

Perspectivas analíticas e interpretativas sobre Suplício Tantálico: uma década de imersão na obra de Frederico Richter

Carla Domingues Batista Porto¹

UDESC/PPGMUS

Doutorado

Teoria e Prática da Interpretação Musical

carladom@gmail.com

Resumo: O presente artigo traz algumas reflexões acerca de conclusões teórico-analíticas e decisões interpretativas sobre a canção *Suplício Tantálico*, de Frederico Richter, tendo como ponto de partida estudos realizados sobre a obra em 2010 e 2019, dentro do Mestrado em Música e, posteriormente, do Doutorado, levando em consideração questões de relação entre texto e música.

Palavras-chave: Canção; Século XX; Interpretação; Performance; Análise.

Analytic and Interpretive perspectives about *Suplício Tantálico*: a decade of immersion in Frederico Richter's work

Abstract: This article brings reflections on theoretical-analytical conclusions and interpretative decisions on the song *Suplício Tantálico*, by Frederico Richter, having as a starting point studies carried out on the work in 2010 and 2019, within the Master in Music and later on the Doctorate, considering the relation between text and music.

Keywords: Song; XXI Century; Interpretation; Performance; Analysis.

1 Imersão na obra de Frederico Richter

Quase uma década separa minhas primeiras impressões analíticas e interpretativas de minhas atuais reflexões sobre *Suplício Tantálico*, canção do compositor gaúcho Frederico Richter. Em 2010 defendi minha dissertação de mestrado “A relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter” no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC; agora volto a integrar o corpo discente do Programa, no Doutorado em Música, dando seguimento a minha imersão na obra do compositor, mas com um enfoque um pouco diferente, visto que a linha de pesquisa na qual desenvolvo minha pesquisa no momento é Processos Criativos. Durante esta década, minha perspectiva sobre “fazer música” mudou, tanto no que se refere ao meu modo de refletir sobre os processos que envolvem o fazer musical, quanto no tocante às minhas concepções sobre as abordagens de pesquisa em música. Autores como Kathleen Coessens, Henk Borgdorff, Rúbén López-Cano, dentre outros, lançaram um olhar plural sobre a prática musical, sobretudo no que se refere à relação entre performance e teoria, e foi este pensamento que transformou a perspectiva

¹ Orientador: Guilherme Saurbronn de Barros

através da qual eu me conectava com *Suplício Tantálico*. Tanja Orning, em seu artigo *Music as performance – gestures, sound and energy – A discussion of the pluralism of research methods in performance studies* (2017) discorre também sobre essa mudança de perspectiva, da seguinte maneira:

Historically, musical performance has not been subjected to much research. However, recent decades, have seen a reflexive turn in musicology where performers in various genres have started to study their own practices through reflecting upon and documenting their own artistic processes. This has coincided with the performative turn in the arts, a paradigm shift that took place in the humanities in the 1990's. The performative turn acknowledges the social construction of reality through the suggestion that all human practices are performed. (ORNING, 2017, p. 80)

Dessa forma e neste contexto, revisitando o estudo de *Suplício Tantálico*, assumo como possibilidade basear minhas considerações interpretativas não só em enfoques analíticos, mas também em conclusões interpretativas que me foram surgindo nas diversas ocasiões em que interpretei esta canção. Neste ponto compartilho ainda do pensamento de Luciana Kiefer e Martha Herr, quando no artigo *As canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer: uma abordagem interpretativa* (2005) salientam a importância de observar o contexto no qual o compositor estava imerso no momento da criação da obra buscando entender os processos interpretativos que melhor se aproximam do que por ele foi idealizado. Segundo as autoras é importante “buscar um equilíbrio entre as intenções do compositor, e convenções vigentes na sua época, e a interpretação pessoal, condicionada por aspectos histórico sociais e culturais no momento da execução” (KIEFER; HERR, 2005, p. 1206)

Frederico Richter (1932) é natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foi primeiro violino da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, criador da Orquestra Sinfônica de Santa Maria, instituição onde foi professor durante muitos anos. Dedicou-se a uma constante busca por conhecimento e experimentação de novas tendências composicionais, tanto que em seu pós-doutorado na *McGill University*, no Canadá, desenvolveu trabalhos com fita magnética e música eletroacústica. Foi um grande incentivador da música contemporânea no Brasil, promovendo eventos acerca do tema em Santa Maria e estabelecendo diálogo com outros compositores do gênero no país, como Armando Albuquerque e Jorge Antunes.

