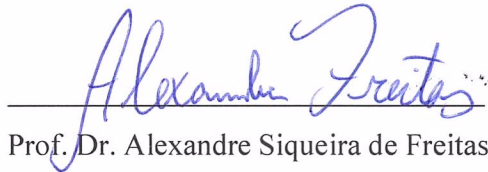
2023

TAYNÁ BATISTA LORENÇÃO

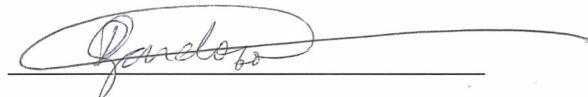
**Lycia de Biase Bidart e os Estudos Interartes: contribuições
para uma interpretação musical**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

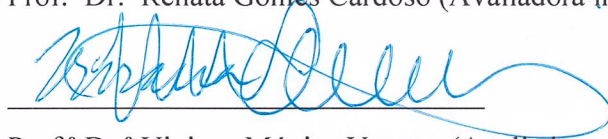
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas (Orientador - PPGA/UFES)



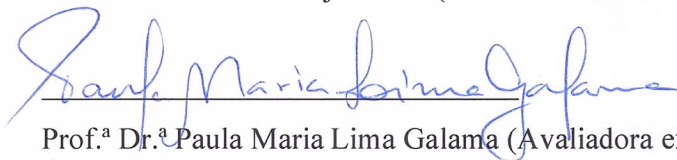
Prof.^a Dr.^a Renata Gomes Cardoso (Avaliadora interna - PPGA/UFES)



Prof.^a Dr.^a Viviana Mônica Vermes (Avaliadora externa - PPGL/UFES)



Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa (Avaliador interno - PPGA/UFES)



Prof.^a Dr.^a Paula Maria Lima Galama (Avaliadora externa - FAMES)

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

L868l Lorenção, Tayná Batista, 1996-
Lycia de Biase Bidart e os Estudos Interartes : contribuições para uma interpretação musical / Tayná Batista Lorenção. - 2023. 162 f. : il.

Orientador: Alexandre Siqueira de Freitas.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Compositoras. 2. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 3. Música - Execução. 4. Música e literatura. I. Freitas, Alexandre Siqueira de. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas, pela competência, acolhimento, incentivo, empatia, conselhos e contribuições.

Aos membros da banca examinadora, pela participação e valiosas orientações.

Ao financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Espírito Santo (FAPES) pelos meses de suporte à realização dos requisitos do mestrado.

Aos professores, coordenador, representantes discentes e ao secretário Evandro Amon Bruno, por conduzirem o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) com empenho e dedicação.

Aos funcionários do Arquivo Público e Biblioteca Pública do Espírito Santo, pelo atendimento e assistência na busca por notícias de jornais e revistas sobre a compositora Lycia De Biase Bidart, em especial à Sergio Oliveira Dias e Tiago de Matos Alves.

À Nicole Garcia e à funcionária da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, Marina Macambyra, por encaminhar as digitalizações das partituras, e aos funcionários das bibliotecas Lugares de Memória da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Fundação Casa Rui Barbosa, Thiago S. Correia e Leonardo Pereira Cunha, por nos enviarem as digitalizações do livro “Ou isto ou aquilo”, edição de 1964.

À família de Lycia pelas contribuições e apoio, especialmente à Marcos Bidart, por se manter sempre em contato apoiando os avanços da pesquisa.

Às profissionais da saúde Anita Fernandes e Walesca Agda, pelo imenso cuidado e disposição em seus atendimentos, que me fortaleceram para enfrentar esse momento de muito trabalho árduo com mais calma e equilíbrio.

Ao meu professor de piano Cláudio Thompson e às cantoras Luana Shaeffer e Lorena Pires pela participação, ensinamentos, partilha e muitas gargalhadas durante os ensaios.

Aos amigos Gabriel, Cláudio, Salisa, Igor, Bruna, Felipe, José e Logan, pelas contribuições, paciência, mas especialmente pela amizade durante esse período.

Aos meus pais Leomar e Sônia, e à minha irmã Angel, pelo apoio incondicional.

E finalmente, ao Felipi Falcão, por tudo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral voltar um olhar para canções compostas por Lycia De Biase Bidart (1910-1991), a partir de três poemas do livro “Ou isto ou aquilo” de Cecília Meireles (1901 – 1964) e ilustrações de Maria Bonomi (1935), e observar como se dão, nessas canções, as articulações internas entre signos sonoros, verbais e visuais. Estas canções são criações poético-musicais escritas em 1973 no Rio de Janeiro, intituladas “As meninas”, “O mosquito escreve” e “Rômulo rema”. Para construir esse diálogo, primeiramente, realizamos uma revisão da literatura a fim de encontrar pesquisas recentes similares a nossa, e, principalmente, prospectar possibilidades metodológicas. Em seguida, buscamos apresentar quem foi Lycia no meio musical erudito no Espírito Santo e no Brasil na primeira metade do século XX. Além disso, procuramos identificar elementos estilísticos e interartísticos no conjunto de sua obra através dos títulos, catálogos, comentários de jornais e influências vindas de seus professores. Após esta aproximação biográfica de Lycia, refletimos sobre desafios para a interpretação pianística solo e colaborativa, bem como discutimos brevemente conceitos importantes no desenvolvimento de uma interpretação subsidiada por um diálogo interartes: a tradução, transcrição, transcrição e as imagens musicais. No último capítulo, trouxemos as análises das canções, expondo aspectos literários, visuais e pictóricos a partir dos poemas, para buscar uma compreensão dos processos híbridos existentes. Encerramos com um relato do processo de construção de uma interpretação musical, no qual dialogamos com nossa vivência criativa e àquela das cantoras, incluindo indicações de andamentos, orientações sobre certas técnicas pianísticas, respiração, tempo *rubato*, uso dos pedais, dinâmica, e diferenças mais pontuais entre as versões para piano e voz e piano e duo vocal.

Palavras-chave: Interartes; Música, poesia e ilustração; Lycia De Biase Bidart; Interpretação e performance

LYCIA DE BIASE BIDART AND INTERARTS STUDIES: CONTRIBUTIONS TO A MUSICAL INTERPRETATION

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to look at songs composed by Lygia De Biase Bidart (1910 – 1991) based on three poems from the book “Ou isto ou aquilo” by Cecília Meireles (1901 – 1964), and illustrations by Maria Bonomi (1935), and observe how the internal articulations between sound, verbal and visual signs occur in these songs. These songs are poetic musical creations written in 1973 in Rio de Janeiro, entitled “As meninas”, “O mosquito escreve” and “Rômulo Rema”. To build this dialogue, first, we conducted a literature review to find recent researches like ours and, mainly, prospecting methodological possibilities. Then, we seek to present who Lygia was in the erudite music scene in Espírito Santo and Brazil in the first half of the 20th century. In addition, we sought to identify stylistic and interartistic elements in her work through titles, catalogues, newspaper comments and influences from her teachers. After this biographical approximation of Lygia, we reflect on challenges for solo and collaborative pianistic interpretation, as well as briefly discuss important concepts in the development of an interpretation supported by interarts dialogue: translation, transcription, transcreation and musical images. In the last chapter, we brought the analyzes of the songs, exposing literary, visual, and pictorial aspects from the poems, to seek an understanding of the existing hybrid processes. We finish with a review of the construction process of a musical interpretation, in which we dialogue with our creative experience and that of the singers, including indications of tempos, guidance on certain pianistic techniques, breathing, *rubato* tempo, use of pedals, dynamics and more specific issues differences between the versions for piano and voice and piano and vocal duo.

Keywords: Interarts; Music, poetry and illustration; Lygia De Biase Bidart; Interpretation and performance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Capa da revista “Vida Capichaba”.....	22
Figura 2 “O sortilégio de Chanaan”	41
Figura 3 Poema “Rômulo rema”	68
Figura 4 Capa do livro “Ou isto ou aquilo”	75
Figura 5 Ilustração “Rômulo rema”	76
Figura 6 Poema “As meninas”	79
Figura 7 Ilustração “As meninas”	87
Figura 8 Poema “O mosquito escreve”	89
Figura 9 Ilustração “O mosquito escreve”	91

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Modalidades primárias da sintaxe sonora	17
Tabela 2 Modalidades primárias da matriz visual	18
Tabela 3 Modalidades primárias da matriz verbal	19
Tabela 4 Estruturação das seções de “As meninas”	84
Tabela 3 Nível de primeiridade da matriz verbal	69
Tabela 2 Nível de secundidade da matriz visual	70
Tabela 1 Nível de secundidade da matriz sonora	71
Tabela 3 Nível de secundidade da matriz verbal	73
Tabela 1 Nível de terceiridade da matriz sonora	82

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1. “Rômulo rema”, compassos 1 a 6.....	72
Exemplo 2. “Rômulo rema”, compassos 20 a 24.....	72
Exemplo 3. “As meninas”, compassos 1 a 4.....	84
Exemplo 4. “As meninas”, compassos 1 a 4.....	85
Exemplo 5. “As meninas”, compassos 33 a 36.....	85
Exemplo 6. “As meninas”, compassos 29 a 31.	86
Exemplo 7. “O mosquito escreve”, compassos 2 a 4.	93
Exemplo 8. “O mosquito escreve”, compassos 13 a 15.	93
Exemplo 9. “O mosquito escreve”, compassos 2 a 4.	94
Exemplo 10. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 3 e 4.....	99
Exemplo 11. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 3 e 4.....	100
Exemplo 12. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 15 a 20.....	100
Exemplo 13. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 5 e 6.....	101
Exemplo 14. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 10 e 11.....	101
Exemplo 15. “Rômulo rema” piano e duo vocal, compassos 10 e 11.....	102
Exemplo 16. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 1 a 4.....	102
Exemplo 17. “Rômulo rema” piano e duo vocal, compassos 1 a 4.....	102
Exemplo 18. “Rômulo rema” piano e duo vocal, compassos 17 e 18.....	103
Exemplo 19. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 19 e 20.....	104
Exemplo 20. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 31 e 32.....	104
Exemplo 21. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 1 a 3.....	104
Exemplo 22. “As meninas” piano e duo vocal, compasso 1.....	105
Exemplo 23. “As meninas” piano e duo vocal, compasso 1.....	105
Exemplo 24. “As meninas” piano e duo vocal, compasso 1.....	106
Exemplo 25. “As meninas” piano e voz, compassos 1 a 8.....	107
Exemplo 26. “As meninas” piano e voz, compassos 1 a 4.....	107
Exemplo 27. “As meninas” piano e voz, compassos 5 a 8.....	108
Exemplo 28 “As meninas” piano e voz, compassos 21 a 28.....	109
Exemplo 29. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 31 a 40.....	110

Exemplo 30. “As meninas” piano e voz, compassos 28 a 31.....	110
Exemplo 31. “As meninas” piano e voz, compassos 9 a 12.....	111
Exemplo 32. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 9 a 12.....	112
Exemplo 33. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 21 a 24.....	112
Exemplo 34. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 5 e 6.....	113
Exemplo 35. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 13 e 14.....	114
Exemplo 36. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 7 e 8.....	114
Exemplo 37. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 15 a 18.....	115
Exemplo 38. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 1 e 2.	115
Exemplo 39. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 3 e 4.....	116
Exemplo 40. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 9 e 10.....	116
Exemplo 41. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 9 e 10.....	116
Exemplo 42. “O mosquito escreve” piano e duo vocal, compassos 25 a 31.....	117
Exemplo 43. “O mosquito escreve” piano e duo vocal, compassos 17 e 18	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: REVISÃO DA LITERATURA	
1.1 O estado da arte na pesquisa interartística	6
1.2 Metodologia	13
CAPÍTULO 2: LYCIA DE BIASE BIDART	
2.1 No contexto da música erudita no Espírito Santo e no Brasil	21
2.2 Percepções estilísticas e interartísticas	34
CAPÍTULO 3: ELEMENTOS DA INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE	
3.1 Os desafios da interpretação e performance musical	45
3.2 Os desafios na colaboração pianística	52
3.3 Tradução, transcrição e transcriação	58
3.4 Imagens musicais	60
CAPÍTULO 4: ANÁLISES E INTERPRETAÇÃO MUSICAL	
4.1 Análise a partir da matriz verbal	65
4.1.1 Rômulo rema	67
4.2.2 As meninas	76
4.1.3 O mosquito escreve	86
4.2 Relato do processo de construção da interpretação	92
4.2.1 Rômulo rema	96
4.2.2 As meninas	101
4.2.3 O mosquito escreve	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	
Referências bibliográficas	121
Referências de jornais	125
ANEXOS	128

Introdução

Esta dissertação tem como objetivo geral voltar um olhar para a obra de Lygia De Biase Bidart (1910 – 1991), em particular, para um conjunto de canções, compostas a partir de três poemas do livro “Ou isto ou aquilo” (1964), de Cecília Meireles (1901-1964), ilustrado por Maria Bonomi (1935). São elas criações poético-musicais intituladas “As meninas”, “O mosquito escreve” e “Rômulo rema”. Cada uma destas canções está disposta em diferentes versões, mas que aqui serão investigadas apenas aquelas para piano e voz e para piano e duo vocal, todas compostas em 1973, no Rio de Janeiro. Além dos poemas, as ilustrações de Maria Bonomi foram parte importante nessa investigação pois esperamos que elas também pudessem ajudar no entendimento dos poemas e na construção de uma interpretação musical rica.

Esta investigação começou quando a autora desta dissertação e estudante de piano entrou em contato com as cópias das partituras manuscritas das obras de Lygia, em suas versões para piano solo, com o interesse em aprendê-las. A partir daí, surgiu a curiosidade em como interpretá-las e executá-las, visto que é impossível entrar em contato com a compositora para obter essas informações, além de que não existem até o momento outras pesquisas com o objetivo de construir interpretações para as obras da compositora. Vimos que apenas um olhar sobre as partituras, bem como se sentar ao piano e tocá-las, não seria o suficiente para compreendê-las com a profundidade que desejávamos. Percebemos que era preciso desenvolver uma reflexão ampla e dirigida não somente às questões que tangem a parte puramente musical, mas também dos poemas que foram parte constitutiva para a criação delas. Por isso, decidimos que seriam investigadas as versões destas obras para piano e voz, já que, se o nosso objetivo é investigar o trânsito interartístico presente nelas, faz mais sentido investigar as versões que possuem letra. Assim como, cronologicamente elas foram compostas primeiro, entre 29 de agosto a 21 de setembro de 1973, enquanto as outras versões só vieram depois, o que nos mostra que a poesia foi parte fundamental para a criação das obras, e essencial para o surgimento das versões posteriores, até mesmo aquelas sem letra. Vale ressaltar, que esta decisão em estudar mais a fundo as versões para piano e voz também veio como uma oportunidade para a autora deste trabalho em aumentar o seu repertório, visto que ela nunca havia tido um contato anterior com música de câmara para essa formação.

Durante a elaboração do projeto de pesquisa, foram lidos diversos textos do autor e orientador dessa dissertação, Alexandre Siqueira de Freitas. Algo no seu artigo “Um

diálogo entre som e imagem: questões históricas, temporais e de interpretação musical” (2008) nos chamou a atenção. Freitas nos revelou que o compositor Olivier Messiaen (1908 – 1992) sugere imagens em algumas de suas obras. Ele enunciou cores e até mesmo formas plásticas, que funcionam como um complemento para a partitura (FREITAS, 2008, p. 38). Ou seja, o acréscimo de um elemento visual surge como um recurso para fazer com que o intérprete possa obter um entendimento ainda mais claro sobre a obra. Assim, ele pode fazer escolhas interpretativas mais coerentes com o que está proposto pelo compositor. Foi neste momento que lemos este fragmento, que nos indagamos se não seria interessante acrescentar à investigação as ilustrações dos poemas no livro “Ou isto ou aquilo”, uma vez que, ao pesquisarmos sobre as edições do livro descobrimos que a primeira, de 1964, foi ilustrada pela renomada artista plástica Maria Bonomi, uma importante agente no cenário da gravura brasileira. A partir daí, o trabalho não só se tornou um estudo das relações entre música, poesia e ilustração, como também juntou quatro mulheres artistas de contextos diferentes. Quatro pela participação ativa da autora dessa dissertação, que também atribuiu à pesquisa a sua vivência e olhar interpretativo na construção da interpretação e execução das obras.

Os poemas e as ilustrações são parte de todo um conjunto de materiais extramusicais que contribuíram para uma análise mais aprofundada das canções a fim de desenvolver a construção consciente de imagens musicais que, de algum modo, legitimaram nossas escolhas estéticas para a interpretação. De acordo com Freitas (2007, p. 37), imagem musical é o conceito e a representação interna que se cria sobre uma obra. Em nosso percurso investigativo, a entendemos também como uma síntese dos significados que resultaram de nossa capacidade analítica e das sugestões provindas dos títulos das obras, biografia da compositora e aspectos do processo criativo das três artistas. Dessa maneira, com todo este material damos ao pensamento uma certa liberdade de construir elos entre as coisas, identificar semelhanças e diferenças entre obras de linguagens distintas, perturbando essas fronteiras e nos distanciando de conhecimentos preconcebidos para nos abrir a novas experiências. Mas, na medida do possível, tentamos dar essa abertura nos apoiando ao máximo no aporte teórico e metodológico apresentado nesta dissertação para evitar inconstâncias e hesitações.

Em vista disso, essa dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, realizamos uma revisão da literatura a fim de encontrar o estado da arte na pesquisa interartística. Com ela, buscamos observar de maneira linear, pesquisas recentes similares

a esta dissertação, e principalmente as sugestões de métodos e metodologias trazidas por elas. Iniciamos trazendo o conceito de tradução intersemiótica de Lucia Santaella (2011), que nos transmitiu um grau de aprofundamento na questão e uma importante influência na forma como sua pesquisa trouxe diversas abordagens. A partir de Santaella, vimos que esse tipo de processo de tradução intersemiótica esteve presente na maior parte dos outros artigos como método de análise comparativa na interação entre diferentes linguagens artísticas. Junto a este método também observamos que muitos autores buscaram trazer semelhanças históricas, culturais, bem como aspectos do processo criativo dos artistas colocados em diálogo. Depois de Santaella, outros pesquisadores, como Alexandre Siqueira de Freitas (2012; 2020), elaborou análises sobre as interartes propondo três maneiras de observar os encontros entre artes, matérias e técnicas artísticas diferentes por meio de três conceitos particulares: “ressonâncias”, “reflexos” e “confluências”. Além destes autores, esta revisão também nos possibilitou conhecer brevemente os métodos elaborados por Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001 *apud* RAMOS, 2022) e Singlind Bruhn (2001 *apud* RAMOS, 2022). Reis defende identificar detalhes que unem trabalhos criados em um mesmo momento histórico, enquanto Bruhn propõe categorias de estudos para auxiliar na descrição das informações e projeções imagéticas que um intérprete pode se deparar no encontro com uma obra de arte.

Posteriormente a esta revisão, no segundo capítulo buscamos apresentar quem foi Lycia De Biase no meio musical erudito no Espírito Santo e no Brasil na primeira metade do século XX. Ela vivenciou sua carreira em uma época na qual grandes nomes, como o compositor Villa-Lobos e o crítico musical Oscar Guanabara estavam em evidência, e, dos quais, até hoje permanecem neste lugar de relevância, enquanto o nome dela e de tantas outras compositoras mulheres ainda persistem em tentar sobressair. Por meio de dados biográficos acerca de sua vida pessoal e carreira profissional, refletiu-se sobre questões históricas e culturais acerca de sua origem e formação musical, dos locais que viveu, do seu lugar como mulher pianista, compositora e regente, da sua relação com a família e outros músicos, de suas apresentações de maior impacto em sua carreira, e possíveis influências estilísticas e políticas em sua produção. A partir disso, procuramos identificar elementos estilísticos e interartísticos no conjunto de sua obra através dos títulos, catálogos, comentários de jornais e influências vindas de seus professores.

Além da busca e apoio em materiais extramusicais, foi necessário refletir sobre os dilemas que enfrentaríamos como intérpretes na construção da interpretação e performance das

obras de Lycia. Por isso, no segundo capítulo, apresentamos uma discussão sobre os desafios da interpretação e performance musical, examinando questões como autenticidade, originalidade, tradição e inovação. Questões estas que nos ajudaram mais adiante a decidir a forma como nos comportaríamos diante das músicas, isto é, na procura pela livre expansão e novidade, e não apenas na busca por reconstruir uma obra numa suposta execução autêntica. A partir disso, foram discutidos alguns elementos mais específicos da interpretação pianística solo e colaborativa, bem como algumas possíveis soluções para enfrentá-los.

Ainda neste capítulo, refletimos brevemente sobre componentes importantes no desenvolvimento de uma interpretação subsidiada por um diálogo interartes: a tradução, transcrição, transcriação e as imagens musicais. Discutiu-se sobre o papel do intérprete como um tradutor do caráter original de uma obra, aquele que dá sequência ao processo de criação do trabalho iniciado pelo compositor. E como sujeito no processo de criação, o intérprete se torna um transcritor, pois ao escrever ou gravar a sua interpretação de dada obra, ele se coloca em uma posição de reflexão profunda diante dela. Quando este intérprete se coloca em uma posição de criar uma obra paralela, mas correspondente à original, ele está fazendo uma transcriação, que não é necessariamente o que buscamos fazer nessa dissertação, mas é o que Lycia De Biase fez ao relacionar as suas obras a partir de textos literários de Cecília Meireles. Por último, discutimos sobre algumas possibilidades de se entender e elaborar imagens musicais, que é a obra em conceito e pensamento na mente do intérprete, é onde ele sintetiza símbolos da partitura em uma ideia musical completa e onde encontra a liberdade para estabelecer interações entre modalidades artísticas diferentes como subsídio à sua performance (FREITAS, p. 37).

Após nos aproximarmos de Lycia De Biase e refletirmos sobre qual o lugar que tomaríamos como intérpretes, assim como os desafios que enfrentaríamos na construção da interpretação e performance de suas obras, redigimos o quarto capítulo com as análises e a interpretação musical de “Rômulo rema”, “As meninas” e “O mosquito escreve”. Para as análises, primeiro foram expostos aspectos literários, visuais e pictóricos a partir da matriz verbal, isto é, dos poemas, para buscar uma compreensão dos processos híbridos existentes. Convocamos, para essas reflexões, aspectos dos processos criativos das artistas, bem como a metodologia da tradução intersemiótica de Lucia Santaella (2013).

Por fim, encerramos este capítulo com um relato do processo de construção da interpretação, que envolveu adentrarmos às obras de Lycia para piano e voz sob uma

perspectiva bem ampla, a partir das referências extramusicais que o material suscitava, o que nos fez incluir neste momento da investigação a interpretação destas mesmas obras, porém, também em suas versões para piano e duo vocal, assim totalizando o estudo e gravação de seis canções. Foram expostas impressões das cantoras, indicações de andamentos, orientações sobre certas técnicas pianísticas e questões como respiração, tempo *rubato*, uso dos pedais, dinâmica, e diferenças mais pontuais entre as versões para piano e voz e piano e duo vocal.

Nós acreditamos que não existem linguagens puras. Elas podem até caminhar por estradas diferentes, mas sempre vão se encontrar e se misturar em algum ponto, em suas dimensões poéticas, estéticas ou críticas. As escolhas baseadas na lógica, na razão, ou apenas por nossa vontade, e que estão no interior dessa dissertação sempre se configuraram em um objetivo principal: observar os encontros entre as artes para construir uma interpretação e performance musical. Por isso, esperamos que este percurso movido por uma curiosidade inicial que se transformou em um grande esforço em produzir profundas reflexões, incentive novas curiosidades, ideias, projetos e pesquisas.

CAPÍTULO 1: REVISÃO DA LITERATURA

1.1 O estado da arte na pesquisa interartística

Iniciaremos essa dissertação, apresentando uma revisão da literatura sobre pesquisas, publicadas de 2010 a 2022, relacionadas às interações entre as três áreas: música, literatura e artes visuais, para uma análise do estado da arte na pesquisa interartística. Assim como essa dissertação, que investiga a relação entre três obras para piano e voz de Lygia De Biase (1910 – 1991), três poemas de Cecília Meireles (1901 – 1964), e as ilustrações de Maria Bonomi (1935), fomos em busca de pesquisas similares que pudessem nos ajudar a observar o que vêm sendo pesquisado sobre a temática na última década na tentativa de criar um diálogo com pesquisas mais recentes, bem como nos dar sugestões de percursos metodológicos. As palavras-chave utilizadas na pesquisa foram “música, literatura e artes visuais”, e “poesia, música e pintura”. Vale ressaltar que quando analisamos a quantidade de produções acadêmicas que abordam as interações entre as artes, encontramos um vasto número de pesquisas com temas diversificados em plataformas como, “Google Acadêmico” e “Academia.edu”. No entanto, a temática que restringe as interações a essas três áreas específicas, aparece em menor recorrência nessas plataformas.

Além das plataformas online algumas das referências encontradas vieram da disciplina “Laboratório Interartes” do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, com destaque à pesquisa “A poesia e as outras artes” de Lucia Santaella (2011), devido ao grau de aprofundamento na questão e a abordagem do conceito de tradução intersemiótica, que nos pareceu promissor para nossa pesquisa. O artigo enfatiza as relações entre a poesia e as outras artes, com especial atenção para as afinidades com a música e as artes visuais. Posteriormente, serão analisados brevemente os trabalhos que buscam uma maior compreensão das obras pelo viés das interações entre as artes. São eles, “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet” de Paulo da Costa e Silva (2010), “Poesia e pintura abstrata: a música das cores” de Jacineide Travassos (2010), “Poesia, música, pintura: um jogo dramático” de Simone Gorete Machado (2012), “Ressonâncias, reflexos e confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX” de Alexandre Freitas (2012), “Pintura e música nos poemas de da Costa e Silva” de Raimunda Celestina Mendes da Silva (2018), “Ressonâncias: relações entre música e pintura” de Alexandre

Freitas (2020), e “Música, pinturas e palavras: o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi” de Eduardo Ramos (2022).

Santaella (2011) traz em seu artigo uma abordagem intersemiótica para poder ampliar a literatura para além de uma arte verbal. Ela quer nos atentar a olhar os contextos visuais e acústicos do campo não verbal aos quais os textos literários também se associam. Reforçando a fala de Santaella, Plaza (2013, p. 11) também afirma que é importante realizar essas associações para não limitarmos a arte aos estímulos de um sentido apenas, levando “ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos”. A semiose é uma “relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (PLAZA, 2013, p. 17). Esses momentos se referem ao processo de reconhecimento do signo por meio da percepção visual, tátil e acústica, ou seja, o signo comunica à mente algo do mundo exterior, depois ele passa a representar um objeto, gera um significado e provoca uma interpretação. Por isso, a tradução intersemiótica é determinada como um trânsito dos sentidos, transcrição de formas na historicidade, e pensamento e diálogo em signos (PLAZA, 2013, p. 14).

Mas para entender melhor como essa ligação entre o verbal e não-verbal pode acontecer, a autora expõe três modos fundamentais: a contiguidade ou justaposição (sintaxe), representação (semântica) e interpretação (pragmática). De forma objetiva, a contiguidade é a transição da literatura para outra estrutura, como os gêneros musicais *Lied*, ópera, ou música coral. A representação está associada às representações verbais, aos textos literários que descrevem pinturas, esculturas, música e dança, e que expressam as impressões geradas por tais obras de arte em personagens literários e nos tratados teóricos. Como por exemplo, no poema “Vogais” de Arthur Rimbaud (1854 – 1891), que relaciona as vogais A, E, I, U, e O com as cores preto, branco, vermelho, verde e azul, respectivamente. E a interpretação está associada aos sentimentos, (re)ações, imagens mentais ou convenções que a literatura evoca.

Mais a fundo sobre os contextos acústicos, visuais e verbais, Santaella traz os conceitos de Ezra Pound (1970 *apud* SANTAELLA 2011) sobre as três categorias fundamentais para explicar todos os processos poéticos: a melopeia, a fanopeia e a logopeia. A melopeia está ligada ao contexto acústico das artes verbais, seu aspecto auditivo, musical e rítmico. A fanopeia é o contexto visual e imagético que a literatura pode evocar. Já a logopeia, diz respeito ao efeito verbal, lógico e linguístico da literatura.

Após nos introduzir a visão intersemiótica como base na busca por compreender as ligações existentes entre as três artes em questão, Santaella segue apresentando mais intimamente as relações entre a poesia e a música. A sequência temporal dos signos, a representação gráfica, o ritmo, os acentos, as pulsações regulares e a métrica racionalizada são semelhanças possíveis entre música e literatura oral. Posteriormente, a autora ainda nos leva a pensar sobre a relação do ritmo musical em outras artes além da poesia, como forma de movimento dentro do contexto visual. Em pinturas abstratas de Wassily Kandinsky (1866 – 1944) e em “Broadway Boogie-Woogie” (1943) de Pieter Mondrian (1872 – 1944), por exemplo, é possível notar a busca dos artistas pelo ritmo nas combinatórias cromáticas da pintura, e nas variações entre linhas retas e cores primárias.

Para entender as relações entre poesia e artes visuais, Santaella nos apresenta alguns autores da poesia visual, como Lewis Carroll (1832 – 1898) em seu trabalho “A Cauda de Rato” (1871), no qual as palavras estão dispostas em versos curtos e ondulantes seguindo o movimento de uma cauda de rato, e Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), com seu “Chove” (1918), que consiste em palavras dispostas em longas linhas verticais sugerindo uma chuva. As semelhanças entre as duas artes residem no potencial de representação e de evocar imagens mentais. Além disso, os objetos de representação como temas mitológicos, batalhas e paisagens, por exemplo, podem ser descritos tanto verbalmente, em um poema, como também visualmente, em uma pintura. A autora também nos atenta para uma diferença entre as duas artes, que consiste nos fundamentos iniciais dos quais ela nos apresentou. Essa diferença está nas dimensões de tempo e espaço, pois a literatura, como a música, estrutura as palavras em uma sequência temporal, mas a pintura estrutura as cores e formas em uma contiguidade espacial.

Agora, partindo para os outros trabalhos, veremos que esse tipo de operação tradutora, a abordagem intersemiótica, estará presente na maior parte deles como método de análise comparativa na interação entre as artes. No trabalho de Jacineide Travassos (2010), a autora compara a poesia e a pintura abstrata: os poemas “Rosa em chamas” de Giuseppe Ungaretti (1888 – 1970), “Infância” de Guilherme de Almeida (1890 – 1969), e o “O Cão Sem Plumas” (1950) de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), com as pinturas “Improvisação Sonhadora” de Kandinsky, e “Broadway Boogie-Woogie” de Mondrian. Foram investigadas as relações imagem-som na poesia, e imagem-movimento na pintura, as quais a autora denominou como “música das cores”. Sendo assim, a semelhança encontrada entre as obras analisadas pela autora, é a proximidade temporal que elas

assumem com a música. Essa proximidade está nas passagens de tempo trazidas pelos textos poéticos, e no movimento das formas e cores das pinturas. Como já sabemos, anteriormente, Santaella nos apontou uma diferença entre a pintura e as outras artes quanto a contiguidade espacial, mas ainda assim, Travassos nos atenta para a relação do movimento nas pinturas, e argumenta que a dimensão longitudinal dos elementos estruturadores em “Improvisação sonhadora” são elementos temporais. Já em “Broadway Boogie-Woogie”, o próprio título da tela, já insinua um diálogo com a música e a dança, com o movimento e a temporalidade.

Em “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet” (2010), o autor Paulo da Costa e Silva (2010) primeiro aponta alguns aspectos que ele acredita que as obras musicais, de Jobim e Debussy se aproximam. Mas para isso, ele precisou levantar não só aspectos da Bossa Nova no Brasil, como também da literatura e da pintura impressionista francesa, pois a formação do estilo de Debussy pode ser considerada filiada tanto aos textos dos poetas simbolistas quanto à grande família de pintores impressionistas, como Claude Monet, considerado um dos mais coerentes ao movimento. Assim, ele realizou comparações entre a música, pintura e a poesia, compartilhando “concepções em comum, oferecendo respostas semelhantes aos dilemas artísticos e humanos de seus respectivos tempos e contextos” (SILVA, 2010, p. 121).

Assim como Silva buscou semelhanças históricas entre Jobim, Debussy e Monet em seus respectivos tempos e contextos, no estudo redigido por Machado (2012), também há uma busca por identificar traços culturais presentes no poema “Erlkönig” de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que possibilitaram sua transposição para música. A obra foi transcrita por Franz Schubert (1797-1828) em forma de *Lied*, e posteriormente também por Franz Liszt (1811-1886) para piano solo. Através dessa busca histórica, Machado pôde verificar se tais traços teriam contribuído para que o poema se reproduzisse nas obras de Schubert e Liszt, pois existia ali um fundo dramático estabelecendo elo entre elas. Todavia, durante a busca por fontes acerca da história e origem do poema, a autora notou que a relação entre as diferentes manifestações artísticas pertinentes à criação de uma peça musical contribuiria para uma interpretação de melhor qualidade. Por isso, ela escolheu três quadros dos pintores Moritz von Schwind (1804-1871), Eugen Kutzer (1880-1965), e Julius Sergius von Klever (1850-1924), para auxiliar na identificação dos elementos que dialogam entre o poema e as obras musicais.

Só para comentar brevemente a análise realizada nesse trabalho, Machado conseguiu identificar semelhanças entre o poema e a pintura de Moritz von Schwind, que são elas as imagens visuais, auditivas e físicas em movimento, que tanto foram sugeridas no texto poético quanto representadas pelo texto pictórico. Posteriormente, ela comparou o poema, as músicas e a pintura de Eugen Kutzer, e identificou que as vozes dos personagens no poema constroem versos ritmados que se assemelham a construção das obras musicais, dos quais se alternam em elevação e distensão, trazendo um efeito de drama e suspense. Este efeito também está presente no texto pictórico de Kutzer, onde as imagens sugerem todas essas alternâncias entre as vozes. Por último, Machado compara as músicas e a pintura de Sergius von Klever, relatando a semelhança do jogo das cores claro-escuro nas obras e a percepção do ambiente que expressa o desespero e terror.

Adiante, o trabalho de Raimunda Silva (2018) traz materiais para entender a análise verbal e, a partir daí, abrir para outras artes. Ela se propõe a realizar um estudo acerca dos três poemas “Carta à minha mãe”, “A moenda” e “Canção a morte”, escritos por Antônio Francisco da Costa e Silva (1885 – 1950). Ela analisa as proximidades existentes entre “A moenda” e o quadro do pintor Hostyano Machado (s.d.), que foi utilizado como ilustração para o poema no livro publicado em 1976, pelo MEC, com o trabalho completo de da Costa e Silva. Além disso, também investiga a musicalidade presente nos textos literários. Vale destacar do trabalho de Silva, uma breve retomada histórica para explicar a utilização da pintura como ilustração, que servia como um complemento à escrita. Como, por exemplo, na Era Clássica, quando os textos míticos, dramáticos e científicos traziam pinturas e ornamentos de diferentes tipos. No Brasil, esse diálogo entre a arte visual e a escrita se intensificou com o surgimento do modernismo na década de 1920, e principalmente após a Semana de Arte Moderna, período que levantou o ideal de romper com as formas “tradicionais” que estavam presentes nas artes plásticas, na literatura, na música, e na vida cotidiana. Durante as análises, notamos que a autora parece se situar na instância interpretativa, ligada a evocação de afetos. Primeiro, ela classificou o poema “A moenda”, como um soneto com verso alexandrino. Identificou que o soneto apresenta três segmentos rítmicos, uma prosódia inquietante e emocional da fala, e uma musicalidade reforçada pelas aliterações. A partir dessa classificação, Silva afirmou que percebe um diálogo existente entre o poema e o quadro, no entanto, não descreve as semelhanças encontradas entre ambos os trabalhos e apenas explica que se pode apreciar no poema e na tela várias possibilidades com que cada artista expressa seu pensamento. No poema

“Carta à minha mãe”, Silva destaca no texto os versos que falam sobre “o piado dos arvoredos” e “o cantar das folhas” que só reforçam a forma musical (SILVA, 2018, p. 2604). Já o poema “Canção a morte”, não foi encontrada análise durante o texto.

O livro “Ressonâncias: relações entre música e pintura” de Alexandre Freitas (2020) foi precedido por sua tese de doutorado: “Ressonâncias, reflexos e confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX” (2012). Nestes trabalhos ele aproxima obras visuais e sonoras primeiramente, apresentando os conceitos de “diferenças”, “semelhanças”, “similitudes” e “simpatia”. Sob o nome de “ressonâncias”, este grupo de conceitos ajudaram o autor a refletir sobre paralelismos e a construir aproximações entre obras de Igor Stravinsky, Pablo Picasso, György Ligeti e Mark Rothko. Mas além das “ressonâncias”, na tese, o autor também apresenta os “reflexos” e as “confluências”, onde o primeiro são os artistas que voluntariamente buscam na arte do outro, material para utilizar em sua própria criação. E o segundo, é a própria natureza da obra, como uma ópera ou filme, que abriga técnicas e matérias artísticas distintas.

