**Intertextualidade e Tópicas em Canticum Naturale, de Edino Krieger**

**Julio Cesar Damaceno[[1]](#footnote-1)**

Universidade do Estado de Santa Catarina/PPGMUS-Mestrado

SIMPOM: *Musicologia*

julio\_damaceno@hotmail.com

**Resumo:** Este trabalho apresenta parcialmente uma pesquisa em andamento cujo objetivo é uma análise da peça sinfônica *Canticum Naturale*, de Edino Krieger. Considerando o caráter mimético da obra, baseada na emulação da paisagem sonora da Floresta Amazônica, o ponto central desta proposta de análise é a articulação entre uma abordagem estrutural, com foco nos materiais sonoros e técnicas composicionais empregadas, e a consideração das referências presentes na obra a cantos de pássaros, às águas de um rio e ao canto de sereias. Tendo em vista tal articulação, bem como o escopo deste artigo, serão apresentadas aqui, além de um breve resumo biográfico sobre o compositor e uma contextualização da peça, algumas considerações a respeito das relações intertextuais e da utilização de tópicas no discurso musical de *Canticum Naturale.*

**Palavras-chave**: Musicologia; Música Brasileira; Intertextualidade.

**Intertextuality and Topic Theory in *Canticum Naturale*, by Edino Krieger**

**Abstract**: This work presents partially an ongoing research that aims to analyze the symphonic piece *Canticum Naturale*, by Edino Krieger. Considering the mimetic character of the work, based on the emulation of the Amazonian soundscape, the central point of this proposal of analysis is the articulation between a structural approach, focusing on the sound materials and compositional techniques employed, and the consideration of references to bird songs, to river waters and to the chant of mermaids. Considering this articulation, as well as the scope of this article, we will present here, besides a contextualization of the work and its author, some considerations regarding the intertextual relations established in the piece and the employment of musical Topics in it's discourse.

**Keywords**: Musicology; Brazilian Music; Intertextuality

**1. Edino Krieger - Vida e Obra**

Nascido em Brusque, Santa Catarina, no ano de 1928, Edino Krieger desenvolveu uma carreira que marcou indelevelmente a música brasileira no século XX. Além do grande reconhecimento como compositor, tem sua biografia atrelada a uma forte atuação como administrador cultural, através da qual esteve à frente da criação e manutenção de projetos fundamentais para a disseminação da música de concerto no país, como as Bienais de Música Brasileira Contemporânea e o Instituto Nacional de Música da Funarte.

Tendo iniciado seus estudos musicais com o pai, o maestro Aldo Krieger, Edino se dedicou ao violino realizando recitais em sua região natal até os 14 anos de idade, ocasião na qual lhe foi ofertada pelo então governador do estado de Santa Catarina uma bolsa de estudos para o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Foi neste Conservatório em que, paralelamente aos estudos de violino, Edino iniciou sua atividade como compositor através de seu contato com Hans-Joaquim Koellreutter. Com apenas 17 anos, Edino passa a integrar o Grupo Música Viva que, liderado por Koellreutter, reunia alguns compositores interessados nas novas técnicas composicionais e proposições estéticas das vanguardas europeias (KRIEGER, 2011).

Assim, as primeiras obras de Edino são marcadas pela influência do serialismo e da técnica dodecafônica, porém, segundo o próprio compositor, tal influência se deu de maneira livre, jamais sendo caracterizada por posicionamentos radicais ou excludentes em relação a outras possibilidades. Cabe destacar aqui sua atuação como crítico musical na imprensa carioca neste momento, através da qual o compositor se posicionou claramente durante os embates entre vanguarda e nacionalismo no princípio da década de 50, defendendo a liberdade de escolha dos compositores em relação às técnicas composicionais e opondo-se àqueles que ainda pregavam a cartilha modernista andradeana, segundo a qual a pesquisa e a transfiguração do folclore nacional deveriam ser a base para a criação musical brasileira (HORTA, 2006, p. 33).

Coerentemente com esta postura, entre o fim da década de 40 e meados da década de 50, Edino amplia seus horizontes como compositor dando continuidade à sua formação musical nos Estados Unidos e Inglaterra, tendo sido aluno de nomes como Aaron Copland, Darius Milhaud e Lennox Berkeley. Neste momento, começa uma busca por uma linguagem composicional vinculada a expressões neo-clássicas e nacionalistas que será mantida até meados dos anos 60 (Krieger apud PAZ, 2012, p. 19). Paralelamente à composição, Edino inicia uma longa atuação na Rádio MEC, como produtor de programas, diretor musical e assistente da Orquestra Sinfônica Nacional que pertencia à emissora.