Além dessa vertente experimental, é possível afirmar que *Frerídio*, pseudônimo que adotou ao longo de sua carreira para salientar sua brasilidade na Europa, é um prolífico compositor de música vocal. Até 2010 cataloguei mais de 150 canções, com textos de poetas como Alceu Wamosy, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade,

Aristilda Rechia, Pablo Neruda, Vinícius de Moraes, entre outros². Na referida dissertação de Mestrado, que teve orientação do Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler, analisei 6 canções, correspondentes a cinco períodos composicionais estabelecidos por mim dentro da obra do compositor, com base na sua trajetória de estudos e composição. Recentemente, ao ingressar no Doutorado em Música, vi no ciclo *A Coroa de Sonho* um rico e profícuo campo de pesquisa e a possibilidade de lançar um novo olhar sobre a obra de Richter, partindo de um princípio mais aberto à visão interpretativa e, desta forma, podendo estabelecer um diálogo mais próximo com a minha visão de pesquisa artística. Acredito ainda que esta pesquisa pode contribuir para situar o ciclo e a obra de Frederico Richter dentro do contexto da composição vocal brasileira do século XX, contribuindo assim para a literatura neste âmbito.

Kathleen Coessens, em artigo de 2014, cita Martin Hoyem (2009) para expressar o seguinte pensamento: “os artistas, como os etnógrafos, treinam seus olhos para verem coisas que outras pessoas não vêem. Eles tentam apresentar algo que vêem para que nós, o público, possamos vislumbrar algo aonde olhamos milhares de vezes e não conseguimos encontrar nada notável” (COESSENS, 2014, p.05). De certa forma, me reconheço de duas formas nesta citação: a primeira no sentido de que, enquanto pesquisadora, me desafio constantemente a buscar novas maneiras de observar meus objetos de estudo, e a perspectiva sobre a qual analisamos esta canção, que num primeiro momento parecia pronta, desvelou novas possibilidades interpretativas, sobretudo no que tange a relação entre texto e música. Sob um segundo enfoque, enquanto intérprete, artista, percebo que o olhar analítico que lancei sobre esta canção, possibilitou ampliar minha visão interpretativa do ciclo como um todo, encontrando, assim, uma unidade musical na obra, ainda que o ciclo apresente canções compostas ao longo de 26 anos. A respeito dessas questões interpretativas, alinho meu pensamento ao que Luciana Pereira da Costa e Silva explana em seu artigo *Canção morena do compositor brasileiro Waldemar Henrique: um estudo analítico e interpretativo*, quando a autora menciona que “as possibilidades de interpretação e apreciação são inúmeras e não se esgotam ou caducam por conta do tempo. A partir do instante em que o compositor expõe sua criação, ela se torna pública, e suscetível de inúmeras interpretações e processos de fruição.” (SILVA, 2018, p.33)

² “Frederico Richter é compositor de mais de duzentas obras para diferentes formações, nas quais se observa uma constante renovação, visto que procurou experimentar diversificadas técnicas de composição surgidas no século XX, mesmo que não as tenha incorporado em definitivo em sua obra como um todo, como é o caso do serialismo e do dodecafonismo.” (BATISTA, 2010, p.24)

2 *Suplício Tantálico e A Coroa de Sonho*

Suplício Tantálico, 1949, faz parte da primeira fase composicional de Frederico Richter, que compreende o período de 1950 a 1965 (BATISTA, 2010). Nesta fase, segundo o compositor em entrevista concedida em 2010, sua obra teve grande influência de Haydn, Bartók e Schumann, e é deste período que datam a maior parte das canções do ciclo *A Coroa de Sonho*, sendo *Suplício* a canção de abertura da obra. O tema inicial da canção vai ser retomado na última parte do ciclo, *Idealizando a Morte*. Contudo, esta não é a primeira canção do compositor, *Duas Almas*, de 1945 é, segundo minha pesquisa até o momento, a primeira canção composta por ele.

O ciclo é baseado em um livro homônimo do poeta, também gaúcho, Alceu Wamosy (1895 – 1923), e foi composto entre 1945 e 1971; possui 12 partes, sendo 8 canções, 3 intervenções de coro misto *a capella* e o final, que retoma a introdução e conta com poesia recitada e coro. Não há registros de apresentação ou registro fonográfico do ciclo em sua integridade, o que configura este feito como um dos principais objetivos da minha tese.