Uma das aproximações feitas por Freitas nestes trabalhos foi entre a “Sagração da primavera” de Igor Stravinsky e “Les demoiselles d’Avignon” de Pablo Picasso. Primeiramente, foram levantados alguns aspectos gerais acerca dos dois artistas e suas obras, como a origem, formação musical, processo criativo, inspirações e referências. A partir disso, Freitas voltou o olhar para analisar as coincidências e paralelismos nas histórias dos artistas e das obras. Descobriu-se, por exemplo, que ambos cultivavam uma relação bem particular com a história, isto é, “esses artistas se apropriavam e aplicavam modelos, dos mais diversos períodos, com muita liberdade e conforme suas necessidades” (FREITAS, 2020, p. 167). Mas além dessas observações, é preciso ressaltar que as “ressonâncias” encontradas por Freitas trazem fortes marcas da subjetividade dele como observador, ou seja, ele é um agente ativo que examina as semelhanças entre objetos artísticos que são distintos, assim produzindo novas compreensões.

A recente publicada dissertação de Eduardo Ramos (2022), pesquisa as interações das linguagens artísticas literária, musical e visual no processo de criação das obras de Dorival Caymmi (1914-2008). Os métodos investigativos utilizados pelo autor foram a tradução intersemiótica da tese de Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001 *apud* RAMOS, 2022), e de Alexandre Siqueira de Freitas (2012), da qual já comentamos sobre

anteriormente. Também fora utilizado o método composicional e analítico da éfrase musical de Singlind Bruhn (2001 *apud* RAMOS, 2022).

O método de tradução intersemiótica pensado por Sandra Reis defende como ponto essencial para o encontro de elos entre obras, identificar detalhes que unem trabalhos criados em um mesmo momento histórico. E, para auxiliar esta identificação, ela propõe agrupar esses detalhes comuns entre essas linguagens em modos, como de intensidade, de planos, de timbres etc. Como o próprio Ramos destacou, essas metodologias utilizadas por Reis e Freitas apresentam comparações e análises de obras de artistas distintos, o que difere de seu trabalho que analisa obras de um mesmo artista. Todavia, ele não abandona essas contribuições, pois elas apresentam uma amplitude investigativa dentro da temática das comparações artísticas. Já o método de Bruhn consiste em cinco categorias de estudos: transposição, suplementação, associação, interpretação, e ludicidade, que auxiliaram a descrever as informações e “projeções imagéticas”, que segundo Ramos, foram sugeridas pelas canções de Dorival Caymmi (2022, p. 37).

Para a realização das análises, primeiro Ramos procurou compreender o processo de criação de Caymmi através do acervo sobre a sua vida e a obra. Dessa maneira, ele descobriu que para o artista a imagem precede a composição musical e é ela quem convoca letra e poesia, melodias, ritmos e harmonias. Posteriormente, ele inicia as análises partindo da relação entre a canção “Quem vem pra beira do mar” com uma pintura abstrata sem título de 1952, ambas de Caymmi. Primeiro, ele observou que no processo criativo de Caymmi a imagem precede a melodia e a letra. Assim ele investigou as ressonâncias e as similitudes que existem entre a música e a pintura em questão, e constatou que a pintura abstrata seria então uma primeira ressonância da imagem original, e que depois ressoou em melodia para a criação da canção. Ramos também observou na pintura linhas que remetem a uma representação sonora das frequências do som, e as cores dessas linhas seguem também para uma afinidade com o sonoro, o que é interpretado por Reis como o campo de força da direcionalidade. Além disso, os tons azuis e avermelhados que buscam representar uma imagem do mar se transformam na canção praieira. Ao observar a notação musical da melodia na partitura, Ramos também constatou que ela possui o mesmo caráter de ondulações marítimas. E, quanto às cadências harmônicas da canção, ele viu que o uso das repetições também é como um mar que repete suas ondas, que entre uma e outra são descompassadas e de intensidades diferentes, mas, ao mesmo tempo, rítmicas. Essas repetições também acontecem no texto literário, é a mimese das

ondas do mar, que se tornou referencial presente nas três linguagens que Caymmi percorreu no seu processo de criação.

Dentre todas essas pesquisas, “A poesia e as outras artes” de Lucia Santaella nos mostrou um caminho metodológico possível para trabalhar as nossas análises de forma interessante e suficientemente aberta, visto que os poemas de Cecília Meireles foram fonte de inspiração para a criação das obras das outras artistas. Dessa forma, como dito pela autora, podemos ampliar a compreensão dos poemas para além de uma arte simplesmente verbal e, a partir daí, buscar compreender os processos híbridos das linguagens (verbal, visual e sonora) que operam no interior, não só das obras de Meireles, mas também posteriormente nas de Maria Bonomi e Lycia De Biase. Portanto, a seguir tentaremos expor mais a fundo, como funciona a metodologia de Santaella que será utilizada mais à frente nessa investigação.

1.2 Metodologia

Para que entendêssemos mais a fundo a perspectiva metodológica desenvolvida por Santaella, fomos em busca de um material mais completo da autora, o livro “As matrizes da linguagem e pensamento: sonoro, visual e verbal – aplicações na hipermídia”. Neste livro Santaella não nos dá receitas prontas para realizar uma análise intersemiótica, mas sim algumas diretrizes para uma possível aplicação em múltiplos contextos, como: filmes, publicidade, propagandas, música, arquitetura, imagens, literatura, sonhos, hipermídia etc. Santaella formulou um roteiro baseado na intersemiótica peirceana, ou melhor, na intersemiótica arquitetada pelo filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), do qual não temos intenção de nos aprofundar devido à complexidade do tema, mas sim, apenas contextualizar a teoria geral dos signos e, em seguida, apresentar as três categorias fenomenológicas: primeiridade (1), secundidade (2) e terceiridade (3). Essas categorias dão sustentação ao método de análise intersemiótica de Santaella, e serão sempre determinadas pelos números 1, 2 e 3 respectivamente, recurso utilizado pela autora que não se limita à uma organização qualquer, pois cada uma dessas modalidades também gera mais níveis e subníveis de primeiridade, secundidade e terceiridade dentro de si. Portanto, onde estiver o número 1, há indicação de primeiridade, o número 2, de secundidade e o 3, de terceiridade (SANTAELLA, 2013, p. 119).

De acordo com Santaella, Peirce define o signo como algo que intenta representar um objeto. Mesmo que o signo represente o objeto falsamente, ele deve afetar a mente de tal forma que vai determinar imediatamente aquele objeto. Portanto, o signo é constituído por uma relação entre três termos: o fundamento do signo, seu objeto e seu interpretante (SANTAELLA, 2013, p. 42 – 43). Mas para nos ajudar a concretizar toda essa abstração acerca do signo, Santaella nos traz um exemplo sobre o termômetro. O termômetro é um signo da temperatura do ambiente ao seu redor. Mas ele só funciona como signo da temperatura se ele for interpretado assim, visto que, sem um interpretante, o termômetro é só um objeto físico formado por vidro e mercúrio. Assim, esse objeto físico só se torna um termômetro se ele for interpretado como um indicador de temperatura (SANTAELLA, 2013, p. 44). Dessa forma, um mesmo signo passa a ser concebido e interpretado dentro da lógica da incerteza e da doutrina do *continuum*, pois ele pode receber diferentes interpretações. Por isso as classificações das modalidades do discurso verbal, das formas visuais e da sintaxe sonora propostas por Santaella não são para fixar um signo dentro de uma distinção apenas em detrimento das outras, mas sim de forma mais aspectual, como meios para iluminar a pluralidade de interpretações que um signo pode gerar.

Mas para alcançar essa diversidade de interpretações dos signos, os autores Carlos de Almeida, Edberto Feneda e Marcia dos Reis (2020, p. 4-5), afirmam que é necessário entendermos as modalidades de Santaella pelo ponto de vista da fenomenologia. A fenomenologia investiga as formas como as coisas são compreendidas à medida que aparecem à mente das pessoas. Um cheiro, o barulho da chuva, um conglomerado de nuvens, ou até mesmo algo mais abstrato como uma lembrança, podem ser compreendidas de diferentes maneiras na mente das pessoas. E para Santaella, quando o fenômeno é percebido, se transforma em uma realidade refletida com características simbólicas no mundo mental e psicológico (SANTAELLA *apud* ALMEIDA; FORNEDA; REIS, 2020, p. 4-5). Dessa forma, esses fenômenos perceptíveis à mente são constituídos por três elementos: primeiridade (1), secundidade (2) e terceiridade (3). A primeiridade (1) é a principal, por ser a qualidade rara do poder observacional, de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, e sem ter passado ainda por qualquer interpretação. São as qualidades de tudo que pode ser visto e sentido, como o frescor, cheiro, som, ou quando o artista enxerga as cores aparentes da natureza como elas realmente são. A secundidade (2) é definida pela ação-reação que gera um impacto, é a

consciência do que foi percebido na primeiridade (1), um encontro de qualidades, como por exemplo, uma pedra que rola da montanha e o atrito com o chão que essa pedra causou, ou uma surpresa diante de um fato inesperado. A terceiridade (3) é a ideia formulada na mente em conjunto da primeiridade (1) e secundidade (2), na qual irão acontecer as mediações e o aprendizado que cria hábitos e expectativa. É como este parágrafo, que trouxe aprendizado à pessoa que o escreveu e a quem o está lendo, onde o pensamento escrito aqui em palavras está funcionando como uma mediação entre o pensamento de Santaella, de Peirce e do leitor (SANTAELLA, 2013, p. 35).

Assim, com base na teoria geral dos signos, e seguindo a lógica dos três elementos da fenomenologia comentados acima, Almeida, Ferneda e Reis (2020, p. 19) investigaram que Santaella dividiu seu processo de análise intersemiótica em três grandes etapas: **estudo do fundamento do signo, análise da referencialidade do signo e processo interpretativo em todos os seus níveis.**

Na primeira grande etapa do **estudo do fundamento do signo** temos três fases. A primeira (1) se refere ao levantamento observacional de um rol de qualidades que aparecem no signo: cores, formas, volumes, textura, movimento, ritmo etc. A segunda (2) se refere à habilidade de compreender, discriminar diferenças e observar determinados aspectos do signo. A terceira (3) e última está ligada à apreensão das observações feitas ao signo e generalizá-las em categorias globais, à uma classe de coisas.

Depois desse primeiro estudo, o objetivo da segunda etapa, a **análise da referencialidade do signo** é explorar quais efeitos um dado signo, por meio de suas expressões, produz em seu receptor. Dessa forma, devem ser analisados os aspectos qualitativos do signo, que podem ser uma figura ou uma imagem. Essas qualidades visíveis e concretas também podem sugerir qualidades abstratas como leveza, força, pureza, elegância etc. (LIMA; CARVALHO *apud* ALMEIDA; FERNEDA; REIS, 2020, p. 19). Posteriormente, as qualidades do signo, cores, formas, tamanhos, precisam passar a ser vistas em sua relação com o contexto a que pertence o signo. Neste momento são identificadas informações importantes, como origens, ambiente de uso, funções e finalidades que desempenham. O observador chega a um certo estágio de conhecimento, no qual o signo representa seu objeto. Neste momento deve ser observada coerência entre as expressividades do signo e as perspectivas culturais que o envolve ou para quem foi desenvolvido. Deve-se examinar o seu poder representativo, isto é, que valores lhe foram agregados e os significados e valores que o signo tem para o público ao qual se destina (RODRIGUEZ *apud*

ALMEIDA; FERNEDA; REIS, 2020, p. 20). No entanto, vale destacar que existe uma predisposição de que quanto mais o observador se aproxima do objeto ao qual o signo representa, mais mediações vão sendo exigidas. Por isso, é necessário que o observador determine a finalidade visada pela análise para que seja estabelecido até onde irá a regressão do signo na direção do avanço ao objeto (ALMEIDA; FERNEDA; REIS, 2020, p. 20).

Por último, no **processo interpretativo em todos os seus níveis** acontece a relação com o interpretante, assim o signo completa sua ação como signo. Aqui, Almeida, Ferneda e Reis (2020, p. 20 - 21) examinaram que a análise deve abranger o nível das possibilidades ou o potencial interpretativo do signo. Depois, o efeito que o signo produz em um intérprete nos níveis emocional, funcional e lógico. E por fim, a meta a ser alcançada, ou seja, o resultado interpretativo que o intérprete está destinado a chegar se levar o signo até o seu limite, o que é algo teórico e impossível.

Depois de explicada as primeiras etapas de análise intersemiótica de Santaella, ainda precisamos discutir as modalidades que irão nos ajudar a perceber, compreender e observar melhor os aspectos dos signos durante as duas primeiras etapas de estudo e análise. Essas modalidades dizem respeito às matrizes sonora, visual e verbal. Antes de começar, é preciso dizer que devido à ampla quantidade de modalidades pertencentes à cada matriz (81 modalidades), o que torna o conteúdo muito extenso, faremos apenas um apanhado geral sobre o que quer dizer cada uma das três categorias primárias e as colocaremos de maneira sucinta em tabelas. Dessa forma, não nos adentraremos em explicar todos os micros desmembramentos, uma vez que poderemos conhecer na prática aquelas que foram relevantes à essa investigação no momento das análises, no nosso último capítulo.

Começando pelas modalidades da sintaxe sonora, Santaella aponta alguns pontos de referência muito gerais a serem levados em consideração na busca por apreender o tipo de sintaxe que uma determinada composição ou estilo de composição apresenta (SANTAELLA, 2013, p. 118). Ela determina o eixo da sonoridade como a sintaxe, pois ela quer que entendamos essa matriz como uma linguagem, assim como as linguagens verbal e visual, visto que a sintaxe é o princípio estruturador mais primordial para o funcionamento de qualquer linguagem. Existe uma discussão, já muito antiga, sobre a música ser ou não considerada uma linguagem. Mesmo antes da explosão do estruturalismo linguístico na década de 1960, eram feitas comparações entre a fala e a

música baseadas no caráter recorrente e estruturado dos sons. A música ocidental teve sua origem nas melodias e ritmos próprios da fala, por isso, segundo Santaella, a música é uma linguagem, que abarca as sintaxes similares às da língua (*Ibidem*, p. 114). Assim, ela categoriza as primeiras modalidades para a sintaxe sonora da seguinte maneira: **1.1 As sintaxes do acaso; 1.2 As sintaxes dos corpos sonoros; 1.3 As sintaxes das convenções musicais**, as quais poderemos conferir seus conceitos de forma mais concisa na Tabela 1 abaixo.

(1) Primeiridade	(2) Secundidade	(3) Terceiridade
1.1 As sintaxes do acaso	1.2 As sintaxes dos corpos sonoros	1.3 As sintaxes das convenções musicais
A sintaxe sonora se manifesta como pura possibilidade e eventualidade, na qual os sons e os ruídos podem se combinar indefinida e infinitamente. Um exemplo de música da sintaxe do acaso é a obra “4:33” de John Cage. Outros exemplos de compositores que se enquadram aqui, são aqueles que fazem parte do universo da música pós-tonal, concreta, eletrônica e eletroacústica, como Xenákis e Ligeti.	Corpo sonoro é todo objeto suscetível a produzir sons, com alturas definidas ou não. A música dos corpos sonoros se manifesta através da gravação, pois nesta forma o som apresenta características plásticas, imagéticas, e figurativas típicas da visualidade. Nesta modalidade também se encaixam as analogias entre os timbres e as cores, as linhas visuais e as linhas sonoras, e o som gerado pela gestualidade do intérprete.	Os elementos mais comuns que regem as sintaxes das convenções musicais são o ritmo (primeiridade), a melodia (secundidade) e a harmonia (terceiridade). O ritmo é o elemento mais primitivo na música, trata-se de uma imediaticidade sensível que está em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais. A melodia consiste em uma sucessividade temporal e sequencialidade dos eventos. Já a harmonia é uma combinação de elementos musicais regidos por leis e convenções estabelecidas.

Tabela 1. Modalidades primárias da sintaxe sonora. Fonte: Santaella, 2013.

As modalidades do visual dizem respeito às formas visuais estruturadas como linguagem, ou seja, às formas visuais produzidas pelo ser humano que representam algo do mundo visível ou que se apresentam como signos. Não somente as formas visuais, como também as imagens mentais. Portanto as modalidades do visual se referem às formas de representação visuais (*Ibidem*, p. 186). Pensando nisso, Santaella dividiu as modalidades primárias da matriz visual da seguinte maneira: **2.1 Formas não-representativas; 2.2**

Formas figurativas; 2.3 Formas representativas. Na Tabela 2 abaixo poderemos entender melhor o que significa cada uma delas.

(1) Primeiridade	(2) Secundidade	(3) Terceiridade
2.1 Formas não-representativas	2.2 Formas figurativas	2.3 Formas representativas
As formas não-representativas dizem respeito aos elementos puros: tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, movimentos, ritmos, energia, textura etc., isto é, sem qualquer referência ao exterior, não representam nenhum objeto identificável, são o que são e nada a mais. Um exemplo de obras não-representativas são as telas de Kandinsky, como a “Sketch for composition IV” pois são pinturas que não trazem formas, linhas e superfícies exatas, mas o efeito e qualidade delas.	As formas figurativas dizem respeito às imagens que replicam de forma semelhante, igual ou que apenas aludem objetos preexistentes e visíveis no mundo externo. Elas podem apresentar uma qualidade própria e diferenciada que abrigam o movimento e a energia imprimida ao traço no instante que ele foi feito pelo seu criador, como também podem ser extraídas do conjunto de estereótipos mentais do artista, como também apontar para um estilo de época.	As formas representativas são aquelas que, ao mesmo tempo, representam algo do mundo exterior e que representam algo com caráter abstrato, que não está visivelmente acessível. São formas que representam por analogia, imitação, figuração, e que também podem utilizar ideogramas e sistemas. Um exemplo é o quadro de Jan Van Eyck “O casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami” (1434).

Tabela 2. Modalidades primárias da matriz visual. Fonte: Santaella, 2013.

Agora indo para o âmbito da matriz verbal, Santaella nos explica que no sistema de uma língua, as palavras representam aquilo que representam por força das leis dentro desse sistema. Elas também apresentam correlações entre as posições das vogais, gradação fonêmica, duplicação silábica, padrões de duração, velocidade, repetição e misturas entre todas essas características tanto na fala quanto na escrita (*Ibidem*, p. 275). A linguagem verbal é constituída por um próprio sistema de símbolos, de onde ela extrai seu poder representativo, que se organiza dentro do discurso verbal pelos princípios da **3.1 Descrição, 3.2 Narração e 3.3 Dissertação**, dos quais poderemos compreender melhor na Tabela 3 a seguir.

(1) Primeiridade	(2) Secundidade	(3) Terceiridade
3.1 Descrição	3.2 Narração	3.3 Dissertação
Corresponde aos textos poéticos pela sua forma de descrever o que não se pode definir, como uma definição imperfeita pela visão do racionalismo. Além do seu caráter metalinguístico, a descrição também tem função denotativa, ou seja, traduz as apreensões sensoriais das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações para a linguagem verbal, o que pressupõe tanto a percepção de fora, quanto à abstrativa, dentro da imaginação.	A narração é o universo da ação e do fazer, isto é, ação que é narrada, e se caracteriza como o registro linguístico de eventos ou situações. Uma narrativa ideal é aquela que começa por uma situação estável que depois aparece uma força qualquer para perturbar trazendo desequilíbrio. A história narrada pode seguir uma linearidade de começo, meio e fim, ou não, visto que existem histórias que os eventos não se encadeiam sequencialmente.	Refere-se a conceituações e formulações abstratas, ou seja, a dissertação é um modo de expressão intelectual, racional que exige familiaridade e hábito, uma vez que os conceitos exigem um repertório de experiências intelectuais acumuladas na memória. Um exemplo é esse presente texto dissertativo, como também os poemas de vocação filosófica de Fernando Pessoa.

Tabela 3. Modalidades primárias da matriz verbal. Fonte: Santaella, 2013.

Portanto, procuramos utilizar neste trabalho algumas ferramentas provindas da intersemiótica, baseadas nas definições de Santaella, sem pretender avançar muito na filosofia de Peirce, da qual a autora se baseia, devido a densidade e complexidade da temática. Contudo, durante os estudos acerca de sua metodologia, vimos o empenho de Santaella em reduzir essa complexidade e propor etapas e métodos de aplicação mais acessíveis. É importante destacar que o processo de análise intersemiótica é mais subjetivo, o que torna ele um pouco mais difícil de ser compreendido e executado. Por isso, qualquer estudo dirigido realizado por um sujeito social, que pertence ao mesmo meio do objeto estudado, apresentará análises subjetivas. Mas, mesmo subjetivas, elas detêm uma visão sensível e suficiente para encontrar algo que se deseja alcançar. Deste modo, precisamos deixar claro que as análises dessa dissertação foram realizadas por indivíduos que possuem uma preconcepção do real para perceber e compreender o significado dos signos. Ou seja, o discurso construído através do que foi examinado é resultado da interação de signos comuns que teve um referente percebido de forma subjetiva por cada interpretador.

Além disso, a tradução intersemiótica exige que o sujeito participe como parte fundamental do processo, isto é, o produto artístico finalizado é o elemento a ser traduzido, o que não exclui o autor e seu processo criativo (RAMOS, 2022, p. 26). Portanto, também achamos interessante buscar pelos diálogos interartísticos dentro do processo criativo de Lúcia De Biase, bem como nos aprofundar um pouco mais sobre a vida e obra da artista procurando contextualizar historicamente o estado da música erudita nacional e espírito-santense na primeira metade do século XX, a fim de mostrar qual lugar Lúcia ocupava nesse meio. Em função disso, no próximo capítulo, seguiremos expondo mais a fundo as trajetórias da compositora e algumas percepções estilísticas e interartísticas no conjunto de sua obra.

CAPÍTULO 2: LYCIA DE BIASE BIDART

2.1 No contexto da música erudita no Espírito Santo e no Brasil

Lycia De Biase nasceu na cidade de Vila do Espírito Santo do Rio Pardo, atual Muniz Freire, no interior do estado do Espírito Santo, no dia 18 de fevereiro de 1910. Era filha do casal Pietrangelo De Biase e Maria Archangela Vivacqua, descendentes de italianos, que estabeleceram moradia em Vitória dois meses após o nascimento de Lycia (GARCIA, 2021, p. 33-34). Em Vitória, possuíam duas casas, uma no centro da cidade, no Parque Moscoso, e outra na Praia Comprida, hoje chamada de Praia do Canto (BIDART, 2020). Pietrangelo era um membro do alto comércio, sendo sócio ao lado de Manoel Vivacqua da comissária e exportadora de café “Vivacqua Irmãos & Cia”. Já Maria Archangela, se destacou pelas funções prestadas à igreja, organizando festas, sendo a presidente da comissão para a arrecadação de fundos (VIDA, ago. 1935, p. 1), e atuando como irmã provedora de confraria (SECÇÃO, jul. 1932, p. 4). Havia uma grande repercussão das ações do casal no jornal espírito-santense “Diário da Manhã”, por isso acreditamos que, pela família ser bem-sucedida financeiramente, possuía destaque nas camadas mais altas da sociedade da época. Em 1933 por exemplo, durante a segunda etapa das obras da atual Catedral Metropolitana de Vitória, foram ofertados por Maria Archangela e Pietrangelo três vitrais desenhados pelo artista Cesar Formenti (1874 – 1944), que estão colocados perto do altar. De acordo com Mônica Lima, apenas os vitrais doados pelas famílias consideradas “as mais ilustres da cidade” foram colocados mais próximos do altar naquela época (LIMA, 2009, p.153).

Em junho de 1932, o jornal “Diário da Manhã” não só anunciava as ações do casal, mas também o grande concerto no Teatro Glória em benefício das obras da Catedral de Vitória com a participação de Lycia De Biase, que atuou como compositora, regente e pianista (GRANDE, jun. 1932, p. 1). Este concerto foi realizado sob a direção do Maestro Giovanni Giannetti (1869-1934) e contava com obras sinfônicas, vocais, de câmara e instrumento solo. O programa incluía quatro composições de Lycia intituladas “Prelúdio 1 em Ré menor”, “Prelúdio 2 em Fá maior”, “Ave Maria” e “Vorrei Dirti”, esta última em conjunto com Giannetti que escreveu a letra. Além destas, também foram ouvidas obras para piano solo de Mendelssohn, Scarlatti, o “Trio em mi menor para piano, violino

e violoncelo” de Saent-Saëns, e o duo para piano e violoncelo “Romance” de Arthur Napoleão (O GRANDE, jun. 1932, p. 2).

Este evento musical e filantrópico foi considerado pelo jornal “Diário da Manhã” como um triunfo jamais visto antes em solo espírito-santense, e Lycia se tornou uma “nobre revelação” segundo a imprensa:

A senhorinha Lycia de Biase, pianista eximia, doublé de compositora, conseguiu reunir em torno a sua personalidade artística os elementos dispersos que fazem da Música, em nossa capital, o derivativo ideal das asprezas da vida. O exito foi maior que o esperado. Os aplausos com que a platéa do Teatro Gloria coroou os esforços da senhorinha De Biase são o estímulo elevado de seus conterrâneos cuja visão antevê a carreira fulgurante aberta à jovem musicista.” (A NOITE, jun.1932, p. 1).



Figura 1. Capa da revista “Vida Capichaba”. Fonte: Acervo físico Biblioteca Pública Estadual do Espírito Santo. Acesso em: 13 mar. 2020

A revista “Vida Capichaba” a colocou como capa da edição de número 320 (Figura 1), e ainda publicou um texto intitulado “Esthetica das audições”, do qual dizia que o concerto no Glória foi uma noite de “enlevo artístico”, e que pela primeira vez o público de Vitória havia apreciado algo de tamanha proporção.

Justo é accentuar, entretanto, que a figura central, a de maior relevo foi, incontestavelmente, a de Lycia Vivacqua De Biase, compositora e regente, nossa conterrânea [...]. Ao iniciar a segunda parte do programma, deparou-se-nos empolgante espectáculo: - dentro da sumptuosidade do Glória regorgitante de selectissimo auditoria, de 33 executantes, vimos, com o mesmo alvoroço de puro jubilo com que num lindo sonho gozamos o que mais nos delicia, a figura juvenil de Lycia de Biase transfigurar-se em regente magistral, lançando aos ares a melodia encantadora de suas musicas, enchendo o ambiente com as sonoras vibrações de seus Preludios 1 e 2, em *ré menor e fá maior!*... [...] o desejo de que seja Lycia De Biase o exemplo de firmeza de vontade para todos os artistas nos diferentes ramos das artes, e que, sem jamais deixar-se douvidar pelos ecos dessas victorias, num crescendo heroico em busca da perfeição, chegue a atingir esse ideal sublime [...]. (ESTHETICA, jul. 1932, p.16)

O fato de o evento no Teatro Glória ter sido considerado pelo jornal “Diário da Manhã” como algo triunfante e jamais visto antes no Espírito Santo, decorre de uma série de ações que ainda estavam engatinhando para um desenvolvimento da música erudita no estado. Apesar de o Espírito Santo estar situado na região de maior desenvolvimento econômico do Brasil, o pianista e pesquisador Cláudio Thompson observa que a história mostra que o estado nunca esteve no centro dos grandes fluxos econômicos e dos grandes eventos políticos e culturais do país. Ele explica que esse descaso político e econômico no Espírito Santo durante séculos, gerou um certo atraso no desenvolvimento cultural local, pois o interesse da burguesia e governo local se limitou à produção de lucro através da agricultura, estradas de ferro e portos marítimos. Dessa maneira, as artes ficaram esquecidas, tendo a música ficado restrita apenas às cerimônias e festas religiosas, e sendo executada por músicos amadores (THOMPSON, 2010, p. 8-10).

A grande alavancada da música produzida no Espírito Santo aconteceu com o surgimento das filarmônicas “Caramurú” e “Rosariense”, em 1830, e a Banda da Polícia Militar, em 1840. A “Rosariense” tocava repertório erudito que incluía árias, aberturas de ópera e arranjos de obras sinfônicas, tendo sido o grupo que mais resistiu e terminando suas atividades somente nos anos 1950. Em Vitória, no ano de 1895, iniciou-se a construção

do Teatro Melpômene ou “Teatro de Pau”, que sofreu um incêndio em 1923 e teve o que sobrou demolido no mesmo ano. Mas, durante sua existência, de 1896 a 1923, possibilitou o acesso a espetáculos de gênero operístico e teatral produzidos por grupos nacionais e estrangeiros (THOMPSON, 2010, p. 12).

Alguns anos antes da construção do Teatro Melpômene, a partir da década de 1870, notamos que já existia uma movimentação musical maior no estado com o crescimento do ensino de música. Muitas escolas e outras instituições, em especial lojas maçônicas, começaram a oferecer aulas de música pagas e gratuitas. O Colégio São Pedro do Cachoeiro por exemplo, passou a ofertar aos alunos do sexo masculino aulas de música pelo valor de 100\$000 réis por ano (ESTATUTOS, jan. 1882, p. 4). A oficina musical da loja maçônica “União e Progresso”, que oferecia aulas noturnas de música, regidas pelos professores João Azevedo e Paula Moraes, foi noticiada no jornal “A folha da Victoria” por estar obtendo excelentes resultados na época (BOLETIM, jun. 1884, p. 2). A sociedade musical filarmônica “Bella Harmonia”, que foi instituída em Vitória desde o ano de 1878, oferecia aulas de música vocal e instrumental à mocidade, e pedia ajuda a assembleia provincial para financiá-la pelo serviço prestado, pois as pessoas da cidade de Vitória sentiam muita falta de aulas de música (BOLETIM, nov. 1885, p.2).

Nesta mesma época também começaram a surgir nomes de várias filarmônicas oriundas de diferentes municípios do estado, como “Juncção, perseverança e respeito” (GRÊMIO, fev. 1890, p. 4), “Cachoeirense”, “Valsuguese”, “Euterpe Muquyense”, “Estrella do Norte” e “Guaraparynense”. Vale destacar ainda a existência de outra associação, a “Filarmônica da Villa do Espírito Santo do Rio Pardo”, que nos chama atenção a um fato curioso. Em 1896, a filarmônica tocou ao final do exame primário da aluna, e futuramente mãe de Lycia De Biase, Maria Archangela Vivacqua. A filarmônica tocou suas melhores músicas do repertório logo após o discurso que Maria Archangela declamou depois do resultado de sua aprovação. Este discurso nos sugere uma ideia dos princípios aos quais ela pensava sobre a educação doméstica, e que pode ter passado para as filhas anos depois, assunto do qual discutiremos mais a fundo adiante.

[...] a educação doméstica que é a base fundamental para a vida social, porque a criança sem educação doméstica é como a planta sem seiva, criada sob uma atmosfera asfíxiadora, segundo a instrução ou cultivo intelectual, porque este desenvolve todas as fontes da inteligência humana, e a estrela rutilante mostrando a grandeza de Deus, é a maior soberania que pode caracterizar aos povos, é finalmente o maior e mais importante tesouro que podemos possuir nesta vida! Aquela que reúne

uma boa educação à instrução necessária, tem conseguido a maior das grandezas (VIVACQUA, dez 1896, p. 2).

Foi somente em 1893, que o governo municipal de Vitória decretou que seria ofertada uma aula pública e gratuita de música vocal e instrumental, ministrada por uma pessoa idônea e provavelmente habilitada, visto que a capital do estado sentia falta de uma aula pública que servisse de estímulo ao aproveitamento das aptidões artísticas das classes populares. Neste ano, o jornal “O estado do Espírito Santo: Ordem e Progresso” publicou que o governo municipal considerava o cultivo das belas artes como um poderoso fator de progresso social e, por isso, entre as belas artes, a música era a mais eminentemente popular (PROJETO, jul. 1893, p. 2).

A participação de mulheres em apresentações religiosas também foi notada pela imprensa da época. Em 1894, por exemplo, houve uma festa na Capela do Carmo com a presença de mulheres regendo, tocando *Harmonium*¹, e cantando lições, solos, salmos, e ladainhas no estilo gregoriano. Algumas dessas mulheres eram alunas da professora Joana Kitchings, regente de aulas de música na escola normal (CHRONICA, out. 1994, p. 1).

Já a partir do século XX, passaram a se destacar nos jornais as aulas gratuitas de música ofertadas pelo professor voluntário João Duarte na loja maçônica Monte Líbano. A instituição foi fundada em 1900 e desde a abertura das aulas de música recebia mais de 20 alunos. A instituição prezava desenvolver a arte por meio do desempenho de sua “nobilíssima missão social de caridade à população” (INTERESSE, jul. 1902, p. 1). Além desta, também havia a escola de música do Maestro Antônio A. Sierra, que ofertava aulas de piano, violino, bandolim, violoncelo, flauta, teoria musical e solfejo (ESCOLA, jul. 1927, p. 5). Até mesmo junto à penitenciária do Estado, funcionou durante muitos anos aulas de música para os internos, tendo formado uma banda composta de 21 sentenciados (MENSAGEM, abr. 1928, p. 68).

Com o crescente avanço do ensino de música e criação de inúmeras bandas e filarmônicas desde o final do século XIX no estado, o então governador, Jerônimo Monteiro, se mostrou ser um representante, eventualmente, preocupado em proporcionar alguma cultura erudita à região. De acordo com Thompson, em 1908, Monteiro aprovou a criação

¹ *Harmonium* é um instrumento musical de teclas, similar a um órgão. Ele consiste em um conjunto de palhetas de cobre que vibram com a passagem do ar acionada por pedais, processo semelhante ao da gaita de fole.

de uma orquestra dentro da Polícia Militar, formada pelos músicos da Banda e por convidados sempre que necessário. No Palácio do Governo aconteciam várias reuniões da alta sociedade acompanhadas por saraus musicais de música erudita realizados por mulheres pianistas de Vitória. Durante seu governo também se instalou na capital o Instituto de Belas Artes em 1910, que possuía o intuito de completar a educação estética, desenvolvendo o gosto pelo desenho e pela pintura entre a população. Na sede do Instituto, eram oferecidas festas sociais burguesas acompanhadas por músicos profissionais e amadores. No entanto, Thompson nos atenta ao fato de que nenhuma das filarmônicas citadas anteriormente foram criadas ou mantidas por iniciativa do poder público, exceto a Banda e Orquestra da Polícia Militar. (THOMPSON, 2010, p. 12; 14-16).

Thompson também notou que, a partir de 1908, professores chamados pelo título de “maestros” começaram a ofertar cursos de música de variados instrumentos em domicílio e em vários pontos de Vitória. Nestes cursos estavam em maioria as moças de famílias mais abastadas da sociedade, que se dedicavam principalmente ao aprendizado do piano (THOMPSON, 2010, p. 14). Isso, deve-se ao fato de que o piano se destacou mais que qualquer outro instrumento na educação feminina a partir do Segundo Reinado (1840-1889), e, como um objeto de investimento econômico. Conforme a maestrina Rita Amato, um dos principais motivos para este instrumento ter se estabelecido no Brasil foi a constante imigração europeia que trouxe consigo seus padrões, hábitos e cultura, assim os transferindo à vida de famílias pertencentes às classes dominantes daqui (AMATO, 2007, p. 2).

Como reforça Jaci Toffano, a partir do século XIX, a relação entre a mulher e o piano tomou força nas casas da burguesia, pois se firmou na consciência coletiva da sociedade patriarcal que “dedilhar um instrumento era um *affair* feminino ligado à delicadeza e a conveniência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente referida como parte da sua educação” (TOFFANO, 2007, p. 55)

Na metade do século XIX, o piano continuou a ser visto pela sociedade como um objeto de deleite social e prestígio familiar ligado às mulheres. Mas, em contrapartida, para os homens, surgia a responsabilidade de valorizar o instrumento como pianistas no mercado profissional. Somente a partir do século XX, que as pianistas passaram a ser gradativamente respeitadas como profissionais nas salas de concerto do país. Esta mudança se dá ao fato de que “ser concertista” passou a ser uma função admirada no

início do século, talvez pela importância dada à música de concerto, e porque muitas destas pianistas estudaram no exterior ou eram de origem social mais elevada. (FREIRE; PORTELLA, 2010, p. 74, 75.)

Por essa razão que Maria Anhangela, orientada com base na educação doméstica, também instruiu as filhas dentro dessas diretrizes – o que nos confirma a importância dada por ela em seu discurso de 1896 que destacamos anteriormente. O que na verdade também aponta para um juízo que a sociedade havia construído sobre como deveria ser a educação feminina na época. O destaque e a importância que o piano estava tendo, também chegou até a família De Biase, que, por pertencer à alta sociedade, não lhe faltou recursos para custear as aulas particulares de piano para as filhas Lycia e Margarida. As aulas eram ministradas pelo Maestro Luiz Quesada, natural de Montevideo. Quesada tinha sido aluno de Claude Debussy e Maestro Lombardi e lecionava piano e canto (PROFESSOR, fev. 1921, p.8). O jornal “O Estado” noticiou em 1921 a Audição de piano das alunas do Maestro, na qual Lycia com cerca de 11 anos de idade se apresentaria tocando a obra “Pour vous charmer op. 95” de H. Van Gael (AUDIÇÃO, dez. 1921, p. 2).

O que a sociedade da época também não esperava, era que Lycia não se tornaria apenas uma pianista, mas também compositora e regente. Mesmo com um certo reconhecimento público de mulheres atuando na função de intérpretes, elas não receberam a mesma aceitação como compositoras ou regentes, dado que a sociedade via estas atividades como próprias para homens. Esta é uma visão que vem da atribuição de papéis sociais pautados em metáforas e práticas culturais relacionadas ao “masculino” e ao “feminino”. Um ideal de que a composição musical deveria ser sistematizada na racionalidade e a regência como uma prática cultural comumente associada ao homem, que possui mais autoridade e prestígio social, não qualidades culturalmente femininas como a intuição, o sentimento e a imaginação (CUSICK, 1999, p. 475; 476; 480). Possivelmente, Lycia teve uma aceitação maior porque, além de ser de uma família abastada e influente, na maioria das suas apresentações em público, como a do evento de caridade às obras da Catedral de Vitória em 1932, ela esteve atuando nestas funções no palco sempre acompanhada pelo seu professor e Maestro Giovanni Giannetti, ou tendo suas obras regidas por ele ou por outros Maestros. Como em sua estreia como compositora em 1930, na qual um de seus

prelúdios sinfônicos foi regido pelo Maestro Francisco Braga (1868 – 1945)² no concerto no “Theatro Lyrico” do Rio de Janeiro.

