

SILVIO MANSANI DA SILVA

**PIERROT LUNAIRE E O DANTE NEGRO:
UM CICLO DE CANÇÕES PARA VOZ E GRUPO DE CÂMARA**

FLORIANÓPOLIS - SC

2021

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

SILVIO MANSANI DA SILVA

**PIERROT LUNAIRE E O DANTE NEGRO:
UM CICLO DE CANÇÕES PARA VOZ E INSTRUMENTOS**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de mestre em música.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade.

FLORIANÓPOLIS - SC

2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

da Silva, Silvio Mansani
Pierrot Lunaire e o Dante Negro : Um ciclo de canções
para voz e instrumentos / Silvio Mansani da Silva. -- 2021.
198 p.

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2021.

1. Sprechgesang . 2. Canção . 3. Atonalismo . 4.
Schoenberg . 5. Cruz e Souza . I. Piedade, Acácio Tadeu de
Camargo. II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III.
Título.

SILVIO MANSANI DA SILVA

PIERROT LUNAIRE E O DANTE NEGRO:

UM CICLO DE CANÇÕES PARA VOZ E INSTRUMENTOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em música. Área de Concentração: Processos criativos.

Banca examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

Membro _____

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)

Membro: _____

Prof. Dra. Roseane Yampolschi (UFPR)

Florianópolis, 01 de Dezembro de 2021.

À memória do meu pai, Matias da Silva Filho e a
todos os artistas desprezados como cigarras
durante o inverno.

AGRADECIMENTOS

A todos os que dividem comigo a paixão pela música e pela poesia: Amigos, poetas, músicos e compositores parceiros; aos professores e colegas do programa; à minha família, pela paciência e cumplicidade: Morgana, José Matias e Pedro Henrique (especialmente pelas aulas de programação aplicada à música). Agradeço também à CAPES pelo financiamento da pesquisa e àqueles que de alguma maneira contribuíram para a realização desse trabalho: Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Adriana Jarvis Twitchell, Alckmar Luiz dos Santos, Balbina Maria Silva Sanefuji, Bárbara Biscaro, Brunno Rossetti Ogibowski, Chico Saraiva, Diego Ramires, Demétrio Panarotto, Emilio Gozze Pagotto, Fernando Kozu, Giulia Tesman, Gustavo Guimarães Elias, Hans Brandon Twitchell, Januíbe Tejera de Miranda, João Tilton, Kurt Shaw, Guilherme Sauerbronn de Barros, Luigi Irlandini, Luis Fernando Hering Coelho, Luiz Gustavo Zago, Luiz Mantovani, Marco Antônio de Lorenzo, Pedro Marques, Rita de Cássia Oenning da Silva, Renato Maurício Pimentel, Ricardo Massao Fujii, Rodrigo Moreira, Roseane Yampolschi, Vera Lúcia Mansani da Silva.

É banal dizer que nós somos todos idiotas lunáticos; o que o poeta quer dizer é que estamos fazendo o melhor para limpar as manchas lunares imaginárias de nossas roupas ao mesmo tempo em que adoramos nossas cruces. Com elas temos algo que nos ajuda a colocar um valor baixo na matéria. Do desprezo por nossas feridas vem o desprezo por nossos inimigos e o poder de sacrificar nossas vidas por um raio de lua.

Arnold Schoenberg

RESUMO

O objetivo principal dessa pesquisa foi a criação de uma obra camerística para voz e instrumentos (flauta, clarinete, violino, violoncelo e violão), intitulada *Dante Negro*, com poemas de Cruz e Sousa e música inspirada na obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. Do ponto de vista teórico, a aproximação desses artistas tão distintos foi ancorada por convergências estéticas, tais como o estilo simbolista dos textos poéticos e as características dos versos mais radicais de Cruz e Sousa que antecipam técnicas deformadoras típicas das vanguardas modernistas, como o Expressionismo alemão. No ponto central desse encontro está o *Sprechgesang*, um modo exagerado de entonação que se tornou a marca vocal da música expressionista da segunda escola de Viena e que prenunciou uma revolução nos modos de uso da voz na música do século XX. Posicionado numa zona intermediária entre a fala e o canto, é o *Sprechgesang* que permite com que *Pierrot Lunaire* acomode a forma declamativa do melodrama em um ciclo de canções. *Dante Negro*, por sua vez, emula a fórmula de Pierrot, seja no plano da voz, da instrumentação ou da harmonia, livremente inspirada nas sonoridades atonais da segunda escola de Viena e rigorosamente comprometida com a estrutura dos sonetos de Cruz e Souza, de modo a resultar numa obra vocal que prioriza o aspecto semântico do discurso verbal.