A primeira análise desta obra foi feita em 2010. Recentemente, em trabalho conjunto com o Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros, lançamos um novo olhar analítico sobre esta canção e algumas conclusões foram confrontadas e repensadas. Confirmamos o fato de que *Suplício Tantálico* pode ser considerada uma canção pantonal, como havia sido apontado anteriormente. A questão da pantonalidade baseia-se no princípio apresentado por Antenor Corrêa (2005) de que há “o uso de dois ou mais centros tonais auditivamente distinguíveis” e “representa *todos* os relacionamentos tonais, que sejam formais ou fenomênicos” (p.165). Na peça, prevalecem zonas de ambiguidade tonal, interrompidas por pontos cadenciais bem definidos: do compasso 11 ao 19 prevalece a centralidade do Sol menor; no compasso 20 ocorre uma cadência de Sol suspenso diminuto – Lá menor, ou seja, uma indicação de que a harmonia está se dirigindo para outro centro. Nos compassos 23, 24 e 25 ouve-se Sol suspenso – Ré menor e o Ré menor é confirmado com clareza nos compassos 33, 34 e 35. Já no compasso 43 ouve-se um claro repouso em Lá menor; desse ponto até o compasso 66 prevalece o Lá menor como acorde central. Bruscamente no compasso 67 ocorre uma cadência que volta a afirmar o Ré menor e, por fim, a peça conclui em Lá menor. No quadro 1 é possível visualizar as tonalidades presentes na peça e sua estrutura.

Sol menor	Ré menor	Lá menor
01 – 23	24 – 43	44 – 86
Introdução	“Expectativa, ambiente de solidão”	“realidade”

Quadro 1: Relação das tonalidades e relações textuais em *Suplício Tantálico*.

Nesta canção é também possível reconhecer alguns traços marcantes da composição de Frederico Richter, como a maneira fluente e recitada de tratar o material textual, através da repetição de notas na linha do canto, atenção à prosódia e relação entre texto e dinâmicas. Percebe-se uma frequente utilização de intervalos de segunda, tanto na linha da voz quanto no diálogo que se estabelece entre a linha do canto e a linha que se sobressai em destaque no piano.

No que tange à questão da relação textual e musical, dentro da obra de Richter, podemos afirmar que essa relação é estreita e o significado do texto é reafirmado com cuidado pelo compositor no tratamento da prosódia e também na escolha das tonalidades adequadas para expressar determinado sentimento ou ação. Segundo o compositor, ele via nas poesias, ritmos e melodias intrínsecas, e era habitual que fizesse anotações musicais nos poemas que lia (BATISTA, 2010, p.36). Na primeira análise feita neste sentido, foi utilizado o método de análise silábica, escandindo as palavras em busca de coerência entre o material textual e o material musical. Sendo *Suplício Tantálico* um soneto, com quatro estrofes, duas com quatro versos e duas com três, foi possível encontrar fluência nas rimas e estabelecer algumas conexões entre as palavras e as escolhas musicais do compositor.

De forma geral o texto deste poema mostra uma instabilidade emocional por parte do interlocutor, que inicialmente fala em pressentimento e reafirma para si mesmo que estava certo sobre aquele pressentimento, alternando momentos de nostalgia e irritabilidade. Estabelecendo um olhar mais atento sobre a relação da música com o texto, encontramos uma progressão no trecho “Eu tinha, há muito” (compassos 18 a 20), com claros pontos de apoio no sol menor e no lá menor; já onde aparece a palavra “pressentimento” (compasso 21) aparece o terceiro grau (relativo maior) e é justamente quando entra a sétima do acorde com estrutura de dominante e trítone, representado por uma dominante sem resolução. O “sabia bem” (compasso 23) é onde aparece uma resolução perfeita, reafirmada 3 vezes, enfatizado harmonicamente e por repetição. É neste ponto que Richter utiliza-se do efeito do eco,

repetindo a melodia referente às palavras “Sabia bem” para reforçar a ideia e transmitir o efeito de um pensamento que fica pairando na memória com o passar do tempo (Figura 1).

The image shows a musical score for three measures. Measure 23 features a vocal line with the lyrics "sa-bi - a bem" and chords A7/G° and Dm. Measure 24 shows a piano accompaniment with a Dm chord. Measure 25 is partially visible.

