

A METÁFORA DO AMANHECER EM *AURORA*, PARA PIANO E ORQUESTRA DE ALMEIDA PRADO

Ronal Xavier Silveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Interpretação

Resumo: O presente artigo visa estabelecer uma relação entre a obra *Aurora* para Piano e Orquestra (1975) de José Almeida Prado (1943–2010) com a epígrafe presente em sua edição. Nesta epígrafe, o compositor propõe um roteiro para a obra onde utiliza termos como *luz, vida, calor, movimento, espiral e claridade*, que sugerem associações diretas entre as metáforas e os processos composicionais. Tomando como referência alguns dados coletados da partitura, procura-se fazer algumas relações possíveis entre a escrita e os efeitos sonoros alcançados para “pintar”, metaforicamente, o amanhecer do dia.

Palavras-chave: Almeida Prado; *Aurora*; Metáfora; Análise musical.

Abstract: This article aims to establish a relationship between the work *Aurora* for Piano and Orchestra (1975) by the Brazilian composer José Almeida Prado (1943–2010) and the epigraph found in its original score. In this epigraph, the composer offers a descriptive scenario for the work using terms such as *light, life, heat, motion, movement, spiral and brightness* which suggests direct metaphoric association with specific compositional techniques. Having as reference some data taken from the sheet music, one seeks to find out some relations between the writing and the sound effects achieved to "depict" the dawn metaphorically.

Keywords: Almeida Prado; *Aurora*; Metaphor; Musical Analysis.

Figura impar no cenário musical brasileiro, Almeida Prado, em algumas de suas entrevistas, fala sobre a sua intencionalidade durante ato de compor, utilizando ideias extra musicais como pinturas, imagens, poemas, conversas, dentre outras coisas (MOREIRA, 2002). A *Aurora*, para piano e orquestra, composta em 1975 por José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943–2010), é uma das obras deste compositor que traz esta declarada intencionalidade, utilizando técnicas composicionais que buscam pintar, metaforicamente um “amanhecer do dia”. Logo no início da partitura, lê-se a seguinte epígrafe:

AURORA é um canto à luz, ao calor, à vida, ao movimento. Vindo da mais espessa escuridão da noite, até alcançar o inebriante êxtase solar, tudo é ascensão, uma progressiva espiral até as mais altas moradas da claridade. (ALMEIDA PRADO, 1975).

Metáfora

Inicialmente e do ponto de vista da linguística, Metáfora é uma figura de linguagem que consiste na alteração do sentido de uma palavra ou expressão pelo acréscimo de um segundo significado, é também concebida como uma “transferência de significados”. Na

Poética, Aristóteles diz “A Metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia.” (ARISTÓTELES, 1985, p. 274). No século XX, este assunto foi profundamente revisto e ampliado, especialmente nas últimas décadas, dando a conhecer que a metáfora constitui praticamente uma maneira do homem operar no mundo.

Dois dos pesquisadores mais importantes que abordaram o tema são George Lakoff e Mark Johnson (1980) que mostram a “onipresença da metáfora até mesmo no discurso cotidiano.” (VEREZA, 2007, p. 3).

A afirmação mais importante que fazemos aqui é que a metáfora não é somente uma questão de linguagem, isto é, de palavras. Argumentaremos que, pelo contrário, os processos de pensamento são em grande parte metafóricos. Isto é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceitual humano é metaforicamente conceituado e definido. As metáforas como expressões linguísticas são possíveis precisamente por existirem metáforas no sistema conceitual de cada um de nós. Assim, quando, neste livro, falarmos sobre metáforas, tais como DISCUSSÃO É GUERRA, deverá ser entendido que metáfora significa conceito metafórico. (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p. 48).

Entretanto, a metáfora não carrega uma certeza, um enunciado pronto e cartesiano onde um observador possa simplesmente refazer um caminho feito por outro observador e assim obter os mesmo resultados. Esta instabilidade na interpretação apresenta-se como característica essencial desta forma de comparação. Contribuindo para que vacilemos na leitura de uma metáfora, a oscilação entre um significado original e outros novos que algumas de suas partes apresentam mostra-se fortemente responsável pela natureza viva da metáfora, bem como por seu poder seminal (ABDOUNUR, 2003, p. 128).