Evidentemente que Lycia também não teria conseguido se destacar como compositora e regente no âmbito da música erudita nacional, se tivesse permanecido no Espírito Santo. Mesmo com a criação do Instituto de Belas Artes, os líderes da sociedade espírito-santense e a burguesia pareciam ainda não demonstrar interesse pelas artes. De acordo com Almerinda Lopes, não existiam perspectivas para viver de forma rentável com o trabalho artístico devido à falta de políticas culturais de incentivo à arte e à cultura (LOPES *apud* THOMPSON, 2010, p. 15). Por isso, muitos músicos trabalhavam como professores de variados instrumentos em Vitória, ou migravam para o Rio de Janeiro, a então Capital Federal. Logo, Lycia se juntou ao segundo grupo de músicos e, em 1928, com 18 anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fez aulas de harmonia e composição com o Maestro Giannetti.

A escolha pelo Rio de Janeiro por Lycia e tantos outros músicos, era em razão não só da proximidade, mas também porque, segundo a crítica de arte Icleia Cattani, na cidade carioca se desenvolveu uma modernidade com características singulares, e lutava-se contra a forte influência das instituições acadêmicas que difundiam seu molde conservador para todo o país, o que vale para a música erudita também. Não só os jovens artistas, mas muitos artistas consagrados encontraram no Rio de Janeiro, um local favorável e impulsionador ao início de suas carreiras, visto que a cidade, antes colonial, modernizava-se desde o início do século XX, com grandes reformas urbanísticas, novas avenidas, parques e jardins (CATTANI, 2011, p. 31-32). Além das mudanças arquitetônicas, Mónica Vermes (2014) explica que nesta época a cidade do Rio de Janeiro também vivia uma intensa atividade musical com a presença de “gêneros musicais que iam dos jongs à ópera italiana, à melodia dos realejos, à música sinfônica da tradição centro-europeia de séculos XIII e XIX” (VERMES, 2014, p.2).

Mas não foi somente a mudança para o Rio de Janeiro que se tornou um fator determinante na construção da carreira musical de Lycia. É imprescindível considerar também o fato de que ela começou a estudar composição em um momento no qual o Brasil todo passava por uma grande quantidade de eventos no sentido de fortalecer o pensamento

² Antônio Francisco Braga foi compositor, regente, professor, ocupou diversas e importantes funções no cenário musical brasileiro, que assistiu a transformações fundamentais que aconteceram no país a partir do início do século XX.

nacionalista³. De acordo com José Maurício Brandão, nas primeiras décadas do século XX, questionou-se intensamente o que seriam características tipicamente brasileiras na produção musical realizada no país (BRANDÃO, 2012, p. 41). Esse amplo movimento cultural repercutiu fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira.

Segundo Flavio Barbeitas, após a Semana de 1922, o movimento modernista se fortaleceu e a música sofreu transformações profundas. Foi surgindo um forte complexo industrial de produção musical, novos suportes e meios de difusão e comercialização foram transformando os modelos de escuta e, por consequência o gosto, práticas pedagógicas e performáticas sendo reformuladas, a antiga apreciação musical já não era mais a mesma, ou seja, o meio musical viu suas bases tradicionais serem abaladas (BARBEITAS, 2022, p. 2). Todavia, dentre todas essas mudanças, a corrente que mais predominou dentro do modernismo musical brasileiro foi o nacionalismo, amplamente divulgado por intelectuais como Mário de Andrade que, em seus textos dos “Ensaio sobre a música brasileira”, escrevia sobre uma noção de cultura para pensar sobre a nação brasileira, além de apresentar uma coletânea de peças folclóricas de várias partes do país, realçando os fatores comuns e representativos da unidade nacional presentes nelas (ANDRADE *apud* SANTOS; SOARES, 2008).

Vale destacar que o nacionalismo não representou uma ruptura com a música brasileira anterior à Semana de 1922. Mas, diluiu-se o aspecto excessivamente romântico e surgiram trabalhos de compositores pré-modernistas que possuíam uma sonoridade considerada mais exótica do que nacional. Posteriormente, com a vívida atuação de Mário de Andrade, a música nacionalista erudita do século XX teve como modelos compositores como: “Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Marlos Nobre entre outros” (BARBEITAS, 2022, p.8). Porém, em meio a todos esses nomes de figuras masculinas, também tivemos inúmeras mulheres compositoras que se destacaram nessa época, como Lúcia De Biase, Leontina Torres, Helza Cameu, Ernestina Índia do Brasil, Babi de Oliveira, Ester Scliar, Jocely de Oliveira. No entanto, a literatura muito dificilmente lembra-se delas.

³ Temos conhecimento de que termos como nacionalismo, modernismo, integralismo, futurismo, dentre outros apresentados ao longo deste capítulo apresentam forte complexidade devido a grande quantidade existente de autores e discursos diferentes. No entanto, os utilizamos ainda assim em seus significados mais genéricos a fim de tentar interpretar os dados bibliográficos sobre o passado de Lúcia De Biase de forma mais ampla.

Vanda Freire e Ângela Portela investigaram que, desde o início do século XX, existiram concursos e seções musicais em periódicos destinados somente às mulheres compositoras. Elas também eram presença frequente nos cursos superiores de composição e em outras mostras e eventos artísticos. As autoras investigaram que a maioria das compositoras da primeira metade do século XX escreveram obras principalmente para piano solo, canto e piano, e óperas. Obras que, em sua maioria, também traziam características composicionais diferentes e que acompanharam as principais tendências ideológicas e estéticas incorporando novos recursos dramáticos e sonoros do “expressionismo, impressionismo, existencialismo, minimalismo, vanguardismo e outras, sobrepostas a traços residuais do passado” (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 19-20).

Na década de 1930, Lycia De Biase atingiu o ponto mais alto de sua carreira, tendo participado em concertos, ora com composições suas no programa, ora atuando como pianista e regente. Depois de sua estreia em 1930, o jornal “Diário da Manhã” noticiou este acontecimento como uma “revelação de um talento musical” para o Espírito Santo, mostrando que a distinta conterrânea Lycia conquistara uma posição de destaque no repertório brasileiro. O jornal também escreveu a crítica de arte de Oscar Guanabarro, conhecido por ter “terrível severidade”:

O maestro Gianetti esteve em plena evidência no intervalo, destes folhetins, pois no sabbado, ultimo a orchestra da Sociedade de Concertos Symphonicos, sob a regência do maestro Francisco Braga, executou o prelúdio de uma “suit” orchestral da senhorinha Lycia De Biase, natural do Estado do Espírito Santo. Esta composição revela grande talento da artista patrícia. O thema é feliz e inspirado, desenvolve-se com muita naturalidade, e a orchestra deixa prever o esplendido futuro da senhorinha Lycia De Biase, a quem enviamos sinceros applausos, divididos, naturalmente, com seu ilustre professor – maestro Gianetti. (REVELAÇÃO, set. 1930, p. 3).

Essa crítica de Guanabarro pode ter sido um dos fatores que ajudaram a alavancar a carreira de Lycia para uma posição de destaque, visto que ele era considerado uma espécie de autoridade, devido ao seu amplo conhecimento, e um sólido pensamento estético que foi elaborado ao longo de décadas. Guanabarro se consolidou como um dos principais autores de crítica de arte periódica das últimas décadas do século XIX até as primeiras do século XX. De acordo com Fabiana Grangeia, ele não só escreveu uma quantidade imensa de textos sobre as apresentações de música e teatro na cidade, como também descreveu e

analisou grandes exposições de pintura e escultura. Por isso ele passou a representar na época um importante elo entre as apresentações das obras de arte, em suas diversas modalidades, com a recepção do público (GRANGEIA, 2004, p. 216 – 217).

No ano seguinte, em 20 de agosto de 1931, Lycia teve mais uma estreia de outro prelúdio no concerto do seu professor Maestro Giannetti no Teatro Municipal. Ao final do concerto, a compositora foi convidada para subir ao palco, recebeu flores, aplausos e foi parabenizada em público por Guanabarro. Ele ainda publicou uma nota no jornal “Diário de Notícias” posteriormente, descrevendo o momento do qual observava Lycia no palco e pensava, como uma “figurinha gentil, frágil, como uma pequenina flor desabientada” podia conter um estranho poder no talento musical. E completou:

Para que a música brasileira se tornasse, como nenhuma outra arte, a maior formosa conquista do talento da mulher patriciana, faltava uma compositora. Ela apareceu e foi logo consagrada na sua primeira criação. É Lycia de Biase Vivacqua. (BRIC – A – BRAC, ago. 1931, p. 10).

A visibilidade que Lycia obteve neste concerto, em parte, com o estímulo dado por Guanabarro, rendeu grande impacto na sua carreira, repercutindo na maioria dos jornais e revistas de forma muito positiva, além de ter proporcionado a jovem compositora outros concertos nos anos seguintes. Enquanto isso, a sociedade espírito-santense via Lycia como um símbolo de orgulho e sucesso. Uma das poucas artistas que tinha conseguido sair do Espírito Santo e repercutir de tal forma em âmbito nacional. Mas, observamos que após o concerto “pró-obras da Catedral” de 1932, foi fundada na capital Vitória, a “Sociedade Musical Espírito Santense” (SOCIEDADE, 5 fev. 1933, p. 1). Esta sociedade, formada por amigos da música, passou a proporcionar à população, ao longo da década, uma maior periodicidade de concertos, o que deixou a impressão da certeza do progresso de desenvolvimento da arte musical em Vitória, e do esforço cada vez mais produtor dos organizadores e componentes dessa sociedade musical (SOCIEDADE, 1935, ed. 384, p. 26). Vale destacar, que um dos membros à frente deste projeto foi o Maestro Arnulpho de Mattos (1877-1972), que também estreou diversas composições próprias junto a sociedade musical, como a fantasia “Hora azul”, e a valsa “O voo do Ícaro”, ambas para orquestra. Até o momento só foi encontrada uma pesquisa preliminar que traça o perfil

biográfico do compositor⁴, mas nenhuma investigação que tenha realizado o resgate de suas obras.

No mesmo ano, além do concerto no Espírito Santo, Lycinia também foi cotada para a estreia de mais uma de suas obras para orquestra, chamada “Chanaan”, no grande concerto sinfônico anual no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O concerto estava marcado para 30 de setembro de 1932, no entanto foi adiado para outubro devido à Revolução Constitucionalista que teve início em julho. Uma guerra civil que se estendeu por quase três meses. De acordo com o doutorando em musicologia Kleiton Santos, o governo Vargas, desde seu estabelecimento em novembro de 1930, realizou inúmeras intervenções estatais no âmbito da cultura, com o objetivo de controlar e influenciar as expressões artísticas do Brasil. O ensino e a prática das artes passaram a ser vigiados, classificados e oferecidos pelo Estado. O governo pegou carona com as correntes de modificações culturais do movimento modernista que explodiu com a Semana de 1922 e promoveu um grande engajamento consciente de músicos, escritores, pintores e outros artistas, dentre eles mais fortemente Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, para estabelecer um modelo cultural nacionalista e civilizador (SANTOS, 2019, p. 2).

Segundo Santos, na década de 30 não era possível conceber o artista desligado da realidade e da política, sem opinião, passivo, ou que aceitava a visão da prática da arte apenas pela arte. A realidade naquele momento já trazia o clima da Segunda Guerra Mundial que deixou as nações preocupadas com as questões internas, culturais e de orgulho cívico, e a crise econômica que fez com que os recursos para as artes ficassem escassos, o que causou o declínio do teatro no país nessa década (SANTOS, 2019, p. 3). Nesse âmbito, os artistas foram forçados a ter opções políticas e um engajamento intelectual. Ao mesmo tempo que as escolas eram proibidas de oferecer o ensino de história, os artistas tinham que se interessar por ela para incluir a cultura do Brasil em suas obras. Mas essas obras não propiciariam uma reflexão acerca dos problemas da população, e sim, basicamente, a criação de uma imagem figurativa de cidadão brasileiro, pacífico e trabalhador (SANTOS, 2019, p. 8).

Acreditamos que Lycinia De Biase também não tenha ficado de fora dessa agitação política. Ela não expressou seu posicionamento de forma direta, mas é possível ligar um

⁴ A pesquisa é do autor Carlos Fernando Secomandi e intitula-se “Arnulpho Mattos: atuação e inserção social de um compositor capixaba a partir da análise de notícias da imprensa periódica local” (2021).

engajamento nacionalista em algumas de suas obras estreadas naquela época. Como o poema sinfônico “Chanaan”, que abordava questões ligadas a chegada do europeu nas terras brasileiras, e a obra “Anchieta”, que exaltava a figura do Padre e os jesuítas que durante residência no Espírito Santo trabalharam para catequizar e tornar cristãos os indígenas que habitavam estas terras. Essa hipótese fica ainda mais forte visto que, em setembro de 1933, Lycia foi homenageada pelos integralistas do Distrito Federal, chamados “camisas-verdes” ao final de mais um concerto no Teatro Municipal. O “Concerto de Lycia De Biase”, teve a direção do Maestro Giovanni Giannetti, mas “Chanaan” foi regida pela sua própria compositora desta vez. A homenagem à Lycia foi feita em um dos intervalos com as saudações de Madeira de Freitas, chefe local da Ação Integralista Brasileira (O CONCERTO, set. 1933, p. 9).

Segundo Pedro Ernesto Fagundes, a Ação Integralista Brasileira (AIB) se estabeleceu como uma das mais importantes agremiações partidárias no auge do modernismo na década de 30. De acordo com o fundador Plínio Salgado (1895 – 1975), o modernismo só se tornou significativo no Brasil porque introduziu o integralismo em seu discurso. Desse modo, alguns motivos podem ter contribuído para que Lycia pudesse ser considerada afiliada ao partido. De acordo com Nicole Garcia, nessa época a compositora residia no bairro Botafogo no Rio de Janeiro, e era uma pessoa extremamente católica (GARCIA, 2021, p. 35; 39). E foi neste mesmo período que a AIB se fixava e se expandia pelas áreas nobres da cidade do Rio de Janeiro, tendo a propaganda direcionada a um público específico, principalmente os católicos, pelo fato de o integralismo ser um movimento com forte base católica (SILVA, 2006, p. 9). A AIB também foi um movimento que levantou fortemente a “bandeira” dos colonos, principalmente os imigrantes italianos, que trouxeram consigo o trabalho e a modernidade (SALGADO, 1926 apud OLIVEIRA, 2015). Nas regiões de forte presença de imigrantes e descendentes de imigrantes alemães e italianos, a AIB e candidatos do partido obtiveram maior aceitação (FAGUNDES, 2009, p. 95). Lycia era descendente de italianos, natural do Espírito Santo, região que abrigou uma das maiores colônias italianas do Brasil. Sua obra “Chanaan” buscou como inspiração os imigrantes italianos e alemães que chegaram na região de Santa Teresa. Por isso, Lycia pode ter sido uma ideal artista partidária ao movimento.

Como Lycia, Radamés Gnattali (1906 – 1988) teve sua figura e composições fortemente abraçadas pelos magnatas culturais da AIB, pois ele era descendente de imigrantes italianos. Dessa maneira representava uma importante base social de apoio ao movimento, e um mote gerador na narrativa integralista sobre a criação de uma nova raça brasileira (TOWNSEND, 2022, p. 138). Mas a homenagem recebida pelos camisas-verdes pode nos sugerir um elo ainda maior da compositora com o movimento. No evento “noite cultural” em janeiro de 1935, organizado pela AIB, dentre todos os músicos que se apresentaram, somente a pianista Ivette Gouvea⁵ foi identificada como afiliada ao partido. Como Lycia a uns anos atrás, Ivette também foi homenageada tendo recebido um cesto de flores no evento, o que sugere o seu sucesso e felicitação dentre todos os outros artistas no que tangeu seu compromisso ao movimento (TOWNSEND, 2022. p. 137).

O ano de 1934, foi um ano de grande ascensão para Lycia, mas também uma interrupção na carreira que perdurou décadas. O seu último concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, teve sua total direção, no qual ela regeu todo o programa, inclusive suas duas novas composições, o poema sinfônico “Anchieta” e um pequeno esboço para orquestra intitulado “Angelus”. Mesmo com o pioneirismo de Chiquinha Gonzaga ao final do século XIX, ainda era raro ver mulheres como Lycia na posição de regente, principalmente em locais tão importantes como o Teatro Municipal, no qual frequentavam somente músicos consagrados, pessoas da alta sociedade e críticos respeitados. No entanto, nesse concerto, Lycia que já era casada desde novembro de 1933 com o engenheiro João Baptista Bidart, estava grávida de cinco meses de sua primeira filha. E seu professor e Maestro Giannetti, que foi figura importante no avanço de sua carreira nos palcos, faleceu meses após o concerto, em dezembro de 1934. Após esses acontecimentos, Lycia repentinamente desapareceu dos jornais que tanto colocavam o seu nome nas manchetes e criavam expectativas para a estreia de suas obras. A partir desse momento, ela passou a se dedicar a sua família. Mas, apesar de sua ausência nos palcos, sua produção musical não se interrompeu, ela continuou a compor constantemente.

2.2 Percepções estilísticas e interartísticas

⁵ Não foram encontradas informações sobre ano de nascimento e morte.

Através dos comentários dos jornais e revistas sobre as estreias de Lycia, foi possível observar algumas características estilísticas e uma tendência ao diálogo com outras linguagens artísticas. Antes disso, os títulos de algumas obras já nos dão dicas sobre tal diálogo, mas não é raro que críticos e comentaristas das mídias impressas, ao se empenharem em escrever sobre uma obra da compositora, nos apontassem para o fato de que obras de outras artes nutriam a imaginação dela.

Desde a infância e adolescência em Vitória - ES, Lycia estudou em casa e fez aulas particulares de piano com Luiz Quesada. Existem indícios de que ela também possa ter estudado violino e canto (VIEIRA, 2014, p. 10), e de que nessa época ela já demonstrava sua preferência pela música erudita, visto que ela demonstrava uma grande paixão pelo compositor Beethoven (BIDART, 2020). Aprender esses instrumentos em aulas particulares é o primeiro indício de que Lycia havia entrado no âmbito da música de concerto. De acordo com Jaci Toffano (2007, p. 34), desde a Antiguidade, buscava-se amplificar a voz humana através dos instrumentos, e o primeiro deles que respondeu a essa demanda foi o violino. E depois, o piano, dentro da perspectiva da cultura ocidental. Ambos ajudaram para o surgimento da ideia de um intérprete virtuosista dentro da cultura erudita. A apropriação doméstica destes instrumentos também é um fator determinante, pois legitima uma erudição, ou um código de conduta da época, que era, em sua maioria, praticada pelas mulheres das famílias de classe alta (TOFFANO, 2007, p. 55).

Em seguida, notamos que dentre tantos gêneros musicais que atravessavam a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, estudar com o Maestro Giannetti sugere mais uma vez que Lycia buscou aprofundar-se na música de concerto de tradição europeia. Giannetti nasceu em Nápoles na Itália e mudou-se para o Brasil em 1904. Uma de suas obras estreadas no Brasil intitula-se “Cristo alla festa di Purim”, uma ópera com libreto de Giovanni Bovio (1837 – 1903) (GUANABARINO *apud* GOLDBERG, OLIVEIRA, MENUZZI, 2019). Além disso, por sua origem e cultura ligada à religião católica, Lycia que também seguia o catolicismo rigorosamente, encontrou um mentor do qual também compartilhava de seus ideais. Dentre as obras que Lycia compôs de cunho religioso podemos citar o pequeno esboço para orquestra “Angelus”, e o poema sinfônico “Anchieta”. Segundo o crítico musical João Itiberê da Cunha (1870 – 1953), a obra “Angelus”, transparece um ambiente místico emocionante e algo romântico, sem a “severidade religiosa da música puramente sacra” (CONCERTO, set. 1934, p. 5). Além disso, a música utiliza com frequência os sinos e a celesta, e traz uma parte bem trabalhada

dos instrumentos de arco. Já “Anchieta”, se inicia com um coral religioso, em sequência segue por uma fuga, surgindo uma “passagem de um canto em quartas com um pedal de quinta” (MÚSICA, set. 1934, p. 2).

De forma geral, a composição sacra do início do XX no Rio de Janeiro ainda era uma extensão daquela produzida no século XIX, tanto aquelas concebidas diretamente para o culto, quanto aquelas menos preocupadas com as regras litúrgicas, como “Angelus” de Lycia, que como descrito no comentário de João Itiberê, não segue uma “severidade religiosa”. O gosto pela música religiosa também sempre sensibilizou os compositores da época a escreverem para esse nicho, mesmo aqueles que não escreviam diretamente para a liturgia, mas que o fizeram com consciência e domínio do estilo (SANTOS, 2012, p. 354). Em uma entrevista ao “Diário Carioca”, Lycia descreveu seu poema sinfônico “Anchieta” da seguinte maneira:

A nobreza austera dos jesuítas, [...] em seu profundo amor pela humanidade é a fonte que nos dá “Anchieta”, a figura sublime, de doçura infinita. [...] Anchieta sobre tudo domina com a serenidade de seu espírito, nelle se refugia, e no seio mesmo desse eden pagão, inrompe hymno de louvor um poema à Virgem Immaculada! Nelle se exalta e se absorve. Na beatitude de suas meditações, enriquece seu poema com delicadezas sutis, vibráteis e sensíveis. E o índio continua calmo, até que um nada o enraivece, voltam-lhe os ímpetos ferozes, mas o braço assassino é prostrado inerte diante da doçura suave do padre que vive entre elles que deles e aproxima, que os compreende e eleva. (MÚSICA, set. 1934, p. 2)

Primeiramente, por ser um poema sinfônico, compreende-se “Anchieta” como uma música programática, ou música descritiva, que evoca um significado extramusical. Nela podemos fazer uma aproximação de duas manifestações artísticas diferentes, a música e a literatura. No excerto da entrevista, Lycia caracteriza o estilo de escrita de Anchieta em “Na beatitude de suas meditações, enriquece seu poema com delicadezas sutis, vibráteis e sensíveis” (MÚSICA, set. 1934, p. 2), o que nos sugere que ela possa ter tido acesso aos poemas do padre, e que os possa ter utilizado como inspiração para a composição dessa obra. Por isso, é importante saber que, dentre as características principais da obra poética de Anchieta, que podem estar atreladas à obra de Lycia, ele foi o primeiro a manifestar a cultura medieval no Brasil. Ou seja, seus poemas são simples, de timbre didático, e seguem a forma poética medieval, como também o ritmo e a métrica. E a

simplicidade em seus escritos diz respeito ao desejo e empenho de atender à sua necessidade de catequizar (PORTELLA, 2005, p. 3).

Mais à frente, além das obras para orquestra comentadas nos jornais, ainda temos conhecimento dos títulos de algumas peças para piano solo, de cunho religioso, que fazem um elo com a linguagem literária. Estas peças podem apresentar elementos ligados ao impressionismo, visto que essa também pode ser uma característica da música programática. A obra “A sereia santa” (1981), por exemplo, é intitulada pela própria compositora como uma “estória infantil”. “Prismas do dragão de sete cabeças coroadas” (1976), ao pesquisar, viu-se que pode estar relacionada a uma história mitológica bem como bíblica⁶. A obra “Preâmbulo e Epigramas para três anjos” (1976) pode ser entendida como uma composição poética, como o próprio termo “epigramas” já nos sugere, onde cada um dos três movimentos é dedicado a um anjo: “Gabriel, Rafael e Miguel”, considerados pela religião católica como os três arcanjos da proteção. Além destas, a peça “Santo Bambino di Aracoeli” (1950), classificada pela autora como um soneto, pode ter sido inspirada pela imagem devocional de madeira que representa o Menino Jesus, além da história e devoções que circundam essa imagem.

Em respeito ao impressionismo, Lycia também pode ter recebido influências desse movimento através do contato com os seus professores de piano. Como já dito anteriormente, Luiz Quesada foi aluno de Claude Debussy (1862 – 1918). Segundo Juan J. Balzi (2009, p. 49) Debussy pode ser considerado o líder do movimento impressionista na música. Suas composições descrevem imagens e sensações provocadas pelas paisagens que são retratadas através da música. Os títulos de algumas de suas obras parecem lembrar nomes de quadros impressionistas, como “Reflets dans l’eau” (Reflexos na água), “Cloches à travers les feuilles” (Campanas através das folhas), “La fille aux cheveux de lin” (A menina dos cabelos cor de linho), e “La cathédrale engloutie” (A catedral submersa) (BALZI, 2009, p. 50). Mas não é somente nos títulos de suas obras que residem características do impressionismo, como também na técnica do “pontilhismo sonoro”, que consiste na eliminação dos semitons e no uso da escala pentatônica. Balzi

⁶ O artigo *A besta de sete cabeças e seus antecedentes em textos da cultura antiga* do autor Vanderlei Dorneles (2017) analisou que no livro do Apocalipse um dos três símbolos descritos caracterizados como monstros de sete cabeças foi o dragão vermelho. Os elementos visuais e anatômicos desse monstro apocalíptico é um recurso de uma linguagem metafórica empregada para trazer um significado cultural, político e religioso.

explica que essa “estranha sonoridade” gerada por essa técnica, está muito presente na obra “L’après-midi d’un faune” (A tarde de um fauno), na qual Debussy criou uma “ilustração musical” para o poema de Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), considerada a “pedra fundamental” do impressionismo musical (BALZI, 2009, p. 51).

Sendo assim, ao Quesada entrar em contato com Debussy, ele pode ter aprendido a interpretação da estética do impressionismo, algo que ficou enraizado em sua formação, e que, por conseguinte, foi passado à Lycia depois que ele se tornou professor. Anos depois da mudança ao Rio de Janeiro, Lycia procurou se aperfeiçoar no piano e procurou fazer aulas com Magdalena Tagliaferro (1893 – 1986) (VIEIRA, 2014, p. 11) Tagliaferro frequentou o Conservatório de Paris e lá ela passou por experiências com a música francesa modernista de concerto, tendo as incluído em sua própria prática, principalmente no que diz respeito a interpretação da estética referente ao impressionismo. Quando voltou ao Brasil, a pianista foi convidada pelo Ministério da Educação para dar aulas públicas de interpretação pianística. Suas aulas foram inspiradas na palestra “UnBouquer d’Auteurs Modernes” (Um Buquê de Compositores Modernos) que aconteceu nas Conferências da “Université des Annales”, na qual abordou as obras musicais de Debussy, Reynaldo Hanhn, Jean Rivier, Maurice Ravel, Jacques Ibert e Darius Milhaud (MONTI, 2015, p. 165 - 168). Supõe-se que Lycia possa ter realizado um primeiro contato com Magdalena neste curso, e por consequência também com o movimento impressionista que transparece em algumas de suas obras.

No impressionismo, o autor, em linhas gerais, busca construir uma espécie de “paisagem sonora”, como um objeto único, ao qual ele se apropria (BALZI, 2007, p. 21). Dentro da produção de Lycia notamos que as obras para piano solo que podem apresentar tal construção, e que sugerem a ideia de uma atmosfera, clima ou ambiente são, “Ballet Fantasia - Simbolismo e Vivência do Jardim Botânico do Rio de Janeiro” (1976), “Outonal” (1966), “Noite” (1976), “Série folhas no Outono” (1979), “Concerto para piano - Santuário (A floresta)” (1983), “Momentos infantis: Levadice, Ternura e Brincadeira” (1979).

Outras obras também demonstraram um elo com outras artes, como o “Estudo Abstrato: Bruma” (1963), e os estudos expressionistas: “Devaneio” (1947), “Dilema” (1975), “Apelo” (1977) e “Matinal” (nd). Todas elas nos mostram apenas por seus títulos, que são obras com o potencial de transportar os conceitos da pintura para a música, nos


trazendo uma ideia de cenário, atmosfera, e até mesmo questões mais intimistas, como os estados de espírito. Além disso, observa-se nos exemplos que termos utilizados por Lycia e que são determinantes na literatura, como “epigrama”, “soneto”, “preâmbulo”, descortinam a concepção de que a própria artista tinha o desejo de se assemelhar e se apropriar de aspectos de outra arte para a sua própria. Os títulos sugestivos das obras, também trazem uma associação visual, e a possibilidade de criar relações possíveis entre som e imagem.

Como vimos anteriormente, Lycia De Biase estreou seu poema sinfônico “Chanaan” no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1932. Nesta obra também podemos fazer um paralelo entre música e literatura, trazendo o romance “Canaã” (1902) do escritor Graça Aranha (1868 – 1931). Esta hipótese formou-se após a descoberta de uma publicação na revista carioca “Revista da Semana” (Figura 2), com o título “O sortilégio de Chanaan”, na qual o comentarista Saul de Navarro⁷ escreveu sobre a obra para orquestra estabelecendo uma interação evidente, mas que Lycia não havia deixado explícito, entre a sua obra e o livro. Navarro descreve ainda que de sua poltrona na plateia, ansiava pelo momento em que a orquestra iria começar a tocar o poema sinfônico de Lycia, deixando “defluir nas ondas sonoras do idioma divino o poema escrito por Graça Aranha” (NAVARRO, 1973, p. 19). O romance de Aranha é um dos marcos iniciais do Prém-Modernismo no Brasil. Ele nos conta a saga da colonização alemã no interior do Espírito Santo, no Vale do Canaã, e dentro dela, o destino de dois imigrantes alemães, Milkau e Lentz, em seu contato com a natureza, os nativos e com as pessoas da sua colônia. Na época de seu lançamento, o romance obteve grande repercussão, pelo caráter trágico de seu enredo e pela concepção avançada para a época, ao ser um romance filosófico de debates e ideais (PRADO. 1998, p. 3-6).


Em uma carta que Lycia escreveu ao jornal “Diário da Manhã” em julho de 1932, ela conta que esta obra foi escrita quase toda em Vitória, e o título que ela deu ao poema sinfônico traz o motivo que o inspirou: o Vale do Canaã. A compositora procurou mostrar

⁷ Saul de Navarro é o pseudônimo literário de Álvaro Henrique Moreira de Souza. Ele nasceu em Santa Leopoldina, interior do Espírito Santo. Cursou Direito na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais no Rio de Janeiro, porém nunca advogou, tendo iniciado sua carreira no jornalismo em 1910, no jornal Imprensa. Com a criação da Academia Espírito-santense de Letras em 1921, Saul tomou posse da cadeira 4 em 1925. Além disso, também atuou como delegado fiscal do Tesouro no Espírito Santo, tendo intensa vida política e social da cidade de Vitória (RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Jornal de Letras*, 2021, Ed. 270).


o vale em “todo seu complexo de emoções”. Como no romance de Aranha, ela buscou passar o sofrimento, mas também a “vontade tenaz e firme” dos primeiros homens imigrantes que chegaram ali, e tiveram que enfrentar toda a imensidão da natureza daquela região para alcançar suas realizações. Ela chama o vale de uma terra inspiradora e bela que transmite uma história. História daqueles que abandonaram suas pátrias longínquas para crescerem ali. Um lugar onde a “misteriosa Yara seduz para o amor, onde o Sacy eletrizante simboliza a vibratibilidade”. Lycia desejava com essa obra fazer com que o público sentisse o que a terra do vale e do Espírito Santo tinha a dizer. (BIASE, jul. 1932, p. 4).



Largo 4. 55



GRAÇA ARANHA O SORTILÉGIO DE CHANAAN LYCIA DE BIASE



GRAÇA ARANHA, pela magia do Verbo, fez de CHANAAN o poema symphonico da prosa brasileira, escrevendo o mais bello romance do nosso idioma. E o encanto dessa obra-prima da nossa literatura vem da paisagem, da graça do Espírito Santo, do seu sorriso panoramico e, mormente, da sua scena final que se desenvolve no valle a que depois deu nome. Nesse ultimo quadro, em que Milkão e Maria se unem para sempre, fugindo da vida ephemera para a Eternidade, num sortilegio da morte redemptora, que lhes vem com a caricia de um segredo espoualicio; nesse supremo surto é que o insigne escriptor culmina na sua arte, porque o epilogo empolgante decorre num dos mais imprevistos scenarios da Terra.

A penma desse principe do espirito brasileiro gravou, em alto relevo, esse prodigio decorativo, agora super-espiritualizado pela energia divina da musica: Lúcia de Biase, fada suave do rythmo universal, compoz o poema symphonico — Chanaan, orchestrandoo a paisagem da terra natalicia que, por aquelle prodigio verbal, já se tornára uma paisagem symbolica do nosso pensamento.

Na noite de 31 de Outubro foi ouvido, em primeira audição, no Theatro Municipal.

Da minha poltrona, na platá, ansiava pelo momento em que a orchestra, sob a regencia impecavel do maestro Giannetti, iniciasse os accordes que iriam defluir, nas ondas sonoras do idioma divino, o poema escripto por Graça Aranha, transformando-se numa paisagem vibrátil, para propagar-se como luz florescida em intensas harmonias de colorido.

O Espírito Santo teria nesse magno surto de sensibilidade feminina mais um revelação do seu predestino maravilhoso. E assim foi.

Para musicar o poema humano e o poema cósmico do valle de Chanaan, painel vestibular do Rio Doce, que banha, fertiliza e toca de opulencia e seiva um dos mais formidaveis trechos do planeta, decorando-o com o luxo verde de selvas quasi virgens, onde arvores gigantescas ensombram uma epopéa titanica de forças frescas do orbe para musical-o, sentillo em toda a sua potencialidade imprevisivel, só uma alma eleita de mulher, porque a mulher tem o dom profetico de penetrar o sentido occulto de todas as cousas e a voluptaria lirica de deixar escapar, num sorriso de esphinge indiscreta, os mais profundos segredos.

O genio amavel de Graça Aranha — sorriso de Ariel na violencia tropical — não violára, apesar de tudo, o grande segredo, tendo apenas aberto o rumo para a conquista do thesouro prodigioso.

Lúcia de Biase — por ser mulher — conta sonoramente, com docura itálica e expressão brasileira, e canta esse grande segredo, antes presentido no romance, e só agora totalmente revelado no poema symphonico.


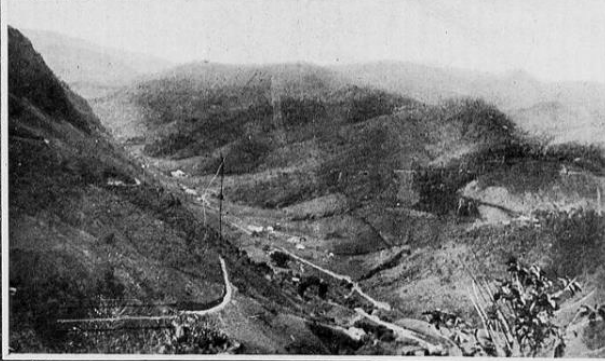
E Chanaan é o mais bello segredo do Espírito Santo, o seu mais profundo, o seu maior segredo, porque no valle serpenteia, numa dança de perspectivas infinitas, a fascinação do nosso futuro.

No preludio surgem os efeitos dolorosos da investida humana contra a virgindade da terra. E' o drama aspero de sua conquista violenta. E a Natureza — força feminina do Universo — cede para dominar depois, porque acaba por vencer e enfeitigar o immigrante europeu. Arvores abatidas. Passaros em fuga. Flores e folhas juncando o chão, numa reminiscencia do exterminio vegetal. E a flora magifica reduz-se a cinza, pelo impeto brutal das queimadas.

Essa tristeza immensa serve de pausa para o milagre jocundo, para a alegria alleluial do epilogo. Mas antes disso, como ligação subtil desses contrastes, opera-se o enlevo da terra a noivar com o homem. Depois da graça epithalamica da sua união feliz, depois do intermzzo floral, num galanteio de esperanças e jogo de sorrisos madrigalescos — o amor adquire o dom genésico da pluralidade: a semente faz-se onda verde de cafezal e o valle de lagrimas, povoado, na alegria dynamica do trabalho e da fartura, torna-se o valle risinho, o valle fecundo, o regaço da Terra Promettida. Milkão e Maria resuscitam na multiplicação da prole venturosa.

E na parte final eleva-se um magnificat, em que todas as vozes cantam em coro de bençãos e louvores, vibrando numa apothose á terra de Chanaan.

Luís de Navarro

Do alto — Vista parcial da cidade de Santa Leopoldina, onde Graça Aranha reuiu e escreveu o romance "Chanaan"; do centro — O Valle de Chanaan, em Santa Theozza, onde se desenrola a scena final do romance e que deu motivo ao poema symphonico. Em baixo — Ponto, onde se divisa o Valle de Chanaan e onde vai erguendo o monumento a Graça Aranha.




Figura 2. O sortilégio de Chanaan. Fonte: NAVARRO, dez. 1932, p. 19.