Palavras-Chave: Sprechgesang; Canção; Atonalismo; Cruz e Souza; Schoenberg.

ABSTRACT

The main objective of this research was the creation of a chamber music work for voice and instruments (flute, clarinet, violin, cello and guitar), entitled *Dante Negro*, with poems by Cruz e Sousa and music inspired by the work *Pierrot Lunaire*, by Arnold Schoenberg. From a theoretical point of view, the approach of these very different artists was anchored by aesthetic convergences, such as the Symbolist style of the poetic texts and the characteristics of the more radical verses by Cruz e Sousa that anticipate deforming techniques typical of modernist avant-gardes, such as German Expressionism. At the center of this meeting is the *Sprechgesang*, an exaggerated mode of intonation that became the vocal hallmark of expressionist music of the second school in Vienna and that heralded a revolution in the ways of using the voice in 20th century music. Positioned in an intermediate zone between speech and singing, it is the *Sprechgesang* that allows *Pierrot Lunaire* to accommodate the declamatory form of melodrama in a song cycle. *Dante Negro*, in turn, emulates *Pierrot's* formula, whether in terms of voice, instrumentation or harmony, freely inspired by the atonal sounds of the second school in Vienna and rigorously committed to the structure of Cruz e Souza's sonnets, in such a way resulting in a vocal work that prioritizes the semantic aspect of verbal discourse.