O ano de 1965 é apontado pelo próprio compositor como um divisor de águas em sua atividade musical. A partir dali, inicia-se uma terceira fase composicional que se caracteriza pela síntese das diversas tendências estéticas com as quais Edino travou contato em seus anos de formação no Brasil e no exterior. A década de 60, além de marcar a chegada do compositor à maturidade artística, também foi o período no qual se iniciaram algumas de suas iniciativas mais importantes como administrador cultural (TACUCHIAN, 2006, p. 22).

Os Festivais de Música da Guanabara, organizados por Edino em 1969 e 1970, foram o primeiro passo para a criação das Bienais de Música Brasileira Contemporânea realizadas a partir de 1975, evento que Edino dirigiu até a 12º edição em 1997 e que continua presente no calendário artístico nacional. Na década de 80 Edino foi um dos principais articuladores para a criação do Instituto Nacional de Música da Funarte, que dirigiu a partir de 1981. Em 1989 assume a direção da Funarte, sendo responsável pela implantação de inúmeros projetos vinculados à divulgação da música brasileira de concerto. Na década de 90, esteve à frente da Academia Brasileira de Música e do Museu da Imagem e do Som, instituições nas quais fez um profícuo trabalho de recuperação e disponibilização de acervos (TACUCHIAN, 2006, p. 22). Esta intensa atividade como administrador e produtor cultural, além da crítica musical exercida na imprensa, caracteriza Edino Krieger como um artista marcado pela "intenção muito firme de inserir-se no processo social, na discussão da época, nos assuntos que diziam respeito à vida do músico, extrapolando o simples trabalho de composição" (Horta apud PAZ, 2012, p.11).

Apesar de possuir um catálogo relativamente pequeno, constando em torno de 150 peças, Edino Krieger é autor de obras fundamentais do repertório da música brasileira, tendo escrito para as mais diversas formações camerísticas, peças solo e música orquestral, além de música para cinema e teatro. Segundo Paz (2012, p.23), sua produção pode ser dividida em três fases criativas. A primeira, marcada pelos estudos com Koellreutter e sua participação como integrante do Grupo Música Viva, se deu entre os anos de 1945 e 1952. Este período "embrionário" se caracteriza pela criação de peças curtas construídas a partir da técnica dodecafônica, como as *3 Miniaturas para piano e flauta* e os *5 Epigramas para piano*. Escrito em 1952, o *Choro para Flauta e Cordas* articula a técnica dodecafônica com uma linguagem rítmica e com algumas características melódicas e formais ligadas ao Choro.

No fim da década de 40, Edino estudou composição no Estados Unidos, entrando em contato com compositores de expressão claramente neo-clássica, como Aaron Copland. Esta aproximação com outros pontos de vista estéticos caracterizou toda a segunda fase de sua criação, entre 1953 e 1965. Neste período há uma predominância clara de formas clássicas como a suíte e a sonata, além de referências constantes a elementos de caráter nacionalista, o que pode ser observado em alguns títulos como *Abertura Brasileira*, de 1955, e *Brasiliana,* para viola e cordas, de 1960. Segundo Rodrigues (2006), a *Sonata para piano a 4 mãos*, de 1953, é apontada por Edino como o marco inicial desta fase. Ainda segundo Rodrigues, esta "é também a fase mais produtiva, a que viu nascer suas obras mais conhecidas pelo público e por esta razão poderia ser considerada a sua fase de afirmação como compositor" (RODRIGUES, 2006, p. 40).

Em 1965, Edino escreve sob encomenda do III Festival Interamericano de Música de Washington a peça *Variações Elementares*, marco inicial de sua terceira fase composicional. Segundo Paz (2012, p.25), esta fase tem como característica o fim da preocupação de Edino em privilegiar certas técnicas, formas ou processos composicionais, articulando preceitos tanto das vanguardas quanto da tradição musical europeia, além de uma busca intencional pelo nacional dentro de um contexto mais universalista. Referindo-se a *Variações Elementares*, peça inaugural desta fase, Horta (2006, p. 34) aponta que "nesse caso, já temos uma amostra bem significativa do estilo maduro do compositor, que seria injusto chamar de eclético, de tal modo estão nele integradas as diversas maneiras de pensar e agir".