Nesta publicação estão dispostas fotos de Santa Leopoldina, abaixo o Vale do Canaã, e os trechos inicial e final da partitura da obra de Lúcia De Biase no topo e base da página. Acerca do texto de Navarro gostaríamos de salientar o seguinte excerto:

A penna desse príncipe [Graça Aranha] do espírito brasileiro gravou, em alto relevo, esse prodígio decorativo, agora super-espiritualizado pela energia divina da música: Lycia de Biase, fada suave do ritmo universal, compoz o poema symphonico – *Chanaan*, orquestrando a paisagem da terra natalícia que, por aquelle prodígio verbal, já se tornára uma paisagem simbólica do nosso pensamento [...] O gênio amavel de Graça Aranha – sorriso de Ariel na violência tropical - não violára, apesar de tudo, o grande segredo, tendo apenas aberto o rumo para a conquista do thesouro prodigioso. Lycia de Biase – por ser mulher – conta sonoramente, com doçura itálica e expressão brasílica, e canta esse grande segredo, antes presentido no romance, e só agora totalmente revelado no poema symphonico. (NAVARRO, dez. 1932, p. 19).

As expressões “espírito brasileiro”, “paisagem da terra natalícia”, e “expressão brasílica” (NAVARRO, dez. 1932, p. 19), dizem respeito à essência principal destas obras. Lycia e Aranha estavam preocupados em buscar a originalidade e criar uma arte que trouxesse um material representativo à nação. Refere-se à temática da corrente estética hegemônica que se fixou no início do século XX, o nacionalismo.

De acordo com Garcia, na estreia de “Chanaan” em 1932, o crítico Oscar D’Álva elogiou o afastamento de Lycia das novas tendências da época, a chamando de “compositora do futuro, mas não compositora futurista” (D’ÁLVA *apud* GARCIA, 2021, p. 56). No entanto, quando buscamos relacionar as obras de Lycia e Aranha, encontramos alguns elementos dentro do nacionalismo e até mesmo do futurismo, visíveis no romance que possam estar presentes no poema sinfônico. De acordo com Rosângela Cardoso de Jesus, o romance de Aranha é uma obra antecipatória, tanto por ter sido publicada antes da Semana de 1922, quanto por apresentar prenúncios do modernismo em forma de prosa e ficção. Além de apresentar uma linguagem acadêmica, culta e cheia de detalhes sensoriais, em linhas gerais, há uma espécie de crença numa sociedade futura, da chamada “época de ouro”, temática base da literatura de denúncia ou regionalista que vigorou no pré-modernismo (JESUS, 2019, p.10).

Esta crença numa sociedade futura, também ficou marcada por outra vanguarda artística do período modernista, que foi criada para se adaptar e enaltecer as mudanças culturais, tecnológicas e ideológicas daquele período: o movimento Futurista. Este movimento passava os ideais de uma necessidade de ser moderno, de uma vida transformada pela era da técnica, e a busca por uma expressão adequada aos tempos de revolução industrial (DE MICHELI, 1984, p. 212). De acordo com Julia Polinesio na música o futurismo se

manifestou buscando a necessidade de uma libertação da influência dos editores, das regras tradicionais, dos espaços acadêmicos, dos preconceitos, ou seja, tudo aquilo imposto por um passado cultural, para encaminhar os compositores a um novo rumo de inspiração e liberdade. Alguns dos conselhos de composição dados pelo “Manifesto dos músicos futuristas” envolviam a necessidade de pensar no cantor com a mesma importância que qualquer outro instrumento que compõe a orquestra, e que o tradicional libreto de ópera tivesse a forma alterada pelo seu próprio autor para uma estrutura em versos livres (POLINESIO, 1977, p. 138).

Os imigrantes italianos e alemães que se tornaram trabalhadores braçais, operários e empreendedores, ajudaram muitas cidades brasileiras a se desenvolverem. A produção de café por exemplo, se tornou a principal fonte provedora do processo de transformação das cidades, garantindo o crescimento e o desenvolvimento de indústrias e do urbanismo. A obra de Aranha também mostra como o personagem Milkau vai tendo uma visão de desencantamento e de conscientização acerca da realidade do país a medida que adentrava o sertão, o que se refere a um ângulo do nacionalismo crítico e uma antecipação modernista, que teve como objetivos “refletir posturas e modelos não somente políticos e econômicos, mas, sobretudo, culturais, estéticos e humanos” (JESUS, 2019, p. 30). A forma como o livro foi escrito, também remete aos salmos do Evangelho, por isso pode ser associado metaforicamente a um prelúdio do modernismo por apresentar em alguns trechos, uma narrativa que é semelhante à composição dos salmos, cuja função é de predição e profecia (JESUS, 2019, p. 42). Portanto, mesmo que não possamos confirmar se Lycia se ligou ao movimento futurista, podemos ver que sua obra faz uma alusão à uma das principais temáticas do movimento. Os artistas naquela época estavam envoltos a todo tempo por novas tendências artísticas, por isso acreditamos que é possível que eles, assim como Lycia, tragam as características dessas correntes para suas produções.

Por meio do catálogo do acervo de Hermelindo Castelo Branco, pode-se notar que Lycia também compôs obras para piano e voz inspiradas nos poemas da escritora Cecília Meireles (1901 – 1964), Antero de Quental (1842 – 1891), Augusto Frederico Schmidt (1906 – 1965), Mário Quintana (1906 – 1994), Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), dentre outros. Durante as entrevistas com os familiares, verificamos que Lycia se reunia com os netos aos domingos para escutar a Rádio MEC, que tinha na programação alguns colaboradores como Cecília Meireles, Drummond, entre outros. Além disso, o

neto Marcos Bidart conta que se recorda nitidamente das inúmeras vezes que ele e seu irmão leram livros de autores como Meireles (BIDART, 2020). Lycia era uma avó presente, que cuidava, participava da vida escolar e contribuía para que os netos tivessem uma sensibilização para a arte, por isso, deduz-se por meio desses fatos que a compositora teve contato com a obra destes escritores não apenas pelo rádio, mas também com seus livros ilustrados, e que isso tenha a motivado de algum modo a musicá-los.

Nicole Garcia conseguiu um acervo de cartas que Lycia trocou com Carlos Drummond, nas quais a compositora pede autorização para compor peças utilizando os poemas, as quais ela chama de “interpretações poético-musicais”, e ainda dá algumas explicações ao escritor de como é seu processo composicional, salientando principalmente as modificações que ela fez nos poemas ao musicá-los (GARCIA, 2021, p. 62). Lycia também se comunicou com o poeta Xavier Marques (1861 – 1942), autor de “A noiva do golfinho”, um conto que serviu de inspiração para sua única ópera “A noiva do mar” (1939)⁸. O conto é inspirado na lenda brasileira do boto-cor-de-rosa, que ao se transformar em humano busca seduzir as mulheres (SILVA *apud* GARCIA, 2021, p. 65).

De todos os poetas citados anteriormente, o acesso às cópias dos manuscritos das obras para piano solo de Lycia, nos possibilitou entrar em contato com aquelas das quais ela musicou os poemas de Meireles. São elas, “As meninas” (1973), “Rômulo Rema” (1973) e “O mosquito escreve” (1973), todas pertencentes ao livro “Ou isto ou aquilo” de 1964, e que levam o mesmo título dos poemas da escritora. Lycia escreveu várias versões para estas obras. São elas de níveis fácil, médio e difícil, para piano solo, piano e voz e piano e duo vocal. Dessa maneira, para entendermos o processo de Lycia ao musicar as palavras dos poemas, buscamos entrar em contato com a biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) para adquirir as cópias das obras para piano e voz e piano e duo vocal, como uma maneira de compreender, por um meio que consideramos mais consistente e sensível, a presença desses elos.

Portanto, depois de toda essa discussão biográfica e histórica acerca da vida e obra de Lycia De Biase, foi possível compreender um pouco mais sobre o lugar dessa compositora na música erudita regional e nacional na primeira metade do século XX, bem como apresentar algumas percepções estilísticas e interartísticas do conjunto de sua obra. Mas,

⁸ Em dezembro de 2022 foi disponibilizada de forma online e gratuita a versão digital desta obra, proveniente de um projeto realizado por músicos da Universidade de São Paulo com o apoio do programa Rumos Itaú Cultural. A obra foi transcrita, editada e diagramada para a escrita musical moderna.

para que agora possamos nos aprofundar mais em suas criações poético-musicais dos textos de Cecília Meireles, e propor construir uma interpretação e performance para essas obras, será necessário conhecer os principais elementos e desafios na construção da interpretação e execução musical, visto que é impossível entrar em contato direto com a compositora para perguntá-la como executá-las. Por isso, no próximo capítulo discutiremos os desafios enfrentados pelo pianista na interpretação e execução da música vocal. Serão discutidas questões como autenticidade, originalidade, tradição e inovação. Além disso, entenderemos como as peças de Licia e a função do intérprete podem ser concebidos dentro do processo de tradução, transcrição e transcrição. E por último, discutiremos como a tradução dos signos de uma partitura, em conjunto com elementos extramusicais podem nos ajudar a criar nossas imagens mentais, ou melhor, imagens musicais das obras, as quais se tornarão a base para as nossas escolhas interpretativas.

CAPÍTULO 3: ELEMENTOS DA INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

3.1 Os desafios da interpretação e performance musical

Os dilemas no processo de construção da performance são muitos. As buscas em realizar performances autênticas, originais, tradicionais ou inovadoras, são algumas das questões que atravessam tanto os estudos musicológicos sobre a performance, quanto o trabalho dos intérpretes que estão dentro ou fora das instituições formais de ensino de música. Sendo assim, de que maneira podemos interpretar e executar as obras musicais de Licia De Biase?

Como Berio, também gostamos de pensar que a música se apresenta antes mesmo de chegar à performance, quando um compositor a toca silenciosamente em sua mente, ou quando todas as suas camadas já se exibem conceitualmente com autonomia. (BERIO, 2006, p. 12). Mas quando queremos chegar à performance, sabemos que a execução de obras musicais inscritas na tradição erudita está visivelmente ligada com o entendimento da partitura. Jonathan Dunsby afirma que a execução musical da música erudita, até os dias de hoje, vem sendo impactada pelas teorias e análises da tradição schenkeriana⁹ e da Segunda Escola Vienense. Ambas se baseiam em um mesmo idealismo musical:

[...] espera-se que a partitura ofereça a mais completa evidência da intenção do compositor, e que o intérprete tenha a responsabilidade de decodificar essa informação e de representá-la, nos mínimos detalhes, em uma execução musical” (DUNSBY, 1989, p. 7).

No entanto, a realidade é outra. Dunsby nos atenta ao fato de que muitos compositores deixam de determinar alguns aspectos da execução de suas músicas. Como Johannes Brahms (1833 – 1897), que faltou com orientações metronômicas em todas as suas obras (DUNSBY, 1989, p. 6).

Não podemos conhecer as reais intenções dos compositores e, nos exemplos que mostraremos ao longo deste tópico, podemos ver que nem mesmo eles conhecem todas as possibilidades interpretativas de suas próprias criações. Se eles tentam as expressar, Richard Taruskin afirma que eles podem estar honestamente enganados, pois as intenções podem mudar ao passar do tempo e de acordo com o gosto (TARUSKIN, 1995, p. 97).

⁹ A tradição schenkeriana refere-se ao legado de estudos e considerações analíticas sobre a estrutura da música diatônica tonal, deixado por Heinrich Schenker (1868 – 1935) (GERLING, C. M. P. C., 1989, p. 22).

Ainda segundo as afirmações do autor, o compositor Igor Stravinsky (1882 – 1971) insistiu em alcançar um objeto musical inviolável através da gravação de suas obras. No entanto, sempre que ele registrava as performances de uma mesma obra mais de uma vez, criava objetos diferentes. Principalmente no que diz respeito ao andamento, que eram quase sempre mais rápidos do que sua própria indicação na partitura. Como a gravação de “Zvezdoliki” (1911/1912), para coro masculino e orquestra, que foi para Stravinsky uma documentação particularmente bem-sucedida (TARUSKIN, 1995, p. 53). Assim, podemos concluir que nem ele mesmo seguiu a partitura nos mínimos detalhes, como pregado pela tradição. Por isso, Taruskin (1995, p. 54-55) nos leva a refletir que as preocupações de Stravinsky enquanto compositor, são diferentes das preocupações dele como intérprete, isto é, uma vez que a obra foi finalizada, o compositor passa a se relacionar com ela como intérprete ou, como ocorre muito frequentemente, também como um ouvinte. Portanto, não existe uma interpretação exatamente igual a outra, mesmo que sejam feitas em dias consecutivos ou gravadas no mesmo dia. A respeito disso, Luigi Pareyson afirma que:

[...] diz-se que a interpretação, por aquele seu caráter pessoal, e portanto múltiplo, é o reino da subjetividade e da relatividade: ela não nos dá a realidade do objeto, mas a imagem que nós fazemos nele, ou com o sobrepor-lhe as nossas mutáveis reações e, por isso, vendo-o através de uma lente deformante, ou com o dissolvê-lo na nossa interioridade e, por isso, desconhecendo sua objetiva independência; com isso não fica nenhum critério para julgar as diversas interpretações e para preferir uma à outra, mas elas são indiferentes, todas aceitáveis e todas igualmente legítimas (PAREYSON, 2001, p. 224-225).

Quando o filósofo afirmou acima que, “[...] não fica nenhum critério para julgar as diversas interpretações e para preferir uma à outra [...]” (PAREYSON, 2001, p. 224-225), ele está pensando por um viés absoluto – ao contrário de um viés relativo, onde há critérios. No absoluto, toda interpretação é válida, assim como não há gosto correto e errado, ou distinção entre o belo e o feio. A interpretação, portanto, não é um monopólio exclusivo e definitivo do intérprete, mas sim algum conhecimento de uma obra de arte que é “inexaurível”, que possui uma constante possibilidade de novas revelações e novos aprofundamentos (PAREYSON, 2001, p. 230). Assim, podemos observar que nem o próprio compositor é detentor de um conhecimento exclusivo e definitivo sobre sua obra. Em um relato sobre um encontro entre o compositor Claude Debussy (1862 – 1918) e o pianista americano George Copeland (1882 - 1971), Debussy perguntou por que

Copeland tocou a abertura de “Reflets dans l'eau” (1905) da maneira que ele tocou. A resposta do pianista foi: “Porque eu sinto que caminho” (TARUSKIN, 1995, p. 54, tradução nossa). Debussy respondeu que sentia que, para ele, essa abertura deveria ser tocada de outra maneira, mas reiterou que Copeland devia continuar tocando como ele sentia. Desse modo, além do compositor não ter um domínio estabelecido sobre as interpretações que são geradas em cima de suas obras, a resposta de Copeland acerca da maneira como ele sentiu que o trecho da música deveria ser tocado pode estar conectado ao que Taruskin chama de recriar a música de forma imaginativa:

A música tem que ser recriada de forma imaginativa para ser recuperada, e é aqui que os conflitos podem surgir entre a imaginação do intérprete e a consciência do acadêmico, mesmo (ou especialmente) quando as duas estão alojadas em uma única mente. [...] é bom reunir os fragmentos de uma tradição de performance perdida, mas é muito melhor reinventá-la (TARUSKIN, 1995, p. 56 -57, tradução nossa).

Ao contrário de posições imaginativas, como essa tomada por George Copeland, há aqueles intérpretes, os quais Taruskin chamou de “reconstrucionistas” (1995, p. 57). Estes, buscam se manter nos padrões rígidos e na busca incessante pela autenticidade. Se concentram em “fazer certo”, isto é, em alcançar uma noção de estilo de época pertencente a uma única fonte dominante, convencional ou mais divulgada. Essa busca pela autenticidade assemelha-se à ideia de uma partitura de edição *Urtext*¹⁰, que busca neutralidade em relação ao manuscrito do compositor, sem acréscimos ao texto. O que, para o autor, pode limitar a liberdade de escolha do intérprete, que por sua vez, muito dificilmente faz algo além do que foi “autenticado” (TARUSKIN 1995, p. 72). Mas, em contrapartida, percebemos que essa falta de intervenções e indicações nas edições *Urtext*, também podem expandir a liberdade de escolha do intérprete, que poderá se sentir mais à vontade para criar. Portanto, no meio destas duas visões opostas, está o intérprete, que terá que escolher entre limite e liberdade, ou entre o ideal de imparcialidade e de originalidade. Como Pareyson explica, de um lado está a busca pela interpretação única e verdadeira que só se preocupa em reconstruir a obra numa pretensa execução autêntica. De outro, a própria livre expansão, e a mais desenfreada busca pela novidade, sem nenhuma preocupação com a genuína intenção do texto. E no fim, a escolha que for feita

¹⁰ As edições *Urtext* – termo em alemão que significa “texto original” - surgiram como uma reação a avalanche de edições interpretativas, que ofuscavam o texto original com uma grande quantidade de intervenções editoriais. O texto *Urtext* é aquele que reflete a intenção de escrita do compositor. (FIGUEIREDO, 2004, p. 47-48).

anulará a outra, pois não se consegue chegar à verdade sem prejudicar o que a torna múltipla, variada e sempre nova, e não se pode almejar a originalidade sem comprometer a fidelidade à obra (PAREYSON, 2001, p. 233). Assim como Pareyson, Taruskin também notou uma divisão entre aqueles intérpretes que consideram o significado de uma obra como uma questão de relações internas abstratas, e outros que limitariam este significado, ou talvez a própria essência da obra, à realidade física do instrumento, e aos próprios sons. Isto é, muitos intérpretes acreditam na busca pelo som autêntico, e por isso há uma grande preocupação deles com o uso de instrumentos de época para todos os períodos (TARUSKIN, 1995, p. 74). Contudo, o objetivo deste intérprete em alcançar o som autêntico por meio do instrumento torna-se algo que ele vê como importante para a comunicação com seu público, mas que, ao nosso entender, não é necessariamente fundamental, visto que para nós não é o instrumento o fator principal que fará com que a mensagem, qualquer que queira ser transmitida, através de uma obra específica, chegue ao público, e sim todo o conhecimento que o intérprete adquiriu no tempo relacionando-se com a obra e as escolhas interpretativas que serão geradas e executadas em qualquer instrumento que esteja à sua disposição.

Além da busca incessante pela suposta autenticidade, Taruskin (1995, p. 59) nos atenta que também deve-se tomar cuidado com outras questões, como o senso de estilo, pois ele pode reduzir a experiência para com a obra e gerar uma resposta que é insuficiente à singularidade de composições. Isto acontece pelo fato de que em nossa formação acadêmica aprendemos sobre os diversos estilos musicais e as suas características gerais, métodos e critérios científicos. Por isso, essa educação forjada no espírito científico, se volta sobretudo à busca por universais, e não se atenta a singularidades, um conceito ontológico da arte. Nisso nos deparamos com um conflito, digamos, entre arte (singular e subjetiva) e instituição (normatizadora e atrás de universalidades). Desse modo, podemos entender que não temos auxílios para lidar com a singularidade, e um texto científico não pode dar uma representação exata sobre uma peça musical. Outra questão, é a tradição da música erudita que sempre confiou muito em edições autênticas, instrumentos autênticos e práticas de performance autênticas, aprendidas de tratados autênticos. Assim, como Taruskin afirma, uma performance que meramente se propõe a demonstrar que Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) era barroco, representa um trabalho preparatório, e não a essência da performance (TARUSKIN, 1995, p. 60).

Para alcançar a essência da performance, Taruskin explica que ele busca desvendar o espírito do compositor, isto é, seus pensamentos. E, depois de conhecê-los “de cor”, ele pode identificar imediatamente quando Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) está de bom humor, ou quando Georg Friedrich Handel (1685 – 1759) quer expressar alegria triunfante, por exemplo. Dessa maneira, ele diz que consegue atingir um grau de conhecimento sobre o compositor do qual não será necessário mais procurar entender suas intenções para cada obra (TARUSKIN, 1995, p. 99). E é essa atitude que ele defende como equivalente a uma execução mais próxima daquela do passado: não reconstrucionista, porque mostra maior variação de dinâmica, velocidade e timbre. É uma performance mais emocional, e uma interpretação pessoal do que, quem executa, acredita que o compositor esteja querendo passar. Assim como o autor, acreditamos que uma performance deve proceder da convicção de que um conhecimento funcional completo está na posse (subjéctiva) dos *performers*, pois “artistas curiosos sempre encontrarão o que precisam nas fontes e teóricos – o que eles precisam são formas de enriquecer e animar o que fazem” (TARUSKIN, 1995, p. 148, tradução nossa). Por isso, o autor tem tentado, através de seu trabalho, resgatar a outra noção de autenticidade devido à falta de criatividade e vitalidade, o que faz com que a música clássica venha se tornando o que ele chama de um “museu frio” (TARUSKIN, 1995, p.169, tradução nossa). Ou seja, os intérpretes não se tornaram os proprietários, e sim em curadores de algo que ficou como herança. Dessa forma, o intérprete passa a preservar e se abster de utilizar a criatividade, e acaba precisando se destacar como um curador melhor, e não como um renovador.

Pensar na autenticidade em outro plano, é trazer a sensação da presença do intérprete, que, como um renovador, intervém no resultado da obra, ao fazer escolhas e tomar decisões sobre questões ligadas à interpretação e execução, como o gosto, a técnica e o instrumento. Por isso, muitos músicos ao longo da história, como Muzio Clementi (1752 – 1832), e Carl Czerny (1791 – 1857) realizaram modificações nas sonatas de Scarlatti, facilitando algumas passagens, transpondo para outras tonalidades de mais fácil execução, acrescentando dinâmica, tirando alguns trilos mais difíceis, resolvendo ornamentos, sinais de fraseado e articulação, e oferecendo sugestões práticas de como executar as peças. Essas modificações foram pensadas pelos músicos, para que as sonatas fossem mais “apreciadas”, e estivessem em concordância com o gosto musical do público londrino dos anos de 1700 e 1800 (GILIBERTI, 2012, p. 138). Desta forma, compreende-se que foi essa adequação a um “gosto” dominante e à sensibilidade pessoal desses

músicos que os levaram, de certa forma, a se tornarem proprietários dessas obras. Funcionou como uma ferramenta de inserção das obras na sociedade para, supostamente, contribuir a uma maior compreensão e apreciação delas. Embora, de algum modo, pudessem trair supostas intenções do autor. Entendemos que o objetivo deles era o de trazer uma nova interpretação para as obras que agradasse o público. Mas essa nem sempre seria a escolha de todos, que, às vezes, poderiam pensar em uma interpretação cujo objetivo seria o incomodar, assustar, e romper paradigmas de interpretação.

Além das sonatas de Scarlatti, de tempos em tempos, é claro que muitas outras obras passaram por variações por meio da intervenção do “gosto” pessoal e histórico no plano interpretativo. Desse movimento, foram surgindo uma infinidade de interpretações expressas nas publicações de partituras. A “Sonata Patética”, de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), é um exemplo disso. Em um período, ela ficou muito conhecida como a “Patética de Cortot”, em outro, como a “Patética de Backhaus”, dentre outros intérpretes. Ou seja, “a realidade artística da Patética não reside em sua inerte e muda partitura, mas se desdobra, em toda sua plenitude, precisamente no momento das suas diversas execuções [...]” (PAREYSON, 2001, p. 221). Portanto, aqui vemos um outro exemplo de que o intérprete se torna proprietário da obra, e sua mediação, segundo suas escolhas e preferências na maneira de executar, cria uma interpretação que se torna referência, o que estabelece uma autoria interpretativa.

Outro exemplo está na interferência do intérprete de acordo com suas aptidões, isto é, se ele é capaz de transpor certas dificuldades técnicas trazidas pela composição. É o caso da “Sonata em Eb maior Hob. XVI:49”, de Joseph Haydn (1732 – 1809), que foi comissionado para compô-la à pianista Maria Anna von Gennzinger, em 1792. A autora Silke Schloen (2020, p. 10) escreveu um prefácio para o terceiro volume de sonatas completas do compositor, que Maria Anna, pouco tempo depois de receber a obra, escreveu para o compositor pedindo uma alteração no segundo movimento, *Adagio*, para que ficasse de mais fácil execução.:

Maria Anna von Gennzinger escreveu para o compositor em 11 de julho de 1790 sobre a Sonata destinada a ela: “A sonata me agrada muito”. Na mesma carta, contudo, ela pediu uma alteração nas passagens da segunda seção do *Adagio*, na qual a mão esquerda deve sobrepor-se à mão direita: “porque eu não estou acostumada a fazer isso, é difícil para mim” (carta n. 152). (SCHLOEN, Silke. tradução nossa, p. 10, 2020).

Apesar de o compositor ter prometido à Maria Anne fazer a alteração e simplificar o trecho, não há certeza, até os dias atuais, se ele o fez mesmo. Mas, é preciso reconhecer, que em ambos os exemplos das sonatas, os músicos tinham uma maior proximidade temporal com os compositores. Clementi e Czerny não pediram permissão, ou se sentaram junto com Scarlatti para que pudessem realizar as alterações, mesmo que eles pudessem fazer isso em conjunto. Ambos os músicos, ao notarem que a música de teclado crescia pouco, tomaram a decisão de torná-la mais acessível, o que contribuiu para que as sonatas do compositor fossem tão difundidas que hoje elas são, com frequência, repertório obrigatório nos currículos dos cursos de piano. O que difere este caso para o de Maria Anne, é que Clementi e Czerny apenas simplificaram e incluíram efeitos para que a ideia principal da peça cativasse mais o público. Para que Haydn aceitasse o pedido dela, ele não teria apenas que simplificar, ele teria que trocar a ideia de um motivo melódico que passaria da região grave para o agudo através da sobreposição das mãos em outra ideia, e isso mudaria as consequências sonoras que esse gesto corporal traz neste momento da música. Ao nosso ver, Maria Anne poderia ter se debruçado mais nesse trecho e elaborado uma edição para ele, de maneira a mudar o dedilhado para evitar a troca das mãos, e assim encontrar uma maneira da qual ela pudesse interpretar melhor aquela passagem. Porém, ela não conseguiu ater-se da mesma liberdade que outros músicos da época estavam recorrendo para sugerir modificações as peças.

A partir do século XX, alguns músicos começaram a reinterpretar obras de vários compositores do passado como Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), acrescentando características do seu próprio tempo. A musicista Wendy Carlos (1939), por exemplo, produziu um álbum com interpretações eletrônicas das obras mais populares de Bach utilizando o sintetizador *Moog*¹¹. A ideia do álbum surgiu após ela ter ficado frustrada com as restrições das quais os compositores eram mantidos no século XX, com a então obsessão pelos métodos de composição que não seguiam os padrões do tonalismo, como o serialismo. Após ela trabalhar em alguns projetos simples de experimentalismo com as obras de Bach, Carlos viu a possibilidade de mostrar ao público que a música eletrônica podia ser acessível e abriu o caminho utilizando as composições mantendo-as em um estilo mais dentro dos padrões do tonalismo (TARUSKIN, 1995, p. 75). Carlos não buscava duplicar os sons do passado – o que ela nunca saberia se teria conseguido. Ela

¹¹ *Moog* foi o nome de uma empresa de sintetizadores analógicos e digitais projetados por Robert Moog que começaram a ser comercializados em 1964. Ele era construído em módulos, que combinados, geravam infinitas possibilidades de sons e timbres que eram acionados por um teclado similar a um teclado de piano.

também não buscou utilizar o instrumento e o estilo de tocar historicamente apropriados em um cravo ou piano por exemplo. Ou seja, Carlos continuou uma tradição, mas não se restringiu apenas à cópia e à repetição de algo já feito no passado. Sua experiência estética com as obras foi renovada, visto que, como notou Pareyson, a arte é a atividade mais inovadora, pois cria originalidade. Mas, por criar originalidade, também se torna a atividade mais conservadora porque estabelece a tradição. Mesmo que a originalidade seja única e inimitável, ela dá origem a um estilo, e este estilo gera uma série de obras semelhantes mas não iguais (PAREYSON, 1992, p. 40).

Pareyson ainda nos explica que nenhum ato humano parte do nada, sempre se liga a uma realidade precedente. Logo, quando nos voltamos às obras de Lúcia De Biase, notamos que elas podem ser vistas na sua extrínseca e imóvel perfeição, com uma fórmula, modelo, um estilo, um esteriótipo, e, a partir daí, podem ser consideradas na sua perfeição dinâmica, que transfere tudo da arte precedente para a atividade nova e original ao mesmo tempo, ou seja, que retoma e continua a antiga, criando assim uma “imitação criadora” (PAREYSON, 1992, p. 138 – 139). E é essa imitação criadora que esta dissertação está propondo acarretar. Temos uma forma, que além de já existir como formada em termos de produção, também age como formante, pois espera ser executada. Assim, interpretar as obras de Lúcia é ter uma forma formante ilimitada, que rompe com a tradição ao buscar introduzir os poemas e as ilustrações, e que ao estruturar um conjunto de quatro mulheres artistas: Biase, Meireles, Bonomi e a intérprete e pesquisadora deste trabalho, cria uma relação de congenialidade com a compositora, buscando entendê-la como um todo, sua história, suas obras, seu processo artístico, suas inspirações, os reflexos em outros artistas, etc, não somente as músicas.

3.2 Os desafios na colaboração pianística

Para interpretar as obras de Lúcia De Biase também é preciso discutirmos sobre a presença do texto na música vocal, que impõe uma série de desafios aos pianistas, ou “pianistas colaboradores”, denominação estabelecida pelo autor Luiz Ricardo Ballesterio (2014) da qual também utilizaremos aqui durante o texto. Veremos que trabalhar a música vocal demanda diferentes níveis de competência em outra área do conhecimento: a linguística e a literatura. Gerald Moore conta ter ouvido vários pianistas colaboradores, amadores e profissionais, chegando ao primeiro ensaio sem um estudo anterior do texto

da canção, até mesmo quando ela está escrita na sua língua materna, como se esta parte da obra não fosse do seu interesse. No entanto, para um bom acompanhamento de qualquer canção, aquele que pinte uma imagem e evoque um estado de espírito inspirado pelas palavras, o autor aponta que não só o cantor, mas o acompanhador também depende do texto para guiá-lo, pois o compositor não escreveu primeiro a linha vocal separada e depois preencheu com a parte do piano, ambas nasceram ao mesmo tempo. (MOORE, 1956, p.9). Para Luiz Ballestero, ler a música a partir do texto, além de possibilitar uma expansão dos horizontes interpretativos, cria-se para o intérprete a oportunidade de exercitar sua competência passiva de traduzir textos em diversos idiomas. Dessa maneira, ter o domínio do texto da canção em seu âmbito léxico possibilita ter o primeiro acesso à interpretação da canção (BALLESTERO, 2014, p. 3).

Na canção, não só a parte musical precisa ser compreendida, como também a parte textual, visto que ambas são processos que necessitam ser decodificados, como uma partitura a ser executada e um livro a ser lido, isto é, “música e literatura criam coisas a serem feitas” (SCHER 2004, p. 182, tradução nossa)¹². A tendência em trabalhar a música e a literatura juntas na música erudita tomou forças com o compositor Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), em 1824. Neste ano, ele estreou uma de suas obras mais consagradas, a “Sinfonia n.º 9”, que possuía em seu quarto movimento o poema “Ode an die Freude”, de Friedrich Schiller (1759-1805). Em sequência, Robert Schumann, escolheu as poesias de Heinrich Heine (1797 – 1856) e Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) e agregou diversas expressões poéticas em suas composições para piano, os chamados *Lieder*. Mas, para Squeff (1997), o patrono desta tendência é Hector Berlioz, pois ele desenvolveu a “música com enredo”, mais conhecida como “poema sinfônico”, que tinha como elemento principal o que ele chamava de “ideia fixa” e que, mais à frente, Wagner chamou de *Leitmotiv* (motivo condutor). Tanto para Squeff, quanto para Paul Scher (2004), os poemas sinfônicos são uma tentativa de “literalização” da música, e que podem ser definidos como obras instrumentais inspiradas ou baseadas em uma ideia não musical, que geralmente é indicada no título. Além disso, Scher as categoriza como “Literature in music”, que se refere à “música programática”. Em correspondência, como vimos no primeiro capítulo, dois dos trabalhos de maior prestígio de Lúcia podem ser

¹² Since in an abstract sense receptive comprehension of both arts requires attentive tracing of a certain movement to be completed in time, both “music and literature are activities to be realized; they [...] create [...] ‘things to be done’ (a score to be performed or a book to be read), processes which still need to be decoded (SCHER 1967-2004, p. 182)

incluídos nesse conceito, os poemas sinfônicos “Chanaan” e “Anchieta”, que tiveram como “motivo condutor” a obras literárias de Graça Aranha e Padre José de Anchieta¹³.

Mas, no caso das obras para piano e voz inspiradas na obra literária de Cecília Meireles, apesar da influência do motivo condutor, a presença da voz e da palavra já não as enquadram em música programática, e sim como “Music and literature”, que engloba a música vocal. Para Scher, na música vocal, o texto literário e a composição musical estão ligadas de uma maneira impossível de se dissociar e, dessa forma, constituem uma obra de arte completa. É nesta categoria que também se encaixam os *Lieder* de Robert Schumann e outros tipos de música vocal, como óperas, oratórios, missas, madrigais, motetos etc. No entanto, acreditamos que, pelos poemas de Meireles existirem antes apenas como poemas, e só após de produzidos terem se tornado obras musicais nas mãos de Lúcia De Biase, nós conseguimos dissociar o texto literário da composição, mas não o contrário, pois as músicas só surgiram através dos poemas.

Ainda vale ressaltar que os poemas de Meireles, por si só, já fazem uma relação com a música, se os classificarmos na última categoria de Scher, “Music in literature”, que engloba somente a obra literária e que representam tentativas de “musicalização” do texto ou verbalização da música.

A partir de 1990, as edições do livro “Ou isto ou aquilo”, passaram a vir com comentários na contracapa, como: “[...] a casa da avó, os jogos e brinquedos, os anjos, animais e flores ganham vida nos poemas suaves e **musicais** de CM¹⁴”, e “[...] leia em voz alta, sinta que está **cantando**” (MEIRELES, 5 ed. 1990, apud FERREIRA, 2009, nossos grifos). E, na edição de 2002: “[...] uma poesia feita de impressões, **musicalidade** e cores [...]” “São poemas bons de falar porque brincam com os sons das palavras e de repente viram **música**.” (MEIRELES, 6 ed. 2002, apud FERREIRA 2009, nossos grifos). Essas citações mostram que, mesmo separada da música, a poesia continua preservando traços de uma união que vem desde a Antiguidade, quando foi concebida para ser recitada em forma de canto e comumente acompanhada por flauta ou lira, dando origem à expressão “poema lírico”. No entanto, Scher nos explica que textos literários não podem ultrapassar os limites da textura literária e tornar-se textura musical, pois falta à literatura a propriedade

¹³ Precisamos demarcar que temos clareza de que essa discussão sobre música programática (música e significação) é um debate histórico, e um problema importante no campo da estética musical. Mas, não iremos nos aprofundar nessa questão devido à consciência que temos da densidade do tema.

¹⁴ Abreviação para Cecília Meireles.

acústica única da música. Mas é possível aproximar indiretamente a literatura da musicalidade real e criar uma expressão verbal de música (SCHER, 2004, p.180). Apesar da diferença quanto a qualidade acústica, música e poesia possuem como um importante traço estrutural comum o ritmo. Enquanto na música o ritmo é a sucessão de tempos fortes e fracos e atua na distribuição dos sons, na duração e na intensidade, na poesia ele “anima” as palavras por meio da acentuação das sílabas, da disposição das estrofes, da rima e das pausas.

Desse modo, considerando as relações entre texto e música nas obras de Lygia De Biase e Cecília Meireles nas categorias “Music and literature” e “Music in literature” podemos dizer que damos um primeiro passo para a entender e interpretar as canções como um todo. Mas, além disso, também precisamos discutir alguns desafios que o intérprete, ou mais especificamente o pianista colaborador, precisa enfrentar para estabelecer uma relação eficiente entre texto e música na performance da música vocal.

No tópico anterior entendemos que o intérprete tem a responsabilidade de decodificar as informações da partitura e de representá-las nos mínimos detalhes. Mas que, em contrapartida, muitos compositores deixam de determinar alguns aspectos da execução de suas músicas. Assim, as partituras não possuem todas as informações necessárias, cabendo ao intérprete fazer algumas escolhas e criações interpretativas. Na colaboração pianística, Gerald Moore diz que apoia o pianista usar sua imaginação, mas que ele também deve tentar obedecer às instruções da música, especialmente se a obra estudada for de um grande compositor. Para ele o pianista deve fazer um *crescendo* ou *diminuendo*, somente se o compositor tiver pedido, pois, obedecendo a isso ele evita vários hábitos “desleixados” e “amadores”. Um desses hábitos é aquele que o pianista faz um *rallentando* na introdução de uma música antes da entrada da voz por exemplo, como se o cantor não soubesse entrar *a tempo* (MOORE, 1956, p. 20). No entanto, vale ressaltar que não concordamos que seja estabelecida uma diferença entre obras de compositores mais famosos para os menos conhecidos, em questão a obedecer a partitura ou não. Sabemos que existe uma crença de que obras de compositores como Beethoven, Bach, Mozart são quase que consideradas “divinas” e “intocáveis”, mas que muito da cultura da música erudita mudou ao passar do século XX, e com essa mudança surgiram trabalhos como os da compositora Wendy Carlos, mencionada anteriormente, que gravou obras de Bach em um instrumento eletrônico.

