

Canção como gênero multimodal: um estudo no ciclo *Volare*

Tadeu Moraes Taffarello

<https://orcid.org/0000-0002-9952-1660>

Universidade Estadual de Campinas, Centro de
Integração, Documentação e Difusão Cultural
tadeumt@unicamp.br

Maria Cristina de Moraes Taffarello

<https://orcid.org/0000-0002-7767-5466>

Centro Universitário Padre Anchieta (aposentada)
cristinataffarello@hotmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 18 jul 2021

Final approval date: 15 aug 2021

Resumo: O artigo tem como objetivo discutir as formas como poema e música se inter-relacionam na construção dos efeitos de sentido e seus desvios no gênero canção; e propor o entendimento da canção como um gênero multimodal. Nossos objetos de estudo são as reflexões sobre as leituras dos poemas de Sônia Cintra (1949-2018) para a criação do ciclo de canções *Volare* (2018), por Tadeu Taffarello, para voz feminina grave e orquestra de cordas. A canção será debatida como gênero multimodal a partir de um enfoque interdisciplinar e os contextos de criação serão abordados. As canções de *Volare* serão, ainda, agrupadas a partir de eixos temáticos, demonstrando a orquestração e a estruturação global do ciclo. Como resultado final, pretende-se que possam ocorrer novas abordagens ao gênero canção baseadas em uma perspectiva interdisciplinar, buscando abrir novas possibilidades de desenvolvimento científico e colaborar na ampliação da compreensão do gênero canção e da música brasileira atual.

Palavras-chave: Canção; Multimodalidade; Composição musical; Sônia Cintra; Poesia.

TITLE: SONG AS MULTIMODAL GENRE: A STUDY IN THE CYCLE *VOLARE*

Abstract: The article aims to discuss ways in which poetry and music are interrelated in the construction of meanings and their deviations in the song genre; and to propose the understanding of song as a multimodal genre. Our objects of study are the reflections on the readings of Sônia Cintra's poems (1949-2018) for the creation of the song cycle *Volare* (2018), undertaken by Tadeu Taffarello, for low-pitched female voice and string orchestra. Adopting an interdisciplinary approach, song will be discussed as a multimodal genre and the creation contexts will be presented. Then, the songs from *Volares* will be grouped according to the thematic axes, demonstrating the orchestration and global structuring of the cycle. As a final result, it is intended that new approaches to the song genre may occur, based on an interdisciplinary perspective that seeks to open up new possibilities for scientific development and to collaborate for the understanding of the song genre and of current Brazilian music.

Keywords: Song genre; Multimodality; Musical composition; Sônia Cintra; Poetry.



Canção como gênero multimodal: um estudo no ciclo *Volare*

Tadeu Moraes Taffarello, Universidade Estadual de Campinas, tadeumt@unicamp.br
Maria Cristina de Moraes Taffarello, Centro Universitário Padre Anchieta (aposentada),
cristinataffarello@hotmail.com

1. Introdução

O gênero canção envolve a junção de duas modalidades de expressão artística, o poema e a música. Para Stein e Spillman (1996), a essência da canção é “uma igualdade de música e texto, uma síntese de uma nova forma de arte a partir de duas mídias distintas.”¹ Partindo desse princípio, o presente trabalho pretende discutir maneiras pelas quais poema e música se inter-relacionam na busca da construção de efeitos de sentidos e seus desvios no gênero canção. Inicialmente, discorrer-se-á sobre o conceito de “texto” e suas perspectivas para pensarmos a canção como um gênero multimodal. Em um segundo momento, aplicar-se-ão tais reflexões na explanação dos contextos e das leituras feitas para a criação do ciclo de canções *Volare*² (2018), para voz feminina grave e orquestra de cordas, com música composta por Tadeu Taffarello utilizando poemas de Sônia Cintra (1949-2018).

2. Canção como gênero multimodal

Com o desenvolvimento do campo de estudos da Linguística Textual o conceito de texto foi sendo, aos poucos, ampliado. Atualmente, é aceitável dizer que um texto é uma forma de interação e de representação do mundo que possibilita transformá-lo ao mesmo tempo em que tece sua reconstrução por meio de profícua criação de sentidos.

O texto é a unidade funcional que não somente permite a interação, como também viabiliza diversas formas de representar o mundo, de transformá-lo e de, a um só tempo, reconstruir-se a partir dessa dinâmica emergência dos sentidos, que envolve toda espécie

¹ Traduzido a partir do original em inglês: *The essence of song (...) is an equality of music and text, a synthesis of a new art form out of two disparate media.*

² O ciclo de canções *Volare*, em sua versão resumida, foi estreado na Sala Cecília Meireles durante a 23ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea realizada no ano de 2019 no Rio de Janeiro-RJ pela Fundação Nacional de Artes (Funarte). Participou da estreia a cantora Andrea Adour, acompanhada pela Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob regência do maestro Thiago Santos. O vídeo da estreia está disponível em https://youtu.be/DErt2BA_lmi?t=402. Acesso em 25 abr. 2021.

de heterogeneidades enunciativas, dentre elas as relações intertextuais e interdiscursivas. (Bentes e Leite 2010)

Um texto é sempre heterogêneo, aberto a relações e interações com outros textos e discursos. Antes de detalharmos essa ideia, será importante perceber que a capacidade de manifestação textual do ser humano adquire diferentes formas. A textualidade de um texto, isto é, aquilo que faz com que um texto seja um texto, pode ocorrer não apenas de maneira verbal, por meio do uso da língua escrita ou falada, mas também por meio de outros sistemas de signos, sendo estes compreendidos por textos não verbais. As autoras Fávero e Koch (2000) discorrem sobre a ampliação da noção de texto para mídias de textualizações variadas que não os textos verbais:

Os textos empíricos individuais podem ser considerados como realizações verbais ("textualizações") de sua textualidade. Estas noções permitem adotar a posição de que os mídias da textualização podem adquirir formas variadas, de tal modo que não só os textos verbais, mas também pictóricos, arquitetônicos, fílmicos ou quaisquer outros podem ser concebidos como "textos", isto é, como manifestações de uma textualidade. (Fávero e Koch 2000)

E mais adiante, ao buscarem uma definição mais precisa para o significado do termo texto, as autoras concluem que:

[...] *texto*, em sentido *lato*, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos. (Fávero e Koch 2000 – grifo das autoras)

A partir da percepção de que textos, em sentido *lato* como discorrem as autoras, se manifestam de maneira verbal e não verbal, é possível agora classificarmos os dois sistemas de signos envolvidos no gênero canção. O poema, por utilizar a língua escrita ou falada, pode então ser considerado um texto verbal; enquanto a música, um texto não verbal.

A leitura de um texto, quer seja ele verbal ou não, passa por um processo ativo de construção de sentido(s). (Carmelino *et al.* 2017) Essa construção de sentido(s), entretanto, faz com que o texto seja aberto a diferentes possibilidades de leitura, por se tratar de um objeto simbólico, sempre sujeito a "falhas" ou "defeitos" no processo de interpretação. Comparando o texto ao discurso, Orlandi escreve sobre a abertura do objeto simbólico a diferentes possibilidades de leituras:

Se vemos no texto a contrapartida do discurso - efeito de sentidos entre locutores - o texto não mais será uma unidade fechada nela mesma. Ela vai-se abrir, enquanto objeto simbólico, para as diferentes possibilidades de leituras que, a meu ver, mostram o processo de textualização do discurso que sempre se faz com "falhas", com "defeitos". (Orlandi 2001)

O texto é, portanto, heterogêneo, aberto a possibilidades interpretativas. Essa característica é inerente às manifestações textuais simbólicas, quer sejam verbais ou não verbais. O discurso, nesta visão, tem relação com a maneira pela qual o texto permite efeitos de sentidos variados. Se o texto é heterogêneo e aberto a

diferentes leituras, no discurso as relações histórico-sociais do sujeito são colocadas em prática. Entretanto, é importante frisar que a relação entre texto e discurso não é dada *a priori*, ela é construída e elaborada.

Pensar o texto abrindo-se para a interpretação, coloca-nos na posição de considerar que essa relação entre discurso e texto não é, pois, dada. Ela está sempre sendo elaborada. [...] Esta elaboração contínua da relação texto/discurso pode ser observada na maneira como, nos vestígios da textualização, o sujeito se “ancora”, se “engata”, em um e não outro discurso, em um e não outro sentido. Isto certamente vai resultar em diferentes leituras. Por isso, quando digo que o texto é heterogêneo, estou dizendo que ele é afetado de muitas e variadas maneiras pela discursividade. (Orlandi 2001)

Para entendermos melhor a abertura de um texto e sua relação com o discurso, é importante também frisar que o discurso é construído com base na interação: um autor não está sozinho na criação textual, pois depende do contexto, das relações sociais e históricas construídas consciente ou inconscientemente. “O sentido de um texto não se estabelece sem se levar em conta essas interações, bem como crenças, desejos, preferências, normas e valores dos interlocutores,” afirmam Bentes e Leite (2010, p. 229). O entendimento que leva em consideração fatores de ordem linguística, cognitiva e sociocultural da produção de um texto para a criação de sentidos ocorreu sobretudo a partir da década de 1980, naquilo que é considerado como a “virada cognitiva” dos estudos sobre o texto.

Sendo assim, para a interpretação de um texto dentro de suas múltiplas leituras possíveis, é importante pensar não apenas aquilo que o texto diz, mas sim a maneira pela qual diz determinada coisa, frisa um sentido ao invés de outro, se liga a um discurso e não a outro. Essa ideia é trabalhada por Gouvêa, Pauliukonis e Monnerat:

Em vez da prática comum de se captar primeiro o significado, *o que*, [...] deve-se partir para o enfoque do *modo* como o texto foi produzido; ou seja, deslocar-se do significado/conteúdo original para os efeitos de sentido a partir das operações linguísticas que o produziram. Desse modo, em vez de se buscar o que o texto diz, procurar analisar *como o texto diz e porque diz o que diz* de um determinado *modo* trará consequências importantes para o desvendamento do sentido como um todo. (Gouvêa, Pauliukonis e Monnerat 2017 – grifo dos autores)

A intertextualidade é também importante para a construção de efeitos de sentidos na leitura de um texto. Na verdade, todo texto é heterogêneo por se relacionar com outros textos de origem, com os quais pode dialogar, aos quais pode aludir ou se opor. Numa visão semiológica, o princípio da intertextualidade aplica-se também entre diferentes semioses ou signos, como os textos verbais e os não verbais. Entre as várias classificações de intertextualidade consideradas por Koch, Bentes e Cavalcante (2012), interessam-nos particularmente, a explícita, a implícita, a estilística e a metatextualidade.