Dentro da produção de Edino neste período, é destacada por Tacuchian (1999) uma trilogia de peças sinfônicas: *Ludus Symphonicus*, de 1965, *Canticum Naturale*, de 1972 e *Estro Armônico*, de 1975. De acordo com Tacuchian, esta trilogia é o exemplo mais significativo do caráter de síntese atribuído à obra de Edino a partir de meados dos anos 60, coexistindo na linguagem destas peças elementos de vanguarda, como a ausência de centros tonais evidentes, serialismo, aleatoriedade, microtonalismo, cluster-tones, entre outros, e práticas composicionais tradicionais como a imitacão, o fugato, o stretto, o ostinato, a presença de centros tonais, entre outros (TACUCHIAN, 1999, p.22).

Além da articulação entre técnicas e procedimentos composicionais advindos tanto da vanguarda quanto da tradição, a questão de uma identidade musical nacional também perpassa esta fase composicional de Edino. Contudo, cabe lembrar a postura assumida pelo compositor desde a década de 40 ao afirmar que a expressão de uma brasilidade musical não pode se vincular à restrição dos aparatos técnicos e expressivos do artista. Neste sentido, Egg (2015, p.35) afirma que "as obras de Edino Krieger se tornaram uma referência de como contornar o dilema de brasilidade sem abrir mão da diversidade composicional".

**2. *Canticum Naturale***

*Canticum Naturale* foi escrita no início de 1972 por encomenda da Orquestra Filarmônica de São Paulo, por ocasião das homenagens ao sesquicentenário da Independência. Sua estreia aconteceu no mesmo ano no Teatro Municipal de São Paulo sob regência de Jaques Bodmer e com solo vocal de Maria Lúcia Godoy. Segundo Paz (2012, p. 26), a estreia "se deu com grande cobertura por parte da imprensa, todos os jornais de grande circulação estampavam notas e comentários alusivos à peça". Ainda segundo Paz, citando matéria do jornal O Globo de 30/12/73, esta foi a peça de compositor brasileiro mais executada no Brasil e no exterior naquela temporada.

Inserida na terceira fase composicional de Edino, a peça constitui-se a partir da recriação do ambiente sonoro da floresta amazônica por meios orquestrais, através de alusões (indicadas na partitura) a cantos de pássaros, ruídos de insetos e outros animais, além de referências ao movimento das águas dos rios que perpassam a floresta. A peça é dividida em dois movimentos, Diálogo dos Pássaros e Monólogo das Águas, executados sem interrupção, com duração aproximada de 15 minutos segundo indicação da partitura.

A primeira seção, Diálogo dos Pássaros, teve como base para sua composição a transcrição de cantos de pássaros encontrados pelo compositor em gravações do ornitólogo Johann Dalgas Frisch, cujo trabalho na década de 60 se popularizou através do lançamento de dois discos com registros de suas expedições. Em 1964, o disco "Vozes da Amazônia" trazia o registro inédito do canto do Uirapuru, espécie da fauna brasileira vinculada a lendas indígenas e já referenciada previamente em algumas obras da música brasileira (como o balé *Uirapuru*, de Villa-Lobos, de 1917-1934, e a *Sinfonia nº 2*, de Camargo Guarnieri, de 1945). Em *Canticum Naturale* a exposição do canto do Uirapuru articula a passagem entre o primeiro e o segundo movimento da peça, sendo realizada através de um solo de flauta. Segundo Cevallos (2012, p. 48), "conforme a crença popular da Amazônia, quando o uirapuru inicia seu canto todos os outros pássaros e animais se calam como forma de reverência. É possível que o compositor tenha feito alusão a esta lenda pela maneira como apresenta o solo deste pássaro na obra".

Segundo o compositor, este procedimento de transcrição dos cantos de pássaros e sua utilização como material para a composição tem ligação com sua busca por uma linguagem composicional menos atrelada a formas e técnicas pré-concebidas. Apesar disso, alguns autores, além do próprio Edino Krieger, apontam na escrita da peça a influência de uma estética surgida na Polônia em fins da década de 50 referenciada por Cevallos (2012) como “sonorismo”. Esta autora, estudando a influência da música polonesa nos compositores brasileiros nas décadas de 1950 e 60, realiza uma análise da peça apontando os paralelos entre os procedimentos composicionais de Edino e os que podem ser observados em compositores vinculados a estética sonorista, cujo principal representante seria Penderecki. Descrevendo o que seriam as principais características da música sonorista, a autora aponta quatro aspectos: reação às técnicas composicionais do serialismo, a exploração de articulações não usuais na escrita instrumental, a preponderância da textura como parâmetro para a composição e o emprego de notações não convencionais.