Coenraad V. Bos também acredita que o pianista deve aderir à sua execução o mais próximo possível do que foi escrito na partitura, e afirma que a familiaridade do colaborador com a música deve ser tão completa que a dependência com a música impressa no papel seja reduzida ao mínimo. Além disso, os delicados ajustes que devem ser mantidos em todos os momentos entre o colaborador e o cantor não podem se limitar somente a considerações tonais, e muito disso recai sobre o pianista, que não vai encontrar certas instruções na página impressa da música. Mas, Bos afirma que é devido à falta dessas tais instruções que alguns dos melhores exemplos de literatura cantada são encontrados em programas de recitais, pois é dessa forma que surgem versões diferentes e criativas de uma mesma obra (BOS, 1949, p. 65). No entanto, ele defende que “há momentos em que a notação milita contra a fácil realização natural daquilo que o compositor pretendia expressar” (BOS, 1949, p. 117, tradução nossa)¹⁵. Isto é, existem intérpretes que, devido a uma adoração cega ao compositor, esquecem que há uma diferença entre não pensar em uma modificação para algum trecho de difícil execução na música vocal, e realmente compreender o espírito essencial da música. Quando o pianista colaborador enfrenta os problemas da execução com a mente aberta, o ganho musical fica mais aparente e, assim, um máximo de efeito pode ser alcançado com um mínimo de esforço (BOS, 1949, p. 119).

Moore também explica que uma das coisas mais difíceis para um pianista aprender é ouvir a si mesmo. Ao contrário dos cantores, que passam pelo processo natural de buscar suas notas, produzi-las e cultivar a qualidade delas, pois eles são instruídos de que ninguém pode ouvi-los com prazer se eles cantam desafinados. Já a maioria dos pianistas não são tão cuidadosos. Eles vão lendo as notas e abaixando as teclas, sem preocupação com a entonação (MOORE, 1956, p. 13). Bos ainda complementa dizendo que todo pianista bem treinado tem plena consciência do valor de ouvir a si mesmo. No entanto, quando ele está no papel de colaborador, o problema é mais complexo, pois ele deve ouvir a si mesmo, ao cantor, e estar profundamente atento à qualidade tonal quanto à fusão do piano com a voz, e à quantidade de som, tentando buscar sempre um equilíbrio. E, para alcançar esse equilíbrio, o autor não está falando em simplesmente fechar a tampa do piano, ação muito comum entre os colaboradores que não são capazes de ajustar o instrumento e a voz quando a tampa está aberta (BOS, 1949, p. 63; 15). Moore também mostrou sua

¹⁵ In spite of the fact that the accompanist should adhere as closely as possible to the music as written by the masters of song, there are times when the notation militates against the easy, natural realization of that which the composer intended to express (BOS, 1949, p. 117).

preocupação com a qualidade tonal e a quantidade sonora exprimidas pelo pianista colaborador. Ele explica que, na verdade, qualquer músico pode estar julgando de forma errônea sua quantidade de som. Por exemplo, está indicado em uma música que ela deve iniciar com o volume de som mais baixo, e gradualmente ir *crescendo* até chegar ao *forte*, e *crescendo* novamente até o *fortíssimo*. Porém, o pianista só descobre em cima da hora que o seu primeiro *crescendo* passou do limite e foi para o *fortíssimo* antes do *forte*. Por consequência, ele fica incapaz de atender às demandas posteriores de tocar o trecho dentro da quantidade indicada e ainda pode correr o risco de não equilibrar o som emitido pelo piano com a voz do cantor (MOORE, 1956, p. 19).

O colaborador também pode perceber que não são apenas acompanhamentos tecnicamente difíceis que devem ser praticados. Quanto mais simples o acompanhamento, mais alimento para o pensamento ele poderá dar ao pianista sensível. Para dar um exemplo, Moore conta que há muitos pianistas solo que apresentam uma performance muito consistente de obras consideradas muito difíceis, como o “Concerto nº1 em Mi bemol maior” de Liszt ou do “Concerto nº1 em Si bemol menor” de Tchaikovsky, mas é preciso um artista para tocar o “Concerto nº4 em Sol maior” de Beethoven, uma obra que apresenta muitas notas repetidas e harmonias simples. Assim também deve ser com os acompanhamentos. Quando existirem passagens e trechos de dificuldade técnica é preciso trabalhá-los, mas muitos colaboradores não gastam tempo suficiente ou se preocupam com melodias lentas e mais simples (MOORE, 1956, p. 21). Não somente atingir as demandas técnicas, como o colaborador também deve expressar as emoções mais poéticas e subjetivas na performance da música vocal. Bos afirma que a própria rapidez em que esses momentos mais vigorosos aparecem na música torna a tarefa do colaborador ainda maior, pois em um espaço de tempo, as vezes muito curto, ele ainda deve ceder seu breve momento de expressão emocional para que o cantor fique em maior evidência (BOS, 1949, p. 72-73).

Tendo o colaborador atingido um grau de conhecimento completo da partitura, da letra, das questões técnicas, poéticas e subjetivas, e esteja fazendo o que ele acredita que o compositor quer que ele faça, podemos concordar que agora ele está pronto para ensaiar com o cantor. Contudo, Moore nos explica que ele não está totalmente pronto para isso. Ele deve aprender agora a esquecer seus dedos, a deixar seu olhar se fixar na linha vocal, a cantar a linha vocal, pronunciando as mesmas palavras que o cantor tem que pronunciar. Isso servirá como uma forma de correção para qualquer tendência individualizada que ele

possa ter adotado. Dessa maneira, o colaborador irá perceber que uma certa frase deve ser cantada de uma só vez, e que ele pode ter que acelerar um pouco o tempo de toda a música para tornar isso possível para o cantor. Ele fará uma anotação mental e na partitura do lugar onde o cantor precisa respirar, e isso atenderá como uma forma de organização para a construção do fraseado e execução de toda obra (MOORE, 1956, p. 25).

3.3 Tradução, transcrição e transcrição

A verdadeira e própria tradução se revela quando uma obra é revivida através do leitor, e toda leitura de uma obra de arte é uma criação nova, um refazer e uma transformação em reelaborações sempre diversas (PAREYSON, 2001, p. 202). Mas para Berio, a música somente é traduzida, aparentemente, quando surge uma necessidade específica, como passar a experiência musical real para a descrição verbal, de um instrumento para outro, ou de uma leitura silenciosa de um texto musical à performance. Porém, ele é tentado a dizer que essa necessidade é tão profunda e duradoura que a história da música pode ser considerada de fato uma história de traduções (BERIO, 2006, p. 31).

Portanto, a tradução é uma interpretação do original, neste caso, do caráter original das obras de Licia De Biase para piano e voz, uma vez que “a história da música vocal é também a história da tradução de um texto em música” (BERIO, 2006, p. 46), na qual nós, os tradutores, intérpretes, leitores, nos tornamos participantes do texto. E, como tradutores, daremos sequência ao processo de criação de todo o trabalho iniciado pela autora/compositora.

Flavio Barbeitas explica que, na música, a partitura visual e gráfica não significa a realização do fenômeno artístico, mas a representação do som na forma de notação musical, o que permite a perpetuação da obra para além do momento que ela nasce através da intervenção do intérprete. Por isso, ele nos atenta a compreender que a partitura não pode ser considerada como algo acabado, perfeito e definitivo. Tal crença surgiu de uma certa primazia que a escrita adquiriu em nossa cultura, impondo ao leitor uma submissão servil às informações contidas no papel, o que acaba retirando-lhe muito da sua contribuição como intérprete. Logo, a função do intérprete precisa ser identificada na tradução como muito mais que uma mera restituição de sentido do que já está fornecido no papel, e sim, representar um exercício crítico (BARBEITAS, 2000, p. 92 – 94). E esse exercício crítico implica a possibilidade de transformar e até mesmo abusar da integridade

do texto musical para realizar um ato de demolição construtiva sobre ele, trazendo uma outra definição estrutural para a obra, onde não é som que está sendo transcrito, mas sim a ideia (BERIO, 2006, p. 45).

Apesar da tradução literária e a tradução em música conhecida como transcrição, apresentarem uma diferença óbvia, na qual, uma apresenta um texto para ler e a outra uma partitura a ser executada, ambas são análogas do ponto de vista etimológico em seus significados e conceitos. De acordo com Barbeitas, o verbo transcrever é composto por *trans*, que significa “de uma parte a outra, para além de”, e “escrever” é “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. Já *traduzir*, significa “levar, transferir, conduzir para além de”. Além disso, a transcrição musical não indica apenas um arranjo de uma peça para uma formação instrumental diferente da original. E a tradução poética também não significa apenas a substituição de signos de uma língua por signos de outra. Ambas também significam o instante da gênese da obra, quando o autor e compositor colocam suas ideias no papel, gerando assim uma operação de transcrição ou tradução. “Escrever (poesia) é traduzir, quanto que compor (música) é transcrever” (BARBEITAS, 2000, p. 90-91).

Portanto, a transcrição é a escritura de uma dada interpretação da obra que coloca o intérprete como sujeito da criação. Os benefícios para a formação do intérprete transcritor são notórios, como o conhecimento de repertório e o estudo da escrita dos diversos compositores. Fora isto, a transcrição musical também impede que haja uma subserviência calada frente à partitura, e sim uma postura mais diferente e profunda. Transcrever requer reflexão, quanto à possibilidade de se preservar, num outro meio como o da gravação, a organização contida no original (BARBEITAS, 2000, p. 95).

Por fim, apresentamos o termo transcrição. Quando relacionado à literatura, conforme proposto pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, transcriar é a tarefa de criar uma obra paralela, mas correspondente ao original, ou que se relacione com obras produzidas a partir de textos literários. Assim, a obra original e sua transcrição formam uma relação de paramorfismo, isto é, uma ideia de “não-igualdade”, e sim de “similitude”. Campos ainda define que o critério da transcrição é o fator semântico, mas seu objetivo é a informação estética (CAMPOS apud BARBOSA, 2012, p. 1). Por exemplo, no trabalho de Lázaro Barbosa, “Duas laranjas mecânicas: transcrição, literatura e música” (2012), o autor acredita que os fundamentos da transcrição também são aplicáveis quando um texto literário é traduzido para outras linguagens verbais e não-verbais. Por isso, ele

propôs um breve confronto entre o romance “Laranja Mecânica”, de Anthony Burgess (2004), e o álbum “A-Lex”, da banda Sepultura, no qual ele analisa as relações entre o livro e o álbum, demonstrando como a banda Sepultura conseguiu produzir um trabalho de singular interesse estético comparável ao romance (BARBOSA, 2012, p. 2). Através de seu trabalho, foi possível refletir que a autonomia do texto, seja ele um romance ou um poema, não foi rasurado pela composição, ela tomou o texto como uma matriz aberta para novas invenções onde sua autonomia se manifesta como produção musical paralela, própria e paramórfica.

Assim como o caminho seguido por Barbosa, acreditamos que as obras de Lycia De Biase para piano e voz se enquadram na categoria da transcrição, visto que elas foram criadas a partir dos textos poéticos de Cecília Meireles. E, mais a frente, no capítulo dedicado às análises, poderemos conferir mais a fundo os elementos que as tornam correspondentes umas as outras.

3.4 Imagens musicais

Segundo Renan Chaves, a partir da década de 1990, houve uma paralisação dos estudos sobre a neurociência cognitiva em música, tendo permeado a consolidação da complexa temática da Imagética Musical, ou no inglês original “Musical Imagery” (CHAVES, 2011, p. 1051). Tendo essa temática como a primeira das várias possibilidades de se entender imagem musical, Chaves realizou um levantamento sobre o tema e descobriu que, na prática da Imagética Musical, o som e a música não acontecem, em representação e execução na mente, com a ausência de estímulo auditivo exterior do ambiente. Neste processo são ativadas relações profundas de interação com a motricidade e com a visão, tanto na aprendizagem de uma obra como no ato da performance, o que auxilia na absorção, compreensão e execução das informações que despertam diferentes modalidades (CHAVES, 2011, p. 1051). Chaves também identificou que muitos testes e experimentos de percepção confirmaram que, de maneira geral, músicos que primeiro praticam mentalmente uma obra obtêm maior entendimento, mais velocidade e menor taxa de erro. Além disso, esses testes também concluíram que a prática mental de imaginar o tocar pode resultar em acentuada melhora na performance, como facilitar a aprendizagem de habilidades e a percepção de sons, como notas e acordes (CHAVES, 2011, p. 1052).

Dessa maneira, com o estímulo exterior do ambiente, o som também é formador de imagens, uma representação acústica de algo. Assim como acontece com o que vemos, o que ouvimos é a impressão criada a partir das ondas acústicas externas de natureza mecânica. Por isso, som e luz possuem uma semelhança em seus modos de operação na forma de ondas que se propagam no ambiente. Assim, Fernando Iazzetta (2016, p. 377) não viu problema em tomar ambos, o som e a luz, como geradores de imagem. Ele conta que quando olha uma pintura, não pensa nela em termos de ondas luminosas ou de intensidades e matizes de luz, mas sim em linhas, formas, cores, padrões e até texturas que aparecem como imagens. Não é a luz, mas os materiais que ativam as suas memórias. Iazzetta explica que o mesmo acontece com o som, quando ele escuta algo, a imagem do objeto que produziu o som logo lhe vem à mente, como o motor de um carro, o chiado do vento na janela, um vendedor gritando sobre seu produto, ou seja, o som os apresenta e os referencia, o som é a imagem deles (IAZZETTA, 2016, p. 378). Mas não só as imagens musicais se assemelham com as artes visuais, como também com a literatura, quando é possível escutar o carro-de-boi nas palavras com consoantes repetidas em um texto de Guimarães Rosa por exemplo, onde não foi necessário que ele referenciasse explicitamente o movimento gíngado e o som rangido das rodas para que o leitor conseguisse ter uma imagem nítida desse som (IAZZETTA, 2016, p.379). “Os sons são, antes de tudo, signos que remetem a algo: a uma fonte sonora, a ambiente sonoro, a um evento sonoro, mas também a todas as coisas, contextos e situações que podem estar associadas a esses sons” (IAZZETTA, 2016, p. 383).

Os sons não só remetem à uma fonte e imagem, como também passaram a ser vistos do mesmo modo que o olho podia observar uma imagem visual. Com os avanços tecnológicos e com a possibilidade de fixação e reprodução, os dispositivos sonoros permitiram que a escuta conseguisse “observar” o som. Logo, um som gravado agora podia ser reproduzido, cortado, manipulado, invertido, diminuído, aumentado e dissecado em seus componentes acústicos e morfológicos. Dado que, este som fixado remete a outro som, um som original, o som fixado então é a imagem de um outro som anterior (IAZZETTA, 2016, p. 383).

Mas se voltarmos no tempo, antes da existência de dispositivos sonoros tecnológicos, veremos que o diálogo entre o som e a imagem existe desde épocas muito longínquas. Nos estudos de Alexandre Freitas, observamos a existência da interação entre a música e as artes visuais desde a Antiguidade. Naquela época eram registradas representações

gráficas do gesto musical, do papel da música na vida, educação, culto e no militarismo, da forma física dos instrumentos e dos mitos greco-romanos. Por exemplo, as ilustrações da lenda do duelo musical entre Márcias e Apolo, que executavam respectivamente instrumentos de sopro e corda, e que foram representados portando seus instrumentos com em uma cena de guerra ou ritual (BOSSEUR apud FREITAS, 2007, p. 30). Além disso, Freitas investiga que também existem vestígios de vitrais de igrejas e arquitetura de mosteiros da Idade média que seguem as mesmas proporções que regiam as escalas ou outras organizações musicais (FREITAS, 2007, p. 31).

Indo para além do ponto de vista histórico, Freitas também mostrou que, para Bosseur, muitos estudiosos, músicos e artistas plásticos, refletiram sobre questões temporais entre música e artes visuais. Leonardo da Vinci, Robert Delaunay e Paul Klee, por exemplo, são alguns exemplos de pensadores que declararam acreditar na superioridade da visão sobre a audição, pois a música, que possui um limite de duração, um começo e um fim, não pode ser preservada em uma imagem por tempo indeterminado como uma pintura (BOSSEUR apud FREITAS, 2007, p. 33).

Contudo, em oposição a esta concepção, Freitas identifica que os autores Jean Jacques Nattiez e Rodrigo Duarte acreditam que no processo artístico existe uma fase de apropriação e/ou formação de uma imagem musical atemporal no campo do pensamento que aproxima a música e as artes visuais. Nattiez observou em seus estudos acerca dos escritos e atitudes estéticas de Glenn Gould por exemplo, que o intérprete e compositor pensava em uma imagem musical antes da execução musical (NATTIEZ apud FREITAS, 2007, p. 34).

Para Gould, a música é, antes e acima de tudo, a expressão de um pensamento. Por isso ele acredita que a execução pianística deve começar com uma imagem mental. E se o pensamento vem em primeiro lugar, ele é atemporal, pois ele é um fenômeno espacial e não ordenado, que depois incorpora formas simbólicas lineares (NATTIEZ, 2005, p. 98). Pareyson nos explica que a imagem é formada e produzida quando o intérprete capta a realidade do objeto enquanto o simboliza, isto é, ele a interpreta e assim adquire conhecimento, em especial o conhecimento sensível. E esta imagem é capaz de revelar, ou melhor, de ser o próprio objeto. Trata-se de conceber maneiras de interpretação, avaliá-las aos poucos e, de acordo com as descobertas que vão surgindo, desde o momento do insight ao instante que o olhar fica mais atento, o intérprete vai eliminando, substituindo, corrigindo, e integrando maneiras à medida que elas se aproximam ou se distanciam mais

do objeto. Todo este processo cria um estado de confronto e verificação das ideias até que se encontre finalmente a "imagem" que revela o objeto (PAREYSON, 1993, p. 171). Por isso que Nattiez afirma que não é à toa que Gould passava semanas analisando uma partitura antes de explorar os recursos pianísticos. Para formar o conhecimento sobre uma obra musical e dar-lhe sentido, independente das questões voltadas à sonoridade, Gould procurava compreender sua estrutura total em conjunto com as referências extramusicais que o material suscitava (NATTIEZ, 2005, p. 99).

Para Iazzetta, as imagens formam um processo de representação e figuração muito particular que nós vamos aprendendo a ler e a escutar enquanto elas vão se tornando significativas. E assim “produzimos imagens, não apenas no sentido de que criamos objetos imagéticos, mas também porque fabricamos a conexão em nossas cabeças entre as coisas e as figuras, sonoras ou visuais” (IAZZETTA, 2016, p. 395). E para que exista uma imagem, é preciso existir um ato de performance de quem escuta ou de quem vê. As imagens musicais possuem caráter dinâmico e são uma espécie de síntese da obra em conceito e pensamento que se estabelecem na etapa de construção do entendimento da obra, quando os signos da partitura se transformam em um sistema de significantes. A chegada a esses sistemas dependerá do grau de compreensão que o intérprete tem da obra, que envolve sua capacidade analítica, vivência e das sugestões extramusicais, como o título da obra, período musical e a biografia do compositor (FREITAS, 2007, p. 37). Mas também existem casos do quais o próprio compositor sugere as imagens de forma direta. Um exemplo é o compositor Olivier Messiaen (1908 – 1992) que, em algumas de suas obras, nos deu os recursos para construção de nossas imagens, tendo revelado cores e até mesmo formas plásticas que constituíam algumas de suas obras. Por isso, considerando Freitas e Iazzetta, entendemos como válido que a busca pelo significado de uma obra musical por meio da construção de nossas imagens, transcende as informações históricas, visto que a música não está imune às inúmeras interferências das outras artes e da literatura e do estímulo exterior do ambiente. Um diálogo consciente entre o visual e o sonoro pode trazer mais riqueza às leituras possíveis de uma interpretação musical, tanto quanto refletir e criar imagens mentais pode estabelecer a articulação entre modalidades artísticas como subsídio à performance.

Então, utilizaremos uma série de materiais extramusicais para basear nossas escolhas interpretativas e gerar nossas imagens musicais das obras de Lúcia De Biase, que são eles, dados de caráter biográfico sobre a compositora – com foco em seu processo criativo e

período histórico na qual viveu -, os títulos das obras e anotações nas partituras, os poemas de Cecília Meireles, que são parte constitutiva das obras musicais, e as ilustrações dos poemas criadas pela artista plástica Maria Bonomi. Reafirmando assim a articulação entre modalidades artísticas distintas: música, texto poético, e cores e formas plásticas das artes visuais. Logo, estes materiais de ordem não estritamente musical como a biografia da compositora, os poemas e as ilustrações, em conjunto com as partituras, e vivência e percepção da intérprete, irão gerar uma abertura à interdisciplinaridade e intermedialidade, isto é, à relação entre diferentes artes que se utilizam de diferentes meios para a transmissão do conteúdo estético.

CAPÍTULO 4: ANÁLISES E INTERPRETAÇÃO MUSICAL

4.1 Análise a partir da matriz verbal

Neste capítulo iremos analisar os processos híbridos das linguagens (verbal, visual e sonora) que operam no interior das obras de Cecília Meireles, Maria Bonomi, e Lycia De Biase. Mas, observaremos prioritariamente a matriz verbal, visto que os poemas de Meireles foram parte constitutiva para a criação das obras das outras artistas. Veremos que a música é inseparável da letra e é capaz de transformar o potencial sonoro das palavras e suas durações, articulações, entonações e ritmos. Já a visualidade surge da apreensão mental simultânea da estrutura verbal, de significado ou de significação no contexto da experiência estética, da qual poderemos confirmar e criar analogias dessas apreensões com as ilustrações. Logo, objetiva-se examinar o comportamento de cada uma dessas linguagens, e descobrir suas possíveis correspondentes modalidades e misturas, a fim de nos ajudar a criar nossas imagens musicais e basear nossas futuras escolhas interpretativas para as obras musicais. Como proposto nas primeiras etapas da metodologia de Santaella, durante as análises pretende-se levantar um rol de qualidades que aparecem nas obras das artistas, descrevendo quais os efeitos e significados elas produzem, e depois as categorizando em modalidades.

Mas antes, para iniciar as nossas observações acerca da matriz verbal, é importante conhecer algumas das características gerais da escrita de Cecília Meireles. O professor de literatura brasileira da USP João Hansen compilou um conjunto de informações sobre o que os críticos diziam sobre isso. Mário de Andrade, por exemplo, falou em liberdade e falta de apego a um determinado estilo de escrita poética. Osmar Pimentel afirmou que a poesia de Meireles repele o anedótico. José Paulo Moreira da Fonseca falou de fluência quase sem interrupções. Nuno de Sampaio, de um universo em movimento eterno. João Gaspar Simões, de uma escrita com características brasileiras na emissão dos sons da fala, como o acento e a entoação. Jorge de Sena, de frieza e narcisismo. Em resumo, “vaga música, fluidez, religiosidade, misticismo, metafísica, desencanto, ausência, orientalismo, compaixão, indeterminação, semântica”, todas características não modernistas e não modernas presentes na escrita de Cecília Meireles (HANSEN in GOUVÊA, 2007, p. 47).

O autor Alfredo Bosi também faz uma citação a uma fala de Meireles sobre qual seria o seu maior defeito, que também se mostra como uma das características de sua escrita poética: “uma certa ausência do mundo” (BOSI in GOUVÊA, 2007, p. 13). Para Bosi, essa expressão da autora não é um defeito, mas sim uma qualidade e uma pista para compreender a densidade de sua poesia. Ele acredita que a ideia de “mundo” que estaria ausente na poesia “ceciliana” seria “o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer ou dor, ou seja um imenso passado que ficou na memória” (BOSI in GOUVÊA, 2007, p. 14).

A espécie de discurso de Meireles tem por base o poético, que embasado nas “Matrizes da linguagem e pensamento” de Lucia Santaella notamos que possui uma íntima ligação com os princípios lógicos da descrição. No entanto, a biógrafa Darlene J. Sadlier, se questiona se o livro “Ou isto ou aquilo”, ao qual os poemas que iremos analisar pertencem, desafia uma classificação genérica (SADLIER in GOUVÊA, 2007, p. 239). Em contrapartida, o professor de literatura da UFRJ Antonio Carlos Secchin explica que estes poemas estão escritos em prosa, mas que muito provavelmente não tiveram uma revisão de texto, apesar de, em geral, aparentarem estar corretos. Uma vez publicados, Meireles não modificava mais os seus textos, ela já os considerava em versão definitiva. Por isso, as discrepâncias textuais em “Ou isto ou aquilo” podem fazer relação com erros de impressão, como a presença de uma estrofe de 3 versos, ou a troca de uma palavra por uma substituta que também faz sentido (SECCHIN in GOUVÊA, 2007, p. 263). Em vista desses apontamentos mais gerais, agora observaremos os poemas e teceremos algumas considerações sobre eles, além de suas correspondências nas outras obras musicais e visuais.

4.1.1 Rômulo rema

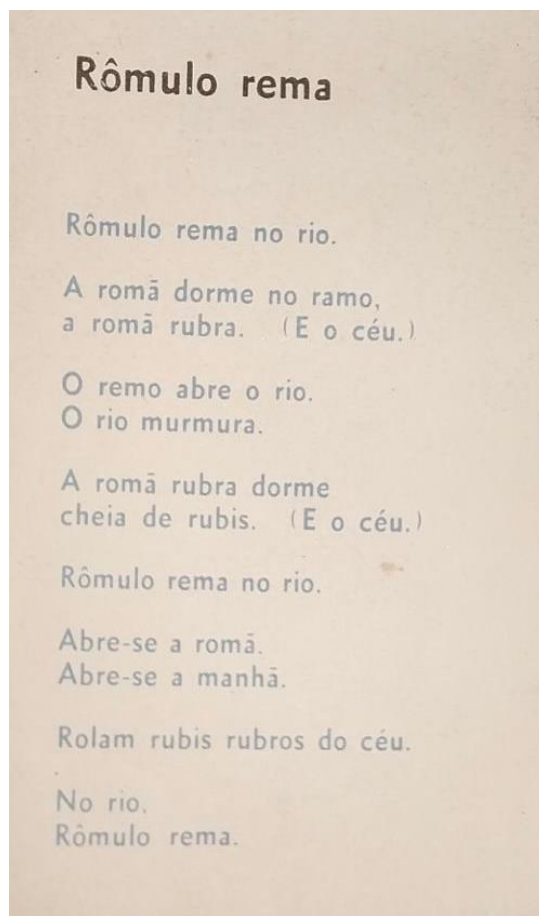


Figura 3: Poema “Rômulo rema”. Fonte: Foto disponibilizada pela Fundação Casa Rui Barbosa. Acesso em: 11 abr. 2023.

Analisando a referencialidade do poema “Rômulo rema”, observamos que ele não dissecou todos os componentes ligados ao ato de remar no rio, mas passa uma sensação de uma estrutura cíclica, à maneira do movimento cíclico e repetitivo do remo com as palavras e aliterações que se utiliza, o que gera quase que um valor onomatopáico. Apesar de serem comuns os rompimentos com a estrutura sujeito-predicado-complemento nos versos em poemas dentro da descrição qualitativa, este apenas apresenta dois casos, em: “A romã rubra. (E o céu)”, e em “Cheia de rubis. (E o céu)”. Acreditamos que isto não acontece com frequência neste poema - como também em “As meninas” e em “O mosquito escreve” – pois estes são direcionados ao público infante-juvenil, isto é, eles podem servir como um instrumento pedagógico para o público que se destina. Esta hipótese fica ainda mais forte visto que, como observou Yolanda Lôbo (2010, p. 12), além de escritora de vários gêneros literários como poesia, prosa, conto e crônica, Cecília Meireles desenvolveu durante sua vida intensa atividade como educadora. Ela sempre esteve

preocupada com a escassez de livros didáticos e se empenhou em escrever livros para as escolas primárias. Talvez por sua mãe ter sido professora de escola primária, Meireles também tenha escolhido essa carreira para si mesma. Mas seu destino como professora de crianças parece ter sido construído por suas experiências iniciais, quando os livros foram parte importante da sua infância. Seu compromisso com as causas educacionais foi sem fronteiras, assim como a sua ambição em escrever para e sobre a juventude. No entanto, Sadlier aponta que apesar do livro “Ou isto ou aquilo” servir como uma ferramenta pedagógica, ele não possui um enfoque tradicionalmente didático, e sim uma ênfase do estilo e na estética (SADLIER in GOUVÊA, 2007, p. 246).

Ao nos adentrarmos mais no poema, percebemos que ele está passando qualidades físicas e sensíveis do que está sendo descrito. Características estas que se relacionam com o nível de primeiridade da matriz verbal, como apresentado na Tabela 3:

(1) Primeiridade
3.1 Descrição
Corresponde aos textos poéticos pela sua forma de descrever o que não se pode definir, como uma definição imperfeita pela visão do racionalismo. Além do seu caráter metalinguístico, a descrição também tem função denotativa, ou seja, traduz as apreensões sensoriais das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações para a linguagem verbal, o que pressupõe tanto a percepção de fora, quanto à abstrativa, dentro da imaginação.

Tabela 3: Nível de primeiridade da matriz verbal

Isto significa que em “rema no rio”, “abre o rio”, “abre-se a manhã”, “abre-se a romã”, podemos criar analogias com o mesmo movimento cíclico do remo, como explícito em “o remo abre o rio”. Em outras palavras, também é possível pensar nesses excertos como no movimento de abertura ou quebra de um estado para outro, onde um rio que segue seu fluxo continuamente é aberto pelo remo, uma romã que dorme, o mesmo que estar fechada, acorda ao amanhecer, ou melhor, se abre espontaneamente quando chega à maturação.

Observamos que existe a possibilidade de outra analogia neste poema, em “A romã rubra. (E o céu.)”, onde a conjunção “e” sugere que o céu também está rubro, ou vermelho, como pode acontecer durante o amanhecer. Esse tipo de aproximação também é observado por Santaella como qualidade “sui generis” dentro das formas figurativas da matriz visual.

(2) Secundidade
2.2 Formas figurativas
As formas figurativas dizem respeito às imagens que replicam de forma semelhante, igual ou que apenas aludem objetos preexistentes e visíveis no mundo externo. Elas podem apresentar uma qualidade própria e diferenciada que abrigam o movimento e a energia imprimida ao traço no instante que ele foi feito pelo seu criador, como também podem ser extraídas do conjunto de estereótipos mentais do artista, como também apontar para um estilo de época.

Tabela 2: Nível de secundidade da matriz visual

O céu rubro como a romã, não visa reproduzir ilusoriamente uma realidade externa, mas sim, um universo à parte com qualidades próprias. Dessa forma, o objeto do signo não indica sua real e natural existência, mas sugere ou alude uma nova qualidade concreta, puramente plástica, como exemplificado por ela: “a qualidade *sui generis* do vermelho no céu em um certo entardecer de outubro” (SANTAELLA, 2013, p. 35).

Rômulo rema também pode apresentar elementos da qualidade diagramática, que consiste em uma submodalidade da Descrição, no entanto em nível de secundidade, do qual nós conseguimos ter mais consciência das qualidades físicas e sensíveis as quais o poema descreve. Segundo Santaella (2013, p. 302), as sílabas, os sons, as palavras se atraem pelas analogias, equivalências e paralelismos, e não meramente por regra das leis gramaticais, onde as palavras ligam-se sem necessariamente um parentesco de outra ordem que não seja semântica. Exatamente neste lugar fora de leis mais óbvias, que Mário de Andrade afirma estar a força criadora de Cecília Meireles. Para ele, a verdadeira poesia é uma arte que se move com o seu próprio material, as palavras, e que por outro lado também prescindem daquilo para que a palavra foi criada, que seria o raciocínio lógico e a concatenação de ideias (ANDRADE, 1972 *apud* MOREIRA, 2021, p. 512). Na qualidade diagramática se manifesta, eventualmente, a presença de aliterações e coliterações, que expressam um recurso sonoro, e paranomásias e anagramas. São exemplos: a recorrência repetida de “ra, re, ri, ro ru”, como também das consoantes “r” e “m” em todo o poema. A inversão das vogais em “romã – ramo” (oa – ao), repetição de “rub” e “br” em “rubra”, “abre”, “rubros” e “rubis”. As palavras parecem brotar uma das outras como em “romã-dorme-ramo”. E, por último, ainda podemos observar o uso da letra “r” em fonemas diferentes como em “Rômulo” (forte), “dorme” (fraco), “abre” (vibrante).

Os versos diretos e livres formando estrofes de um a dois versos sem rigor métrico, nos remetem às características da prosa. Santaella nos explica que a maioria dos historiadores estabelecem a origem de nossa música ocidental no cantochão medieval, quando a liturgia em prosa veio exigir uma performance fixa. Utilizando-se do *continuum* da voz cantada, a sonoridade intervalar, a escala diatônica, a polifonia, o sistema tonal, são todos eles sequências históricas de convenções abstratas, norteadas pelas sintaxes musicais do ocidente até o século XX (SANTAELLA, 2013, p. 167). E são estas sequências históricas da prosa que também encontramos na partitura de “Rômulo rema” para piano e voz composta por Lúcia De Biase.

A música foi escrita contendo movimentos intervalares contrários e simultâneos, em sua maioria em colcheias, que abrangem toda a peça. A compositora sobrepõe duas linhas melódicas, na qual aquela executada pela mão direita, é a mesma entoada pela voz, e apresenta primordialmente saltos descendentes. Já a linha executada pela mão esquerda é constituída basicamente de arpejos. Tais observações remetem às analogias entre linhas visuais e linhas sonoras das sintaxes dos corpos sonoros como explicado na Tabela 1:

(2) Secundidade
1.2 As sintaxes dos corpos sonoros
Corpo sonoro é todo objeto suscetível a produzir sons, com alturas definidas ou não. A música dos corpos sonoros se manifesta através da gravação, pois nesta forma o som apresenta características plásticas, imagéticas, e figurativas típicas da visualidade. Nesta modalidade também se encaixam as analogias entre os timbres e as cores, as linhas visuais e as linhas sonoras, e o som gerado pela gestualidade do intérprete.

Tabela 1: Nível de secundidade da matriz sonora

Dentre as características que destacaremos nas obras de Lúcia, é preciso ressaltar que, em carta enviada ao escritor Carlos Drummond de Andrade, datada de 4 de novembro de 1974, a compositora expõe brevemente como é o seu trabalho ao musicar um texto, aos quais ela chama de interpretações poético-musicais. Neste estilo de composição, ela procura na própria poesia a fonte sonora, lhe dando fidelidade. Assim a música vai sendo construída à imagem e semelhança da poesia (BIDART, 1974 *apud* GARCIA, 2021, p. 62). Além disso, todos os recursos sonoros provenientes da prosódia são aspectos importantes nas composições de Lúcia. Em outra carta, datada de 19 de dezembro de 1979, a compositora fala que o poema musical nasce da rítmica peculiar dos versos, e que dessa maneira ela tenta traduzir musicalmente as palavras do autor (BIDART, 1979 *apud* GARCIA, 2021, p. 63)

Examinando mais atentamente, o que temos é uma melodia principal na linha superior baseada no motivo de duas notas descendentes (exemplo 1), acompanhadas pelo movimento, ora no mesmo sentido, ora no movimento contrário por notas do acorde arpejadas na linha inferior dentro de um intervalo de oitava.

Exemplo 1. Rômulo rema, compassos 1 a 6. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Todo o restante da linha melódica principal é baseado nesse motivo descendente, o que confere unidade motívica à toda obra (exemplo 2).

Exemplo 2. Rômulo rema, compassos 20 a 24. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Percebemos que tanto o poema quanto o movimento da mão esquerda do piano querem trazer a ideia da *Barcarola*¹⁶, subindo e descendo. No poema, já discutimos sobre as analogias rítmicas e sonoras que as palavras formam e que buscam reproduzir o compasso cíclico dos remos em contato com a água. Já na canção, o movimento feito pelos gondoleiros venezianos acontece em compasso binário composto, refletido no movimento da mão esquerda do pianista.

¹⁶ Canção inspirada na ondulação do mar, canção dos gondoleiros de Veneza.

Mas, além destas questões ligadas à qualidade diagramática, também notamos uma contiguidade com a qualidade metafórica em “Cheia de rubis”, onde há uma proximidade entre elementos díspares, mas semelhantes: as sementes de romã e os rubis, sugerindo um parentesco e identificação. A qualidade metafórica também é uma submodalidade da Descrição, mas em nível de terceiridade, visto que as metáforas precisam de um interpretante para serem entendidas. Segundo Jorge de Sena, Cecília Meireles é uma autora que, pelo uso das metáforas, se tornou um dos mais altos exemplos na poesia de língua portuguesa. Para ele, as metáforas devem ser compreendidas, não pelo que parecem ser, mas como pretextos que a poetisa usa como uma marca pessoal, “para fixar o que não é dizível, o que não é verbalizável, o que não é imaginável, por estar aquém ou além da forma e do signo” (SENA, 1988 *apud* MOREIRA, 2021, p. 513). Neste caso, os elementos visuais da qualidade “sui generis” também podem ser encontrados, pois o poema cria um registro imitativo entre as sementes de romã e os rubis. Os rubis criam uma distorção considerável no ideal imitativo, mas trazem justamente os traços que mais especificamente indicam uma característica forte do objeto imitado, as sementes de romã, colocando-as em maior evidência.

De volta ao campo das formas figurativas, também é possível notar que nos versos “Cheia de rubis. (E o céu.)” e “Rolam rubis rubros do céu”, ao criarmos uma imagem no pensamento onde nos colocamos na cena e olhamos de baixo para cima, o céu torna-se um plano de fundo para a figura da romã aberta e com suas sementes expostas no alto do ramo da árvore. Para Santaella, é isto é o que determina uma figura, um objeto que se destaca de um fundo luminoso ou escuro, ou um som que se destaca de um fundo constituído por outros sons, ruídos ou silêncio (SANTAELLA, 2013, p. 226).