A intertextualidade explícita menciona a fonte, sendo o caso das citações, resumos, resenhas, amplamente usados, por exemplo, em textos acadêmicos. Quanto à implícita, a fonte não é mencionada e o produtor ou o compositor do texto esperam que o ouvinte/leitor reconheça a presença do texto-fonte em sua memória discursiva. Vale mencionar que a introdução de intertexto alheio, seja explícita ou implicitamente, varia conforme “o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em

questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário." (Koch, Bentes e Cavalcante 2012) No primeiro caso, ocorrem paráfrases e, no segundo, paródias.

A intertextualidade estilística ocorre quando "o produtor do texto [...] repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas" (Koch, Bentes e Cavalcante 2012). Na verdade, todo texto emoldura, enforma determinado conteúdo de uma maneira peculiar, o que caracteriza o estilo, definível como "conjunto de tendências e características formais, conteudísticas, estéticas etc. que identificam ou distinguem uma obra, um artista etc. ou determinado período ou movimento" (Houaiss e Villar 2009).

A metatextualidade é considerada pelas autoras em observação aos escritos do pesquisador Gérard Genette. Ela "corresponde a uma relação de 'comentário' que une um texto fonte a outro que dele trata" (Koch, Bentes e Cavalcante 2012). Observam também que o texto-fonte pode aparecer sob a forma de uma alusão.

Com base na percepção de que um texto se manifesta em formas distintas e de que a construção de efeitos de sentido(s) e seus desvios é sempre heterogênea e aberta, chegamos à hipótese de que o texto verbal, manifesto no poema, e o texto não verbal, manifesto na música, são, em uma canção, interdependentes, atuando conjuntamente na cocriação de sentido(s). Um gênero que envolve duas ou mais modalidades, como é o caso da canção, é considerado um gênero multimodal.

[...] os diferentes gêneros de texto organizados por diferentes modalidades de linguagem, verbal escrita, verbal oral, não verbal, imagética e sonora etc., [são] denominados de gêneros multimodais. (Melo, Oliveira e Valezi 2012)

Dessa forma, a relação entre texto e discurso na canção se constrói na conjunção de duas modalidades de linguagens, sendo esta uma relação em construção, uma elaboração contínua de efeitos de sentido(s). Poema e música compartilham significados e acrescentam sentidos quando unidas em uma canção, gerando assim um discurso que é sempre uma possibilidade de interpretação dentre outras, pois leva em consideração fatores de ordem linguística, cognitiva e sociocultural na produção e compreensão do texto.

A canção tem ao menos três materializações possíveis enquanto gênero multimodal:

1. Em uma partitura musical, o poema ocorre na forma de texto verbal escrito e a música como grafia musical. Esta é a realização textual do autor-compositor³ e se manifesta enquanto sistemas de signos no papel;
2. Em uma interpretação musical ou gravação sonora, o poema ocorre na forma de texto verbal falado/cantado, e a música, na forma de sons. Esta é a realização textual do intérprete musical e se manifesta por meio de um texto não verbal sonoro (a música), a partir de sua leitura da partitura

³ Decerto que há também outras possibilidades de manifestações artístico-musicais que não envolvam ou não se delimitam na dicotomia entre compositor e intérprete, expandindo e interpenetrando o ato de criação e interpretação de forma que essas duas funções ou arquétipos se diluam e se mesquem. Pensamos aqui, por exemplo, na música com dispositivos eletrônicos tais como a acusmática e/ou a mista que envolva transformações sonoras em tempo real; na livre improvisação; ou em outras em que a relação compositor e intérprete não seja tão definitiva e marcada. Mesmo em relação a manifestações artístico-musicais nas quais essas funções estavam anteriormente bem delimitadas e definidas, como é o caso da canção na maneira como se está pensando nesse artigo, estudos recentes demonstram o quanto o intérprete também exerce influência, por meio de suas escolhas interpretativas, no resultado artístico final, podendo, assim, ser considerado um coautor da obra.

musical, um texto escrito, em sintonia com o contexto de execução da obra, sendo esta, por sua vez, também aberta a mais de uma interpretação;

3. Em uma escuta musical, o poema ocorre na forma de texto verbal, interpretado na canção sonorizada. Esta é a realização textual do ouvinte e, assim como as demais realizações textuais, fica à mercê de inúmeras possibilidades de interpretação, haja visto o fato de um poema ser uma obra aberta a isso e, na junção com a música, tal abertura se expande para a representação do mundo, construindo-se e reconstruindo-se em múltiplos sentidos, atrelados à inevitável heterogeneidade enunciativa.

O recorte do presente trabalho será explicitar a(s) leitura(s) feita(s) a partir dos poemas de Sônia Cintra para a criação do ciclo de canções *Volare*, para voz feminina grave e orquestra de cordas, com música de Tadeu Taffarello. Sendo esta uma realização do autor-compositor⁴, será demonstrada a partitura musical resultante enquanto texto de um gênero multimodal, reforçando os contextos interacionais de sua criação e buscando desvendar os possíveis efeitos de sentido ao demonstrar as leituras propostas na obra.

3. Contextos

O contexto de criação de uma obra é de extrema importância no desvendamento de possíveis efeitos de sentidos pretendidos por seu autor. "Não acreditamos que, seja qual for a análise empreendida, deva-se desconsiderar o contexto no qual foi criada a obra", escreve o pesquisador e compositor Achille Picchi (2019). O entendimento da noção de contexto vai ao encontro das pesquisas de texto e de discurso anteriormente abordadas em Orlandi (2001), Bentes e Leite (2010). Sabendo-se que o texto é heterogêneo e aberto a possibilidades interpretativas, o contexto auxilia no entendimento da construção de efeitos de sentidos por discorrer a respeito das interações sociais e históricas do autor que o motivaram a se unir em um e não outro sentido e, dessa maneira, contribui no entendimento sobre como o texto diz e porque diz o que diz de um determinado modo e não de outro.

Partindo dessa compreensão, discorrer-se-á inicialmente sobre o contexto biográfico e artístico da poetisa Sônia Cintra, cujos poemas foram utilizados na obra *Volare*, para posicionar o contexto de relacionamento interpessoal entre o autor-compositor, a poetisa e sua família e, por fim, trazer o contexto de criação da obra *Volare*.

3.1. Contexto 1 - sobre a poetisa e sua obra

A poetisa Sônia Cintra nasceu no ano de 1949. Teve formação acadêmica com a obtenção dos títulos de mestre (2009) e doutora (2016) em literatura portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), pesquisando respectivamente sobre as obras poéticas de Cesário Verde (1855-1886) e de Albano Martins (1930-2018). Foi membro efetivo da União Brasileira de Escritores, da Academia Feminina de Letras e Artes de Jundiaí-SP e da Academia Jundiaense de Letras.

Sua obra poética foi publicada em 13 livros, sendo que alguns deles possuem edições bilíngues. No prefácio de *Limão*, Nancy Cury discorre sobre o estilo poético de Sônia. Para Cury, a poesia de Sônia é retratada por meio de "poemas-minuto", nos quais "cada verso é uma ilha de significados" (Cury 2009). Na realidade, o

⁴ No presente artigo, optou-se por utilizar a referência ao autor-compositor em terceira pessoa pelo fato de um dos autores do artigo coincidir com a pessoa do compositor.

que a autora pretende dizer é que a poesia de Sônia se manifesta em poemas de curta duração, com poucos versos. Entretanto, tais versos, mesmo que curtos, são múltiplos de significados, proporcionando inúmeras leituras e aberturas.

A pesquisadora e professora Dra. Raquel de Sousa Ribeiro, por sua vez, analisando os poemas publicados em *Versátil*, encontra características que, em nosso entendimento, se aplicam a toda a produção poética de Sônia Cintra. Para a pesquisadora, o leitor, ao entrar em contato com a poesia de Sônia,

[...] depara-se com uma grande variedade de temas a que as palavras, os fonemas, a sintaxe, o ritmo, as sinestesias, os ecos, as aliterações, as imagens e muitos outros recursos poéticos, dão vida, produzindo intenso efeito de empatia e convocando à celebração de todos os momentos vividos por aqueles que se revelam sensíveis ao que a leitura suscita. (Ribeiro 2014)

Interessante notar a capacidade de síntese da pesquisadora e professora ao perceber na obra poética de Sônia Cintra uma abertura múltipla de significados a partir de seus poemas “geralmente curtos, mas de longa ressonância” (Ribeiro 2014), ou seja, marcantes pela brevidade e pela expansão duradoura de significados e emoções.

Profissionalmente, Sônia se dedicou à docência como professora e assistente de direção em escolas da rede pública e privada de ensino. Sônia também foi mãe de duas pessoas. Embora os fatos de ela ter sido professora e mãe possam parecer deslocados em relação a uma biografia de autora conforme ela é normalmente construída, esses fatores serão os principais pontos de contato da poetisa com o autor-compositor, conforme apresentado a seguir.

3.2. Contexto 2 - sobre o relacionamento interpessoal autor-compositor-poetisa-família

O autor-compositor do ciclo de canções *Volare* conhecia pessoalmente a poetisa Sônia Cintra e seus filhos. Sônia foi sua professora de redação e escrita durante o ensino médio, época na qual pôde ter o primeiro contato com a poesia e os pensamentos de Sônia Cintra.

Em relação aos filhos de Sônia, o autor-compositor teve um contato longo e duradouro na infância, juventude e início da fase adulta, mantendo uma forte amizade até os dias atuais. Em relação à filha de Sônia, o contato se iniciou ainda na infância, quando tocaram juntos em uma orquestra jovem na cidade de Jundiaí-SP e, posteriormente, cursaram a mesma faculdade de música na cidade de Campinas-SP, sendo ela formada em regência e canto; e ele em composição musical.

Já em relação ao filho mais novo de Sônia, o contato ocorreu principalmente em dois períodos. Ambos frequentaram o mesmo colégio na cidade de Jundiaí-SP, sendo este um dos colégios no qual Sônia lecionava. E, assim como ocorrera em relação à filha de Sônia, a proximidade entre eles se fortaleceu também durante o período de estudos no curso de música da Universidade Estadual de Campinas. Apesar de o filho de Sônia ter cursado uma modalidade diferente em relação ao curso frequentado pelo autor-compositor, ambos acabaram frequentando conjuntamente algumas disciplinas, o que certamente reforçou o laço de amizade pessoal entre ambos e com a família da poetisa como um todo.

O contexto de relacionamento interpessoal do autor-compositor com a poetisa e sua família será fundamental para a compreensão da leitura feita nos poemas de Sônia, pois ele auxiliou no direcionamento da seleção de poesias a serem musicadas no ciclo de canções, conforme discutiremos mais adiante.

3.3. Contexto 3 - sobre a criação da obra

Sônia Cintra faleceu em março de 2018. Essa notícia impactante foi, sem dúvida, a mola propulsora final para a criação de um ciclo de canções que teve a intenção de ser uma homenagem à amizade construída ao longo dos anos com a poetisa e sua família.