Calcado na exploração da sonoridade, ou seja, naquilo que é perceptível à escuta, o sonorismo buscou se desvencilhar das técnicas composicionais como o serialismo, nas quais as relações abstratas tomam a frente da atividade composicional e o resultado sonoro se torna apenas consequência. Neste sentido, os compositores ligados à estética sonorista apresentam uma escrita instrumental que explora recursos inusitados nos instrumentos tradicionais da música europeia, evidenciando assim o timbre como elemento estrutural, em detrimento das relações entre alturas, e a valorização dos aspectos texturais da composição. Tais caraterísticas são ligadas ao surgimento de novas grafias musicais empregadas pelos compositores sonoristas, tendo em vista a necessidade de indicação na partitura de técnicas instrumentais e de orquestração inadequadas à notação musical tradicional. Cevallos traça um paralelo claro entre a escrita de Edino em *Canticum Naturale* e a de Penderecki logo a partir da bula que consta da partitura, apontando o emprego dos mesmos grafismos. Outra característica da peça de Edino Krieger vinculada à estética sonorista é a organização rítmica da primeira seção, através de módulos com figurações rítmico/melódicas que são executados livremente pelos músicos da orquestra dentro de uma estrutura com indicação temporal em minutos.

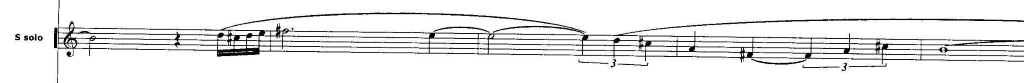
Tacuchian (1999) insere *Canticum Naturale* em sua análise do que caracteriza como uma trilogia sinfônica escrita por Edino entre 1965 e 1975: *Ludus Symphonicus*, *Canticum Naturale* e *Estro Armônico*. Segundo o autor, estas três obras possuem afinidades estéticas e procedimentos técnicos de composição que as articulam, sendo sua principal característica a síntese entre elementos de vanguarda e da tradição musical. Em sua análise da peça, Tacuchian dá ênfase a uma abordagem comparativa entre as escritas de Edino e Villa-Lobos, demonstrando de que maneira cada um dos compositores abordou a representação de elementos como o canto do Uirapuru e o movimento das águas.

Descrevendo a segunda parte da peça, Monólogo das Águas, como uma estrutura ternária A B A', o autor aponta a presença do que denomina motivo das águas, um ostinato apresentado pelos violoncelos no início da segunda parte e retrabalhado por todos os naipes ao fim, relacionando sua estrutura a soluções encontradas por Villa-Lobos e Debussy em peças anteriores (respectivamente *Erosão - Origem do Rio Amazonas* e *La Mer*).

**Exemplo 1: Motivo das Águas (Krieger, 2000 p. 13).**

Note-se que este motivo tem raiz na escala hexafônica (E, F#, G#, Si*b* e também G, A, B nos tempos fracos). Os saltos de terça menor escondem essa matriz em tons inteiros, o que, entretanto, é de alta relevância na discussão sobre significação e tópicas que faremos adiante.

A seção central da segunda parte é constituída pelo solo vocal de soprano (sem texto), opcionalmente substituído por um violoncelo. Aqui, os módulos de repetição aleatória e a marcação temporal em minutos são substituídos pela notação musical tradicional, com uma métrica quaternária e um centro tonal estabilizado em Mi, em torno do qual se desenvolve um material melódico essencialmente modal com características da música nordestina.

**Exemplo 2: Trecho do solo Vocal (Krieger, 2000 p.22).**

Sendo esta a única “melodia”, no sentido mais comum, que pode ser ouvida no *Canticum*, com exceção dos cantos de pássaros, ela se torna muito relevante para a análise do significado musical da obra. Picchi (2015), referindo-se à concepção melódica como uma das principais características da música de Edino, cita este trecho de *Canticum Naturale* como um exemplo da importância na música brasileira da dimensão melódica, que está

Presente mesmo em obras importantemente constituídas com elementos não melódicos, sequer definidos completamente, como Canticum Naturale de 1972, para orquestra, construída com cantos de pássaros, ruídos ambientais e outros materiais sonoros, na primeira parte chamada Diálogo dos Pássaros; na segunda parte, chamada Monólogo das Águas, busca dimensionar sonoramente o grande rio Amazonas, onde até mesmo numa voz sem palavras há uma direção linear do canto primordial do país. (PICCHI, 2015 p. 21).