Figura 1: Efeito “eco”, compassos 23, 24 e 25.

A parte do *pressentimento* está num campo de sol menor, enfraquecido pela presença do terceiro grau (relativo maior), entrando a seguir na parte do *sonho*, a qual conclui com *fugiria*, em ré menor, tonalidade que se afirma mais claramente do que o próprio sol menor inicial.

No compasso 33 inicia-se uma variação do motivo da introdução, que vai fazer a conexão com a seção seguinte da música e que vai preparar a entrada do lá menor, centro harmônico no qual a música conclui.

Em toda a parte em lá menor o texto fala de algo concreto. Nos compassos 40 a 43 há como que uma “volta à realidade”, uma retomada do diálogo. O intervalo de segunda menor do início do compasso 44 pode ser visto como um “estalar de dedos”³ para uma saída do sonho que o texto descreve. Segue-se um trecho de ambientação nostálgica onde o texto fala “Não compensou a pena do tormento em que hoje vivo, a pouca de alegria que o teu amor me deu para sustento, na fome espiritual de cada dia”, trecho que culmina com o aparecimento do si bemol, no compasso 59 e que marca uma mudança no caráter musical e uma certa revolta do narrador com sua situação, através do texto que diz “Antes não te encontrasse no caminho se era para que assim fosses embora e eu me ficasse a agonizar sozinho”. Pode-se inferir ainda um certo arrependimento por parte do interlocutor, sobretudo quando em dinâmica piano temos o texto “Não compensou a pena do tormento em que hoje vivo”. A frase seguinte é um ápice de agitação e devaneio, com dinâmicas fortes e um crescendo que sai de uma indicação de *Lento*, no compasso 64, para um ápice na palavra “agonizar”, no compasso 68 e que culmina em novo efeito de eco, desta vez para a palavra “sozinho”, no compasso 70. É no compasso 71 que o efeito “estalar de dedos” aparece então

3 Através da expressão “estalar de dedos” designa-se a figura sincopada colcheia-semínima-colcheia ao piano, que prepara a entrada acéfala da melodia do canto. A dinâmica, tanto no compasso 44 como no 71 é *piano* e *pianíssimo*. Além disso, o intervalo de segunda menor (c. 44) e o uníssonos (c. 71) são transpostos para a oitava inferior e de volta para o registro inicial.

novamente, desta vez não através de um intervalo dissonante (semitom), mas de um salto de oitava na nota ré. Este trecho, que vai do compasso 71 até o 76 (Figura 2), remete à Bachiana nº 5, de Heitor Villa-Lobos, pela maneira como o texto, recitado, está disposto e também pelo acompanhamento do piano que repete acordes oitavados na mão direita ao mesmo tempo que estabelece uma zona de cromatismos na mão esquerda.

The image displays a musical score for the piece 'Suplício Tantálico'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 70 to 72, and the second system covers measures 73 to 76. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. A green circle is drawn around the piano accompaniment in measures 71 and 72, highlighting a specific interval. The lyrics are: 'zi-nho co-mo al-guém que tem se-de e mor-re ou-vin-do e ven-do a á-gua can-tar fres-ca e so-no-ra'.

Figura 2: Efeito “estalar de dedos” em SuplícioTantálico. Trecho que remete à Bachiana Nº5 de Heitor Villa-Lobos

Fazendo uma relação das tonalidades, que podem ser visualizadas no quadro 1, apresentado anteriormente, com o sentido do texto, podemos afirmar que o Sol menor é a introdução; o Ré menor é a expectativa ainda não realizada, em um ambiente de solidão; e o Lá menor, seria a dureza da realidade e a tristeza pela constatação do amor finito. Desse modo, cada tonalidade está representando um sentimento: o sujeito se apresenta em Ré menor, carregando uma solidão; a partir do momento em que a solidão é substituída por uma relação, ele passa para Lá menor; mas a relação é extremamente dolorosa, então ele volta a sonhar com a solidão, de forma platônica; mas como já houve um encontro mal-sucedido, ele encerra olhando de forma nostálgica para o que aconteceu. Ou seja, todo o percurso narrativo está acompanhado pelas mudanças harmônicas. Nos trechos de transição, como por exemplo a palavra “alegria” (compasso 50), aparece o Mi bemol, que está afastado da tonalidade de Lá menor. Já a palavra “pressentimento”, também, no compasso 21 é amparada por um Si bemol, intermediário entre o Sol e o Ré.