4. Leituras

Para o autor-compositor, devido às características marcantes da obra de Sônia Cintra anteriormente descritas por Nancy Cury e Raquel Ribeiro, a leitura e imersão em sua obra poética para a seleção de apenas alguns poemas a serem musicados foi uma tarefa ao mesmo tempo prazerosa, por ter tido a oportunidade de se aprofundar no conhecimento e leitura dos escritos da poetisa, e de extrema dificuldade (como escolher apenas alguns poemas?).

Sendo assim, uma maneira de selecionar os poemas foi agrupá-los em eixos temáticos de inter-relação a partir do(s) sentido(s) criado(s) pela leitura que podem ser separados em três grupos. Essa divisão em grupos de eixos temáticos não era clara no início e foi aos poucos ganhando forma durante o processo de seleção e de criação musical do ciclo. Dessa maneira, alguns poemas foram selecionados pela lembrança marcante suscitada a partir da leitura feita em referências à própria poetisa ou a seus filhos. Essas lembranças se relacionam ao contexto social no qual o autor-compositor vivenciou em contato com Sônia e sua família. Outros poemas foram selecionados por uma possível leitura, cujo significado os relaciona a eventos sonoros específicos ou a intertextualidades com outras produções musicais que fazem parte do repertório de mundo, do contexto artístico do autor-compositor, ou ainda que contenham uma imagem musical marcante, resultado do sentido criado pela leitura feita. O terceiro eixo temático são os poemas que, por sua beleza, sonoridade e abertura poética, foram também selecionados para fazer parte do ciclo, auxiliando na constituição da organização global das canções. O resultado final foi a seleção de 11 poemas musicados que foram unidos a 2 interlúdios para a criação do ciclo de canções *Volare*, para voz feminina grave e orquestra de cordas. Os poemas de Sônia Cintra utilizados foram *Feição*, *Dengo*, *Pois é*, *Disciplina*, *Volare*, *Noturno*, *Cadência*, *Partitura*, *Vade Retro*, *Canção* e *Morada*.

4.1. Eixo temático 1 - a poetisa e sua família

Dentro desse eixo temático estão as canções *Feição*⁵, *Volare*, *Morada*, *Pois é* e *Partitura*, além da peça instrumental *Interlúdio I*.

⁵ Quando se tratar das canções do ciclo *Volare*, os títulos virão entre aspas. Quando a referência for aos poemas de Sônia Cintra, virão escritos em itálico.

Feição

*Não fui feita
para grandes coisas
grandes feitos
não fui feita
grandiosa
nem prosa
Feita pequena
faço poesia*⁶

A leitura feita para o poema *Feição* nos remete à poetisa apresentando-se ao mundo, mostrando suas características e feições enquanto pessoa e poeta. O poema nos direciona tanto à pessoa de Sônia Cintra, que não tinha exatamente uma grande estatura, como à forma poética preferida de sua obra, que são os poemas de curta duração, despreziosos, porém de uma potência artística imensa. Os versos "Não fui feita / para grandes coisas", por exemplo, podem ser lidos como uma relação direta aos tamanhos de seus poemas, na grande maioria curtos. O verso "nem prosa" indica que não é o texto em prosa a maneira escolhida para a sua expressão artística. Já os versos finais "Feita pequena / faço poesia" podem ser lidos tanto como uma referência direta à sua estatura, conforme mencionado anteriormente, quanto a uma certa despreensão intencional de um fazer poético formado por pequenos versos. Por essas características de auto-apresentação, o poema foi escolhido para ser musicado e posicionado como peça de abertura do ciclo⁷ em sua versão completa. Dessa maneira, a peça possui uma introdução instrumental em andamento lento com dobramentos de vozes entres os instrumentos (Figura 1), no caso específico, violinos dobrando entre si, com violas, violoncelos e contrabaixos também dobrados.

Lento ♩ = 45

Voz feminina

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

Figura 1: início da abertura instrumental lenta em *Feição*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 1-4

⁶ Publicado originalmente em *Melopéia* (Cintra 2002)

⁷ Uma explanação mais detalhada da ordem e organização dos poemas no ciclo será apresentada ao final do texto.

Na entrada da voz e ao longo de quase toda a canção, o poema é musicado com o uso de figuras rítmico musicais longas sobre um *ostinato* de notas com durações curtas. Isso gera uma separação em camadas de estratos musicais na qual temos o acompanhamento formado por todos os instrumentos de cordas se movimentando com maior velocidade que a melodia principal na voz. Outro fator relevante é o uso de uma métrica musical mista de três tempos, agrupados em 2+2+3 colcheias, conforme pode ser mais claramente percebido no *ostinato* dos violinos (Figura 2).

The image shows a musical score for the song 'Feição' from the cycle 'Volare'. It features six staves: Voice (Voz), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabaixo (Cb.). The vocal line starts at measure 15 with the lyrics 'Não fui fei - ta pa - ra'. The string accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with the violins playing a more complex rhythmic figure. The dynamic markings are 'mp' for the voice and 'pp' for the strings.

Figura 2: entrada da voz e separação em estratos de camadas musicais com o uso de *ostinato* em *Feição*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 15-17

Volare

quando
 um poeta
 abre as asas
 o mundo
 se cala
 e voa com ele⁸

Volare é tanto o poema que deu o título ao ciclo como um todo, como o quinto poema em ordem de apresentação no ciclo em sua versão completa e o primeiro em sua versão resumida. Uma leitura possível do poema é que se trata de uma apresentação do poeta em seu fazer artístico e mostra a sua potência de fazer o mundo voar consigo em sua fantasia poética, transformando-o e sendo transformado por essa ação. Dessa forma, relaciona-se tematicamente com o poema *Feição*, no qual a poetisa apresentava-se ao mundo enquanto pessoa e poeta. Curiosamente, *Volare* não estava na seleção feita inicialmente para o ciclo, porém, em conversa informal com a filha da poetisa, o autor-compositor foi informado de que se tratava de seu

⁸ Publicado originalmente em *Sustenido* (Cintra 2011)

poema favorito escrito por sua mãe, o que prontamente o tornou elegível não apenas a um dos movimentos, como ao título geral do ciclo.

Musicalmente, ele é o único poema a voz solo, sem acompanhamento instrumental. De certa maneira, essa forma musical de tratar o poema é também uma homenagem à filha da poetisa, que é formada em canto lírico. Este é o único poema que é repetido em sua integridade, sendo cantado por três vezes e meia. O tratamento musical é o de um tema com variações, em andamento lento. O tema em si (Figura 3) tem a duração de seis compassos, com métrica livre, andamento "Lento com ternura" e flutuações livres de tempo e de dinâmica.

**Lento - circa $\text{♩} = 55$
com ternura**

flutuações livres de tempo e de dinâmica

quan - do um po - e - ta'a-bre as a -
sas o mun-do se ca-la e vo-a com e - le

Figura 3: tema de *Volare*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 1-6

Morada

*Digo adeus à velha casa
 como quem se despede
 seu corredor devagar
 e no silêncio do pé-direito
 me despeço dos fantasmas
 Digo adeus aos jardins
 já não tão floridos assim
 e à infância que esqueci
 brincando de esconde-esconde
 no por-entantos da vida
 Deixo ranger mais uma vez
 o portão
 mais uma vez ouço ranger
 o sininho
 e no silêncio do mármore*

*da escadaria
 ouço meu passo de outrora
 com outros passos
 ir-se embora
 Cerro as janelas
 como se fecha um álbum
 apago a luz com um último sopro
 o pálido rosa das paredes desbota
 em meus olhos
 aquilo que foram um dia
 Enterro no porão do meu coração
 e aos leões de pedra
 da memória
 entrego a chave⁹*

Morada foi o poema selecionado para ser a última peça do ciclo tanto na versão completa quanto na resumida. Ele é o poema mais longo utilizado. Uma leitura possível é a da despedida, de alguém que vai embora de um lugar cheio de memórias e afetos. Uma despedida de certa maneira dolorosa, mas necessária.

⁹ Publicado originalmente em *Melopéia* (Cintra 2002).

Podemos entender, a partir dessa leitura e do seu posicionamento como última canção, a despedida do eu-lírico do ciclo como um todo, sua última intervenção.

Entretanto, o contexto de criação do ciclo (Contexto 3) direcionou a leitura para uma outra construção de sentido. Nessa perspectiva, a leitura feita remeteu diretamente à ausência da poetisa, que nos deixou nesta vida para alçar voos mais altos em outro(s) lugar(es). Dessa maneira, a velha casa¹⁰ e os jardins de que a poetisa se despede seriam a própria Terra, morada de todos os seres vivos conhecidos.

Musicalmente, *Morada* tem uma relação direta com os materiais musicais utilizados em *Feição*. Há o uso de *ostinato*, como na canção inicial do ciclo. Os *ostinati* das duas canções são trabalhados por meio de inversão da retrogradação (Figura 4). Esse procedimento acabou gerando, em *Morada* o uso de uma métrica mista de três tempos agrupados em 3+2+2 colcheias, o retrógrado da métrica utilizada anteriormente em *Feição*.



Figura 4: *ostinati* em redução para uma pauta de *Feição* e *Morada*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018). M = Maior; J = Justa; m = menor

Os procedimentos de retrogradação e inversão dos materiais de *Feição* em *Morada* são também, em uma visão mais ampla, utilizados nos compassos finais da canção de abertura e nos compassos iniciais da canção de encerramento. Como se pode perceber nos exemplos a seguir, os compassos finais de *Feição* (Figura 5) têm a dinâmica em um arco de *crescendo* e *decrescendo*.



Figura 5: compassos finais em redução para duas pautas de *Feição*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

¹⁰ Posteriormente, o autor-compositor foi informado pela filha da poetisa que a morada do título se tratava, na verdade, de uma residência pertencente à família em uma cidade no interior de São Paulo.

As notas da linha melódica mais aguda (violino I), são, em ordem, Ré, Mi, Fá e Sol. Há o uso do *ostinato* previamente descrito. No compasso de encerramento, um acorde de um Lá m¹¹ com sétima ressoa. Este é também o exato acorde de início de *Morada* (Figura 6). Utilizando-se também de dinâmicas em arco de crescendo e decrescendo, a peça de encerramento tem, na linha melódica mais aguda (violino I), um movimento descendente que se inicia com a mesma nota Sol presente no término de *Feição*, passando posteriormente para Fá, Mi e Ré. É como se a canção de encerramento tivesse início no término da canção de abertura ou vice-versa, que a canção de abertura tivesse término no início da canção de encerramento, completando assim, metaforicamente, um ciclo de vida e arte.

O principal acréscimo no acompanhamento de *Morada*, em relação ao de *Feição*, são as figuras rítmicas musicais curtas de colcheias com pausas nos contrabaixos, reforçando o ritmo métrico da canção, conforme pode ser percebido na Figura 6.