Se analisarmos esse poema por outro ângulo, também podemos ver uma proximidade com o conceito de narração, pois ele apresenta o registro de dois eventos simultâneos, Rômulo remando no rio e a romã amadurecendo no ramo.

(2) Secundidade
3.2 Narração
A narração é o universo da ação e do fazer, isto é, ação que é narrada, e se caracteriza como o registro linguístico de eventos ou situações. Uma narrativa ideal é aquela que começa por uma situação estável que depois aparece uma força qualquer para perturbar trazendo desequilíbrio. A história narrada pode seguir uma linearidade de começo, meio e fim, ou não, visto que existem histórias que os eventos não se encadeiam sequencialmente.

Tabela 3: Nível de secundidade da matriz verbal

No entanto os eventos não levam a um conflito, pois a ação do remo não gera interação direta com a romã. Mas, isso pode gerar uma interação ao fato de que o movimento do remo está abrigando o tempo, ou seja, a virada da noite para o dia durante o amanhecer. E esta mudança de tempo também acarreta a mudança de estado da romã.

A analogia que fizemos sobre a cor da romã e do céu anteriormente, nos conduziu a também pensar em analogias para as cores usadas na gravura de Maria Bonomi que ela criou para o poema “Rômulo rema”, mas que está em duas versões de cores diferentes, uma na capa e outra no interior do livro. A versão que está na capa do livro é acompanhada pelas cores vermelha e amarela (Figura 4). Antes de analisarmos as cores, vale ressaltar que Bonomi contou a uma entrevista para a abertura do Colóquio Internacional de Poesia Moderna/PUC Porto Alegre (BONOMI, 2014) que quem coloriu suas ilustrações não foi ela, e sim o artista Fernando Lemos (1916 – 2016). De acordo com Mayra Laudanna, um dos possíveis motivos para a participação de Fernando seria pelo fato de que Bonomi não sabe mexer muito com a cor. A cor à incomoda e raramente ela pensa em uma gravura colorida, pois tem muitas coisas que ela consegue acertar e outras que não, sempre funciona pela tentativa. A artista produz uma gravura em branco e preto e só depois que ela começa a analisar se a obra precisa de cor. Bonomi fazia uma mesma gravura somente em vermelho, depois em preto, azul etc., mas para ela isso não era um uso da cor, e sim como as formas ficavam dispostas na imagem (LAUDANNA, 2007, p. 265-266).

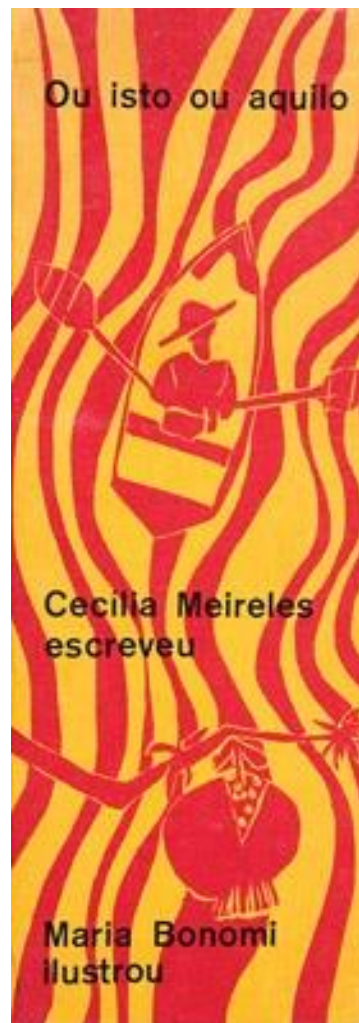


Figura 4. Capa do livro *Ou isto ou aquilo*, 1964. Fonte: Enciclopédia online Itaú Cultural. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

Com as cores adotadas por Fernando, notamos que o amarelo em complemento ao vermelho traz ainda mais a sensação de um amanhecer, visto que juntas formam uma cor alaranjada, que é formada quando o sol está nascendo e os raios de luz atravessam um percurso mais longo, possibilitando o surgimento desta tonalidade. Além das cores, outro elemento nesta capa que vale a pena falar, é o destaque que Maria Bonomi recebeu pela fonte e tamanho da letra utilizadas para escrever seu nome, que foram as mesmas escolhidas para o título e nome da autora. Isso demonstra que a escolha editorial para o livro foi feita pensando em mostrar que ele foi realizado pelas duas artistas em igual importância.



Figura 5. Ilustração “Rômulo rema”. Fonte: Acervo online Maria Bonomi. Acesso em: 15 de junho de 2022.

A ilustração de “Rômulo rema” que está junto ao poema no interior do livro, foi colorida com azul e preto (Figura 5). Podemos pensar na cor azul como o próprio rio, enquanto o preto pode estar delineando as bordas das figuras e às delimitando, bem como dando maior destaque ao rio e suas linhas onduladas e espaçadas, que é o maior elemento da cena, e é o componente mais importante no enredo do poema. De acordo com Sadlier, Darcy Damasceno chamou a atenção certa vez para a importância dos elementos da natureza na poesia de Meireles, pois sua poesia equilibra-se delicadamente em “previsões microscópica e macroscópica do mundo natural”. A escritora se adentra em uma geração de poetas românticos que preferiram escrever sobre a beleza e a tranquilidade do campo e do interior, do que sobre a paisagem contemporânea urbana (SADLIER *in* GOUVÊA, 2007, p. 252).

A utilização dessas cores mais escuras e fechadas, também nos levam a pensar, no campo da abstração, no aspecto da solidão. Mas, para Meireles o silêncio e a solidão que a cercaram em sua infância não foram questões negativas, e sim positivas (GOUVÊA, 2007, p. 256).

Além disso, na gravura conseguimos enxergar muito bem as formas da canoa, do rio, dos remos, de Rômulo, da romã e suas sementes, e do ramo da árvore. Acreditamos que Bonomi buscou reproduzi-las como no aspecto exterior das coisas, produzindo a ilusão de que as imagens figuradas são iguais ou semelhantes aos objetos reais. Estas figuras não são cópias exatas dos objetos reais vistos pelos olhos, mas uma espécie de figuração primária através de um processo de destilação da aparência física do que foi visto.

Aqui, como também nas outras ilustrações que veremos mais à frente, temos um caso exemplar das “figuras do gesto”, uma submodalidade das formas figurativas em nível de secundidade, onde todos os elementos percebidos na obra tornam-se uma figura aparente e marcada por um traçado de um ato motor. As figuras são indicadores do gesto que as criou, ou seja, elas registram a qualidade do movimento e da energia que foi imprimida aos traços no instante que foram feitas. Bonomi diz que ama a violência da gravura, pois é através de sua técnica, em que a execução faz parte da criação, que ela consegue traduzir as palavras em arte visual (LAUDANNA, 2007, p. 117). De acordo com Almeida, a palavra “gráfico” significa “a arte de grafar palavras” e relaciona-se com a gravura, pois o radical “grafia”, significa escrita e refere-se ao ato de grafar, escrever e desenhar. Portanto, Almeida assimila o pensamento gráfico à maneira particular com a qual o pensamento de Bonomi realiza a criação, o que não precisa ser uma escolha da artista, mas a forma como sua mente trabalha, que envolve o material, o gesto e a alma. Este pensamento surge pelos elementos fundamentais do desenho, que são: o ponto, a linha, a hachura, o corte, o sulco, e a superfície. Bonomi conta que ainda criança desenhava muito, pelo puro prazer de desenhar, mas o que mais a encantava em seus desenhos era a anotação, o registro (ALMEIDA, 2008, apud LAUDANNA, 2007, p. 181).

Em seu primeiro curso, com a pintora Yolanda Mohalyi (1909 – 1978), Bonomi conta que não gostava dos trabalhos em cor feitos em guache e óleo. Então, Mohalyi a ensinou a pintar uns papelões com guache branca, cobri-los com nanquim preto e raspar com uma ponta ou lavar em seguida certas partes com uma esponjinha, tal qual os cartões raspados e repintados que ela usava para “ilustrar” todos os livros que lia (LAUDANNA, 2007, p. 69). “Sempre gostei de cortes retos, sem bruma, tudo bem definido” (LAUDANNA,

2007, p. 181). E como podemos ver na ilustração de Rômulo rema, não há nenhuma figura que não esteja clara, ou que tenha traços esfumados que impeçam de vê-las ou de compreendê-las com clareza.

Em geral, com a ajuda da metodologia de Santaella foi possível revelar que o poema “Rômulo rema” pode apresentar qualidade diagramática com seus jogos de palavras, sílabas e consoantes, elementos estes que formam a prosódia na composição de Lycia; qualidade metafórica não só pelo uso das metáforas mas também por esse uso ser uma marca na escrita de Meireles; qualidade “sui generis” pois a cor “rubra” trazida no poema sugere uma qualidade plástica e concreta, proveniente da matriz visual; marcas do gesto da mão e do material usado por Bonomi que se revelam nas gravuras; proximidade com o discurso narrativo pela sucessividade de eventos e ações que vão acontecendo no poema; e uma familiaridade com a prosa pelo modo de escrita dos versos e estrofes como também pelas sintaxes musicais típicas da música ocidental que transparecem na obra musical de Lycia. Ressaltando que, toda essa análise só conseguiu ser realizada através das descobertas que foram reveladas pela autora desta dissertação, por meio de suas próprias percepções e de sua leitura das obras.

4.1.2 As meninas

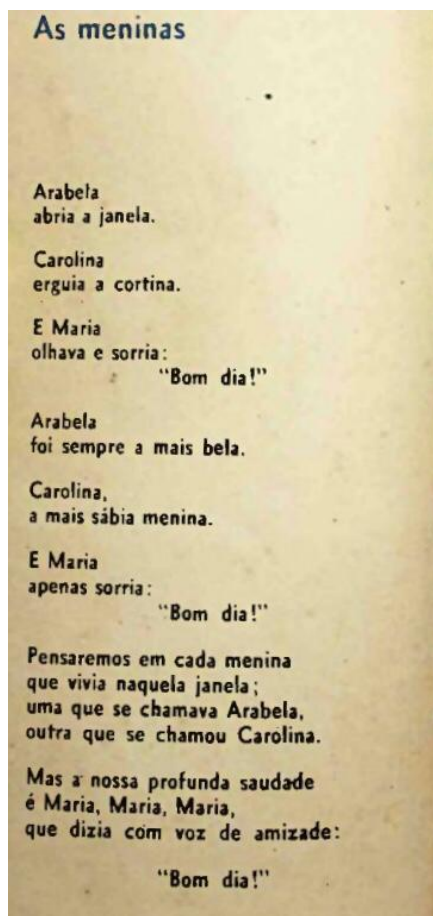


Figura 6. Poema "As meninas". Fonte: Digitalização disponibilizada pela Biblioteca Universitária Central Reitor Macedo Costa - UFBA. Acesso em: 11 abr. 2023.

De acordo com as modalidades da matriz verbal de Santaella, "As meninas" pode ter uma proximidade tanto com o discurso poético descritivo quanto com o narrativo. Dentro da perspectiva do discurso descritivo podemos citar a presença da qualidade diagramática na associação de palavras pela sonoridade como em "Arabela", "janela" e "bela", e em "abria", "erguia", "sorria", "dia". Já na perspectiva narrativa, o discurso verbal do poema pode apresentar-se na forma do registro linguístico de eventos ou situações. Aliás, aquelas que denominamos como personagens, Arabela, Carolina e Maria, só se definem como tais porque participam dessas situações. Mas só há ação, onde existe conflito, isto é, o esforço e resistência entre duas coisas, que geram reação e dessa interação germinam o acontecimento. Acreditamos que esta resistência se encontra nos versos que dizem respeito à Maria. Enquanto Arabela e Carolina são colocadas em situações parecidas,

Maria apenas sorria e dizia “Bom dia!”, como um estribilho. Isto é, são apresentadas situações estáveis e semelhantes, onde uma força vem perturbar, o que resulta em um estado de desequilíbrio: “Por que Maria é diferente das outras meninas?”. E ao final do poema temos uma resposta, da qual as três meninas estão na memória e nos pensamentos de quem as descreve. No entanto quem delas deixa a mais profunda saudade é apenas Maria, pela justificativa do ato de dizer com voz de amizade a expressão “Bom dia!”. Além disso, é utilizado um recurso visual para essa expressão pela maneira como é colocada separada e mais a frente em consideração ao restante dos versos nas estrofes, o que indica uma mudança do foco narrativo.

Neste poema, conseguimos enxergar mais facilmente uma narrativa que pode estar no campo do pensamento e da memória de Cecília Meireles nos versos “Pensaremos em cada menina”, onde o verbo “pensaremos” está na terceira pessoa do plural, ou seja, há uma inclusão da autora junto ao leitor, e, em “profunda saudade”, voltamos à fala de Alfredo Bosi acerca do mundo ausente da literatura cecilianiana. Lá, se inscreve o fluxo das experiências vividas e um passado que ficou na memória, mas que, neste poema, é levado ao futuro presente. Essa memória trazida por Meireles pode fazer relação com seu próprio passado. Apesar da morte dos seus pais na infância, este veio a ser um período precioso de sua vida que a marcou por toda sua carreira. Tudo o que ela ouviu, viu, tocou e sentiu perdura como uma intensidade poética inextinguível, e está por toda parte em sua poesia. “Cecília escreveu sobre coisas tão simples como uma folha a cair, mas é como se fosse a única folha no mundo, e ela nos convida, os leitores, a experimentar sua frágil descida” (SADLER *in* GOUVÊA, 2007, p. 246). Dessa maneira, podemos imaginar que a simples história e a lembrança das meninas nas janelas, cada uma com seu jeito, podem fazer parte das lembranças de Meireles.

De acordo com Santaella, também podemos caracterizar esse poema como uma narrativa sucessiva, que está em nível de secundidade da Narração. Esse tipo de narrativa segmenta um evento em partes que vão sendo roteirizadas em um determinado tempo, o que nos dá a compleição de um todo. No poema a narrativa acontece com uma apresentação das meninas: o que elas faziam e o que elas eram, e estas ações seguidas de outras apresentam ligações que obedecem à ordem proposta pelo tempo daquilo que é narrado. E é neste ponto que nos deparamos com a diferença entre o tempo da história e o tempo do discurso. Apesar de não estar explícito no discurso o tempo do qual este evento aconteceu, acreditamos que pelos verbos “abria”, “erguia” e “olhava” conseguimos ter uma ideia de

que essas ações são anteriores ao momento da fala, e que no passado ao qual pertencem, não foram finalizadas, pois não temos conhecimento do que acontece depois. Entre o momento da fala e as ações no passado podemos ter a ideia de distinção de dois períodos diferentes, pois o tempo de quem fala está ligado ao processo enunciativo de quem conta a história. Assim, primeiro temos a história sendo contada, e depois a história se tornando uma lembrança de quem está contando. Os dois períodos podem funcionar como um primeiro relato sobre as meninas, que é interrompido para dar início a um outro relato, a lembrança das meninas, que fica, desse modo, encaixado dentro do primeiro. Essa forma de escrita pode ser o que Bosi chama de eixo “o outro e o eu” no trabalho de Meireles. O “eu” é a tentativa de autorretrato e autobiografia que relaciona com o outro, o que está na memória, e assim se constrói no presente com o leitor (BOSI *in* GOUVÊA, 2007, p. 16). Mas assim como a questão da lembrança, segundo a autora Cleusa Passos, as reelaborações e função literária também são um dos aspectos da obra de Cecília, do qual os poemas estão sempre decompostos entre “as marcas pessoais e as da tradição, a permanência e a mudança temporal, o esquecimento e a “rememoração”, o desejo e sua enganosa realização, as pulsões de vida e morte, etc.” (PASSOS *in* GOUVÊA, 2007, p. 82).

Além disso, com base nas modalidades de Santaella também é possível notar uma proximidade do poema com a narrativa “*Pars pro totu*”, que está em nível de secundidade na Descrição, e que consiste em evidenciar um traço físico ou de caráter de uma personagem que toma o lugar do todo como uma espécie de marca distintiva, isto é, a personagem é aquele traço. No caso Maria é caracterizada no poema todo por sorrir e dizer com voz de amizade “bom dia”, não há quaisquer outras informações visíveis sobre ela, portanto a frase “bom dia” e a expressividade do rosto e da fala que acompanham este cumprimento fazem parte da marca que distingue a personagem.

Contudo, para entendermos as relações do tempo na história sendo contada, e depois na história se tornando uma lembrança de quem está contando, é necessário que o poema tenha uma sucessividade de palavras que formam ideias completas e tragam um entendimento aos eventos relatados. Por isso, em combinação com a narração sucessiva, temos a melodia na matriz sonora.

(3) Terceiridade
1.3 As sintaxes das convenções musicais
Os elementos mais comuns que regem as sintaxes das convenções musicais são o ritmo (primeiridade), a melodia (secundidade) e a harmonia (terceiridade). O ritmo é o elemento mais primitivo na música, trata-se de uma imediatividade sensível que está em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais. A melodia consiste em uma sucessividade temporal e sequencialidade dos eventos. Já a harmonia é uma combinação de elementos musicais regidos por leis e convenções estabelecidas.

Tabela 1: Nível de terceiridade da matriz sonora.

Em *As meninas*, podemos criar uma analogia da melodia com as palavras das sentenças que formam os versos. É como as palavras numa sentença, que as notas de uma melodia formam uma ideia musical completa. Ou seja, para captar o sentido de uma sentença verbal, precisamos lembrar das palavras na sua ordem consecutiva, e é da mesma forma que para perceber uma melodia, precisamos lembrar das notas na sua ordem consecutiva. A frase “Arabela, foi sempre a mais bela” por exemplo, sofreria uma mudança de sentido caso fosse posicionada junto ao início do verso seguinte, como “foi sempre a mais bela, Carolina”, dessa maneira entenderíamos que quem foi sempre a mais bela foi Carolina e não Arabela. Para Santaella, é por isso que a compreensão de uma linha melódica não se dá nota por nota, mas em um todo, do mesmo modo que as palavras em uma sentença não são compreendidas separadamente, mas na sua relação com o todo do pensamento (SANTAELLA, 2013, p. 174).

Santaella (2013, p. 175) ainda afirma que na época clássica-romântica, frequentemente a melodia baseava-se em uma estrutura de quatro frases simétricas, cada uma com quatro medidas de comprimento, terminadas por *cadências*, tudo isso acentuado pelo uso da repetição, além da ênfase em uma nota central que servia como ponto de partida e de retorno. Essas terminações em *cadências* designam os vários tipos possíveis de “pontuação” harmônica na música. Assim como na linguagem escrita ou falada, onde também existe a necessidade de pontuar e criar cesuras de “respiração”, o que Carlos Almada explica que “corresponde a uma necessidade vital de tornar compreensível qualquer discurso, do mais simples ao mais complexo, em quaisquer idiomas existentes (aí incluído o idioma musical)” (ALMADA, 2009, p. 70). No poema, os versos nas primeiras estrofes estão visualmente separados de maneira diferente dos finais, mas a sequência dos versos sugere uma estrutura de quatro frases a cada estrofe. As *cadências* podem estar relacionadas à frase “Bom dia”, que finaliza, e o nome “Arabela” também

pode sugerir a repetição de duas partes parecidas. Desde “Pensaremos [...]” até o final do poema temos um trecho diferente, onde o último “Bom dia” pode funcionar como uma nota chave e direcional em torno da qual todas as outras gravitaram, o que deu para a sequência verbal, como acontece em uma linha melódica, um movimento propositado para um fim. Isto é, a cadência final, tem sua ação consumada com o relaxamento de todas as tensões, assim a melodia, ou o poema, cumpriu o destino de sua jornada.

Sadlier conta que a juventude de Meireles foi cheia de música com as canções que eram cantadas pela avó e pela ama, com os sabiás cantando nas madrugadas – aos quais ela dedica sua coletânea “Ciclo do Sabiá” – e as lições que tomou como aluna no conservatório de música. A escritora adorava música, sobretudo as canções medievais, espanholas e orientais. Não é surpreendente que seus poemas estejam cheios de referências à música, e que seus cadernos poéticos transbordem com cantigas e inumeráveis canções as quais ela costuma caracterizar como “pequena”, “doce”, “quase melancólica”, “excêntrica”, “quase inquieta”, “as virgens loucas” etc. Sadlier acredita que Meireles estava ativamente interessada em formas poéticas antigas que, como a canção, se associavam a uma tradição rural portuguesa (SADLIER *in* GOUVÊA, 2007, p. 251).

As relações entre Cecília Meireles e Portugal foram sempre intensas, tanto do ponto de vista pessoal quanto literário. Descendente de portugueses e açorianos, desde muito cedo teve contato com as tradições, a cultura e a arte portuguesa. Além de que, em 1922, casou-se com o artista plástico português Fernando Correia Dias (1892 – 1935), ilustrador de vários periódicos e livros em Portugal e no Brasil. Por essas relações com Portugal seu interesse foi para além de cantigas e canções, indo para as baladas, trovas, romances e ao romanceiro. No entanto, Sadlier explica que a música nos trabalhos de Meireles não se restringe a uma forma específica, mas ela pode ser encontrada em quase todas as obras que escreveu (SADLIER *in* GOUVÊA, 2007, p. 251).

A peça escrita por Lúcia De Biase para piano e voz segue alguns padrões encontrados na *Balada e Romance*¹⁷, como o andamento mais lento, *Larghetto*. Além de que os temas abordados por estes dois gêneros abordam a expressão de sentimentos, e, no poema de Meireles, vemos que pode haver uma expressão da saudade. A obra pode ser dividida em três seções contrastantes que podem ser conferidas na Tabela 4 abaixo. A primeira seção (compasso 1 a 16) subdivide-se em duas partes: a’ (compassos 1 a 8) e a’’ (compassos 9,

¹⁷ Canções sentimentais em andamento lento.

com *anacruse*, a 16). A segunda seção (compassos 17 com *anacruse*, a 24) é aquela que podemos enxergar como o ápice da música, onde está o ponto mais agudo da melodia. A terceira e última seção seria como uma espécie de ponte, preparando para a conclusão da música (compassos 25 com *anacruse*, a 38). A melodia principal na linha superior é construída em cima do motivo principal de duas colcheias e uma semínima, o que imprime uma unidade à peça (exemplo 3).

Seção da música	Compassos	Letra da canção
Seção 1	a' 1 - 8	Arabela / abria a janela. / Carolina / erguia a cortina. / E Maria / olhava e sorria: / “Bom dia!”
	a” 9 - 16	Arabela / foi sempre a mais bela. / Carolina, / a mais sábua menina. / E Maria / apenas sorria: / “Bom dia!”
Ápice	17 - 24	Pensaremos em cada menina / que vivia naquela janela / uma que se chamava
Ponte e conclusão	25 - 38	Arabela, / outra que se chamou Carolina. / Mas a nossa profunda saudade / é Maria, Maria, Maria, que dizia com voz de amizade: / “Bom dia!”

Tabela 4. Estruturação das seções de “As meninas”. Fonte: Tainá Lorenção, 2023.

The image shows a musical score for the song "As meninas". It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the right hand in the treble clef, and a piano accompaniment in the left hand in the bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "A-ra-be - la abria a ja - ne - la Ca-ro - li -". Three red boxes are drawn around the vocal melody in the first three measures, highlighting a consistent rhythmic and melodic motif of two eighth notes followed by a quarter note.

Exemplo 3. “As meninas”, compassos 1 a 4. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

O acompanhamento da mão esquerda na primeira seção, é formado por uma nota do baixo identificada por uma mínima, e notas duplas, uma colcheia seguida de uma semicolcheia, que podemos identificar como um movimento que pode ser encontrado em romances e valsas (exemplo 4). Já na última sessão, a partir do compasso 33, podemos identificar também um ritmo comum da balada, com a nota do baixo segurada e um conjunto de colcheias (exemplo 5).

Exemplo 4. “As meninas”, compassos 1 a 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Exemplo 5. “As meninas”, compassos 33 a 36. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

No momento do qual a letra do poema fala sobre a profunda saudade, é possível perceber uma imitação do aspecto da profundidade na linha melódica principal. A última sílaba da palavra “profunda” e a primeira sílaba de “saudade” são acompanhadas pela nota Si 3, a nota mais grave de toda a melodia (exemplo 6).



Exemplo 6. “As meninas”, compassos 29 a 31. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Assim sendo, a saudade das meninas, e a profunda saudade por Maria, estão representadas no poema e na canção cada uma à sua maneira.

Já no campo visual das ilustrações, podemos imaginar que Bonomi procurou suprir essa saudade das meninas através dos retratos delas. De acordo com Santaella, o retrato de uma pessoa que não vimos ou não conhecemos é convincente. Então, como leitores, através do desenho conseguimos pensar nessas meninas de maneira menos abstrata, porque assim temos um referencial. Apenas com base no que vemos, somos levados a formar uma ideia da pessoa que o retrato representa, porém, influenciados pelo fato de saber que ele é um efeito, através da artista, que também os imaginou, e por isso ele pode ter apenas a mais leve das semelhanças com o original (SANTAELLA, 2013, p. 198). Patrícia Pedrosa nos conta que, em seu processo criativo, Bonomi parte de observações em pequenos esboços, e trabalha “de fora para dentro” pelo estímulo externo das vivências e, materialmente das bordas da madeira para o centro. Bonomi não tem um método, mas sim “agonias”, que partem de uma ideia obsessiva. A partir daí, ela começa a cavar em um processo de lentidão e eliminação, e assim a escrever com seus instrumentos o seu alfabeto, suas palavras, e seus pensamentos (PEDROSA, 2021, p. 44-45). Acreditamos ainda, que a artista possa ter tentado alcançar semelhanças com o original através do pensamento da submodalidade das formas figurativas: “figura como um estereótipo” de Santaella, onde um estereótipo mental é um conceito, então está em nível de terceiridade. Santaella nos explica que, ao construir qualquer figura o gravurista sempre seleciona uma imagem tópica extraída do conjunto de seus estereótipos mentais, e estes são adaptados para aderir traços distintivos do estilo do artista dessa imagem particular. Na ilustração (Figura 7), podemos ver três meninas com traços diferentes umas das outras, no que diz respeito aos cabelos, a posição, o tipo dos vestidos, e à expressão

facial. Mas, aquela que nos chama a atenção, é a última figura, Maria, que possui todos os estereótipos de uma menina mais acentuados, como o cabelo em tranças amarrado por grandes laços, e a cor rosa encobrindo o quadrado.



Figura 7. Ilustração “As meninas”. Fonte: Acervo online Maria Bonomi. Acesso em: 15 de junho de 2022.

Bonomi explica que as meninas estão dispostas em formato de história em quadrinhos, que possui um movimento narrativo transmitido pelos desenhos, ou uma sequência de ações, que permitiria até fazer uma decupagem para dar continuidade às cenas (BONOMI, 2018). Esta informação pode confirmar nosso olhar sobre o poema dentro da narrativa sucessiva. Além disso, observamos que as meninas estão representadas na ilustração por três diferentes tons fortes e distantes: verde, amarelo e rosa. O uso específico dessas cores pode sugerir mais uma vez um estereótipo, visto que as cores podem estar se referindo à

estereótipos criados de acordo com as características das meninas. Esta percepção está atrelada ao conhecimento adquirido de vários desenhos animados antigos e atuais, nos quais as personagens femininas na maioria das vezes são definidas pelas suas personalidades através das cores.

A memória também está presente nesta modalidade, e acreditamos que tenha contribuído muito para a realização dessa gravura, visto que para Bonomi a sua memória é uma grande matéria prima para a criação de suas obras. A artista explica que ela trabalha antes a possibilidade da imagem, o significado da imagem, a proposta, o que vai ser essa imagem, a expressão, isto é, a ideia é muito trabalhada interiormente, e interiormente as pessoas são feitas de memórias. Para Bonomi a memória é extremamente presente e atuante, tanto a da infância quanto àquelas do dia anterior, e tudo isso vai para a imagem, porque a imagem é uma reprodução tátil da memória (PEDROSA, 2021, p. 115). Portanto as figuras reproduzidas na gravura podem ter vindo do campo da memória de Bonomi, uma memória que é permeada de ideias preconcebidas sobre essas três meninas, como elas eram, como se vestiam e como se portavam, concepções estas também resultantes da expectativa e das generalizações.

Vale frisar, que essas análises que temos feito tentam explicar e interpretar os significados da narrativa do texto de “As meninas”, mas não queremos definir ou determinar os limites de investigação dessa obra, visto que a poesia nunca terá uma explicação fechada, pois sempre haverá algo que escapa por um, que pode ser enxergado por outro. Mas, em geral, foi observada uma associação do poema tanto com a descrição, pela combinação de palavras pela sonoridade, quanto com a narração, pelos acontecimentos e ações das personagens; sucessividade de ações que vêm da memória, que expressam a saudade e que são construídas pelas *cadências*; identificação de Maria como a personagem principal, e questões estruturais do poema e da partitura da canção que remetem a estilos musicais típicos da balada e do romance.

4.1.3 O mosquito escreve

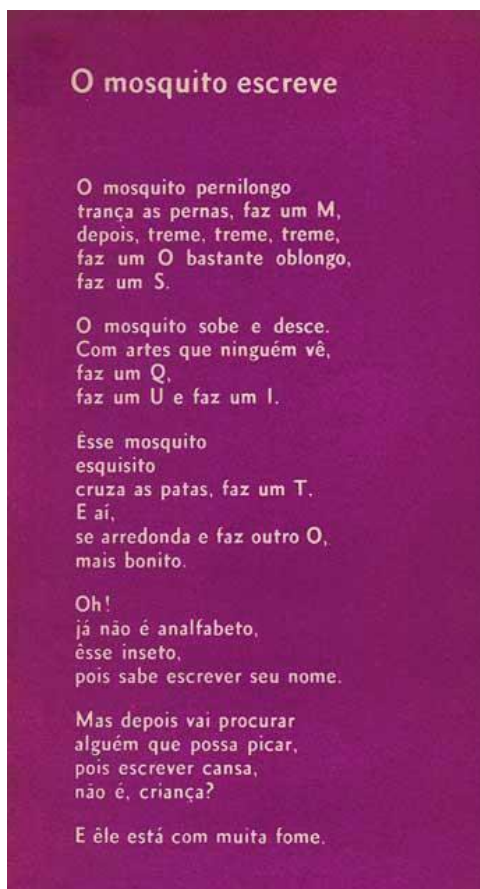


Figura 8. Poema “O mosquito escreve”. Fonte: Enciclopédia online Itaú Cultural. Acesso em: 15 de junho de 2022.

De acordo com Santaella, a descrição se define como um processo de tradução das apreensões sensoriais para a linguagem verbal (SANTAELLA, 2013, p. 295). Portanto, a descrição pressupõe a percepção, a atenção e a observação. No caso deste poema, seria tanto a observação que se volta para fora, quanto a observação voltada para dentro da imaginação. Por isso, em “O mosquito escreve” podemos criar uma analogia com um dos marcos no desenvolvimento da criança: aprender a escrever o próprio nome. Reconhecer as letras é uma etapa fundamental do processo de aquisição da escrita, já que as relações entre a grafia e os sons que eles representam são o princípio básico do sistema alfabético. Nos versos “trança as pernas, faz um M”, “faz um O bastante oblongo”, “cruza as patas, faz um T”, e “se arredonda e faz outro O”, temos informações gestuais e visuais no campo abstrativo, e sonoras de como escrever cada uma destas letras. Outra analogia que podemos fazer está nas “pernas” do mosquito e “pernas” das letras. A “perna” seria a

haste vertical, que entra na formação de algumas letras, como o M. “Sobe e desce” também pode fazer sentido com o movimento do lápis ao subir e descer para fazer as hastes das letras. Contudo, mesmo com essas instruções, notamos que o poema não esmiúça todos os componentes ligados ao ato de escrever como no processo de aquisição da tecnologia da escrita, mas quer passar a sensação de um método de soletração usado na alfabetização. Além disso, também vale destacar a analogia feita entre a fome do mosquito e da criança depois de muito trabalho ao aprender a escrever o próprio nome. No verso “não é, criança?”, o eu lírico ainda quer confirmar o que foi falado anteriormente pedindo uma confirmação do leitor/criança.

Além disso, no poema também há um jogo de palavras baseado na semelhança do significado, como em “trança as pernas” e “cruza as patas”, onde “trança” e “cruza”, e “pernas” e “patas” são diferentes na escrita, mas possuem o mesmo sentido. Isso também acontece nas palavras “oblongo” e “arredonda” nos versos “faz um O bastante oblongo” e “se arredonda e faz outro O”. Ainda pode ocorrer associação de palavras pela sonoridade, tal como aparece em “S [ésse]” e “desce”, “M [éme] e “treme”, “cansa” e “criança”, e pelo sufixo em comum, como “ito” em “mosquito”, “esquisito” e “bonito”, e “eto” em “analfabeto” e inseto”. Todas estas são qualidades diagramáticas aos quais o poema se atém.

A figura deste poema é o mosquito pernilongo, do qual podemos ter uma percepção de como ele é no mundo visível: pequeno, preto ou marrom e com seis pernas longas e finas. No entanto, um mosquito que utiliza suas pernas para formar letras é algo puramente plástico, de um universo à parte. A ênfase seletiva que acreditamos que Meireles colocou neste traço do mosquito foi colocada em proeminência como acontece no registro imitativos das caricaturas, que consiste em uma submodalidade em nível de primeiridade das formas figurativas, pois este traço é justamente aquele que mais especificamente indica o objeto imitado.

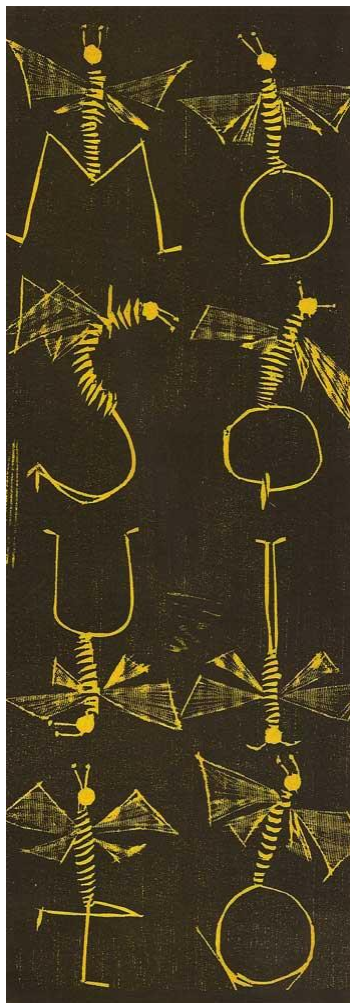


Figura 9. Ilustração “O mosquito escreve”. Fonte: Acervo online Maria Bonomi. Acesso em: 15 de junho de 2022

A ilustração não é claramente uma reprodução do que verbalmente está apresentado no poema, pois existem alguns elementos a mais sendo utilizados na formação das letras (Figura 9). Na letra “M” por exemplo, a posição feita pelo mosquito não é um movimento de entrelaçamento ou junção como dito no verso “trança as pernas, faz um M”. Para esta letra o mosquito abre as pernas e dobra os joelhos. Também não há uma instrução de como é para ser feita a letra “S”, mas é notável que no desenho o mosquito não utiliza apenas as pernas, mas o corpo todo. Assim como para o “S”, Meireles também não escreveu indicações acerca das letras “Q”, “U” e “I”, mas na gravura vemos que para diferenciar o “Q” do “O” é utilizada as patas do mosquito, e para “U” e “I” foi necessário que o inseto ficasse de cabeça para baixo.

Com base nas modalidades de Santaella, também é possível apontar um protótipo de “registro físico” nesta gravura, uma submodalidade das formas figurativas que se

encontra em nível de secundidade pelo fato de trazer uma identificação e reconhecimento do referente ilustrado. Assim como acontece nas fotografias, nós temos aqui não apenas um mosquito, mas vários, cada um em uma posição. Neste caso, essas impressões do mosquito são realizadas sobre o efeito de uma ação mecânica direta no material, ou seja, na madeira, onde o processo é inverso: a imagem é feita por subtração, retira-se a matéria de sua superfície. Pode-se existir uma conexão dinâmica entre o mosquito e as letras, pois, de acordo com Santaella, neste aspecto a figura registra figurativamente e indica, por conexão espacial, linhas, curvas, letras etc. Além disso, conseguimos visualizar nos mosquitos um efeito de bruma e indefinição nas asas, apesar de, nas gravuras de Bonomi, predominarem os cortes retos e bem definidos. Mas acreditamos na intencionalidade da artista nesse aspecto, pois as asas do mosquito são transparentes, e se movem muito rápido quando estão em voo, e, por isso é tão difícil a tarefa de capturá-las até mesmo a olhos nus em alta definição. Laudanna mostra que outra explicação para isso é o fato de que para Bonomi a característica mais peculiar da xilogravura são os erros, como uma linha malfeita, pois não dá para voltar atrás, e esta sensação de limite e perigo, na poética da artista, é muito boa (LAUDANNA, 2007, p. 271).

De acordo com Camargo, que analisou este trabalho de Meireles, o poema deu ao pernillongo características humanas, trazendo para o inseto um olhar mais positivo. Segundo ele, a ilustração nos transporta àquela memória da professora de alfabetização escrevendo as letras no quadro de giz e nós, bem pequenos, tentando copiá-las no caderno e assim formando as palavras (CAMARGO, 1998, p. 114; 120).