Keywords: *Sprechgesang*; Song; Atonalism; Cruz e Souza; Schoenberg.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Das Buch der hängenden gärten, op 15 n 14 - Arnold Schoenberg.....	p. 74
Figura 2 - Notação do <i>Sprechgesang</i>	p. 83
Figura 3 - Compassos 6 a 7 de <i>Die Kreuze, Pierrot Lunaire</i> (Arnold Schoenberg).....	p. 84
Figura 4 - Escanção do trecho poético de <i>Die Kreuze</i> , de Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg).....	p. 85
Figura 5 - Compassos 25 a 27 de <i>Der kranke Mond</i> , Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg).....	p. 87
Figura 6 - Compassos 8 a 9 de <i>Raub</i> , Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg).....	p. 87
Figura 7 - Compassos 7 a 9 de <i>Der Dandy</i> , Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg).....	p. 88
Figura 8 - Compassos 15 a 18 de <i>Der Mondflek</i> , Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg).....	p. 88
Figura 9 - Compassos iniciais de <i>Estudo para violão I “Delicadamente áspero”</i> (Silvio Mansani).....	p. 95
Figura 10 - Compassos iniciais de <i>Estudo para violão I “Delicadamente áspero”</i> (Silvio Mansani)...	p. 95
Figura 11 - Compassos 1 a 4 de <i>Ódio Sagrado</i> , Dante Negro (Silvio Mansani).....	p. 96
Figura 12 - Compassos 36 a 41 de <i>Ódio Sagrado</i> , Dante Negro (Silvio Mansani).....	p. 97
Figura 13 - Uso de elementos textuais para alterar modo de emissão da voz em <i>Dante Negro</i>	p. 98
Figura 14 - Compassos 1 a 5 de <i>Música da morte</i> , Dante Negro (Silvio Mansani).....	p. 100
Figura 15 - Compassos 9 a 12 de <i>Música da morte</i> , Dante Negro.....	p. 101
Figura 16 - Compassos 19 a 25 de <i>Música da Morte</i> , Dante Negro.....	p. 101
Figura 17 - Compassos 32 a 34 de <i>Música da morte</i> , Dante Negro.....	p. 102
Figura 18 - Compassos 1 a 8 de <i>Presa do ódio</i> , Dante Negro.....	p. 103
Figura 19 - Compassos 43 a 45 de <i>Presa do Ódio</i> , Dante Negro.....	p. 104
Figura 20 - Compassos 1 a 4 da parte da voz de <i>Presa do ódio</i> , Dante Negro.....	p. 106
Figura 21 – Compassos 1 a 4 de <i>Visão</i> , Dante Negro.....	p. 107
Figura 22 - Compassos 32 ao 36 de <i>Visão</i> , Dante Negro.....	p. 108
Figura 23 - Escanção da primeira estrofe de <i>Visão</i> , de Cruz e Souza.....	p. 109
Figura 24 - Compassos 1 a 10 de <i>Visão</i> , Dante Negro.....	p. 109
Figura 25 - Compassos 5 a 12 de <i>Tortura eterna</i> , Dante Negro.....	p. 112
Figura 26 - Compassos 19 a 31 da parte da voz de <i>Tortura eterna</i> , Dante Negro.....	p. 113
Figura 27 - Compassos 9 a 13 de <i>Rosa Negra</i> , Dante Negro.....	p. 116
Figura 28 - Compassos 17 a 20 de <i>Rosa Negra</i> , Dante Negro.....	p. 117
Figura 29 - Compassos 1 a 8 de <i>Psicologia humana</i> , Dante Negro.....	p. 118
Figura 30 - Compassos 30 a 37 de <i>Psicologia humana</i> , Dante Negro.....	p. 119
Figura 31 - Compassos 15 a 26 de <i>Psicologia humana</i> , Dante Negro.....	p. 121
Figura 32 - Ordem de apresentação e formação instrumental das peças de <i>Dante Negro</i>	p. 122
Figura 33 - Quadro de utilização dos instrumentos em cada movimento de <i>Dante Negro</i>	p. 124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
1. PRIMEIRO CAPÍTULO - CRUZ E SOUSA	p. 23
1.1 O poeta desterrado	p. 23
1.2 Parnasianismo e a literatura oficial	p. 29
1.3 O simbolismo	p. 37
1.4 Aspectos expressionistas, satânicos e o elemento grotesco	p. 44
1.5 Os sonetos do ciclo Dante Negro	p. 49
1.6 A forma soneto	p. 58
2. SEGUNDO CAPÍTULO - EXPRESSIONISMO MUSICAL	p. 67
2.1 Arnold Schoenberg	p. 67
2.2 O atonalismo livre	p. 68
2.3 Pierrot Lunaire	p. 75
2.4 Sprechgesang	p. 80
3. TERCEIRO CAPÍTULO - DANTE NEGRO, UM CICLO DE CANÇÕES	p. 92
3.1 Considerações analíticas sobre o processo de composição	p. 94
3.1.1 Ódio Sagrado	p. 95
3.1.2 Música da morte	p. 101
3.1.3 Presa do ódio	p. 103
3.1.4 Visão	p. 106
3.1.5 Tortura eterna	p. 110
3.1.6 Rosa Negra	p. 114
3.1.7 Psicologia Humana	p. 117
3.2 Aspectos gerais de Dante Negro	p. 121
4.COMENTÁRIOS FINAIS	p. 126
5. REFERÊNCIAS	p. 129
6. ANEXOS	p. 135

INTRODUÇÃO

Minha experiência como compositor é vinculada ao campo da canção popular. Desde 2000, gravei cinco discos¹ e dois compactos autorais como cantor e compositor, sendo que dois deles com canções voltadas ao público infantil². Todos esses trabalhos têm forte ligação estilística com a MPB dos anos 60 e 70, mas também influência da chamada vanguarda paulista dos anos 1980, especialmente Luiz Tatit e Itamar Assumpção. No ano de 2012, iniciei a composição de um repertório de canções a partir da musicalização de sonetos clássicos da literatura brasileira e portuguesa³. Até então, o propósito de musicar versos oriundos da poesia escrita era de fazê-los soar naturalmente como letras de canção, minimizando o quanto possível o inevitável estranhamento por conta do anacronismo do vocabulário e da sintaxe antigos. É desse contexto que nasce o meu interesse pela obra e vida de Cruz e Sousa e a ideia de me aventurar na composição de música vocal para formatos expandidos da canção (algo como um ciclo ou uma cantata). Nesse novo projeto, o meu modo de fazer canção também seria deslocado de seu contexto e não somente o poema do livro, como fiz no repertório do show *Via Láctea*. Assim, parti em busca de novas referências sonoras para a minha prática, especialmente no campo da música contemporânea pós-tonal.