Figura 6: compassos iniciais em redução para duas pautas de *Morada*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Pois é

Com catorze de idade
 não andava de batom
 nem usava salto alto
 não sabia geometria
 nem tocava contrabaixo
 minha cara tinha espinha
 meu cabelo embaraço

Mas fazia poesia
 e de luas fiz você¹²

¹¹ m = menor.

¹² Publicado originalmente em *40 Graus* (Cintra 1993)

A leitura feita para o poema *Pois é* se remeteu diretamente à filha da poetisa, que era contrabaixista. Essa interpretação está presente sobretudo a partir do quinto verso "nem tocava contrabaixo". Neste poema temos a própria poetisa lembrando-se de suas realizações e aparências na idade de catorze anos. Entretanto, pelo conhecimento da família de Sônia, é possível perceber que se trata, na realidade, de uma comparação de suas lembranças juvenis de ações que realizava e aparências de seu rosto e cabelo com as ações e aparências de sua filha, provavelmente com a mesma idade de catorze anos à época da escrita do poema. Essa possível interpretação é reforçada também no último verso "e de luas fiz você". A interpretação feita para este verso foi em dois sentidos: tanto a poetisa fez literalmente a sua filha, sendo a sua genitora; como também a criou e educou, fazendo-a crescer de acordo com seus princípios e crenças, nas quais a poesia tem um papel fundamental. Essa segunda interpretação também é percebida pelo uso do substantivo no plural "luas". Decerto que a Terra tem apenas uma lua, portanto o plural pode também, nesse caso, referir-se à passagem do tempo, contado em luas por algumas culturas. À princípio, ao longo de toda a primeira estrofe, dá-se a impressão de que as realizações e aparências da filha são melhores ou, ao menos, diversas das delas. Porém, na segunda e última estrofe, percebe-se que a poetisa também tem algo de extraordinário: fazer poesia, criar e cuidar dos filhos.

Musicalmente, a canção *Pois é* utiliza apenas a voz, violas e contrabaixos. Ao longo de toda a primeira estrofe, o uso de fragmentos da escala cromática é relevante musicalmente. Elas estão, por exemplo, na figura descendente da voz nos trechos do primeiro verso "de idade" e do segundo verso "de batom", além também de estarem presentes nos contrapontos de viola e contrabaixo entre os compassos 7-9 (Figura 7).

Figura 7: entrada da voz em *Pois é*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 5-9

Na segunda estrofe do poema, a introdução da palavra "luas" teve uma leitura que se remeteu musicalmente ao motivo utilizado pelo compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) em sua canção *Nacht* do ciclo *Pierrot Lunaire* (Figura 8). Esse motivo é formado por três notas separadas por intervalos de 3 semitons e 4 semitons, podendo ser utilizado em qualquer direção e sentido, melódica ou harmonicamente. Por ter sido inicialmente utilizado na canção de Schoenberg, cuja tradução para a língua portuguesa é "noite", esse motivo musical será denominado a partir de agora como motivo da noite. Esta é uma referência musical, uma intertextualidade implícita¹³ presente no ciclo *Volare*. Neste caso, a construção de efeito de sentido

¹³ A intertextualidade é uma das características necessárias para a classificação de uma canção no segundo eixo temático, conforme será demonstrado. As canções *Pois é* e *Partitura*, dessa forma, encaixam-se em dois eixos temáticos, sendo homenagens aos filhos da poetisa e contendo uma intertextualidade com outras peças musicais.

ocorreu por seguimento da orientação argumentativa do texto original, caracterizando-se como uma paráfrase.

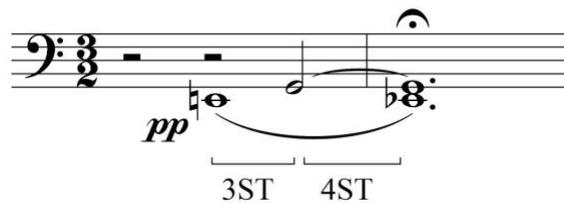


Figura 8: motivo da noite entre clarone e violoncelo em redução para uma pauta da canção *Nacht* de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, compassos 2-3. Legenda: ST = semitom

O motivo da noite aparece em *Pois é* pela primeira vez no ciclo *Volare* na linha melódica da voz sobre a palavra “luas” (Figura 9), palavra essa que nos remete diretamente à noite, e retornará nas canções *Noturno* e *Partitura*, como será posteriormente demonstrado, criando uma ligação sonoro-musical-temática entre essas três canções.

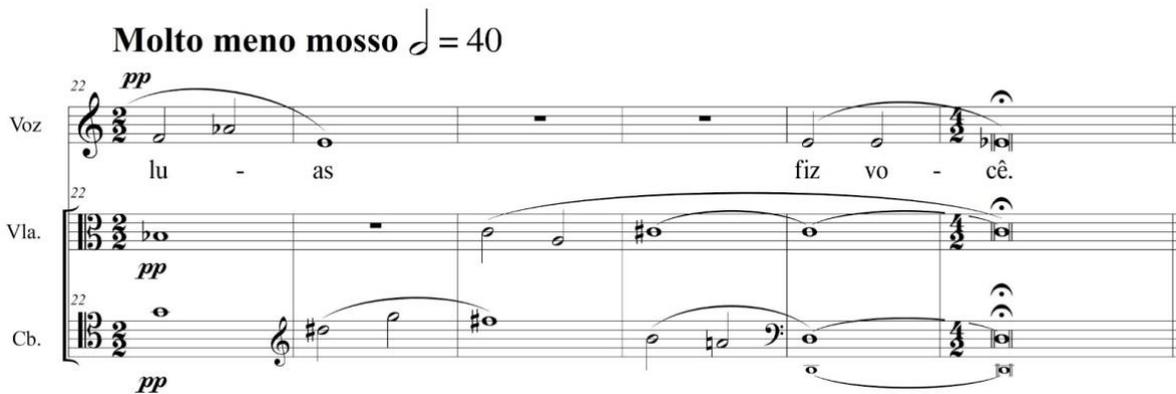


Figura 9: compassos finais de *Pois é*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Interlúdio I

Os dois interlúdios introduzidos no ciclo têm a função de possibilitar um descanso à cantora e, por isso, estão estrategicamente posicionados de maneira igualitária, de forma a dividir o ciclo na versão completa em três partes, formadas por 4+4+3 canções.

O movimento *Interlúdio I* é uma peça instrumental para contrabaixo solo. A instrumentação utilizada é uma homenagem à filha da poetisa, que, à época do contato mais próximo com o autor-compositor, integrava uma orquestra jovem tocando este instrumento.

Musicalmente, o movimento explora sonoridades de cordas duplas no agudo do instrumento, impulsionadas por arpejos ascendentes com o uso de figuras rítmicas em *acelerando* e dinâmica em *crescendo* (Figura 10).



Figura 10: trecho de *Interlúdio I*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Partitura

*Pela fresta da porta
do quarto
escapa de manso
um raio de luz
Estudas
já é tarde
e toda a cidade
adormece
ao som do violão
que apertas contra o peito
O som que te foge dos dedos
vibra na escala da vida
nas cordas do meu coração¹⁴*

No poema *Partitura* percebe-se a descrição de uma cena familiar, sonora, noturna e afetiva de alguém estudando o instrumento violão. O entendimento de se tratar de algo familiar é pelo local onde ocorre, narrado nos primeiros versos. Em “Pelas frestas da porta / do quarto / escapa de manso / um raio de luz”, entende-se que o eu-lírico está em uma casa observando, a partir do lado externo de um quarto, aquilo que dentro acontece, que é alguém estudando violão, buscando aprimorar sua técnica instrumental neste instrumento. Pelo conhecimento do contexto familiar da poetisa, é possível compreender que o músico estudante é, na realidade, seu filho, que é guitarrista e violonista. Portanto, a inclusão desse poema no ciclo, é uma homenagem ao filho da poetisa.

Musicalmente, *Partitura* tem, assim como anteriormente demonstrado em *Volare*, *Pois é* e *Interlúdio I*, uma instrumentação diferenciada, reduzida em relação ao todo do conjunto instrumental disponível. Esta canção utiliza apenas a voz solista e os instrumentos do naipe de violoncelos, em *divisi*. O instrumento violoncelo foi o escolhido para a homenagem ao filho da poetisa pois, dentre os instrumentos da orquestra, este é o que maior proximidade de tessitura e timbre tem com o violão. No exato momento em que a voz declama o nono verso do poema, “ao som do violão”, os violoncelos 2 a 5, em conjunto, realizam em *pizzicato* uma figura ascendente, simulando conjuntamente um arpejo dedilhado realizado ao violão (Figura 11), intencionado reforçar, dessa maneira, a ligação musical pretendida entre os dois instrumentos feita a partir da leitura do poema.

Pelo ambiente noturno descrito no poema, *Partitura* desenvolve melódica e harmonicamente o motivo da noite previamente demonstrado. Nesta canção, ele serve como base para a criação de uma série dodecafônica simétrica (Figura 12). Para Brindle (1966), esta qualidade ocorre quando uma série tem “duas ou mais porções simétricas em suas estruturas intervalares”. Na série dodecafônica utilizada, o motivo da noite é organizado respectivamente em sua forma original (O), inversa (I), retrógrada da inversa (RI) e retrógrada (R), separados por intervalos de 2 semitons ou de 3 tons, gerando quatro eixos possíveis de simetrias de reflexão. Esse procedimento resulta que a versão original (O) da série, transposta um intervalo de três tons, torna-se a sua versão retrógrada (R).

¹⁴ Publicado originalmente em *Melopéia* (Cintra 2002)

The image shows a musical score for measures 30-33 of the piece *Partitura*. It includes a vocal line and five cello parts (Vlc. 1 to Vlc. 5). The vocal line has the lyrics "ce ao som do vi-o - lão". The cello parts use pizzicato and triplets, with dynamics like *mf*.

Figura 11: simulação de um arpejo de violão com o uso de *pizzicati* nos violoncelos em *Partitura*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 30-33

The diagram shows a dodecaphonic series 'O' and its transformations. The series is O, with transformations I (inverso), RI (retrógrado inverso), and R (retrógrado). The diagram shows the series and its transformations with arrows indicating symmetry axes and semitone/tone intervals.

Figura 12: motivo da noite serializado em *Partitura*, do ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018). O = original; I = inverso; RI = retrógrado inverso; R = retrógrado; ST = semitom; T = tom.