Pensando nesta memória da infância que Camargo apontou, acreditamos que foi neste mesmo caminho infantil e lúdico, trazido pela poetiza e pela artista visual, que Lycia De Biase também seguiu para compor sua obra musical. A peça para piano e canto pode ter uma maior proximidade às cantigas de roda, pelo tom de brincadeira e repetição, e apresenta umas diferenças em comparação à disposição dos versos no poema. Devido aos versos do poema estarem dispostos de maneira direta e livre, sem rigor métrico, como nas prosas, em busca de uma simetria, Lycia os colocou divididos em dois, quatro, e oito compassos, tendo repetido a frase do texto do poema: “depois treme, treme, treme” no compasso 4 (exemplo 7), e acrescentado “sobe e desce” ao verso “esquisito” no compasso 7, quando retorna a *coda* (exemplo 8). Dessa forma os trechos não ficaram “incompletos”.

Exemplo 7. “O mosquito escreve”, compassos 2 a 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Exemplo 8. “O mosquito escreve”, compassos 13 a 15. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Essa prática de Lycia de modificar o texto do poema ao musicá-los parece ser comum. Nas mesmas cartas que ela trocou com o poeta Carlos Drummond de Andrade, entre 1972 e 1986, a compositora explica alguns detalhes sobre o seu trabalho em duas obras específicas: “Paredão” (1974) e “Parêmia de Cavalo” (1974). Em “Paredão”, ela conta que por questões harmônico-melódicas precisou inserir três exclamações e uma afirmação que não estão presentes no texto original, mas que, segundo ela, não alteram a expressão poética do trecho. Já em “Parêmia de Cavalo”, ela repetiu a palavra “paixão” para reforçar a expressão, e fez uma cadência para acentuá-la (BIDART, 1974 apud GARCIA, 2021, p. 62-63). Por isso, podemos entender que a repetição em “depois treme, treme, treme” e “sobe e desce” também pôde ter sido pelo motivo de acentuar mais esses versos.

Examinando mais a fundo a composição de Lycia, podemos dizer que ela passa, por duas tonalidades, com o primeiro tema exposto em Dó Maior (compassos 1 a 6, e na repetição em 21 a 26), e o segundo tema em Sol Maior (compassos 7 a 20, e na seção final 27 a 30), o que também podemos entender como a tônica e dominante, estrutura muito comum em obras do período clássico. Outro aspecto em comum com músicas desse período é o baixo *Alberti*, um movimento da mão esquerda que segue, mais comumente, com as notas executadas na ordem grave, aguda, média, aguda (em vermelho – exemplo 9). Mas, em *O mosquito escreve* temos variações desse movimento (em azul – exemplo 9). Esse

padrão é então repetido várias vezes ao longo da música, e cria uma sensação de que a harmonia vai mudando, dando fluidez, quando na verdade as harmonias permanecem as mesmas por muitos compassos, onde a nota mais grave é na maioria das vezes igual, e as outras vão mudando internamente dentro do acorde.

tran-çaas per-nas faz um e-me, de-pois tre-me tre-me tre-me de-pois tre-me tre-me tre-me

Exemplo 9. “O mosquito escreve”, compassos 2 a 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

A música em geral, apresenta uma constante construção rítmica em colcheias, e isso cria um movimento de cima pra baixo e vice-versa a todo tempo, que pode fazer sentido com o “sobe e desce” do lápis no ato da escrita, muito relevante na descrição qualitativa, pois este fator não está explícito, mas a construção da música o alude. Tanto a peça quanto o poema, também nos transportam aquela memória das músicas da educação infantil ensinadas para trabalhar a memorização e alfabetização. Além disso, Santaella nos esclarece que pode ser construída uma relação da letra da canção com a mímica, como prolongamentos do gesto, ou um gesto teatralizado, encenado, do qual, seguindo a narrativa, se constitui em uma sequência temporal de atos, tornando-se linguagem verbo-visuais-sonoras. Assim sendo, nos momentos que são citadas a forma de escrita da palavra “mosquito”, podem ser feitos os gestos para formar as letras utilizando os dedos, ou com o indicador desenhando-as no ar, ou cruzando as pernas e tremendo o corpo como escrito nos versos da primeira estrofe.

Foi percebido que em “O mosquito escreve” apareceram algumas modalidades das quais já foram mencionadas nos poemas anteriores, como a descrição, que aqui se manifesta no ato de escrever e na aquisição da escrita; qualidade diagramática na associação de palavras não só pela sonoridade, mas também pelo significado; a memória do aprendizado da escrita na infância, assim como as músicas infantis; a presença do discurso narrativo quando atrelado à sequência de gestos teatrais que o poema pode suscitar. Diferentes destas modalidades também foi possível assimilar a figura do mosquito com o registro

imitativo, pensando na proximidade do mosquito caricato e o mosquito real, e o registro físico, quando temos na ilustração vários mosquitos estáticos e parados em diferentes posições como numa sequência de fotografias.

Mas para além dessas observações gerais realizadas para cada poema aqui analisado, percebemos que as linguagens não são puras, isto é, os poemas de Cecília Meireles que são obras originalmente verbais também apresentam por si só associações com as linguagens visual e sonora. Tais associações ainda nos auxiliaram a criar relações com outras obras de matrizes diferentes, as ilustrações de Maria Bonomi e as canções de Lygia de Biase. Santaella nos mostra que a matriz verbal consegue ser a mais misturada de todas as linguagens, pois ela absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. Por isso que as classificações das modalidades que Santaella estabeleceu foram muito importantes no processo de análise, pois elas nos ajudaram a compreender melhor as observações e percepções realizadas durante a leitura dos poemas. Assim como nos auxiliou a evidenciar como aconteceram as misturas entre as matrizes e quais foram os princípios lógicos que comandaram essas possíveis misturas.

4.2 Relato do processo de construção da interpretação

O processo de construção da interpretação e performance das obras para piano e voz de Lygia De Biase começou sem o uso dos instrumentos. Para formar um conhecimento sobre as obras, as análises realizadas no tópico anterior duraram alguns meses e, em um primeiro momento, foram realizadas sem quaisquer preocupações com o ato de tocar, ou com a sonoridade e recursos pianísticos. Procuramos compreender as obras de Lygia sob uma perspectiva bem ampla, isto é, partimos das referências extramusicais que o material suscitava. Buscamos conhecer o contexto histórico e cultural da compositora, buscamos uma maior compreensão dos poemas de Cecília Meireles e das ilustrações de Maria Bonomi, pesquisamos aspectos gerais do processo criativo das três artistas, como também a presença da interação com outras artes em seus métodos e produções. E somente depois de todas essas reflexões sobre esses agentes que integram a concepção da performance que o piano e a voz entraram em cena.

Portanto, neste tópico pretende-se descrever o processo de construção da performance em forma de relato das escolhas interpretativas realizadas pela autora desta pesquisa durante o estudo e execução para a gravação das obras. Serão expostas, por exemplo, impressões

das cantoras Luana Shaeffer e Lorena Pires, e indicações para andamentos mais adequados. Orientações dadas pelo professor de piano Cláudio Thompson para aprimorar certas técnicas pianísticas também serão comentadas ao longo do texto. Serão discutidas questões como respiração, tempo *rubato*, uso dos pedais, dificuldades técnicas na execução ao piano e possibilidades de solução, eventuais sugestões de dinâmica, e diferenças mais pontuais entre as versões, sendo que cada uma das obras, “Rômulo rema”, “As meninas” e “O mosquito escreve”, possui uma versão para piano e voz e outra para piano e duo vocal, totalizando seis canções. Em ordem geral, serão feitas sugestões de interpretação e execução, inclusive fazendo referência a imagens mentais e diferentes tipos de caráter expressivo. A descrição das escolhas interpretativas realizadas para a execução das obras de Lúcia objetiva não somente exemplificar a maneira prática de como se realizam tais procedimentos, mas essencialmente, aumentar a compreensão do texto musical.

Antes de começarmos, gostaríamos de deixar claro que levamos como um fator de grande importância para a interpretação das obras, a utilização das cópias dos manuscritos originais nos estudos individuais e ensaios em conjunto das obras para piano e voz. Mesmo que elas posteriormente tenham passado por uma edição em *software* de edição de partituras, utilizamos as cópias dos manuscritos neste primeiro momento por considerarmos uma forma de acessar algo da personalidade da compositora, como modo de nos sentirmos mais próximos dela. No entanto, devido à algumas dúvidas quanto a notas e outros símbolos, foi necessário consultar e comparar essas cópias com as outras versões das peças, sobretudo, as cópias das obras para piano e duo vocal, a fim de tirar algumas dúvidas sobre como executar alguns trechos e de nos aproximarmos ao máximo do desejo da compositora. Ficou estabelecido que o objetivo e recorte dessa dissertação, bem como as análises, não iria incluir, e não incluiu, a especificação de todas as particularidades de cada uma das versões que existem além das peças para piano e voz, visto que, a nossa atenção principal era investigar as possíveis interações entre o sonoro, o visual e o verbal entre elas e as obras das outras artistas. Independentemente de um conjunto de determinadas obras possuírem ou não mais versões, que sejam de mais fácil execução ou mais elaboradas, ou até para outras formações de instrumentos, como é o caso aqui investigado, acreditamos que o ponto essencial das obras permanece a mesma, ou seja, todas elas buscam realizar uma interpretação poético musical das palavras de Cecília Meireles. Mas, como já dito anteriormente, foi inevitável nesse momento prático

de estudo e execução, a entrada das outras versões para piano e duo vocal na discussão para ajudar a decidir alguns pontos que entendemos como fundamentais para a interpretação. Portanto, como o impulso para um estudo um pouco mais aprofundado destas outras versões veio como algo natural durante o processo, decidimos incluí-las no produto deste trabalho, totalizando a gravação de seis obras, três para duo de piano e voz, e três para piano e duo vocal. Sendo assim, ao longo do texto serão descritas escolhas interpretativas que foram realizadas para todo esse conjunto. Você também poderá ouvir os áudios das gravações das obras através do link disponibilizado no rodapé¹⁸, bem como acessar na sessão dos anexos as partituras editadas.

Antes do convite às sopranos Luana e Lorena para participar desse projeto, precisávamos ter a certeza do estilo e tessitura de voz ideal para a execução das obras. Nas capas das partituras das versões para piano e duo vocal, há uma dedicatória para Fátima Alegria e Maria da Glória Capanema Guerra. Ao pesquisar o nome dessas mulheres, descobrimos que elas eram duas cantoras líricas brasileiras, que atuavam juntas no meio musical erudito na década de 1970 (OUTRAS, abr. 1974). Fátima Alegria era soprano e Maria da Glória meio-soprano. Além disso, em “O mosquito escreve”, para piano e duo vocal por exemplo, há trechos muito agudos que pedem que a primeira voz tenha uma tessitura que chegue a essa região, assim como um timbre mais “claro” e “leve”, como veremos em um excerto da partitura mais à frente. Em um primeiro ensaio com Luana, que é soprano lírico, ela explicou que para as versões de duo vocal era necessário pensar em equilíbrio entre a primeira e segunda voz, pois a primeira voz precisava ter mais volume que a segunda, para não correr o risco de desaparecer. Então, foi preciso pensar em uma segunda cantora que tivesse uma voz mais “encorpada” e “escura”. Lorena também é soprano, porém dramático, o que a coloca em uma classificação que fica no limiar entre o soprano lírico e o meio-soprano. Apesar de na classificação vocal comumente utilizada a diferença de extensão entre soprano e meio-soprano ser pequena, em uma classificação mais específica, que envolve pensar na cor, resistência e volume, Luana e Lorena apresentam diferenças contrastantes entre suas vozes, mesmo as duas sendo sopranos, o que trouxe o equilíbrio desejado à execução.

¹⁸ As gravações constituíram a última etapa deste trabalho tendo acontecido nos dias 21 de março e 11 de abril de 2023 no Estúdio de Música da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, que teve o auxílio do professor e coordenador do laboratório Daniel Tapia, do servidor Marco Cavalca, e monitores. <https://drive.google.com/drive/folders/1RiyVZrSxHPSnvdzEl64j1PjzP6j4uej1?usp=share_link> Link criado em 13 abr. 2023.

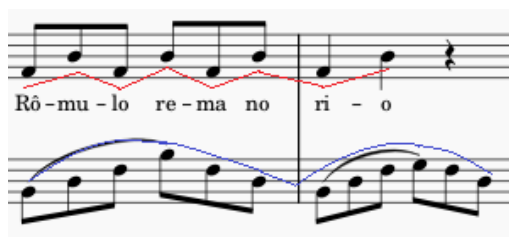
As obras para piano e voz, por sua vez, não trazem nenhuma dedicatória, ou trechos tão agudos, o que nos levou a questionar no início se elas também poderiam ser cantadas por uma cantora popular. Luana nos esclareceu que ao observar as partituras, em especial a linha melódica da voz enquanto extensão e timbre, nada impediria que elas fossem cantadas por uma cantora popular. No entanto, pensando na poesia e fraseados, essas versões das obras de Lúcia pediriam um estilo de canto popular mais “suave” e “aveludado” que fica mais próximo da fala, como nas canções da MPB. O canto nesse lugar mais “suave” e próximo da fala não tem projeção como no canto lírico. Dessa forma, ele pode acabar sendo apagado pelo piano, pois seria necessário o uso do microfone. Mas a microfonação teria que ser aderida também aos ensaios, e em possíveis futuras apresentações ao vivo, o que sai da nossa proposta de explorar o potencial acústico do piano e da voz sem a necessidade de utilizar equipamentos elétricos. Por isso, decidimos que ambas as versões seriam executadas com base no canto erudito, visto que tem maior relação com o lugar que a compositora ocupou durante sua carreira, e porque desta forma conseguimos alcançar a projeção desejada para as diferentes situações de performance.

As primeiras impressões que tivemos foi que a maioria das obras apresentam um manuscrito confuso. Tanto a escrita dos símbolos na partitura, como a do poema é muito difícil de ler. Isso nos alerta de que por alguma razão desconhecida, a compositora não revisou suficientemente as partituras. Por isso a leitura inicial dos manuscritos durante os estudos individuais precisou ser bastante lenta e minuciosa. Inclusive, as cantoras precisaram recorrer aos poemas originais para tirar dúvidas. As músicas foram escritas dentro do sistema tonal, por isso, mesmo com uma leitura mais atenta, nos ensaios ainda foi preciso corrigir algumas notas que sonoramente não pareciam adequadas à linguagem da compositora, e que possam ter sido lidas de maneira errônea devido à dificuldade de compreensão da escrita. Além disso, em um primeiro momento, as músicas também nos provocaram certo estranhamento, devido à forma como a compositora musicou os poemas. Ela utilizou o recurso da elisão em alguns momentos, e juntou palavras com outras que foge da disposição das palavras e frases nos poemas. Algumas palavras também apresentaram alguns deslocamentos das sílabas tônicas, onde, por exemplo, uma sílaba que antes era forte passou a ser fraca ao ser musicada, o que poderemos também conferir mais à frente. Portanto, desenvolvidas algumas questões mais gerais acerca do conjunto, agora iremos apresentar algumas sugestões de interpretação e execução mais específicas de cada uma das versões.

4.2.1 Rômulo rema

Como visto anteriormente nas análises, o poema “Rômulo rema” transmite a sensação do movimento cíclico e repetitivo do remo. Esmiuçando um pouco mais este movimento, sabemos que ele é acionado pelo corpo do condutor do barco, que empurra a água para trás, o que faz com que uma força contrária leve o barco para frente. Pensando nos conceitos estabelecidos por Peirce, estes apontamentos tornaram-se o nosso ícone, ou seja, um signo que é capaz de excitar na mente do intérprete sensações análogas como às que o próprio referente do signo despertaria, “o que se configura no ideal de perfeição mais privilegiado que uma descrição pode atingir” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2013, p. 303). Desse modo, essas percepções constituem a imagem que formamos da obra enquanto conceito e pensamento.

Seguindo nas analogias, podemos comparar o condutor do barco com o pianista, que através dos movimentos do corpo também movimenta a música para frente. O fluxo que as pás fazem para trás e para frente no remo precisam seguir com constância durante toda a remada. Assim como a mão esquerda do pianista, que também vai para trás e para frente, e exige o maior controle possível para sua execução. Se fizermos uma comparação da cena com o desenho da partitura, é possível imaginar que o pentagrama de cima representa o movimento do remo (em vermelho - exemplo 10) e o pentagrama de baixo o movimento da água com suas linhas onduladas (em azul – exemplo 10).



Exemplo 10. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 3 e 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

O que pode confirmar o nosso entendimento anterior sobre esta canção se associar ao gênero de composição chamado *barcarola*, uma canção que remete aos gondoleiros venezianos. Assim sendo, para alcançar um fluxo musical contínuo e controlado, o professor Cláudio Thompson sugeriu estudar a mão esquerda separadamente até que esse movimento análogo ao remo e à água ficasse mais claro e evidente. Bem como um estudo

mais atento ao uso do pedal, que deve ser acionado a cada primeiro e segundo tempo de cada compasso, o mesmo que a cada três colcheias (exemplo 11).

Musical score for Example 11, showing piano and voice parts for measures 3 and 4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The voice part has lyrics "Rô-mu-lo re-ma no ri-o".

Exemplo 11. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 3 e 4. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Grande parte da interpretação da obra ficou amparada pelas trocas da harmonia que também são conduzidas pela mão esquerda, o que cria nuances entre compassos que primeiro trazem um tensionamento, o que os tornam mais vivos e enérgicos, e compassos mais estáticos que levam a um estado de relaxamento, como o trecho do compasso 14 ao 20 (exemplo 12).

Musical score for Example 12, showing piano and voice parts for measures 15 to 20. The piano part includes chord markings: F, Bb, Am, Gm, F, F, Bb. The voice part has lyrics: "mu-ra A ro-mã-ru-bra dor-me che-ia de ru-bis (E o céu)".

Exemplo 12. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 15 a 20. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

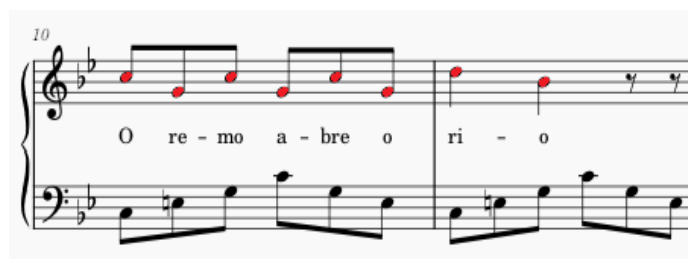
Neste trecho, este estado de tensão e relaxamento da harmonia reflete-se também na interpretação da frase, visto que, em seu início há uma reafirmação da informação de que “a romã rubra dorme”. E esta reafirmação parece exigir mais ênfase e energia. Aos poucos, a frase vai sendo conduzida a um repouso, onde a expressão “E o céu” é tocada em *pianíssimo* e vai ralentando até se esvair.

Ambas as versões, pedem que o andamento seja *Andantino* (60 bpm). Contudo, percebemos que, nesta velocidade, as cantoras encontraram grande dificuldade para realizar as nuances nos saltos entre grave e agudo da melodia de forma confortável e bem colocada (em vermelho - exemplo 13), assim como para evidenciar a repetição da consoante “r” durante o canto (em azul – exemplo 13). Isso demonstra um dos pontos de dificuldade das versões, que exige um apoio técnico maior das cantoras para a sua execução. Por isso, decidimos executá-las a um andamento entre 50 e 55 bpm.



Exemplo 13. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 5 e 6. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

As versões apresentam uma estrutura parecida e mesma quantidade de compassos. Já a linha melódica da primeira voz também segue igual em quase toda a música, exceto pelos compassos 10 e 11, nos quais na versão para piano e voz a melodia começa e termina respectivamente com os intervalos de dó e sol, e ré e si bemol (exemplo 14), enquanto na versão para duo vocal a primeira voz inicia um tom acima com a nota ré e finaliza acrescentando o dó como nota de passagem (exemplo 15). Estas mudanças na versão para duo vocal parecem inofensivas, mas não são, pois trouxeram uma instabilidade sonora ao trecho, isto é, ele ficou mais dissonante e, por consequência, foi preciso ter mais atenção para não perder a fluidez da música neste momento.



Exemplo 14. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 10 e 11. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Exemplo 15. “Rômulo rema” piano e duo vocal, compassos 10 e 11. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Os dois primeiros compassos de introdução da versão para duo de piano e voz pedem que a dinâmica seja *piano*, enquanto da outra versão *mezzopiano*. No entanto, decidimos iniciar esses dois compassos, em ambas as versões, mais forte, em *mezzoforte* para sermos mais exatos, e só depois, com a entrada da voz, diminuir para *mezzopiano*, criando assim um contraste de volume para diferenciar o equilíbrio sonoro entre o piano iniciando sozinho, e depois em conjunto com a voz (exemplos 16 e 17).

Exemplo 16. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 1 a 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Exemplo 17. “Rômulo rema” piano e duo vocal, compassos 1 a 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Visto que a versão para piano e duo vocal também não apresenta diferenças quanto à harmonia, o contraste maior está na mão direita, que é mais elaborada e tocada numa região mais aguda que as vozes. A linha da mão direita não segue a mesma melodia cantada pela primeira voz como na versão para piano e voz, o que nos levou a pensar em dar maior destaque ao piano, trazendo um pouco mais de volume, mas com cuidado para não encobrir as vozes. Apenas em alguns trechos preenchidos por acordes que as notas da primeira voz são dobradas pela mão direita do piano (exemplo 18).

Exemplo 18. “Rômulo rema” piano e duo vocal, compassos 17 e 18. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

De início, naturalmente a pianista sentiu que poderia imprimir mais volume e ataque ao tocar esses acordes, pois o trecho “rolam rubis” é parte do desenvolvimento do poema e da canção que causa mais emoção, o que podemos considerar como um ápice. No entanto, foi preciso cautela para não se sobrepôr às vozes das cantoras. Por isso, a sugestão de Cláudio foi para tocá-los de forma mais ligada, sem marcar cada um separadamente, mas não deixando de timbrar as notas mais agudas para fortalecer as notas cantadas pela primeira voz.

Por último, no compasso 32 da versão para piano e voz, não há nenhuma indicação para desacelerar o andamento. Mas foi sentido que o trecho pedia uma finalização mais ornada, assim como é pedido pela compositora no compasso 20, que também finaliza com a mesma palavra “céu”, palavra esta que fecha as estrofes do poema (exemplo 19). Por isso, também acrescentamos uma *fermata* às últimas notas do compasso 32 para melhor demarcar a finalização deste trecho (exemplo 20).

(E o céu)

Exemplo 19. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 19 e 20. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

- do - céu

Exemplo 20. “Rômulo rema” piano e voz, compassos 31 e 32. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

4.2.2 As meninas

Ao tocar “As meninas” pela primeira vez em conjunto com as cantoras, a primeira impressão foi que a mão direita do piano e as vozes lembravam as músicas caipiras que também eram cantadas em duos seguindo uma melodia aberta em terças (exemplo 21).

As me-ni-nas A-ra-be-la abriaa ja-ne-la Ca-ro-

Exemplo 21. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 1 a 3. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Essa associação suscitou, como imagem mental, uma narrativa sobre as meninas relacionada a uma lembrança de um acontecimento no campo, em um ambiente mais rural. Isso reforça a ideia vista anteriormente de que Meireles estava ativamente interessada em formas poéticas antigas, que, como a canção, se associavam a uma tradição rural portuguesa.

Logo na introdução da peça para duo vocal, temos uma espécie de abertura da qual Luana e Lorena cantam o título da canção “As meninas”. O que causou estranhamento neste primeiro compasso, foi que as notas da voz superior, que, por intuição, deveriam ser mais agudas, estavam uma terça abaixo em comparação com a segunda voz. Por isso, deduziu-se que nesse trecho Lycia queria que a voz com timbre mais encorpado ficasse mais aparente que a primeira voz (exemplo 22).

Exemplo 22. “As meninas” piano e duo vocal, compasso 1. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Além disso, também foi decidido fazer uma alteração na parte do piano. Quando a voz sobe uma segunda maior na sílaba “nas”, as notas já não parecem condizer sonoramente com o restante do trecho (em azul – exemplo 23). Por isso, onde originalmente há duas notas duplas em semínimas (em vermelho – exemplo 23), passou a ser somente uma (exemplo 24).

Exemplo 23. “As meninas” piano e duo vocal, compasso 1. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Exemplo 24. “As meninas” piano e duo vocal, compasso 1. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Para trazer o sentido da narrativa do poema para a canção, foi preciso separar as frases pela respiração, pois elas estão dispostas na partitura de maneira continuada, sem paragens. Para entendermos as sequências dos fatos da história das meninas, é necessário formar ideias completas com as palavras. O que nos deu mais certeza para dividir as frases musicais com a respiração, foi entender que a música funciona em ritmo *anacrústico*, ou seja, as frases não iniciam no primeiro tempo de cada compasso, e sim no terceiro tempo (em vermelho - exemplo 25).

Um das dificuldades para cantar ambas as versões, está na forma como as sílabas das palavras foram divididas ritmicamente na melodia. Foram feitas muitas elisões, nas quais mesclou-se palavras que terminam e iniciam com a mesma vogal. Por exemplo, as palavras “Arabela” e “abria” que se tornaram “Arabelabria”, ou como a frase “erguia a cortina” que suprimiu um dos “as” e ficou “erguia cortina” (em azul – exemplo 25). Além disso a articulação das palavras “abria”, “erguia” exigiu uma atenção redobrada para não mudar a sílaba tônica, pois o ritmo induz que a sílaba forte acabe sendo a última, “abriá” e “erguiá”, e não nos parece condizente com a estética da compositora essa inversão da sílaba tônica. Portanto buscamos fazer a pronúncia correta, como feita na fala, acentuando a sílaba do meio “**abrí**a” e “**erguí**a”.

A-ra be - la abriaa ja - ne - la Ca-ro li - naer-guiaa cor -
 ti - na E Ma - ri - a o-lha-vae-sor - ri - a "Bom dia! - A-ra

Exemplo 25. “As meninas” piano e voz, compassos 1 a 8. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Assim como já mencionado anteriormente nas análises, o acompanhamento da mão esquerda na peça inteira é sempre marcado por uma nota mais grave no primeiro tempo, da qual o som precisa perdurar por mais tempo por todo ou quase todo tempo do compasso. Por isso Cláudio sugeriu que a pianista valorizasse mais esses graves (em vermelho – exemplo 26), trazendo mais volume e qualidade sonora, enquanto as notas seguintes fossem sempre tocadas mais leves em relação à nota do primeiro tempo (em azul – exemplo 26), assim o ritmo ternário e o movimento da valsa ficam mais evidentes.

A-ra be - la abriaa ja - ne - la Ca-ro li - naer-guiaa cor -

Exemplo 26. “As meninas” piano e voz, compassos 1 a 4. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Como discutido anteriormente, a frase “Bom dia” funciona como um estribilho e é a marca principal da personagem Maria. Essa frase é sempre marcada pelas notas ré e mi,

que formam um intervalo de segunda (exemplo 27). A proximidade das notas causa um certo choque aos ouvidos, como resultado de uma dissonância, e isso sugeriu à pianista que a frase precisa ser tocada de forma efusiva, enfática. Além disso, também foi dada a sugestão de que as cantoras executassem essa frase sorrindo assim como Maria faz na narrativa, para que o ouvinte pudesse também sentir através do som emitido um clima simpático e alegre.

The image shows a musical score for the piece "As meninas". It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "E Ma - ri - a o - lha - vae - sor - ri - a 'Bom dia! - A-ra". A red rectangular box highlights the interval between the notes for "dia!" and "A-ra" in the vocal line, which is a second interval.

Exemplo 27. “As meninas” piano e voz, compassos 5 a 8. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

O excerto “Pensaremos em cada menina / que vivia naquela janela / uma que se chamava [...]” forma o ápice da canção, onde a melodia é composta por notas mais agudas e o movimento do piano se intensifica e precisa ser um pouco mais acelerado, pois todo o excerto se torna uma grande frase executada com apenas uma respiração. Aqui também temos um exemplo de um trecho musical que não acompanha a forma da poesia e que acaba quebrando um pouco do sentido da frase e da sucessividade dos fatos, visto que, a frase original “uma que se chamava Arabela” foi dividida, onde “uma que se chamava” virou a finalização do trecho, enquanto “Arabela” iniciou outro (em vermelho – exemplo 28). Além disso, no compasso 26, originalmente, são colocadas duas colcheias para a sílaba “mou” da palavra “chamou” (em azul – exemplo 28), o que Luana achou estranho de início, visto que, se a compositora quisesse ter separado a sílaba seguindo a forma rítmica que foi colocada teria ficado “mo-u”. No entanto, ao comparar este compasso com a partitura da versão para duo vocal, vimos que nesta sílaba está uma semínima, então resolvemos aderir a esta rítmica que pareceu ser mais coerente com a divisão silábica da palavra.

21

U - ma que - se cha - ma - va A - ra -

25

be - la Ou - tra que se cha mou Ca - ro - li - na Mas - a

Exemplo 28. “As meninas” piano e voz, compassos 21 a 28. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Foram acrescentadas algumas sugestões de dinâmica nos compassos 32 e 38 na versão para duo vocal para trazer mais contraste e leveza ao nome “Maria”, para passar ao ouvinte toda a simpatia e doçura dessa personagem. Ambos os compassos passaram a ser tocados em *pianíssimo*, sendo que somente o 32 seria utilizado o pedal *una corda*, para tornar o trecho ainda mais leve (exemplo 29).

31

Ma-ri - a Ma-ri - a que di - zi - a

mp

pp *una corda* *p* *tre corde*

36

com a voz de a-mi za - de "Bom di - a! -

pp

Exemplo 29. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 31 a 40. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Ainda sobre o pedal, vale destacar que no compasso 28 de ambas as versões, quando tocado o acorde de Si menor com sexta (Bm6), ficou decidido que o pedal pode permanecer totalmente acionado ou em trêmulo, para que esse acorde permaneça soando até a entrada de outro acorde, Mi maior com sétima menor (E7m), que é tocado pela mão esquerda no início do compasso 30 (exemplo 30).

na Mas - a no - ssa pro-fun - da sau-da-de é Ma - ri - a Ma-ri - a

Exemplo 30. “As meninas” piano e voz, compassos 28 a 31. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Depois da introdução até o momento em que a canção atinge seu ápice, temos duas sessões. A primeira é formada pelo trecho “Arabela abria a janela / Carolina erguia a cortina / E Maria olhava e sorria / Bom dia!”. O segundo, “Arabela foi sempre a mais bela / Carolina a mais sábia menina / E Maria apenas sorria / Bom dia!”. Foi indicado na partitura que a dinâmica para executar essas sessões seria em *piano*. No entanto, foi vista a necessidade de ir criando um clima cada vez mais enérgico a cada frase para chegar no último “Bom dia” com mais força e volume, visto que esta frase é o ponto central da narrativa. Por isso, optamos por começar em *piano*, e a cada um desses trechos ir aumentando o volume gradativamente até o *forte*.

Em geral, uma das dificuldades mais marcantes entre as versões está na diferença entre a melodia da primeira voz nos compassos 9 e 11. Para Luana, que executa a primeira voz em ambas as versões da peça, foi um grande desafio memorizar os intervalos das notas desses compassos da partitura para piano e voz, visto que o intervalo entre as notas é disjunto (exemplo 31), enquanto na partitura para piano e duo vocal as notas se deslocam por grau conjunto, isto é, são mais próximas, o que torna sua memorização mais fácil (exemplo 32).

Vale destacar também que no compasso 12, originalmente na partitura manuscrita, a segunda voz apresenta duas figuras rítmicas com a mesma nota “fá” para a conjunção “E”. Já que a nota era a mesma, foi decidido que a conjunção teria apenas uma figura mais longa, como destacado em azul no exemplo 32.

The image displays two systems of musical notation for piano and voice. The first system, labeled with measure 9, shows a vocal line in G major with lyrics "be - la foi sem-prea mais" and a piano accompaniment. The second system, labeled with measure 11, shows a vocal line with lyrics "li - naa mais sá - bia me - ni - na E Ma -" and a piano accompaniment. The piano part consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand.

Exemplo 31. “As meninas” piano e voz, compassos 9 a 12. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

9
be - la foi sem-prea mais be - la Ca - ro -

11
li - naa mais sá - bia me ni - na E - Ma -

Exemplo 32. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 9 a 12. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Na mesma linha deste exemplo do compasso 12, também temos outro problema com a divisão rítmica no compasso 23. Na partitura manuscrita foi colocada para a segunda voz apenas uma figura longa para cantar “se cha-ma”. Mas, seguindo a divisão silábica apresentada acrescentamos figuras mais curtas acompanhando a mesma divisão rítmica feita para a primeira voz (em vermelho - exemplo 33).

21
U - ma que - se cha - ma - va A - ra

Exemplo 33. “As meninas” piano e duo vocal, compassos 21 a 24. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

4.2.3 O mosquito escreve

As versões da obra “O mosquito escreve” são as que apresentam maior diferença entre elas. Enquanto a versão para piano e voz é mais simples, a versão para piano e duo vocal é bem mais elaborada e de difícil execução, com introdução e final mais dramáticos. No entanto, ambas mantêm o aspecto divertido e jocoso. A figura do mosquito é o marco central desse caráter brincalhão das obras, pois é como se ele fosse um personagem de um episódio de um desenho animado, que interage com crianças e que as ensinam a habilidade de escrever as letras que formam o seu nome com gestos e palavras com rimas e repetições. E é esta imagem da obra que levou à pianista a trazer para a execução um caráter mais próximo às músicas infantis, o que conduz as obras a funcionarem tanto como forma de entretenimento quanto de maneira educativa. Neste sentido, foram criados alguns efeitos no canto para aludir ao zumbido e ao voo do mosquito em alguns trechos. Assim como, ficou estabelecido que o andamento da peça para piano e voz seria tocada em um tempo razoavelmente mais acelerado que 80bpm, velocidade esta pedida originalmente no manuscrito, tendo sido gravada a um andamento de 110bpm.

Na versão para piano e voz, temos, no compasso 6 (exemplo 34), o verso “faz um S”, no qual a letra “S”, ou melhor “Ésse” como pronunciada, é cantada seguindo uma sequência de notas que descem e sobe. Este movimento das notas alude ao voo irregular do mosquito, por isso quando a cantora canta este trecho, além de subir e descer a voz de acordo com as notas de maneira mais exagerada, ela também movimentava a cabeça e os olhos como se visualizasse o mosquito passando à sua frente, o que dá um caráter um tanto teatral à execução.

Exemplo 34. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 5 e 6. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Nos compassos 13 e 14 (exemplo 35), a interjeição “Oh!” não é cantada como na fala, de forma curta e rápida, mas é alargada. Assim a cantora também encontrou ali uma abertura a imitar o zumbido do mosquito mudando a projeção da sua voz, ora com mais volume ora com menos, movendo a cabeça e os olhos para os lados e para frente também como se visualizasse o mosquito mais uma vez voando ao seu redor.

The image shows a musical score for piano and voice. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Oh!" followed by a long dash indicating a sustained note. A red rectangular box highlights the "Oh!" and the subsequent notes. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The right-hand piano part features chords and a melodic line, while the left-hand part has a steady bass line. The score concludes with the instruction "D.C. al Fine".

Exemplo 35. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 13 e 14. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

No verso “Com artes que ninguém vê” também há uma mudança na sílaba tônica da palavra “artes”, pois há uma elisão de “com” e a primeira sílaba “ar”, que é a mais forte da palavra, o que a tornou fraca e fez com que a sílaba tônica se tornasse “tes” (exemplo 36).

The image shows a musical score for piano and voice. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "O mos-qui-to so-bee des-ce com as-tes que nin-guém vê". A red rectangular box highlights the word "as-tes" with the labels "fraco" and "Forte" indicating dynamic changes. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The right-hand piano part features chords and a melodic line, while the left-hand part has a steady bass line.

Exemplo 36. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 7 e 8. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

No último verso da canção “E ele está com fome”, também foi pensada em uma entonação para a voz que é diferente do restante da música. A sequência de acordes do piano traz ao trecho um clima mais denso e vibrante (em azul – exemplo 37). O verso ainda nos faz pensar que as crianças, quando estão cansadas e com fome, ficam mais mal-humoradas. Por isso os três últimos compassos precisavam ser cantados de forma mais séria, sisuda,

bem como as notas graves do piano, mais acentuadas e com vigor (em vermelho – exemplo 37).

Exemplo 37. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 15 a 18. Fonte: Tainá Lorenção, 2023.

Para o piano, também foram acrescentadas muitas ideias à interpretação da versão para piano e voz. Ficou decidido que o pedal seria acionado a cada duas notas da mão esquerda para que o som ficasse mais limpo e curto (exemplo 38). Os compassos 3 e 4, por se repetirem, o primeiro foi tocado *forte* e o segundo *piano* (exemplo 39). Para as notas da frase “Faz um Q” e “E aí” no compasso 9, foi acrescentado o acento *portato*, para que elas ficassem mais soltas e marcassem mais cada uma das sílabas dessas frases (exemplo 40). Por último, no compasso 14, ficou estabelecido para o último grupo de quatro colcheias o uso do acento *staccato*, para exagerar mais uma vez no elemento divertido da obra, bem como para marcar o retorno ao início da partitura novamente (exemplo 41).

Exemplo 38. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 1 e 2. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

3

de - pois tre - me tre - me tre - me de - pois tre - me tre - me tre - me

f *p*

Exemplo 39. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 3 e 4. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

9

faz um Q, faz um U e
E a - i sear - re - don - da

Exemplo 40. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 9 e 10. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

D.C. al Fine

Oh!