O Si bemol vai reaparecer no compasso 59, onde o texto fala “Antes”, o que chama a atenção, tendo em vista que esse acorde havia aparecido anteriormente amparando a palavra “pressentimento”. No primeiro momento havia a condução para Ré menor, agora a condução é para Lá menor, trazendo uma carga de fatalismo: o sujeito não consegue mais escapar dos acontecimentos de seu passado.

A ideia que havia sido exposta dos compassos 26 a 33, com o texto “Deus sabe se eu sabia se este era o sonho de um momento”, volta a aparecer a partir do compasso 71, com “como alguém que tem sede e morre ouvindo e vendo a água cantar fresca e sonora”, primeiro o pressentimento de um sonho fugaz e depois a sede que não pode ser aplacada.

Considerações finais

Através das análises realizadas até o momento, foi possível constatar que a estreita relação entre as camadas musicais e textuais em *Suplício Tantálico* e a investigação das possíveis opções musicais adotadas pelo compositor para expressar seu entendimento do texto, possibilitou que novas perspectivas interpretativas fossem viáveis, o que vai ao encontro do pensamento de Tanja Orning, ao afirmar que é preciso buscar “novos entendimentos sobre a prática através da prática” (ORNING, 2017, p.81). Entendendo que o narrador passa por três momentos dramáticos ao longo da peça, como observamos no quadro acima, é possível, a partir deste olhar, escolher elementos interpretativos para comunicar estes estados do sujeito, tais como: parâmetro no uso de dinâmicas, cores e timbres vocais, comunicação gestual e dramaticidade na interpretação. Partindo de minha visão como intérprete, esta maneira de observar a peça como um todo permitiu encontrar uma versão interpretativa mais consciente e uma imersão na dramaticidade do texto, cuja mensagem narrativa noto agora como mais inteligível para ser comunicada.

Debruçar um olhar analítico visando evidenciar as relações existentes entre texto e música nesta canção, tornou perceptíveis e explícitos recursos usados pelo compositor para exprimir e confirmar atmosferas musicais, que vão ser recorrentes em outras canções do ciclo, como o já citado uso do efeito “eco”, por exemplo, e o uso da síncope e intervalos de segunda, que podem ser considerados como elos de ligação entre as canções do ciclo e uma característica particular do compositor.

Refletir sobre pesquisa artística fez com que essa percepção também mudasse, uma vez que cada experiência de performance é única e vai ser influenciada por diversos aspectos do momento no qual está inserida. Por outro lado, sendo *Suplício Tantálico* uma das canções brasileiras que mais interpretei ao longo de minha trajetória, buscar novas possibilidades interpretativas para performá-la é, ao mesmo tempo desafiador e recompensador.

Referências:

- BATISTA, Carla Domingues. *A relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter*. Florianópolis, 2010. 144f. Dissertação de Mestrado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música, UDESC, Florianópolis/SC, 2010.
- BORGdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University, 2012.

- COESSENS, Kathleen. *A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão*. ARJ | Brasil | Vol. 1/2 | p.1-20 | Jul./Dez. 2014.
- KIEFER, Luciana; HERR, Martha. *As canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer: uma abordagem interpretativa*. Anais do XV Congresso da ANPPOM. |p. 1204-1211| 2005.
- OPAZO, Úrsula San Cristóbal; LÓPEZ-CANO, Rubén. *Investigación artística em música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC. Barcelona, 2014.
- SILVA, Luciana Pereira Costa e. *Canção morena do compositor brasileiro Waldemar Henrique: um estudo analítico e interpretativo*. Revista DAPesquisa. Vol. 13. |p. 31-44| 2018. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/issue/view/657/showToc>
- SUPLÍCIO TANTÁLICO – FREDERICO RICHTER. Carla Domingues e Cláudio Thompson. Duração: 3'40". Gravado em Florianópolis/SC, agosto 2019. Disponível em: <https://youtu.be/ZJPemGEVRzE>
- ORNING, Tanja. *Music as performance - gestures, sound and energy: A discussion of the pluralism of research methods in performance studies*. Journal for Research in Arts and Sports Education. 2017. Disponível em https://www.academia.edu/39647058/Music_as_performance_-_gestures_sound_and_energy_A_discussion_of_the_pluralism_of_research_methods_in_performance_studies