Uma série dodecafônica simétrica formada por quatro porções de três notas cada é encontrada também no *Concerto para nove instrumentos*, op. 24, de Anton Webern. A partitura de *Partitura* explana, em seu subtítulo, a referência à obra de Webern, estabelecendo uma intertextualidade explícita e estilística com a mesma (Figura 13). Em Webern, a série é especializada entre os instrumentos e atomizada em suas porções de três notas. Da mesma maneira, nos compassos iniciais de *Partitura*, cada instrumento ou grupo instrumental toca uma porção da série, com articulação, ritmo e dinâmica distintas. Conforme pode ser visto no próximo exemplo (Figura 13), nos compassos iniciais o motivo da noite, em sua forma original aparece no compasso 1 em *pizzicati*, colcheias e dinâmica *mf* no violoncelo 2; no mesmo compasso em sua forma inversa no violoncelo 5 em *legato*, tercina de semínimas e dinâmica *p*; em anacruse para o compasso 2 em

sua forma retrógrada do inverso no violoncelo 4, em *marcato*, quiálteras de colcheias e dinâmica *f*; e entre os compassos 2 e 3 em sua forma retrógrada no violoncelo 3, em semínimas e dinâmica *p* com crescendo e decrescendo.

Grade

8 - Partitura

poema de Sônia Cintra Tadeu Taffarello - 2018

homenagem musical a Anton Webern - Concerto para 9 instrumentos (op. 24)

Voz feminina

Cello 1

Cello 2

Cello 3

Cello 4

Cello 5

$\text{♩} = 70$

Figura 13: compassos iniciais de *Partitura*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Em Webern, o instrumento piano é tratado como solista. Uma maneira utilizada para destacar tal instrumento em relação aos demais é o uso simultâneo de transposições distintas das séries, de forma que, quando o piano está soando uma transposição, todos os demais instrumentos, em conjunto, estão em outra. Da mesma maneira, em *Partitura*, a voz e o violoncelo 1 são tratados como instrumentos solistas e apresentam conjuntamente transposições da série distintas das apresentadas pelos demais violoncelos. No próximo exemplo, voz e violoncelo 1 apresentam juntos a transposição P5 (Figura 14), ou seja, um intervalo de 5 semitons acima da série original. Este trecho coincide com os versos 3 e 4 do poema: “escapa de manso / um raio de luz”.

8 - Partitura

Voz

Vlc. 1

es - ca - pa de man - so um rai - o de luz

Figura 14: transposição P5 entre voz e violoncelo 1 em *Partitura*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 14-17

4.2. Eixo temático 2 - intertextualidades

Dentro desse eixo temático de escolha dos poemas, encontram-se aqueles que, de alguma forma, remeteram o autor-compositor a outras produções musicais de seu repertório de mundo, tornando a intertextualidade um elemento de grande relevância na criação das canções, quer seja ela implícita, explícita, estilística ou metatextual.

A noção de intertextualidade na composição musical pode ter uma ligação com a ideia de reescritura trabalhada por Ferraz e Penha, dentre outros. O pesquisador Silvio Ferraz, por exemplo, em sua tese de livre docência, desenvolve a reescritura como uma força de atração que determinados materiais ou gestos musicais atuam sobre a criação musical, abrindo a possibilidade de os mesmos serem refeitos em uma nova obra.

O que é a reescritura? É ser atraído por uma música de outro compositor, de outro período ou de nós mesmos. Ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram. O que pode estar em uma pequena sonoridade: ouve-se uma música inteira e é um pequeno intervalo arrastado de segunda menor que nos chamou a atenção. Por vezes é como se a outra música se convertesse em um grande gesto a ser refeito. (Ferraz 2007)

A reescritura, para Ferraz, implica uma certa irregularidade no uso dos materiais e gestos musicais na nova criação musical.

De um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens. (Ferraz 2007)

Para o autor, há uma diferença entre a reescritura e a intertextualidade. Apesar de este termo não ser debatido em seu texto, a concepção que o autor traz de que a referência ao texto musical original não deve ter a função de citação, de identificação, afasta de certa forma a sua concepção de reescritura da ideia de intertextualidade, na qual a referencialidade ao texto original pode atrair novas ou distintas compreensões ao texto, ampliando a possibilidade de leitura e de criação de sentido(s).

Os dois conceitos, reescritura e intertextualidade, encontram uma maior aproximação nos escritos de Gustavo Penha, que desenvolve e amplia a ideia debatida por Ferraz. Para Penha,

A reescritura implica num diálogo entre diferentes pensamentos criativos historicamente determinados de uma mesma manifestação artística. Aquele que reescreve lança um olhar para trás e faz confrontarem-se os pensamentos e procedimentos composicionais presentes no texto que será reescrito, com aqueles próprios seus e de seu contexto histórico, e dessa maneira acaba por lançar um olhar a si mesmo, como que num espelho. Ao reescrever um autor se apresenta também como um leitor crítico, e é justamente uma leitura, ou uma escuta, que ele tratará de escrever a partir de suas próprias ferramentas composicionais, atualizando, assim, a obra original; ele reescreve porque escreve uma leitura sua de um texto já escrito. (Penha 2010)

A partir do desenvolvimento de algumas categorias de intertextualidades, Penha busca, em seu texto, relações intertextuais em peças musicais que tenham a reescritura como base do pensamento composicional, aproximando, dessa maneira, os dois conceitos e buscando exemplos na música dos séculos XX e XXI.

Da mesma forma, a intertextualidade na criação do ciclo de canções *Volare* ocorreu a partir da reescritura de certas obras musicais, com o uso irregular de determinados materiais ou gestos musicais na recriação de uma nova composição. Fazem parte desse eixo as canções previamente demonstradas *Pois é* e *Partitura*, além das canções *Dengo*, *Disciplina*, *Noturno* e *Cadência*.

Dengo

Vesti

a fantasia

de bailarina

o tule pinica

não gosto

Prefiro a

de baianinha

cheirosa

miçangas vistosas

*cetim de mim*¹⁵

Uma leitura possível para o poema é a de um eu-lírico feminino experimentando roupas distintas, uma de bailarina, a outra de baianinha, e demonstrando a sua preferência pela segunda. As duas estrofes também podem ser entendidas como um jogo de oposição entre duas culturas totalmente diferentes, uma europeia/ocidental, com a vestimenta apropriada para uma atuação artística conhecida, e outra local/regional, com a maneira própria da baiana de se vestir. O fato de o tule pinicar torna-se o motivo principal para a rejeição da primeira vestimenta, enquanto adjetivos como “cheirosa” e “vistosas” se tornam prerrogativas desejáveis na preferência pela segunda vestimenta. Há um certo ar de brincadeira e leveza no poema como um todo. Já o último verso, “cetim de mim”, foi interpretado como se o eu-lírico feminino estivesse nua, sendo ela mesma a sua própria roupa, o seu próprio cetim. Esta interpretação foi fundamental na busca da criação de sentido na canção.

Dessa forma, a intertextualidade explícita e estilística ocorre com “*Erotica*”, quarto movimento da *Symphonie pour un homme seul*, composição concreta de Pierre Schaefer e Pierre Henry. O pesquisador Alexandre Fenerich observa que tal composição foi feita a partir de gravações previamente realizadas trabalhadas em *loops* com duas camadas sobrepostas. Para o pesquisador, a peça

[...] é construída a duas vozes, cada qual abrindo um campo imagético distinto: uma é feita de curtos loops vocálicos de duas ou três notas formando pequenos *ostinatos*. [...] A outra camada é feita de risadas, gemidos, vocalizes e outros gestos vocais, todos ligados a uma expressão muito íntima de prazer. (Fenerich 2012 – grifo do autor)

¹⁵ Publicado originalmente em *Salvador* (Cintra 2005)

Os elementos mecânicos - *loops* - e íntimo de prazer foram reescritos na partitura de *Dengo* com o uso de *ostinati*, *glissandi* e indicações textuais para a cantora e os instrumentistas de cordas (Figura 15).

Como gravações que surgem e desaparecem

♩ = 80

Ves - ti

Instruções gerais cordas: realizar as retomadas de arcos ou os *pizzicati* com gestos repetitivos e mecânicos, quase robóticos. Nos momentos de silêncio (pausa), permanecer absolutamente imóvel.

Figura 15: compassos iniciais da canção *Dengo*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Conforme é possível observar na Figura anterior, as instruções verbais aos intérpretes tentam recriar o caráter mecânico e de prazer íntimo da peça de Schaeffer e Henry. As indicações e instruções aos músicos de cordas para tocar “como gravações que surgem e desaparecem” e para que “realizem as retomadas de arcos ou *pizzicati* com gestos repetitivos e mecânicos” são a maneira encontrada para que os *ostinati* presentes possam ser interpretados como *loops* mecânicos gerados a partir de sons curtos e repetitivos. A cantora, por sua vez, tem a indicação para que seus *glissandi* sejam cantados “com lascívia”. A intenção desta indicação é a busca de uma interpretação vocal que tenha uma aproximação às risadas, vocalizes e outros gestos vocais desenvolvidos em “*Erotica*” e, dessa forma, recriar estes gestos musicais nesta nova composição.

O material musical para a criação dos *ostinati* veio da ideia desenvolvida por Mannis e Bellaver e apresentada por Fenerich em anexo à sua tese de doutorado, que foi a transcrição em uma partitura musical das sonoridades resultantes do trabalho composicional de “*Erotica*”. O autor-compositor de *Volare* teve conhecimento do trabalho feito por Mannis e Bellaver, porém não utilizou a transcrição feita por eles, realizando a sua própria. Esse processo acabou gerando uma certa irregularidade no resultado final de *Dengo*, algo desejável em se tratando de um processo de reescritura musical, conforme explanado anteriormente com base nos escritos de Ferraz e de Penha.

Disciplina

*todos os dias
 ao raiar
 do sol
 um pássaro
 canta
 em fá
 sustenido*¹⁶

O poema traz uma imagem rotineira de um pássaro que disciplinarmente canta diariamente pela manhã, ao raiar do sol. A intertextualidade na canção ocorre entre os textos verbal e não verbal. Caracteriza-se, dessa maneira, por uma metatextualidade. A partir da leitura feita para esse poema, a imagem sonoro-musical de que a canção do pássaro ocorre com o uso da nota musical Fá sustenido gerou o tratamento musical desta altura a partir de uma harmonia resultante da recriação em ambiente instrumental da série harmônica da nota Fá sustenido até o 15º harmônico (Figura 16). Dessa maneira, os instrumentos de cordas, todos eles em *divisi*, tocam alguma nota integrante desta série harmônica. Nos compassos iniciais da canção, são utilizadas apenas as notas mais agudas da série harmônica, atingindo, aos poucos, a fundamental no grave, com um crescendo de dinâmica até esse ponto.



Figura 16: série harmônica de Fá # utilizada como base harmônica para a canção *Disciplina*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello, 2018)

Apenas após o gesto inicial anteriormente descrito é que a voz entra. Ironicamente, na interpretação musical dos dois últimos versos do poema, quando a nota Fá sustenido é verbalmente apresentada, é o momento em que a voz sonoramente canta uma nota Dó natural (Figura 17), distante um intervalo de trítono (3T) da sonoridade geral de Fá sustenido presente nos instrumentos de cordas.