Exemplo 41. “O mosquito escreve” piano e voz, compassos 9 e 10. Fonte: Transcrição de Tainá Lorenção, 2023.

Na versão para piano e duo vocal, notou-se que o caráter divertido e de brincadeira é essencial para uma boa execução da peça. Portanto, ela precisa ser tocada de maneira mais solta, curta e leve para que o andamento pudesse aproximar-se do que foi pedido: *Allegretto molto*, caracterizado por ser um tempo muito ligeiro e alegre que se aproxima de 110 a 115bpm. No entanto, não foi possível alcançar esse andamento, devido à dificuldade técnica exigida do piano e das vozes. Por isso, para que conseguíssemos tocar a obra de maneira confortável e realizar bem todos os efeitos e nuances que ela pede,

decidimos tocá-la à 80 bpm. Como a música ficou bem mais preenchida com o acréscimo de duas introduções, uma iniciada pelo piano e outra pelas vozes, além da inserção de notas duplas, tríades e acordes de 4 e 5 sons, a massa sonora fica maior. Por isso, a música precisou ser tocada entre *pianíssimo* e *mezzopiano*, como indicado pela própria compositora, para que as vozes das cantoras não fossem encobertas, e esta foi uma das maiores dificuldades enfrentadas pela pianista durante os ensaios, pois exige um grande controle dos gestos. Assim como os compassos finais da obra, que diferentemente da versão para voz solo, que é mais simples, neste trecho a própria compositora trouxe o cromatismo e a dissonância como uma forma de desenhar o movimento do voo e zumbido do mosquito (em vermelho – exemplo 42), o que lembra aquela sensação irritante do mosquito rondando ao redor das orelhas de uma pessoa. Mas, ao mesmo tempo, temos um final triunfante e forte, com grandes acordes consonantes tonais tocados em saltos da região aguda à mais grave do piano (em azul – exemplo 42).

The image shows a musical score for piano and voice. It is divided into two systems. The first system contains three measures of music. The lyrics are "Não é cri - an - ça? E - e -". The second system also contains three measures. The lyrics are "le es - tá - com - mui - ta fo - me!". The piano part is highly textured, with many chords and arpeggios. There are red notes in the vocal line and piano accompaniment, and blue notes in the piano accompaniment. Dynamics include "v" (vibrato) and "pp" (pianissimo). The score is marked "Fine" at the beginning.

Exemplo 42. “O mosquito escreve” piano e duo vocal, compassos 25 a 31. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Por último, foi necessário realizar uma pequena mudança quanto à pronúncia da palavra “cruza” no compasso 18 para a primeira voz (exemplo 43), visto que o encontro consonantal na primeira sílaba da palavra “cr”, dificultou que a cantora conseguisse atingir a nota aguda com mais estabilidade, sem ultrapassar a dinâmica em *pianíssimo*. Por isso decidimos que ela cantaria esta nota sem pronunciar a letra “c”, apenas a parte da vibração “ru”, enquanto a segunda voz, por estar em uma região menos aguda em comparação a primeira, reforçaria o encontro consonantal para não perder o sentido da palavra.

qui - si - to so - des-ce, "ru" - zaas pa - tas faz um T(tê)
cru

Exemplo 43. “O mosquito escreve” piano e duo vocal, compassos 17 e 18. Fonte: Transcrição de Tayná Lorenção, 2023.

Com esse relato de como se construiu a interpretação das seis obras, vimos que todos os elementos da partitura que foram discutidos, representaram um conjunto de signos, ou imagens musicais, às intérpretes. Por seu caráter dinâmico, as imagens musicais sintetizam a obra em conceito e pensamento durante o aprendizado, e os signos da partitura se tornam um conjunto de significantes. Por exemplo, quando discutido sobre a forma correta de se pronunciar no canto as palavras “erguia” e “abria” na obra “As meninas”, é porque depois de uma profunda leitura do poema essas palavras já representavam algo para o conceito na mente das intérpretes, isto é, elas sugerem ações na narrativa que aconteceram no passado, ligadas aos seus sujeitos Arabela e Carolina, o que envolve saber a posição correta da sílaba tônica na forma como foram conjugadas para trazer sentido ao discurso. Os grandes acordes consonantes e tonais finais escritos para o piano na peça “O mosquito escreve” representaram para a pianista que a obra pede um final robusto e glorioso, o que se expressou em forma de um gesto enérgico e com

mais volume, visto que foi entendido que a sequência quer reafirmar a tonalidade da peça que antes se perdeu no cromatismo do zumbido do mosquito, e como a música se caracteriza pelo tom divertido e jocoso foi pensado em manter esse estilo até o fim. O movimento que segue para frente e para trás realizado pela mão esquerda da pianista em “Rômulo rema” representou o movimento do remo e do barco, que se traduziu em um movimento de gesto que precisava ser cíclico, repetitivo e constante. Mas, essas imagens musicais das obras só puderam ser alcançadas com as análises anteriores, pois através delas foram realizadas diversas associações das quais nos ajudaram a conectar em nossas mentes as coisas e as figuras, sonoras, visuais ou verbais, com o fim de basear nossas escolhas interpretativas.

Considerações finais

Lycia De Biase orientou-se pelo desejo de ser compositora da música erudita brasileira por quase toda sua vida. Ela compôs cerca de 430 obras, das quais, segundo o acervo de Hermelindo Castelo Branco, aproximadamente 30 delas foram inspiradas em poemas de Cecília Meireles. Durante essa investigação, vimos que, apesar de Lycia ter se dedicado mais aos textos de Meireles, ela também musicou poemas de muitos outros poetas brasileiros, como Carlos Drummond e Mário Quintana. Além disso, percebemos que ela se inspirou em vários textos em prosa, como os de autoria de Graça Aranha e do Padre Anchieta. Portanto, podemos afirmar que Lycia De Biase é uma artista que possui uma abertura ao trânsito interartístico e à transcrição pois, como vimos nesta pesquisa, em “Anchieta”, “Chanaan”, ou obras do universo infantil como “As meninas”, “Rômulo rema”, “O mosquito escreve”, dentre outras que comentamos e analisamos ao longo do trabalho, foi possível ver que ela entrega produtos artísticos inter-relacionados, ou seja, uma música com estruturas e inspirações verbais e pictóricas.

Por essa razão, nós também resolvemos trazer para a discussão os poemas de Meireles e suas ilustrações. Assim, o percurso trilhado na presente dissertação levou em conta, desde o início, a busca por referências que relacionassem obras musicais, literárias e visuais. Com essa busca, observamos que o número de trabalhos vinculados aos estudos interartes vêm crescendo na última década, mas aqueles que tratam especificamente dessas três linguagens ainda aparecem em menor recorrência.

A pesquisa que mais nos auxiliou em nosso trabalho foi a de Lucia Santaella (2011), que investiga as relações com as outras artes a partir da poesia. Assim como orientou Santaella, decidimos que os nossos estudos também iniciariam a partir dos poemas de Meireles, visto que eles foram base de inspiração para a criação das músicas e das ilustrações. Para investigar essas relações, Santaella se apoiou na abordagem intersemiótica, que também foi utilizada neste trabalho por ter se mostrado desde o início um percurso metodológico promissor. Promissor, tendo em vista que esse método não exclui o autor na análise das relações, visto que para nós era importante compreender as obras de Lycia e conhecer aspectos de sua vida, carreira, produção e processo criativo.

Como observado no primeiro capítulo, Lycia cresceu em meio a uma família abastada e seguindo os valores da educação doméstica, que sua mãe tanto valorizava. Por isso, desde muito nova, ela teve a oportunidade de fazer aulas particulares de piano, e ainda com 18

anos de idade se mudou para o Rio de Janeiro para se aperfeiçoar, onde fez aulas de harmonia e composição com o Maestro Giannetti. No entanto, Lycinia ter colocado a composição em primeiro plano é visto como uma exceção para aquela época. De acordo com Tania Neiva, a função da mulher na música era “estudar piano”, enquanto a composição era uma “formação de conhecimento” para homens (NEIVA, 2006, p. 250). Por isso, a maioria das mulheres que iniciavam no piano e seguiam na carreira de intérpretes, se dedicavam a este instrumento de 7 a 8 horas por dia, todos os dias, para obter uma boa técnica. Assim, estudar harmonia e composição ficava em segundo plano para elas.

Neiva explica que o campo da composição sempre foi predominantemente masculino, e as mulheres que conseguiram se inserir nesta área tiveram que ser “ousadas” e “corajosas” (2006, p. 248 – 249). Em razão disso, acreditamos que além de Lycinia ter encarado com certa coragem esta área marcada por figuras masculinas, não só como compositora, mas também como regente, existiram quatro agentes facilitadores para sua ascensão nesses cargos. Primeiro, como já comentado, a sua origem social mais elevada e o incentivo da família, principalmente da mãe, para que ela estudasse piano, visto que esse era um dos elementos importantes dentro da educação doméstica para as mulheres naquela época. Em segundo lugar, a sua descendência italiana, que era um fator social importante para ser apoiado e homenageado por fortes agremiações partidárias da época, como o integralismo. Terceiro, seu professor e maestro Giovanni Giannetti, que abriu espaço em seus concertos para que ela pudesse apresentar e reger suas próprias composições. E por último, as críticas positivas de Oscar Guanabara, visto que ele era considerado uma espécie de autoridade. O que nos atenta ao fato de que, infelizmente, era preciso um aval masculino, como o de Giannetti e Guanabara, para que Lycinia pudesse estar à frente de uma orquestra.

Vimos que Lycinia começou a sua carreira como compositora em uma época de grande modernização nos maiores centros urbanos do país. O movimento modernista repercutiu fortemente sobre a cena artística brasileira, tendo a música sofrido transformações profundas. Por um lado, trazendo as vanguardas europeias, que desafiavam e contrariavam as tradições e modelos das gerações anteriores através da busca pela liberdade e inovação. Por outro, trazendo a atenção para o solo nacional, na procura pela identidade do país, e valorizando aspectos da cultura e do povo brasileiro, como o modo de falar, os problemas sociais, a realidade. Como vimos, possivelmente Lycinia pode ter

seguido os mesmos passos de outras compositoras da época como, Leontina Torres, Helza Cameu, Ernestina Índia do Brasil, Babi de Oliveira, Ester Scliar e Jocy de Oliveira, e trazido para suas obras características composicionais de tendências ideológicas e estéticas provenientes desse movimento cultural, como o nacionalismo, expressionismo, impressionismo e futurismo. Vimos que até suas composições de cunho religioso, não eram puramente sacras. Mas além destas tendências, foi possível ver que a compositora tinha o desejo de se assemelhar e se apropriar de aspectos de outras artes para a sua própria, principalmente da literatura, na qual ela entrou em contato diretamente com poetas através de cartas. Assim como os títulos de muitas de suas obras, também trazem associações visuais.

Mas para buscar interpretar as suas obras foi preciso ir além de investigar possíveis aspectos estilísticos e interartísticos em sua produção. Nossa vontade inicial era de construir uma interpretação e uma performance que estivessem o mais próximo possível dos desejos da compositora expressos na partitura, em razão de termos adotado uma postura de resgate de seu trabalho, e pelo ineditismo de suas obras, as quais não se têm registro se já foram estreadas ou não em algum momento. Entender suas partituras era o passo fundamental. No entanto, o que precisávamos decidir era a atitude que seria assumida diante delas. Nunca saberemos quais eram as reais intenções de Lycia, e nem mesmo ela poderia ter uma noção de todas as possibilidades interpretativas de suas criações. Por isso, não nos prendemos ao ideal de autenticidade de fazer apenas o que estava escrito e alcançar uma noção de estilo da época, isto é, não definimos as obras de Lycia dentro de um estilo específico, para não perder a experiência e a singularidade. Não faltaram indicações nos seus manuscritos, mas isso também não nos impediu de expandir a liberdade de escolher, modificar e acrescentar elementos. Contudo, essa expansão não foi desenfreada, e sim mediada por todas as informações musicais e extramusicais que obtivemos durante essa investigação. E aqui chegamos ao ponto final da nossa liberdade, nós traduzimos, transcrevemos, mas não fizemos uma transcrição, ou seja, as obras foram revividas e transformadas de um estado textual para a performance, depois a interpretação que criamos foi registrada nas edições e nas gravações. Mas nós não chegamos a criar uma obra paralela, pois isso é um trabalho que Lycia já havia feito, relacionando suas obras a partir de textos literários de Meireles.

As descobertas que foram surgindo com as análises, desde o primeiro contato até o momento que fomos obtendo mais e mais informações, nos ajudaram a substituir, corrigir e integrar formas de interpretar as obras à medida que elas se aproximavam mais do que acreditávamos ser o desejo da compositora. Todo este confronto e verificação de ideias formaram as nossas "imagens musicais". Nós as fabricamos conectando em nossas cabeças os símbolos e as figuras, sonoras e visuais, dando a elas um significado completo. Significados que nos mostraram como fazer o gestual e a pronúncia adequados, a qual andamento, em qual intensidade e humor, com acentuação ou sem etc. Durante as gravações também conseguimos observar o som produzido e registrado, que era a imagem de um outro som anterior, um som original da performance ao vivo.

Foram expostas concepções sobre cores, sons, harmonias, dissonâncias, contrastes e reverberações em nossa investigação. Acreditamos que tivemos êxito, mas que a pesquisa ainda permanece aberta, pois a interpretação dessas obras não é nosso monopólio exclusivo, mas sim um conhecimento que adquirimos de objetos artísticos que possuem constante possibilidades de novas revelações e aprofundamentos. Trouxemos o método da tradução intersemiótica de Lucia Santaella não para conseguir respostas exatas, mas sim para ampliar o olhar sobre o campo das interartes: não somente voltados para um viés científico, mas sobretudo para àquele voltado às subjetividades das pesquisas em arte. A arte é um mistério que nos conduz, se comunica, e provoca novos textos, novas imagens e novos sons. E novas formas de utilizar os sons.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

- ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. São Paulo. Editora Unicamp, 2009.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. *O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música, São Paulo, UNESP, 2007.
- ALMEIDA, Carlos Cândido de; FERNEDA, Edberto; REIS, Marcia Cristina dos. Métodos de análise semiótica: possibilidades de aplicação na Ciência da Informação. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 16, p. 1-30, 2020.
- BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. *As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, São Paulo, 2014.
- BALZI, Juan J. *O impressionismo*. São Paulo. Editora Claridade, 2007.
- BARBEITAS, Flavio. A Semana de 1922 e o elemento nacional-modernista no discurso sobre a música no Brasil. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.10, n.3, p. 1-22, dezembro, 2022.
- BARBOSA, Lázaro. *Duas laranjas mecânicas: transcrição, literatura e música*. In: XIII Encontro da ABRALIC, Internacionalização do Regional, Campina Grande, 2012.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 2006.
- BIDART, Cecília. *Cecília Bidart: Depoimento*. Entrevistadora: Tayná Batista Lorenção. E-mail, 16 jul. 2020.
- BIDART, Marcos. *Marcos Bidart: Depoimento*. Entrevistadora: Tayná Batista Lorenção. E-mail, 16 jul. 2020.
- BOS, Coenraad V. *The well-tempered accompanist*. Bryn Mawr, Pennsylvania. Theodore Presser Co. 1949.
- BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, p. 31-47, 2012.
- CAMARGO, Luís H. de. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Arte Moderna No Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CUSICK, Suzanne G. *Gender, musicology, and feminism*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark eds. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 470-498, 1999.
- CHAVES, Renan Paiva. *Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical*. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 11, núm. 3, sep-dez, pp.1050-1057, Rio de Janeiro, 2011.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. Tradução de Cristina Magaldi. Porto Alegre: *Opus I*, ano 1, n.1, dez., 1989.

FAGUNDES, Pedro Ernesto. Revista Vida Capichaba (1934-1937): as imagens fotográficas a serviço dos integralistas do estado do Espírito Santo. *Em Tempo de Histórias*, Brasília - PPG-HIS, n. 15, Brasília, jul./dez. 2009.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. Um estudo das edições de Ou isto ou aquilo, de Cecília Meireles. *Pro-posições*. Campinas, v.20, n. 2 (59), p. 185-203, maio/ago. 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. In: *Debates*, Caderno de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. UNIRIO. Rio de Janeiro, 7, p. 39-55, 2004.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis H. Mulheres compositoras - da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, vol 3, 2013.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Música, artes visuales y artes escénicas*, Colômbia, nº2, Vol 5, p. 61-68, julho - dezembro 2010.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Um diálogo entre som e imagem: questões históricas, temporais e de interpretação musical*. Música HOJE. Vol. 7, Nº 2 – 2007.

_____. *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), 2012.

_____. *Ressonâncias: relações entre música e pintura*. [recurso eletrônico]. Vitória: EDUFES; Rio de Janeiro: MC&G, 2021.

GARCIA, Nicole Manzoni. *A trajetória de Lygia De Biase Bidart (1910 – 1991)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

GERLING, C. M. P. C. A contribuição de Heinrich Schenker para a Interpretação Musical. *Opus / ANPPOM*, Porto Alegre, v. I, n.1, p. 24-31, 1989.

GILIBERTI, Patrizia. *A interpretação das sonatas de Domenico Scarlatti no piano moderno*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Évora, 2012.

GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo. Humanitas; Fapesp, 2007.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (Orgs). *Oscar Guanabara e a crítica musical no Brasil*. Porto Alegre. LiquidBook, 2019.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *Oscar Guanabara e a crítica de arte periódica no Brasil*. In: I Encontro de História da Arte, UNICAMP, 2005.

IAZZETTA, Fernando. *A imagem que se ouve*. In: Prado, Gilberto; Tavares, Mônica; Arantes, Priscila. *Diálogos interdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo: Eca, 2016.

JESUS, Rosângela Cardoso de. *Ao som da música: ritmo, tempo e sonoridades na narrativa de Canaã, de Graça Aranha*. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos literários). Universidade Estadual de Montes Claros, 2019.

LAUDANNA, Mayra (Org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo. Editora Edusp; Imprensa Oficial, 2007.

LIMA, Mônica Cardoso. *Os vitrais da catedral de Vitória-ES e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

LÔBO, Yolanda. Cecília Meireles. *Coleção Educadores*, MEC, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

MACHADO, Simone Gorete. Poesia, música, pintura: um jogo dramático. *Guará*, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 30-49, jan./jun. 2012.

MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Ilustrações de Maria Bonomi. São Paulo: Giroflé, 1964.

MOORE, Gerald. *The unashamed accompanist*. New York. The Macmillan Company, 1956.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. Horizontes pedagógicos e pianísticos nas escritas autobiográficas de Magda Tagliaferro. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 150-171, set./dez.2015.

MOREIRA, Idmar Boaventura. Assim na terra como no céu: reconsiderações sobre a poesia pura e a “ausência de mundo” na poética de Cecília Meireles. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 511-533, jan.-abr. 2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo. Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NAVARRO, Saul de. O sortilégio de Chanaan. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, ed. 51, 3 dez. 1932, p. 19. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_03&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=6550 > Acesso em: 15 ago. 2020.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A produção literária modernista de Plínio Salgado e suas influências no integralismo. *Historiæ*, Rio Grande, 6 (1): 323-346, 2015.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. Traduzido por Maria Helena Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Tradition et innovation*. Conversations sur l'esthétique. Tradução de Gilles A. Tiberghien. Gallimard, Bibliothèque de Philosophie. p. 38-46, 1992.

- PEDROSA, Patrícia. *Maria Bonomi com a gravura. Do meio como fim, ao meio como princípio*. Rio de Janeiro. Rio books, 2021.
- POLINESIO, Julia Marchetti. O futurismo na música. *Língua e Literatura*, p. 135 – 147, n. 6, 1977.
- PORTELLA, Eduardo. *José de Anchieta*. Rio de Janeiro. Agir, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Uma obra de ficção sociológica*. In: ARANHA, Graça. Canaã, 4.ed. - São Paulo: Ática, 200p. 1998.
- RAMOS, Eduardo. *Música, pinturas e palavras: o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Uberlândia, 2022.
- SANTAELLA, L. A poesia e as outras artes. *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*. Vol. 9. n.2, dez. 2011.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SANTOS, Kleiton de Araújo. *A institucionalização da música erudita na Era Vargas*. In: 30 Simpósio Nacional de História. Recife, 2019.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos, SOARES, Leandro Garcia. Mário de Andrade e o nacionalismo musical brasileiro. *Modus*, v. 5, n. 1, 2008.
- SANTOS, Thiago. Música sacra no Rio de Janeiro, da Monarquia à República. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 343-359, Jul./Dez. 2012.
- SILVA, Carlos Eduardo Guedes da. *Ação integralista Brasileira: A constituição de um partido de extrema direita na cidade do Rio de Janeiro na década de 1930*. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2006.
- SILVA, Paulo da Costa e. Comparar o incomparável: Uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. *Alea Estudos Neolatinos*, 12(1): 107-122, jun. 2010.
- SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *Pintura e música nos poemas e da Costa e Silva*. In: Congresso Internacional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2018.
- SCHER, Steven Paul. *Essays on Literature and Music (1967 – 2004)*. Word and Music Studies. Rodopi, New York, 2004.
- SCHLOEN, Silke. Preface. In: *Haydn Complete Piano Sonatas*. Henle Verlag, vol. 3, 2020.
- SQUEFF, Enio. Música e literatura: Entre o som da letra e a letra do som. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 139-142, 1997.
- TARUSKIN, Richard. *Text and act. Essays on Music and Performance*. New York, Oxford. Oxford University Press, 1995.
- TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag. O paradoxo feminista*. Editora UNB, 2007.

TOWNSEND, Sarah J. Os elos do modernismo: raça, música e política no palco do Theatro Municipal. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 42, n° 90, 2022.

THOMPSON. Cláudio Laeber. *Alceu Camargo: violinista profissional, compositor dileitante. Análise de sua obra completa para piano*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

TRAVASSOS, Jacineide. Poesia e pintura abstrata: a música das cores. *Guavira Letras*, n. 11, 146-156p., ago - dez. 2010.

VERMES, Viviana Mônica. *Teatros, circuitos e repertórios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, São Paulo, 2014.

VIEIRA, Ana Clara Fontana. À procura de Lycia. *Diário Oficial do Espírito Santo Caderno D*, Ed 20, p. 10-11. Vitória, fevereiro de 2014.

Referências de jornais

AUDIÇÃO de piano das alumnas do maestro Quesada. *O Estado*. Espírito Santo, 29 dez. 1921, p. 2. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=721190&pesq=&pagfis=182> >
 Acesso em: 21 fev. 2023.

A NOITE de arte no Teatro Gloria. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 29 jun. 1932, p. 1. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&pagfis=37565> > Acesso em: 15 ago. 2020.

BIASE, Lycia De. Lycia de Biase compositora, regente e executora. *Diário da Manhã*, Espírito Santo. Ed. 2957, 7 jul. 1932. Disponível em:
 <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=572748&pasta=ano%20193&pesq=Lycia%20De%20Biase&pagfis=37596> > Acesso em: 15 ago. 2020.

BOLETIM. *A folha da Victoria*. Espírito Santo, 5 jun. 1884, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=215716&pesq=%22Uni%C3%A3o%20e%20progresso%22&pagfis=326> > Acesso em: 21 fev. 2023.

BOLETIM. *A folha da da Victoria*. Espírito Santo, 15 nov. 1885, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=215716&pesq=%22Uni%C3%A3o%20e%20progresso%22&pagfis=546> > Acesso em: 21 fev. 2023.

BRIC – A – BRAC. *Diario de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1931, p. 10. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_01&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=6701 > Acesso em: 15 ago. 2020.

CONCERTO de Lycia De Biase. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 set. 1934, p. 5. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_04&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=23972 > Acesso em: 15 ago. 2020.

CHRONICA religiosa. *O Estado do Espírito-Santo: Ordem e Progresso*. Espírito Santo, 27 out. 1994, p. 1. Disponível em <

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=229644&pesq=&pagfis=5701> >

Acesso em: 21 fev. 2023.

ESCOLA de música. Direcção do maestro Antonio A. Sierra. *Diario da Manhã*: Orgão do Partido Constructor. Espírito Santo, 8 jul. 1927, p. 5. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=572748&pesq=&pagfis=27257>

> Acesso em: 21 fev. 2023.

ESTATUTOS do Collegio S. Pedro do Cachoeiro. *O Cachoeirano : Orgão do Povo - Columnas francas a todas as intelligencias*. Espírito Santo, 13 jan. 1882, p. 4.

Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217719&pesq=&pagfis=423> >

Acesso em: 21 fev. 2023.

ESTHETICA das audições. *Vida capichaba*. Espírito Santo, 15 jul. 1932, p. 16.

Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=156590&pesq=%E2%80%9CEsthetica%20das%20audi%C3%A7%C3%B5es%E2%80%9D&pagfis=11434> > Acesso em:

15 ago. 2020.

GRANDE concerto. Em benefício das obras da cathedral. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 3 jun. 1932, p. 1. Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&pagfis=37469>> Acesso

em: 15 ago. 2020.

GRÊMIO Sete de Setembro. *O Estado do Espírito-Santo: Ordem e Progresso*. Espírito Santo, 8 fev. 1890, p. 4. Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=229644&pesq=&pagfis=124> >

Acesso em: 21 fev. 2023.

INTERESSE local. Loja Monte Líbano. *O Estado do Espírito-Santo: Ordem e Progresso*. Espírito Santo, 24 jul. 1902, p. 1. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=229644&pagfis=15318> >

Acesso em: 21 fev. 2023.

MENSAGEM. Penitenciaria. *Relatórios dos Presidentes dos Estados Brasileiros*. Espírito Santo, 18 abr. 1928, p. 68. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720380&pesq=&pagfis=2922> >

Acesso em: 21 fev. 2023.

MÚSICA. O grande Concerto Symphonico de amanhã do Theatro Municipal. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 28 set. 1934, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_02&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=16497 > Acesso em: 15 ago. 2020.

OUTRAS manifestações. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed. 20, caderno B, 28 abr. 1974, p. 5. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201974&pesq=&pagfis=33486 > Acesso em: 21 fev. 2023.

O CONCERTO de amanhã do Theatro Municipal. *A nação*. Rio de Janeiro, 29 set. 1933, p. 9. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120200&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=3219> > Acesso em: 15 ago. 2020.

O GRANDE concerto sinfônico-vocal de hoje. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 25 jun. 1932, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&pagfis=37554>> Acesso em: 15 ago. 2020.

PROFESSOR Luiz Quesada. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 17 fev. 1921, p.8 Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&pagfis=11769> > Acesso em: 21 fev. 2023.

PROJETO N... *O Estado do Espírito-Santo: Ordem e Progresso*. Espírito Santo, 20 jul. 1893, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=229644&pesq=&pagfis=3755> > Acesso em: 21 fev. 2023.

REVELAÇÃO de um talento musical. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 7 set. 1930, p. 3. Disponível em:
 <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&Pesq=%20%20maestro%20Gianetti%20esteve%20em%20plena%20evid%20c3%aancia%22&pagfis=34811>>
 Acesso em: 21 fev. 2023.

SECÇÃO religiosa. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 3 jul. 1932, p. 4. Disponível em:
 < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&pagfis=37584>>
 Acesso em: 15 ago. 2020.

SOCIEDADE musical Espírito santense. *Diário da manhã*. Espírito Santo, 5 fev. 1933, p. 1. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&Pesq=%20%20maestro%20Gianetti%20esteve%20em%20plena%20evid%20c3%aancia%22&pagfis=38388> >
 Acesso em: 21 fev. 2023.

SOCIEDADE Musical Espírito santense. *Vida Capichaba*. Espírito Santo, 1935, ed. 384, p. 26. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=156590&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=13302> > Acesso em: 15 ago. 2020.

VIDA religiosa. *Diário da Manhã*. Espírito Santo, 10 ago. 1935, p. 1. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=572748&pagfis=41661>> Acesso em: 15 ago. 2020.

VIVACQUA, Maria Archangela. Exames primários. *O Estado do Espírito-Santo : Ordem e Progresso*. Espírito Santo, 19 dez 1896, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=229644&pagfis=8518> > Acesso em: 21 fev. 2023.

ANEXOS

Rômulo rema

Piano e voz
(Rio de Janeiro, 1973)

Música: Lúcia De Biase Bidart

Palavras: Cecília Meireles

Transcrição: Tainá Lorenção

Soprano e Piano

$\text{♩} = 60$

mf

Rô-mu-lo re-ma no ri - o

p

5

A ro-mã dor-me no ra - mo

A ro - mã - ru - bra

9

(E o céu) O re-mo a-bre o ri - o

O ri - o mur -

13

mu - ra

A ro - mã - ru - bra dor - me

17

che - ia de ru - bis

rit. *pp* (E o céu)

2

Tempo

21

mp
Rô-mu-lo re-ma no ri - o A-bre-se a ro - mã -

Musical score for measures 21-24. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: Rô-mu-lo re-ma no ri - o A-bre-se a ro - mã -

25

A-bre-se a ma - nhã - ro - lam

Musical score for measures 25-28. The melody continues in the treble clef, and the piano accompaniment continues in the bass clef. The lyrics are: A-bre-se a ma - nhã - ro - lam

29

ru - bis - do - céu

Musical score for measures 29-32. The melody continues in the treble clef, and the piano accompaniment continues in the bass clef. The lyrics are: ru - bis - do - céu

33

rit.

No ri - o Rô - mu - lo re - ma!...

Musical score for measures 33-34. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: No ri - o Rô - mu - lo re - ma!...

Rômulo Rema

Piano e duo vocal

Música: Lylia De Biase Bidart

Palavras: Cecília Meireles

Transcrição: Tayná Lorenção

Dedicado à Fátima Alegria e
Maria da Glória Capanema Guerra (Rio de Janeiro, 30 set. 1973)

♩ = 60

Andantino

Soprano e Mezzo

Piano

3

Rô-mu-lo re-ma no Ri - o A ro-mã dor-me no ra - mo

7

A ro - mã - ru - bra (E o céu)

10

O re-mo a-bre o ri - o O ri-o mur - mu - ra A ro-mã -

15

rit. - - - - -

ru - bra dor - me che - ia de ru - bis

19

allarg. - - - - -

E o Céu

Tempo

21

Rô-mu-lo re-ma-no Ri - o A-bre-se a Ro - mã - A-bre-se a ma -

This system contains measures 21 through 25. The vocal line features a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a half note and a quarter note in the third measure, and then a half note in the fourth and fifth measures. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand, including some triplets and accents.

26

nhã - - Ro - - lam

This system contains measures 26 through 28. The vocal line has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand that includes some chords and accents.

29

Ru - bis - do - céu

This system contains measures 29 through 32. The vocal line has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand that includes some chords and accents.

rit. -----

33

No ri - o Rô - mu - lo re - ma

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, with lyrics 'No ri - o Rô - mu - lo re - ma'. The middle staff is the piano's right hand, and the bottom staff is the piano's left hand. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the first two measures, with a dashed line extending across the first three measures. A long slur covers the vocal line across all three measures. The piano accompaniment includes a melodic line in the bass clef and chords in the treble clef.

As meninas

Piano e voz

(Rio de Janeiro, 29 ago. 1973)

Música: Lycia De Biase Bidart
Palavras: Cecília Meireles
Transcrição: Tayná Lorenção

♩ = 72

Soprano

A-ra be - laa-briaa ja ne - la Ca-ro li - naer-guiaa cor -

Piano

5

ti - na E Ma ri - a o-lha-vae-sor ri - a "Bom dia!" - A-ra

9

be - la foi sem-prea mais be - la Ca - ro -

11

li - naa mais sá - bia me - ni - na E Ma -

ri - aa - pe - nassor ri - a "Bom di - a!" Pen - sa

re - mos em ca - da me - ni - na que vi - vi - a na - que - la ja - ne - la

U - ma que - se cha - ma - va A - ra -

be - la Ou - tra que se cha mou Ca - ro - li - na Mas - a

29

no-ssa pro-fun-da sau-da-de é Ma - ri - a Ma-ri - a Ma-ri - a

una corda

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The vocal line (top staff) features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 29 has a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 30 has a bass clef and a key signature of three sharps. Measure 31 has a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 32 has a bass clef and a key signature of three sharps. The piano part includes a 'una corda' instruction in measure 32.

33

que di - zi - a com a voz de a - mi - za - de

tre corde

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The vocal line (top staff) features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 33 has a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 34 has a bass clef and a key signature of three sharps. Measure 35 has a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 36 has a bass clef and a key signature of three sharps. The piano part includes a 'tre corde' instruction in measure 33.

37

"Bom di - - a!"

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. The vocal line (top staff) features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 has a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 38 has a bass clef and a key signature of three sharps.

As meninas

Piano e duo vocal

(Rio de Janeiro, 1973)

Dedicado à Fátima Alegria e
Maria da Glória Capanema Guerra

Música: Lycia De Biase Bidart
Palavras: Cecília Meireles
Transcrição: Tainá Lorenção

♩ = 72

Soprano

Mezzo

Piano

p

A-ra - be - la abriaa ja - ne - la Ca-ro - li - naer-guiaa cor -

5

ti - na E Ma - ri - a o-lha-vaesor - ri - a Bom di - a! A-ra -

mp

9

be - la foi sem-prea mais be - la Ca - ro -

11

li - naa mais sá - bia me ni - na E - Ma -

13

ri - a a - pe - nassor ri - a Bom di - a! Pen - sa -

17

re - mos em ca - da me ni - na que vi - vi - a na - que - la ja - ne - la

21

U - ma que - se cha - ma - va A - ra

This system contains measures 21 through 24. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes a prominent bass line with a 'p' dynamic marking.

25

be - la Ou-tra que secha-mou Ca-ro - li - na Mas - a

This system contains measures 25 through 28. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

29

no - ssa pro - fun - da sau - da - de é Ma - ri - a

This system contains measures 29 through 32. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

31

Musical score for measures 31-35. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ma-ri - a Ma-ri - a que di - zi - a". The piano accompaniment includes dynamic markings: *mp* in the first two measures, *pp una corda* in the third measure, and *p tre corde* in the fourth measure. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

36

Musical score for measures 36-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "com a voz de a-mi - za - de 'Bom di - a!". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *pp* at the end of the section. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

O mosquito escreve

Piano e voz
(21 set. 1973)

Música: Lylcia De Biase Bidart
Palavras: Cecília Meireles
Transcrição: Tayná Lorenção

$\text{♩} = 110$

Soprano

mp

1ª volta: O mos - qui - to per - ni - lon - go tran - çaas per - nas faz um (M)e - me,

mp

2ª volta: Já não é a - nal - fa - be - to es - sein - se - to po - is sa - be

Piano

mp

3

de - pois tre - me tre - me tre - me de - pois tre - me tre - me tre - me

es - cre - ver seu no - me mas de - pois vai pro - cu - rar al -

f

p

rit. ----- 2ª volta al Fine

faz um O bas - tan - teo - blon - go faz um (S)És - se

guém que pos - sa pi - car, pois es - cre - ver - can - sa

O mos - qui - to so - bee des - ce com as - tes que nin - guém vê

es - qui - si - to so - bee des - ce cru - zaas pa - tas, faz um T(tê)

mp

9

Musical score for measures 9-10. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "faz um Q(quê) faz um U e faz um I - E a - í, sear - re - don - da e faz um ou - tro".

11

Musical score for measures 11-12. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Es - se mos - qui - to O - mais bo - ni - to".

13

Musical score for measure 13. It features a vocal line with the lyric "Oh!" and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruction "D.C. al Fine" is written above the staff. The piano part includes dynamic markings like *v* and *pp*.

Fine

Musical score for measures 15-16. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "Não é cri - an - ça? Ee - le es -". The piano accompaniment (grand staff) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

rit. - - - - -

Musical score for measures 17-18. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo marking "rit." is indicated above measure 17. The vocal line (treble clef) has lyrics: "tá com fo - - me.". The piano accompaniment (grand staff) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

O mosquito escreve

Piano e duo vocal

(Rio de Janeiro, 17 out. 1973)

Música: Lycia De Biase Bidart

Palavras: Cecília Meireles

Transcrição: Tainá Lorenção

Dedicado à Fátima Alegria e
Maria da Glória Capanema Guerra

$\text{♩} = 100$

Soprano e Mezzo

mp

O mos-qui - to es - cre - ve

Piano

mp

5 2ª volta al Fine

mp

1ª volta: O mos-qui - to per-ni-lon-go tran-çaas per-nas faz um M(ê-me) de-pois tre-me, tre-me, tre-me,
2ª volta: Já não é anal-fa-be-to es-sein-se-to po-is sa-be es - cre - ver seu no-me

mp

8

pp *mp*

de-pois tre-me, tre-me, tre-me, faz um O bas-tan-teo-blon-go, faz um S(és - se!)
mas de-pois vai pro-cu-rar al - guém que pos - sa pi-car pois es-cre-ver - can - sa.

pp

11

O mos-qui-to so-bee des-ce. Com ar-tes que nin-guém vê, faz um Q(quê), faz um U e

14

faz - um I - Ês - semos-qui - to es - qui - si-to so - des-ce,

18

1ª voz: "ru"-zaas pa-tas faz um T(tê) E a - í se ar-re-don-da e faz um ou - tro
2ª voz: cru

21 2ª volta

O, - mais bo - ni - to! Oh! - Oh! -

25 **Fine**

Não é cri - an - ça? E - ê -

28

le - es - tá - com - mui - ta fo - me!...