Pelo até aqui exposto, podemos facilmente destacar a música como uma experiência bastante significativa para o estudo da metáfora e, ao mesmo tempo, podemos também estudar, através da metáfora, a própria música. Em uma aula de música, particularmente no instrumento, é comum o professor usar metáforas para transmitir ideias ao seu aluno. A chamada “imagem estética”, termo muito usado por Heinrich Neuhaus (1965, p. 36 e 37), é usado também na tentativa de cunhar uma ideia extramusical que possa ser inserida na música, tanto do ponto de vista de uma necessidade ou resolução técnica do instrumento, como também uma ideia poética que possa definir um possível significado emocional.

Hartmann (2010), ao falar sobre metáforas musicais em seu trabalho intitulado “Estética Musical e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para Piano de Cláudio Santoro”, diz:

Uma grande variedade de figuras musicais é utilizada pelos compositores com o objetivo de representar objetos não musicais. Para tal, eles empregam um sem número de meios descritivos, sugestivos, alusivos, miméticos e simbólicos. Estes meios junto com a organização sintática, textural, estrutural, tonal e o timbre são impregnados de valor comunicativo. (HARTMANN, 2010, p. 68).

Ao longo da história da música, podemos apontar alguns exemplos deste tipo de procedimento composicional. Monteverdi (1567-1643), no prefácio do livro VIII dos *Madrigais*, constata que não existiam, na música de seu tempo, mais que dois gêneros, correspondentes a dois tipos de sentimentos: o *molle* (suave) e o *temperato* (moderado). Ele acusa a ausência do temperamento *concitato* (agitado), que ele define referindo-se ao terceiro livro da *República*, de Platão, como “imitação das palavras e dos acentos de um homem que parte corajosamente para o combate.” (CANDÉ, 2001, p. 433). Este *stillo concitato* é obtido através de notas rápidas repetidas em divisão de semicolcheias, como no exemplo abaixo, retirado do *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, do livro VIII dos Madrigais (figura 1):

The image shows a musical score for the piece 'GUERRA' from 'Combattimento di Tancredi e Clorinda'. It consists of five staves. The top three staves are for Violino, Viola Soprano, and Viola Alto, all showing a rapid, repetitive rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for the voice (Testo) and contains a single note. The bottom two staves are for the Pianoforte and Basso Continuo, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 1. *Combattimento di Tancredi e Clorinda – Guerra, compasso 1.* Fonte: G. Ricordi, 1908. WWW.IMSLP.ORG. Editor: Luigi Torchi. Cláudio Monteverdi, Madrigals, book 8. Partitura em PDF.

Existem também sugestões de outra ordem metafórica como, por exemplo, o movimento das ondas do mar na peça *The Sea and Simbad's Ship*, primeiro movimento de *Scheherazade*, op. 35, de Rimsky-Korsakov. Pode-se observar a intenção de “pintar” o movimento das ondas do mar na linha dos violoncelos (figura 2):

Figura 2: *The Sea and Simbad's Ship*, compassos 18 a 23. Fonte: Moscow: Muzgiz, 1931. Nicolay Rimsky-Korsakov, *Scheherazade, op. 35, The Sea and Simbad's Ship*. WWW.IMSLP.ORG. Partitura em PDF.

Análise

Aurora tem 367 compassos e pode ser dividida em 4 partes:

Partes	Compassos
A	1-100
Ligação (Cadenza)	101-205
B	206-240
C	240-367

Quadro 1. Esquema formal de *Aurora*.