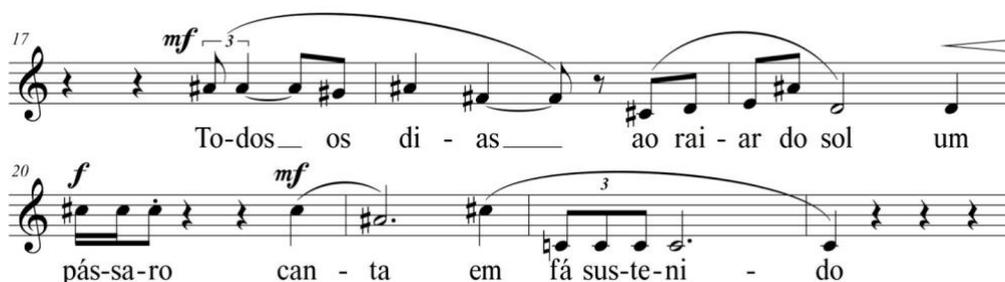


Figura 17: melodia de *Disciplina*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 17-23. Nos versos finais, percebe-se a contraposição entre o texto verbal (Fá sustenido) e a nota soada (Dó natural), buscando causar uma sensação de estranhamento e afastamento entre os textos verbal e não verbal

¹⁶ Publicado originalmente em *Sustenido* (Cintra 2011)

Dentro da concepção harmônica do ciclo de quintas, o trítono é o intervalo mais distante possível entre duas notas. A intenção da criação de sentido com isso foi gerar um estranhamento, que é fruto do distanciamento entre os textos verbal e não verbal neste ponto específico da canção.

Noturno

céu de ébano

vai a lua

nua

mergulhar

*no cafezal*¹⁷

Esse poema retoma a temática da noite. Seus dois primeiros versos ambientam a cena em uma paisagem noturna, escura, enluarada. Musicalmente, o motivo da noite é trabalhado. Se em *Pois é*, ele era introduzido e em *Partitura*, tratado à maneira de uma série dodecafônica, em *Noturno*, o motivo da noite aparece de maneira mais livre, atonal, assim como fora utilizado por Schoenberg em sua canção *Nacht*, peça essa que é a intertextualidade explícita pretendida pelo autor-compositor. Em *Noturno*, o motivo da noite aparece tanto melódica quanto harmonicamente dentre os vários naipes instrumentais e na voz (Figura 18).

Poco più andato

The musical score for 'Noturno' is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Voice (Voz), with lyrics 'mer - gu - lhar' and a melodic line featuring triplets and a long note. Below are staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and performance instructions like 'pizz.' and 'Div.'. Red circles are drawn around specific notes and intervals in the vocal line and instrumental parts, highlighting the 'motivo da notte' across different instruments and the voice.

Figura 18: aparições diversas do motivo da noite na canção *Noturno*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018). Compassos 18-21

Outra interpretação feita à leitura do poema e da qual se buscou o efeito de sentido na música foi a busca por uma sonoridade escura na voz, com o prolongamento melódico da vogal “u” presente nos versos 2, 3 e 4 do poema. No exemplo anterior, é possível perceber o prolongamento em notas melismáticas na palavra “mergulhar”. A vogal “u” das palavras “lua” e “nua” são trabalhadas em apoio aos naipes de violinos. Estes atacam inicialmente a mesma altura da nota da voz, com o uso de trilos de arco e indicações de tocar com a ponta do arco sobre o cavalete do instrumento. O motivo da noite é atingido a partir dos *glissandi* em arcos

¹⁷ Publicado originalmente em *Versátil* (Cintra 2014)

de dinâmica de crescendo e decrescendo desses dois naipes que se distanciam da nota prolongada pela voz, completando as outras duas alturas do motivo (Figura 19).

Figura 19: exploração sonora da vogal “u” por prolongamento melódico na canção *Noturno*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 12-17. Em destaque, duas aparições harmônicas do motivo da noite

Cadência

*os relógios
 seculares
 mantêm o ritmo
 acordado*

*haverá passado
 nesse tique-taque
 presente
 onde o futuro
 depende
 do prumo da parede
 e da constância
 do pêndulo¹⁸*

Uma interpretação possível ao poema *Cadência* é o da constância do tempo em justaposição às incertezas do porvir. A primeira estrofe nos remete à ancestralidade do tempo, mantendo o ritmo acordado por meio de seus relógios seculares. Já a segunda e última estrofe nos remete às incertezas do porvir pelo fato de ele depender de fatores que, muitas vezes, nos são fugidios, como o prumo da parede e a constância do pêndulo, detalhes esses difíceis de serem controlados. Apesar de não haver nenhuma pontuação, a segunda estrofe pode ser interpretada como uma indagação, uma incerteza em relação ao passado e ao futuro. Os versos curtos criam também um ritmo próprio por meio de suas sílabas tônicas.

A intertextualidade musical criada para esse poema foi com a música do compositor brasileiro José Augusto Mannis, *Relógio*. Em um artigo anterior (Taffarello e Ferraz 2007), demonstramos, por meio da análise musical, o funcionamento de um sistema de ciclos que estrutura o ritmo e a composição musical de Mannis. Um sistema parecido foi trabalhado em *Cadência*. Esta canção tem a sua instrumentação reduzida e deve

¹⁸ Publicado originalmente em *Sustenido* (Cintra 2011)

ser tocada apenas pela cantora acompanhada por um quarteto de cordas. As notas da escala cromática foram divididas entre a voz e os instrumentos, de tal forma que não haja coincidências e que determinadas notas sejam tocadas apenas por determinados instrumentos.

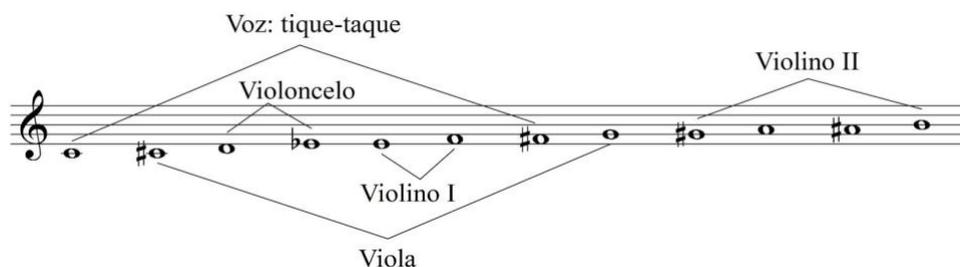


Figura 20: divisão do total cromático entre a voz e os instrumentos do quarteto de cordas na canção *Cadência*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Conforme demonstrado na Figura anterior, a voz canta o texto presente no sexto verso do poema “tique-taque” usando apenas as alturas Dó e Fá#; a viola utiliza as notas Dó# e Sol; violino I, Mi e Fá; violoncelo, Ré e Mi♭; e, por fim, violino II, as notas Sol#, Lá, Lá#, Si e suas enarmonias.

Cada instrumento, além de alturas próprias, tem uma função específica na constituição da textura musical. Os versos do poema são declamados pela cantora com voz falada. A única exceção é o “tique-taque”, no qual a voz, em parceria com a viola, cria ciclos regulares de 7 e 13 colcheias respectivamente. (Figura 21) O intervalo musical utilizado pelos dois instrumentos é o trítono (3T).

Os instrumentos violino I e violoncelo realizam ciclos descontínuos, sem uma clara definição de seu tamanho total. Apesar de o intervalo entre as notas destes instrumentos ser o semitom (ST), ele nunca ocorre nessa configuração, aparecendo preferencialmente de maneira invertida ou composta nos intervalos de sétima maior (7M) ou nona menor (9m). Já o violino II tem uma função de articulador estrutural da forma musical. O “tique-taque” da voz, os instrumentos violino I, viola e violoncelo têm todos sons curtos, em *pizzicato*. O violino II é o único que tem notas longas, com o uso do arco. Este instrumento tem apenas três entradas, no início, meio e fim da canção.

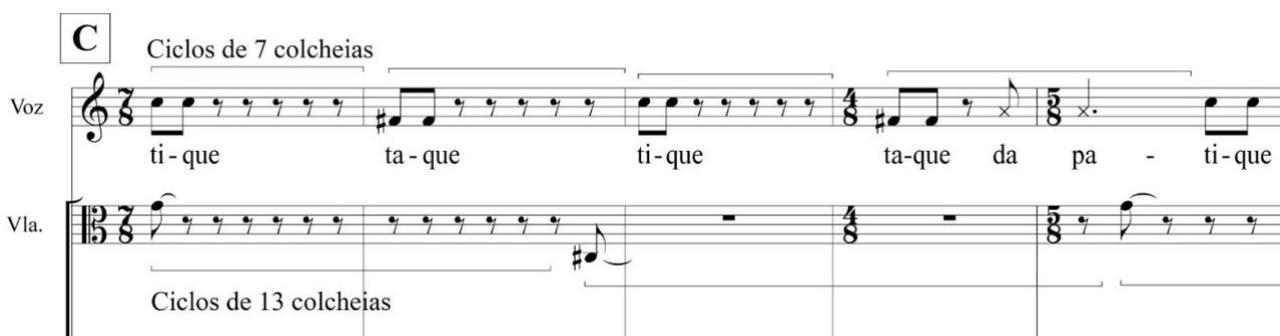


Figura 21: ciclos de 7 e 13 colcheias da voz “tique-taque” e da viola na canção *Cadência*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018)

Por serem baseados em números primos, os ciclos da voz e da viola somente se reencontram após 7 ciclos de 13 colcheias da viola ou 13 ciclos de 7 colcheias da voz. O primeiro ponto de reencontro destes dois ciclos marca a segunda entrada do violino II e, dessa forma, se torna um ponto importante de articulação estrutural da forma musical. Na Figura 22, é possível perceber o uso da voz falada na declamação do poema pela cantora (notas indicadas com a cabeça em forma de x) e os ciclos descontínuos do violino I e do violoncelo.

No compasso 26 do exemplo seguinte, estes instrumentos tocam as suas alturas pré-determinadas com intervalos abertos.

Se anteriormente argumentamos que os instrumentos violino I e violoncelo utilizam exclusivamente um número reduzido de duas alturas cada, há uma exceção. Durante as entradas do violino II, aqueles instrumentos tomam emprestadas as alturas deste instrumento e articulam seus ciclos descontínuos a partir das alturas disponíveis para o violino II, com o uso principal do intervalo de segunda maior (2M). Essa mudança é perceptível na Figura 22 entre os compassos 28-31, nos quais há mudanças nas alturas dos instrumentos violino I e violoncelo, passando a tocar as notas Sol#, Lá, Lá# e Si.

Figura 22: ponto de encontro dos ciclos da voz e viola e entrada do violino II na canção *Cadência*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 24-31

A terceira e última entrada do instrumento violino II conduz a canção para seu final, no qual o primeiro verso do poema é repetido pela voz falada.