A produção de música a partir de textos poéticos é uma prática bastante comum que nem sempre vem acompanhada de um conceito prévio que envolva reflexões em torno da natureza do material literário. Muitas vezes o texto utilizado é ressignificado e deslocado de seu contexto original, seja por circular em uma mídia diferente daquela para o qual foi pensada originalmente, seja porque atrelado a ideias estéticas diferentes ou até mesmo porque exposto ao público de uma outra época. No caso de *Dante Negro*, o ciclo de canções que me propus a desenvolver neste trabalho de mestrado, a pesquisa histórica tem a função ativa de amparar decisões no âmbito criativo.

¹ O mais recente deles, *Outras pessoas* (SILVA, 2017), com um repertório de canções arranjadas para voz, piano e quinteto de cordas.

² *No dorso do rinoceronte* (PAGOTTO; SILVA, 2007 e 2012), projeto em parceria com Emílio Pagotto, com canções voltadas ao público infantil.

³ Parte dessa série, que conta com cerca de 30 canções, foi levada a público no espetáculo “Via láctea”, que circulou por 15 cidades de Santa Catarina através projeto Via Poesia, do SESC/SC.

Foi o poeta Paulo Leminski (2013), por intermédio de sua obra *Vida – 4 Biografias*, quem primeiramente me soprou possíveis relações entre a poesia de Cruz e Souza e a música de Arnold Schoenberg, especificamente aquela da fase conhecida como expressionista. A segunda menção a isso surgiu de uma conversa com o professor Acácio Piedade, meu orientador, que me chamou a atenção para a obra *Pierrot Lunaire*. Ao seu ver, o opus 12 do compositor austríaco poderia ser um exemplo de como organizar pequenas peças vocais em uma sequência orgânica e coerente, de maneira a produzir uma obra única de longa duração. Assim, o interesse inicial de produzir uma obra longa sobre Cruz e Souza a partir de seus textos, ganhou também um estimulante pressuposto na esfera da musicalidade. Assim, ainda nessa fase de ajustes no projeto e elaboração do plano de estudo, passei a me dedicar também a leituras e audições do repertório musical da segunda escola de Viena, especialmente as obras do período atonal pré-dodecafônico de Arnold Schoenberg.

Paralelamente, intensifiquei a leitura da obra de Cruz e Souza e sua fortuna crítica, com o objetivo de selecionar os poemas para o texto da minha composição e compreender melhor o seu estilo e contexto histórico. A decisão efetiva de fechar o foco sobre *Pierrot Lunaire* surgiu nesse período, à medida em que determinadas convergências com o material literário do poeta brasileiro ficaram evidentes, quando consideradas no contexto da cultura ocidental de matriz europeia do fim do século XIX e início do XX: o romantismo tardio, o estilo simbolista e suas nuances, como os aspectos sombrios e grotescos que remetem ao expressionismo, movimento que define o estilo da música de Schoenberg entre os anos 1908 e 1913. Outro elemento estético motivador advindo de *Pierrot* foi o *Sprechgesang*, técnica vocal de enunciação intermediária entre canto e fala, que se revelou um ótimo recurso para minhas intenções com os poemas do escritor brasileiro.

A pesquisa bibliográfica em torno de Cruz e Souza e Arnold Schoenberg também relevou coincidências marcantes entre os dois artistas. No plano das obras, principalmente, o fato de que o simbolismo literário em Schoenberg vai além dos versos de Albert Giraud em *Pierrot Lunaire*, mas teve papel fundamental na configuração do atonalismo. No plano biográfico, ficou claro que os dois artistas viveram experiências semelhantes relacionadas ao preconceito étnico e à dificuldade de se estabelecer profissionalmente, sendo que a resposta artística dada por ambos foi a busca pela singularidade e não pela convenção.