Ao fim do solo vocal, o retorno do motivo das águas marca o encaminhamento para o final da peça que se constitui novamente através dos módulos de repetição indeterminada e da marcação em minutos substituindo a escrita métrica tradicional. O fim do segundo movimento, o momento mais sonorista da peça segundo Cevallos (2012, p. 50), é descrito pelo compositor como o "impacto final" entre os elementos de movimento (o motivo das águas) e de massa sonora (blocos estáticos de sonoridades) que constituem o Monólogo das Águas (Krieger apud PAZ, 2012, p. 26).

**3. Intertextualidade e Tópicas**

Mesmo a partir de uma breve descrição, nota-se que os materiais sonoros e técnicas composicionais presentes em *Canticum Naturale* estabelecem um diálogo da peça com diversas tendências estéticas e repertórios. Souza (2015) sintetiza algumas destas referências presentes na peça e inclui algumas possibilidades:

As referências extramusicais desta obra, que criam representações sonoras da natureza, dialogam com obras como “La Mer” de Debussy ou especialmente com o “Uirapuru” de Villa-Lobos. De fato, Krieger utiliza nela uma fascinante mistura de técnicas: o aleatorismo da moderna escola polonesa (no empréstimo soluções de Lutoslawski e Penderecki), o refinamento harmônico da escola espectralista francesa (nas sonoridades que lembram Grisey e Murail), e ainda o gosto pelos arabescos melódicos que imitam cantos de pássaros, inspirados talvez em Messiaen (mas certamente também em Villa-Lobos). (SOUZA, 2015, p. 118).

Estas referências podem ser entendidas sob a perspectiva da intertextualidade e da retoricidade: a primeira no sentido de desnaturalizar a influência e colocá-la sob uma perspectiva histórica e critica, a segunda na assunção de que a camada expressiva desta obra deliberadamente busca provocar efeitos e significações específicas em ouvintes. A teoria das tópicas pode iluminar alguns aspectos desta abordagem, e é nesta direção que seguiremos aqui.

A rede de tópicas e relações intertextuais estabelecidas em *Canticum Naturale* pode ser pensada em diversos níveis. Primeiramente, enfocando as técnicas composicionais empregadas, temos um diálogo do compositor com a linguagem de vanguarda dos anos 1950 e 60, aqui já referida como estética sonorista, tipicamente a *Trenódia* de Penderecki (1960) mas também *Lux Aeterna* e *Atmosphères* de Ligeti (respectivamente 1955 e 1961). A relação do *Canticum* com esta escola não se limita à formas de escrita da partitura mas está principalmente nos elementos sonoros efetivamente ouvidos: as camadas de timbres que se apresentam, crescem, decrescem e saem; a ausência de métrica, de pulsação e de motivos rítmicos que propulsam a orquestra como um todo; com exceção dos cantos de pássaros e do motivo da Mãe D’água, tudo o que se ouve é preponderantemente um trabalho de variações no âmbito das texturas e dos timbres. Portanto o *Canticum*, obra de 1972, como um todo se filia claramente a esta escola de composição anterior, o que pode ser entendido como uma referência culta, aquilo que foi chamado de tópica *learned style* (Ratner, 1980; Agawu, 1991). Note-se que esta remissão se dá no nível macro, na dimensão da sonoridade da obra como um todo, nesta inscrição deliberada na escola sonorista. Na tópica de estilo culto em geral se dão dois aspectos: o público culto e o ouvinte leigo. O público culto é aquele que percebe esta referencia e a sorve como demonstração de domínio técnico de um estilo, podendo assim apreciar a obra com um ouvido comparativo, o que dá muita relevância, neste caso, à tópica da floresta e à tópica nordestina, ausentes no contexto original do sonorismo. Por outro lado, o ouvido leigo tende a atribuir complexidade e modernidade à obra, e daí uma qualidade geral influenciada por estes pontos. Deve-se notar que nenhum desses dois juízos tem mais valor ou deve ser entendido como mais substancial na compreensão histórica e crítica da obra. A teoria da intertextualidade revela que nenhuma obra é verdadeiramente nova: o que varia são as formas de relacionamento com as obras anteriores e a produção de novos materiais a partir delas (STRAUS, 1990).