4.3. Eixo temático 3 - beleza poética

Conforme escrito anteriormente, neste eixo temático estão os poemas que, por sua beleza poética, foram selecionados e auxiliam na constituição global do ciclo. Eles foram utilizados como letras para as canções *Vade Retro* e *Canção*.

Uma leitura possível do poema *Vade Retro* é o de um eu-lírico que, cansado/a da presença de alguém, reclama de seus hábitos e imundices, desejando a sua retirada. Este alguém "destila veneno", "limpa a lama das tamancas no capacho", "derrama vinho na toalha" e age "porcamente", advérbio utilizado como sinônimo de "sujo". Pela repetição das expressões "Vens outras vez" e "Vens como outrora", percebe-se que este alguém é também uma visita corriqueira, podendo ser um amante, cujo encanto amoroso foi desfeito, se quebrou, e, dessa forma, restou apenas o desejo de que se vá, que não frequente mais a casa, com suas qualidades negativas sendo ressaltadas. O próprio título do poema faz referência a este desejo: *Vade retro* é uma expressão latina utilizada para afastar algo indesejável, sobretudo em rituais de exorcismo.

Vade Retro

Vens outra vez
bater à porta
e destilar
o teu veneno
em nossa mesa
Vens como outrora
limpar a lama
das tamancas
no capacho
e derramar vinho

na toalha
Vens outra vez
porcamente
e nem reparas
que tudo está limpo
e diferente
que há flores na janela
E a casa cheira
A pão honesto e quente¹⁹

Uma mudança drástica no poema ocorre nos cinco últimos versos. Nestes, o eu-lírico deixa de bravejar contra a presença indesejada do visitante e passa a contemplar as qualidades da casa, que agora está “limpa”, “diferente”, “com flores na janela” e “cheirando a pão honesto e quente”, todas características contrastantes com as imundices e ações trazidas e praticadas pelo visitante.

A utilização desse poema no ciclo de canções *Volare* ocorreu, a partir da leitura empreendida pelo autor-compositor, por meio da percepção da presença de uma energia nervosa, de muita raiva e desgosto, na parte inicial do poema. Musicalmente, esta energia é tratada por uma figuração contínua em colcheias nos instrumentos graves da orquestra de cordas em dobramento, criando uma textura enérgica pelo uso de dinâmicas de bastante intensidade e cromatismos melódicos pontuados por acentos curtos nos demais instrumentos. A voz, em dobramento com os naipes de violinos e violas, canta o título do poema, também com uso de muita energia, em dinâmica *ff* e acentos. Esta canção é a única na qual o título do poema é cantado juntamente com o poema em si, sendo utilizado tanto no início quanto no final, como uma espécie de refrão (Figura 23).

Com energia ♩ = 160

Voz feminina

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

ff

ff

ff

ff

ff

Va-de re-tro

Figura 23: compassos iniciais de *Vade Retro*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018). A energia raivosa da interpretação feita ao poema é trabalhada musicalmente pelo uso de dinâmicas *ff*, acentos e figuração rítmica contínua em colcheias dos violoncelos e contrabaixos

¹⁹ Publicado originalmente em *Melopéia* (Cintra 2002).

A virada que ocorre no poema é acompanhada musicalmente com uma mudança radical da textura utilizada. A partir dos versos “que tudo está limpo / e diferente”, musicalmente há a diminuição pela metade do andamento musical pelo uso de uma unidade de tempo que tem o dobro da duração da que vinha anteriormente. A mudança é reforçada também pela diminuição da dinâmica, pelo uso de fraseados mais ligados e pela cessão da figuração rítmica contínua dos instrumentos graves. Acompanhando musicalmente o verso “que há flores na janela”, por exemplo, há uma textura mais melódica e estática, com o uso de notas mais agudas e pouca movimentação das linhas melódicas dos instrumentos de cordas (Figura 24).

The image shows a musical score for a vocal line and string instruments. The vocal line is in treble clef and has the lyrics "te que há flores na janela". The string instruments are VI. I, VI. II, Vla., Vlc., and Cb. The score is marked with a dynamic of *mf* and includes a *Divisi* marking for the VI. I part. The music features long, sustained notes and a change in tempo and dynamics.

Figura 24: mudança textural acompanhando mudança no poema em *Vade Retro*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), c.c 33-37

Vade Retro é finalizada pelo retorno e pela textura que acompanha o título do poema, reforçando o desejo de expulsão do suposto visitante.

Canção

*Era uma vez
 uma menina
 bem pequenina
 que só fazia
 bolhas de sabão*

*Em cada bolha
 guardava a menina
 um raio de sol
 uma canção
 canção colorida
 a sete tintas
 que tinha sempre
 o mesmo refrão*

*Era uma vez
uma menina
bem pequenina
que só fazia
bolhas de sabão*²⁰

Uma possível leitura ao poema *Canção*²¹ é uma que nos remete ao universo infantil, da diversão, do lúdico. O primeiro verso, "Era uma vez", nos liga à tradição dos contos infantis que usam esta frase como início. Na primeira estrofe, nos é apresentada uma menina que se diverte fazendo bolhas de sabão. Essa mesma menina, na segunda estrofe, realiza algumas ações que só podem ser compreendidas enquanto metáforas. Ela consegue guardar um "raio de sol" e "uma canção" em cada bolha de sabão que fazia, sendo tal canção "colorida a sete tintas". Colorir uma canção, guardar um raio de sol e inserir uma canção em uma bolha de sabão são belas imagens poéticas que reforçam o caráter lúdico e de fantasia que este poema traz.

O poema apresenta também uma forma cíclica, pois o último verso da segunda estrofe reposiciona o significado não apenas da terceira estrofe que o segue, como também o da primeira, que lhe é idêntica. Ao declarar que a terceira estrofe é, na realidade, o refrão à canção colorida guardada pela menina em sua bolha de sabão, também a primeira estrofe pode ser, por semelhança, repensada não como uma descrição de uma ação, mas como o mesmo refrão da mesma canção, havendo, portanto, um deslocamento do significado inicial.

Musicalmente, a canção *Canção* foi estruturada em uma forma ternária simples, na qual é respeitado o esquema de retorno ao tema inicial na parte final, assim como ocorre no poema. Dessa forma, para a primeira e a terceira estrofes é utilizada a mesma música (Figura 25). Essa mesma melodia acompanha também os quatro primeiros versos da segunda estrofe.

A partir da leitura feita do poema, o lúdico e a brincadeira são tratados musicalmente por meio de uma textura bastante leve, com uso de *pizzicati* nas cordas médio e graves, com predominância da figuração rítmica em contratempo e dinâmica baixa (*mp* ou *p*). As cordas agudas (violinos) criam figuras de vai-e-vem com rítmica em colcheias, reforçando a harmonia implícita que é, por sua vez, bastante tonal. A indicação geral de caráter (Lúdico) também auxilia na ambientação musical pretendida.

A seção que apresenta características um pouco diferentes corresponde aos versos 5 a 8 da segunda estrofe, quando há a descrição da canção. Nesse momento, musicalmente, há a indicação de um caráter lírico, com a manutenção dos *pizzicati* em contratempo nas cordas graves, uso de notas prolongadas no agudo e a figuração rítmica de vai-e-vem em colcheias, distribuída entre violinos II e violas. A voz atinge a nota mais

²⁰ Publicado originalmente em *Melopéia* (Cintra 2002)

²¹ A inclusão do poema *Canção* no ciclo *Volare* ocorreu por uma experiência onírica do autor-compositor. Tendo este poema sido contemplado em uma pré-seleção de poemas possíveis de serem utilizados, ele inicialmente não participava da configuração global pensada para o ciclo. Entretanto, durante o processo de criação da música, certa noite o autor-compositor foi acordado com a melodia e acompanhamento inteiramente prontos em sua potencialidade musical. O principal trabalho realizado foi o de passar a limpo no papel, interpretando na partitura com o uso de símbolos musicais, a melodia e o acompanhamento sonhados na situação.

aguda da canção como um todo, o Fá sustenido, permanecendo em uma tessitura um pouco mais elevada em relação à melodia das demais seções e tratada em uma sequência melódica descendente. (Figura 26)

Lúdico ♩ = 110

Voz feminina *mf*
Er'-u-ma vez u-ma me - ni-na bem pe-que - ni-na que só fa - zi-a bo-lhas de sa - bão I

Violino I *mp* *p* *n*

Violino II *mp* *p* *n*

Viola *p* *pizz.*

Cello *p* *pizz.*

Contrabaixo *p*

Figura 25: música usada na primeira estrofe de *Canção*. Ciclo de canções *Volare* Taffarello (2018), compassos 1-5

Lírico

Voz *mf*
ção can-ção co-lo - ri - da__ a se-te tin-tas__ que ti-nha sem-pre__ o mes-mo re - frão

VI. I *mf* *n*

VI. II *mf*

Vla. *arco* *mf*

Vlc.

Cb.

Figura 26: seção B utilizada para os versos 5 a 8 da segunda estrofe de *Canção*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 9-13

5. Orquestração e estruturação global do ciclo

Pensando no ciclo em sua totalidade, percebe-se que algumas peças podem ser agrupadas devido a características comuns. Uma dessas características é a orquestração. O uso mais tradicional da orquestra de

cordas é a divisão da mesma em 5 naipes (violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos), com o uso ocasional de *divisi* ou *solí* em um ou mais naipes. Em *Volare*, a orquestração de quatro das canções segue essa divisão. Entretanto, conforme demonstrado anteriormente, algumas canções utilizam uma instrumentação ampliada, com o uso de *divisi* na totalidade dos instrumentos requeridos, ou reduzida, com o uso de apenas alguns naipes ou instrumentos.

A canção *Disciplina*, por exemplo, utiliza o *divisi* em todos os instrumentos, tratando-os de forma individualizada. Já as canções *Volare*, *Pois é*, *Partitura*, *Dengo*, *Cadência* e o *Interlúdio I* utilizam, respectivamente: voz solo; violas e contrabaixos; naípe de violoncelos em *divisi*; ausência dos contrabaixos; quarteto de cordas; e contrabaixo solo. Estas são, portanto, formações reduzidas extraídas do todo disponível.

Os naipes de violinos, únicos até o momento que ainda não foram citados com o uso no ciclo de uma peça de orquestração reduzida exclusiva, são utilizados no *Interlúdio II*. Nessa peça, há o *divisi*, dentro dos naipes de violinos I e II, caracterizado pelo uso de instrumentos solistas, *le spalle*, separados dos demais instrumentos. Essa formação é inspirada no repertório de *Concerti Grossi* do período barroco, no qual o *concertino*, grupo de instrumentos solistas, dialoga com o *ripieno*, demais instrumentos da orquestra (Figura 27).