Numa síntese da análise formal, nos restringiremos apenas a uma parte do material de “A” e “C”. Podemos destacar alguns pontos relevantes para a condução deste trabalho como, por exemplo, o intervalo Mi-Fá, que inaugura a obra na mais grave disposição possível para o Piano (figura 3):

Figura 3. *Aurora*, compassos 1 e 2. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Tal intervalo será reutilizado de diversas maneiras ao longo da peça, estando presente até mesmo no último compasso da obra, onde o mesmo intervalo, em sua máxima invariância (as mesmas notas), conclui a peça (figura 4). Isso nos faz refletir sobre a função deste intervalo, buscando compreender todas as transformações que ele sofre e que ele próprio gera. A partir do momento que o associamos à segunda e à última linha da epígrafe, de imediato vislumbramos a possibilidade de compreender o registro como elemento primordial na construção da metáfora grave = espessa escuridão, agudo = altas moradas da claridade.

Figura 4. *Aurora*, compassos 364 a 367. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Nesta primeira parte (A), o compositor utiliza todas doze notas da escala, entretanto, evita por muito tempo a entrada da nota sol natural, que só aparecerá pela primeira vez no compasso 39, na Clarineta. Mesmo em seu registro grave, este instrumento consegue destacar o seu timbre acima da massa sonora. É possível, neste momento, fazer uma analogia com o “primeiro raio de sol da manhã” (figura 5).

Figura 5. *Aurora*, compassos 39 a 41. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Assim como no fenômeno do amanhecer do dia, a nota sol “vem de baixo”, antecedida da nota sol bemol, que por sua vez “sai” da escuridão (os sons emitidos pelos outros instrumentos em registro muito grave).

A partir do compasso 240 (início de “C”) e até o final, haverá a utilização de ataques de curta duração, notas repetidas e trinados que aparecerão em alternância em todos os instrumentos (figuras 6 e 7). Estes procedimentos costumam ser associados, algumas vezes na literatura, com o canto dos pássaros, que pode, por sua vez, ser associado ao despertar do dia.

Figura 6. *Aurora*, compassos 240 a 243. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Figura 7. *Aurora*, compassos 269e 270. Fonte:TONOS - Musikverlag, 1975.

Espaço Textural

O espaço textural da Parte A se desenvolve através de um claro sentido de direcionamento (expansão), porém, não de forma linearmente contínua. Partindo da região subgrave, o espaço se amplia até a região aguda, atingindo-a logo após a *seção aurea* da Parte A, (compasso 71). Interessante observar que, neste ponto, o Piano, que foi responsável pelos graves do início da obra, ultrapassa as cordas, atingindo o Fá 5 (figura 8).

Figura 8: *Aurora*, compassos 70 e 71. Fonte:TONOS- Musikverlag , 1975.

O gráfico seguinte (figura 9) ilustra a relação espaço *versus* tempo dos compassos 1-100. Este gráfico não está em escala, porém permite vislumbrar o movimento em direção ao registro agudo de todo o conjunto instrumental. Muito interessante também é a possível analogia com a ideia de espiral, ou seja, um sempre ascendente, porém em etapas, que se sobrepõem buscando o infinito através de várias idas e vindas.