Neste ponto, pode-se comentar que o motivo das águas (exemplo 1) é uma re-elaboração da representação musical da movimentação das águas pela via da ondulação do contorno melódico e da escala hexafônica. A ondulação das águas como oscilação nas alturas é uma transformação semiótica que tem uma herança histórica antiga, remetendo a Dvorak (Rio Moldau, 1874) e certamente a obras anteriores as quais não é nossa intenção investigar aqui. Já a escala hexafônica remete diretamente ao estilo de Debussy, classificado historicamente na escola impressionista, tendo na obra deste compositor um papel essencialmente de referência exótica, o caráter de alteridade e primitivismo estético. Estas duas camadas juntas estão ativas na criação sonora das águas escuras e misteriosas de um rio na floresta tropical: a ondulação como lugar comum histórico da representação sonora das águas e a escala hexafônica na evocação de um mistério que vai se revelar na mítica do canto da sereia, presente na literatura universal e igualmente nos mitos amazônicos. Este último vai se manifestar no *Canticum* sob a marca da tópica nordestina, como veremos.

Com relação ao canto dos pássaros, *Canticum Naturale* se articula a diversos repertórios do Brasil e do exterior nos quais estes elementos já foram representados musicalmente. Além das já citadas referências à música de Villa-Lobos e Messiaen, os pássaros estão presentes no repertório brasileiro desde pelo menos o século XIX. Dudeque (2010) e Volpe (2001) trazem exemplos da representação de cantos de pássaros em obras do romantismo brasileiro como a *Série Brasileira*, de Alberto Nepomuceno, e *Alvorada*, de Carlos Gomes, enfatizando a maneira pela qual estas representações sonoras da natureza se vinculavam à expressão de um caráter nacional pela música. Em relação à descrição sonora do ambiente da floresta brasileira, a peça de Edino encontra diversos precedentes na obra de Villa-Lobos como *Saudades das Selvas Brasileiras*, *Alvorada na Floresta Tropical*, *Amazonas*, *Floresta do Amazonas*, além das já citadas *Erosão - Origem do Rio Amazonas* e *Uirapuru*.

*Canticum Naturale* articula-se assim a um vasto repertório que tem como característica unificadora a busca por um pictorialismo musical cujos exemplos remontam pelo menos ao renascimento, em obras como *Le Chant des Oyseaux* e *La Bataill*e, de Janequin, atingindo um ápice com o surgimento do Poema Sinfônico no romantismo tardio.

No segundo movimento de *Canticum Naturale*, além da representação dos rios amazônicos, associada por Tacuchian (1999) às representações presentes em Debussy (*La mer*) e Villa-Lobos (*Erosão*), o solo vocal descrito pelo compositor como uma referência à lenda da Mãe D'Água estabelece um diálogo com o 3º movimento dos *Nocturnes*, de Debussy, no qual a representação do movimento das águas marinhas é articulado a um grupo de vozes femininas como representação do canto de sereias. Como já dissemos, a profundidade literária dessa temática não será discutida aqui, porém alguns nexos podem ser apontados.

Primeiramente, a ausência da palavra é constitutiva desse canto misterioso: é como se a linguagem não fosse suficiente para portar o conteúdo, cuja densidade somente pode ser expressa em uma linguagem desconhecida que nos chega silábica, sem palavras. Trataremos desse ponto em um artigo que está em elaboração e que versa sobre o vocalise. No *Canticum* essa voz surge no compasso 39 como vindo do fundo do rio, prolongamento do som da nota Si da campana, e se mostra como melodia nordestina, em modo mixolídio com quarta aumentada. A atmosfera mixolídia já vinha se constituindo desde o ponto culminante no compasso 34, onde o pedal em Mi se apresenta. O motivo do triangulo que se inicia no c. 37 coroa essa remissão, não deixando dúvidas quanto à tópica nordestina que se manifesta. Esta tópica, neste momento da obra, revela sua alta retoricidade, dado que o significado que ela traz está distante de tudo o que vinha se apresentando em termos semânticos: a floresta, os pássaros, o rio, e de repente surge uma sereia que traz um nordeste sub-aquático, chamando a atenção do ouvinte e exigindo um esforço de compreensão para dar sentido a essa quebra da cadeia isotópica (PIEDADE, 2012).