Figura 27: separação instrumental entre *concertino* (violinos *solí*) e *ripieno* (demais violinos) em *Interlúdio II*. Ciclo de canções *Volare* (Taffarello 2018), compassos 11-14

Sendo assim, os aspectos considerados para o agrupamento de determinadas canções foram:

1. Temática do poema em acordo com a leitura feita pelo autor-compositor:
 - a) Poetisa: sua apresentação e despedida;
 - b) Familiares da poetisa;
2. Materiais musicais trabalhados por retrogradação da inversão;
3. Uso do Motivo da Noite;
4. Intertextualidade musical implícita, explícita, estilística ou metatextual;
5. O fato de conter ou não alterações no poema;
6. Beleza poética;
7. Instrumentação.

Às vezes, uma mesma canção pode estar em mais de um agrupamento ou, mais raramente, como o caso de *Interlúdio I*, pertencer a um único grupo.

Além disso, no decurso do ciclo, as primeiras canções têm características mais tonais, caminhando cada vez mais para um cromatismo, atonalismo livre e para um serialismo dodecafônico, presentes sobretudo nas canções centrais. Esse percurso se inverte na terminação do ciclo, retornando a um atonalismo livre, cromatismo e tendo as canções finais novamente mais vínculos com um estilo composicional tonal.

O ciclo como um todo pode ser tocado em sua versão completa (VC), com todas as 11 canções e 2 interlúdios, ou na versão resumida (VR), com apenas 6 canções. Interessante destacar que, pela análise dos manuscritos do autor-compositor, é possível perceber que a ordem de escrita das canções (ORD) não corresponde à ordem final sugerida para a interpretação das mesmas. A única exceção é a canção *Morada*: tendo sido escrita por último, é o 13º movimento da versão completa ou o 6º da versão resumida.

A ligação entre as peças na estruturação global do ciclo, os vínculos a estilos composicionais e a ordem de interpretação e de composição podem ser visualizados na sequência (Figura 28).

6. Considerações finais

A hipótese de que a canção pode ser compreendida como um gênero multimodal ocorreu pela percepção de que o texto verbal, manifesto no poema, e o texto não verbal, manifesto na música, são interdependentes e atuam conjuntamente na construção de efeitos de sentido(s) e seus desvios. A intertextualidade pode auxiliar nesta construção. Esta percepção foi desenvolvida em uma abordagem interdisciplinar, com base em estudos da Linguística Textual, da Análise do Discurso e da Composição Musical.

O ciclo de canções *Volare* (2018) para voz feminina grave e orquestra de cordas, escrito por Tadeu Taffarello a partir de poemas de Sônia Cintra (1949-2018), foi usado como exemplo para o desenvolvimento de tal hipótese. Dessa maneira, foi demonstrada a construção conjunta de efeitos de sentido(s) e seus desvios a partir das leituras feitas dos poemas e das músicas criadas para o ciclo. Nesse aspecto, os contextos de criação da obra auxiliaram na seleção de determinados poemas que, até mesmo por serem heterogêneos e múltiplos em suas leituras, puderam ser agrupados de acordo com determinados critérios: temático (referência à poetisa e família); de materiais musicais utilizados; de tipos de intertextualidade; de fidedignidade ao texto verbal do poema; de beleza poética; e/ou de tipo de instrumentação.

Com este estudo, pretende-se que novas abordagens ao gênero canção possam ocorrer a partir de uma perspectiva interdisciplinar, buscando, dessa maneira, abrir novas possibilidades de desenvolvimento científico e colaborar com uma ampliação na compreensão do gênero canção e da música brasileira atual.

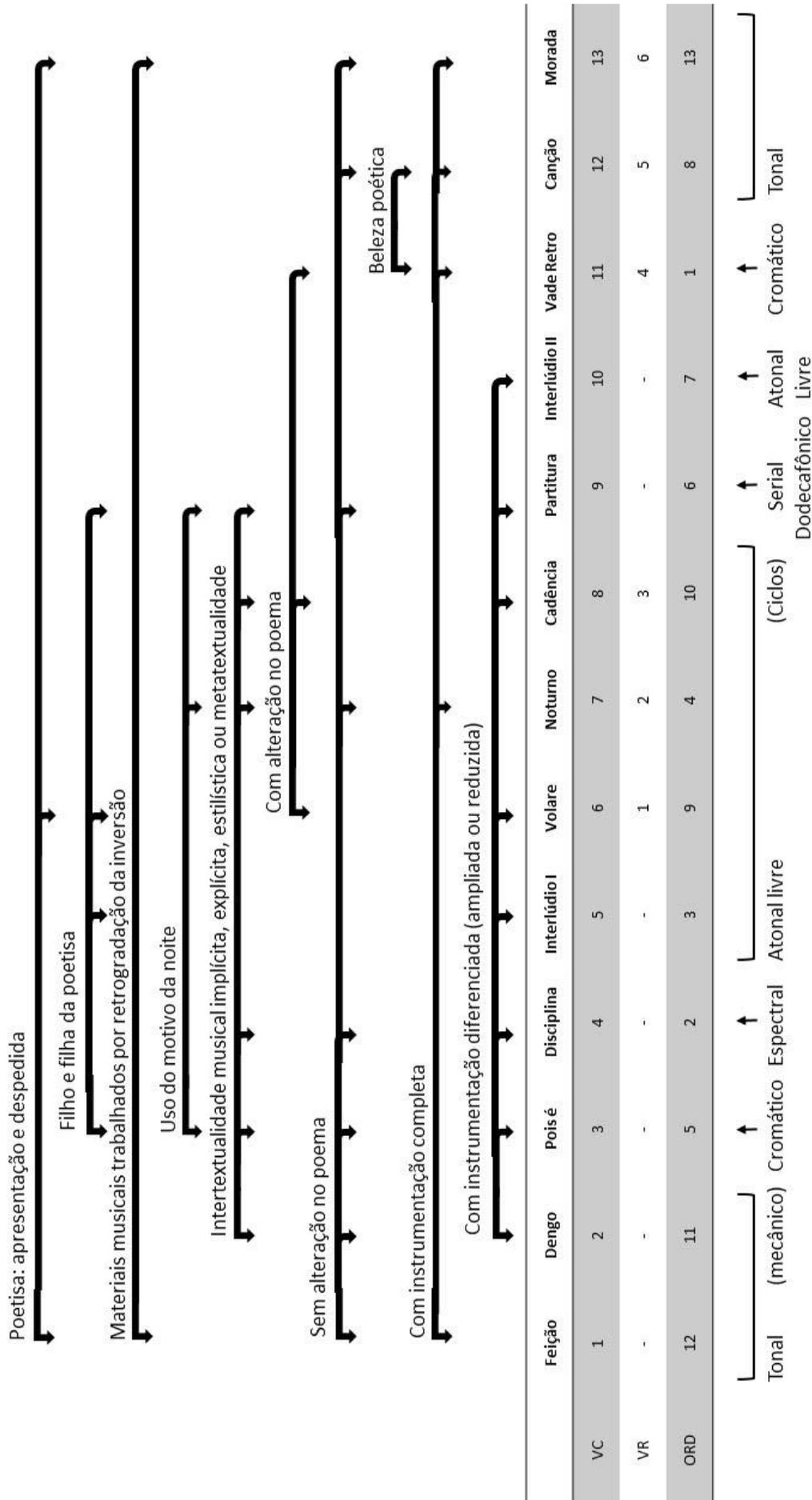


Figura 28: Estrutura global do ciclo de canções *Volare* (2018) de Tadeu Taffarello. Legenda: VC: Versão Completa; VR: Versão Resumida; ORD: Ordem de composição.

7. Referências

- Bentes, Anna Christina e Leite, Marli Quadros, org. 2010 *Linguística de texto e análise da conversação: panorama das pesquisas no Brasil*. São Paulo, SP: Cortez.
- Brindle, Reginald Smith. 1966. *Serial Composition*. London: Oxford University Press.
- Carmelino, Ana Cristina, Taffarello, Maria Cristina, Lima, Geralda Oliveira e Ramos, Paulo. 2017. "Texto multimodal em práticas de ensino." In: *Linguística textual e ensino*, organizado por Sueli Cristina Marquesi e Aparecida Lino Pauliukonis. São Paulo: Contexto.
- Cintra, Sônia. 2014. *Versátil*. Edição bilíngue com tradução para o italiano de Inos CORRADIN. Jundiaí: Editora In House.
- _____. 2011. *Sustenido*. Edição bilíngue com tradução para o italiano de Inos CORRADIN. Jundiaí: Editora In House.
- _____. 2005 *Salvador*. Edição bilíngue com tradução para o italiano de Inos CORRADIN. Jundiaí: Editora In House.
- _____. 2002. *Melopéia*. São Paulo: Laser Press.
- _____. 1993. *40 graus*. São Paulo: Maltese.
- Cury, Nancy. 2009. "Prefácio." In: *Limão*. Jundiaí: Editora In House.
- Fávero, Leonor Lopes, e Koch, Ingedore Grunfeld Villaça. 2000. *Linguística textual: introdução*. 5. ed. São Paulo, SP: Cortez.
- Fenerich, Alexandre Sperandéo. 2012. "A inscrição da intimidade na Symphonie pour un Homme Seul." Tese de doutorado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- FERRAZ, Silvio. 2007. "Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho." Tese de Livre Docência, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- Gouvêa, Lúcia Helena, Pauliukonis, Aparecida Lino e Monnerat, Rosane. 2017. "Texto, cotexto e contexto: processos de apreensão da realidade." In: *Linguística textual e ensino*, organizado por Sueli Cristina Marquesi e Aparecida Lino Pauliukonis. São Paulo: Contexto.
- Houaiss, Antônio e Villar, Mauro de Salles. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Koch, Ingedore Villaça, Bentes, Anna Christina e Cavalcante, Mônica Magalhães. 2012 *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez.
- Melo, Edsônia de Souza Oliveira, Oliveira, Paulo Wagner Moura de Oliveira e Valezi, Sueli Correia Lemes. 2012. "Gêneros Poéticos em interface com gêneros multimodais." In: *Multiletramentos na escola*, organizado por Roxane Helena Rodrigues Rojo e Eduardo Moura. São Paulo, SP: Parábola.
- Orlandi, Eni de Lourdes Puccinelli. 2001. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes.
- Penha, Gustavo Rodrigues. 2010. "Reescrituras na música dos séculos XX e XXI." Dissertação de mestrado, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

- Ribeiro, Raquel de Sousa. 2014. "Posfácio: Versátil em tempo de celebração." In: *Versátil*. Jundiaí: Editora In House.
- Stein, Deborah, and Spillman, Robert. 1996. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Oxford: Oxford University Press.
- Taffarello, Tadeu Moraes e Ferraz, Silvio. 2007. *Relógio, de José Augusto Mannis, e a composição por ciclos*. *Cadernos da Pós-Graduação*, ano 9, v. 9, n. 2: 69-77.