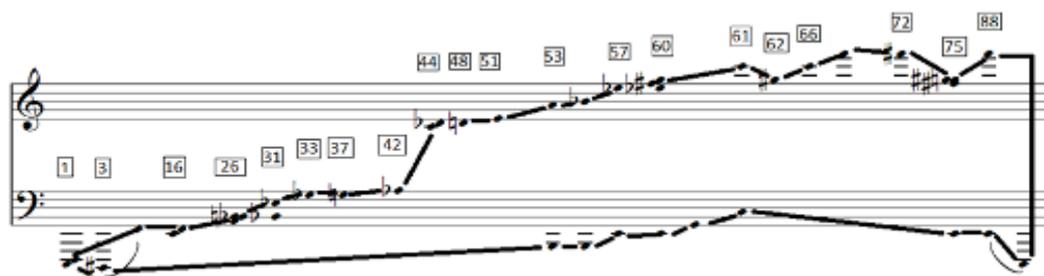
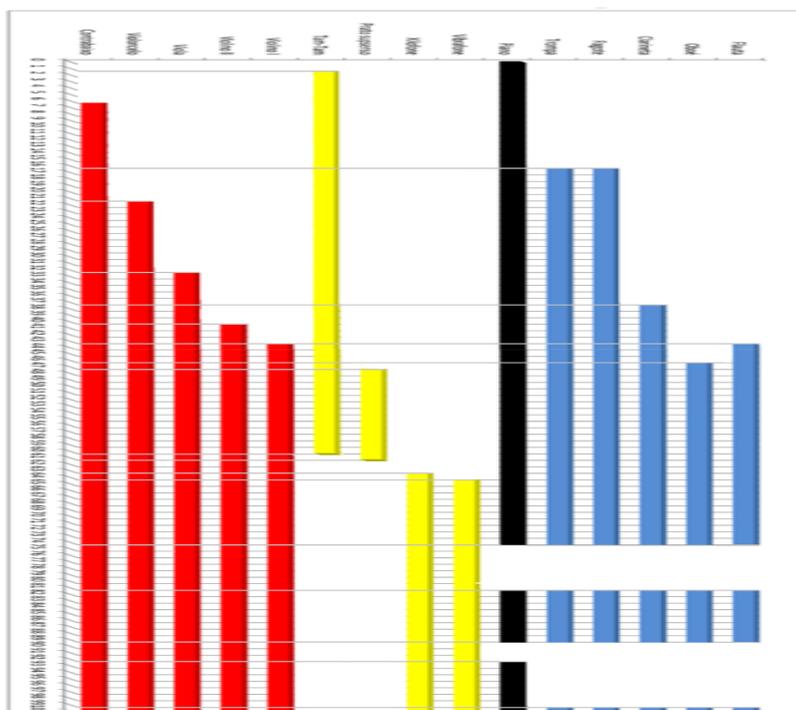


Figura 9: Gráfico – Espaço textural em *Aurora*, compassos 1 a 100.

Timbre

A sequência de entrada dos instrumentos também é um fator relevante na construção da ideia musical e é amplamente explorado pelo compositor nesta obra. Através do gráfico (figura 10), podemos perceber o papel de liderança do Piano que atua, evidentemente, como protagonista, assim como o adensamento provocado pela soma dos instrumentos desde o compasso 1. Interessante ainda é observar a entrada do Xilofone e do Vibrafone nos compassos 63 e 64, respectivamente, exatamente na seção áurea da parte C, o que confere um “brilho” maior a todo o conjunto.

Figura 10 (página seguinte): Gráfico – Timbre em *Aurora*, compassos 1 a 100. Azul para Madeiras + Trompa, Amarelo para Percussão, Preto para o Piano e Vermelho para as Cordas.



Conclusões

De acordo com a análise, podemos concluir que a primeira parte (A) representa a ideia da espiral, das profundezas à ascensão. Metaforicamente, o compositor realiza esta imagem com diversos procedimentos em conjunto: ampliação progressiva do espaço textural, meticuloso e detalhado cálculo das entradas e da distribuição dos timbres, reservando o timbre da percussão de altura definida para o momento climático da Seção, uso sistematizado das alturas, partindo da díade (4,5) e atingindo progressivamente todas as 12 alturas da escala cromática.

As referências intencionais não são apenas de ordem sonora, mas também de ordem visual como, por exemplo, a nota sol que aparece “saindo de baixo para cima” (sol bemol para sol natural). Observados todos estes pontos, podemos concluir que a metáfora desejada pelo compositor foi realmente trabalhada em toda a extensão da obra.

Referências

- ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e Música. O Pensamento Analógico na Construção de Significados*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S. A., 1985.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*, Volumes 1 e 2. São Paulo: Ed. Martins Fonstes, 2001
- HARTMANN, Ernesto F. *Estética Musical e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para piano de Cláudio Santoro: Janelas Hermenêuticas*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.
- LAKOFF George. JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coord. de tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2002.
- NEUHAUS. Henrich. *El Arte del Piano*. Madrid: Real Musical. 1985.
- VEREZA, Solange Coelho. Metáfora e Argumentação: uma Abordagem Cognitivo-Discursiva. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, v. 7, n. 3, p. 487-506, set./dez. 2007