O universo de tópicas da musicalidade brasileira elencado por Piedade (2013; 2009) apresenta alguns pontos pertinentes ao conteúdo programático de *Canticum Naturale*, em especial no que se refere à representação da floresta. Em sua abordagem da música de Villa-Lobos, Piedade identifica um conjunto de tópicas que denomina como tópicas amazônicas, ou tópicas da Floresta Tropical. Neste conjunto, inserem-se tópicas animais (as quais retratam tipicamente pássaros habitantes da floresta de maneira icônica) e tópicas selvagens (que retratam fenômenos naturais). Ainda segundo Piedade, (2009, p. 129), "outro exemplo das tópicas de floresta tropical é sua enunciação como lugar da teofania, onde deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e tem sua voz musical". Este universo de tópicas pode ser identificado em *Canticum Naturale*, respectivamente, na representação icônica dos cantos de pássaros no primeiro movimento (tópicas animais), na alusão ao fluxo das águas no segundo movimento (tópica selvagem) e na representação do canto do Uirapuru e da Mãe D'água (a floresta como lugar da teofania). Além das tópicas amazônicas, também podem ser identificadas na peça a tópica nordestina (material melódico/harmônico do solo vocal). Pode-se apontar também em *Canticum Naturale* uma característica atribuída por Piedade à música de Villa-Lobos: a sobreposição de tópicas, como no caso da representação do canto do Uirapuru, ao mesmo tempo uma representação icônica do canto de um pássaro (tópica animal) e uma alusão à um ser mítico da floresta (teofania).

Assim, tendo em vista a retoricidade dos materiais composicionais presentes em *Canticum Naturale*, a Teoria das Tópicas, em sua adaptação realizada por Piedade, se apresenta como uma possibilidade coerente para a compreensão da peça, revelando janelas intertextuais e possibilitando a articulação do discurso musical em uma narrativa que se dá através destas figuras retóricas. O âmbito das tópicas, nesta obra, se dá preponderantemente nas amplas dimensões, a da forma e da significação geral. Tópica culta, tópica da floresta e tópica nordestina são os três nódulos principais que se pode observar em termos macro-estruturais no plano expressivo.

**Referências**

AGAWU, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs*. Princeton: Princeton University Press.

CEVALLOS, Semitha H. M. *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*. Dissertação de mestrado. UFPR. Curitiba. 2012.

DUDEQUE, Norton. Realismo Musical, Nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música Em Perspectiva*, v.3, n 1. 2010, p. 136 – 163.

EGG, André. Brasilidade e Diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira. *Anais* do II Festival de Música Contemporânea Brasileira. Campinas. 2015, p. 23 – 35.

HORTA, Luiz Paulo. Uma síntese do que há de melhor na música moderna do Brasil. *Série Música Contemporânea Brasileira*, v. 2 Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p.29-35.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington. Indiana University Press, 2005.

KRIEGER, Edino. Aula Inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 2. Jul.Dez 2011, p. 413-423.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Canticum Naturale*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2000. Orquestra.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, *Anais*. São Paulo, ECA-USP, 2013.

PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro, SESC, 2012.

PICCHI, Achille. Brasilidade e Diversidade composicional: Edino Krieger. *Anais* do II Festival de Música Contemporânea Brasileira. Campinas. 2015, p. 17 – 23.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. In: *El Oído Pensante*. Buenos Aires, v. 1, N.1. 2013, p. 1 – 23.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais* do Simpósio Internacional Villa-Lobos, USP. 2009, p. 127 – 134.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Música e Retoricidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. *Anais*... Ribeirão Preto: USP, 2012. p. 90-100.

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

RODRIGUES, Lutero. Edino Krieger: música de câmara. *Série Música Contemporânea Brasileira*, v. 2 Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 39-51.

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

TACUCHIAN, Ricardo. Uma trilogia sinfônica de Edino Krieger. In: *DEBATES* - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, 1999, p. 7 – 23.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Notas Biográficas - Datas Referenciais. *Série Música Contemporânea Brasileira*, v. 2 Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 17-24.

1. Agência de fomento: CAPES. Orientador: Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade [↑](#footnote-ref-1)