Em algum momento, durante o percurso do mestrado, eu me dei conta de que, apesar da adoção de uma nova linguagem para a minha música, o que estava fazendo não era profundamente diferente do que sempre fiz. O único elemento verdadeiramente inédito para o meu trabalho como artista era a obrigatoriedade da formalização, por meio de registros sistematizados (o texto acadêmico e o uso mais intenso da partitura musical). No mais, eu continuava basicamente repetindo os mesmos procedimentos criativos que me acompanham desde o início da trajetória e, por conseguinte, marcando essa nova etapa da minha produção com as qualidades e defeitos que compõem a minha individualidade como artista. Essa tomada de consciência foi seguida de um necessário processo de aceitação e autocrítica para a definição de várias ações criativas. Por essa razão, permito-me, a título de introdução, um pequeno memorial reflexivo sobre as origens mais remotas da minha pesquisa.

No início dos anos 90, por volta dos 15 anos de idade, eu era um estudante de violão clássico que se aventurava a compor canções. Mal tinha conhecimento de harmonia para entender os encadeamentos dos acordes e muito menos sabia do que fosse necessário para produzir uma boa letra de música. Naquele tempo não tão distante a internet não existia e os recursos para pesquisa eram sem dúvida mais limitados, muito embora não exatamente escassos: haviam as lojas de discos (novos e usados), as bibliotecas, livrarias e, claro, as bancas de revistas, que sempre me encheram de alegria e notícia, parafraseando Caetano Veloso⁴.

É nesse contexto que, num dado momento, acossado pelo desejo de aprender a fazer boas letras e diante da falta de um caminho claro a seguir, eu passei a folhear os livros de poesia disponíveis ao meu redor, em geral, clássicos da literatura brasileira. Não demorei a perceber que aqueles versos de livro não eram os mais adequados para a canção popular, mas ainda assim havia alguma coisa em comum no que diz respeito ao ritmo e a sonoridade, especialmente o uso da rima. Assim, na falta de alternativa, eu continuei escrevendo versos, não como fim mas como um exercício que me levaria à canção.

⁴ Trata-se de uma referência à canção *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. Os versos citados são: “O sol nas bancas de revista / Me enchem de alegria e preguiça”.

No entanto, ainda nesse período, chegou até mim o Lp *A música em Pessoa* (HIME, 1985), cujo repertório é baseado em poemas de Fernando Pessoa, musicados e interpretados por artistas ilustres da música popular brasileira. Esse disco, bem como o posterior *Estrela da vida inteira* (HIME, 1987), com proposta semelhante (agora em torno da obra de Manuel Bandeira), foram grandes referências para mim quanto às possibilidades musicais da poesia escrita. Importante reparar que minha perspectiva até aqui é a da canção de mercado, pois até então não conhecia nada do repertório erudito brasileiro de canções, nos quais o próprio Manuel Bandeira foi figura recorrente em *lieder* de compositores como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Jaime Ovalle, entre outros. (BANDEIRA, 2012, p.96).

Em sua auto-biografia intitulada *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira discorre sobre a natureza da preferência de tantos compositores pelos seus versos, tentando definir o que de fato seria a musicalidade intrínseca deles que facilitaria o trabalho de composição da música. Baseando-se na observação do resultado de seus poemas musicados (inclusive dos mesmos versos por autores diferentes), o poeta explica que compreendeu “não haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagem” (BANDEIRA, 2012, p.97). Para ele, todo texto tem sempre um potencial numeroso de melodias possíveis de serem concebidas, uma pluralidade de sentidos ou interpretações. (Idem, p.99). Ainda assim, o próprio poeta admite na sequência que o material textual aplicado à música tem suas especificidades formais, quando trata da sua experiência de criar texto para músicas já prontas:

Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz para Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, e fica muito difícil emití-la nessa vogal”. E lá se vai toda a igrejinha do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costumo pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caíam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras, que de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas. (BANDEIRA, 2012, p.101)

De minha parte, com base na minha experiência, eu acredito que a predisposição musical de um poema resida na proximidade do seu material rítmico e sonoro com a sintaxe da fala, o que vai ao encontro do crítico Aires de Andrade, que enxerga em Bandeira "um sentimento e uma expressão muito ligados aos costumes do povo" (idem, p. 99). Tenho a tendência de concordar com essa visão, uma vez que pude observar na prática com o meu trabalho de musicar poemas que quanto mais antiga a obra, maior o distanciamento e a dificuldade para torná-lo em canção moderna. Mas a medida desse distanciamento pode ser medida pelo grau de arcaísmos presentes no vocabulário e na sintaxe, sobretudo no que se refere à língua falada, pois é justamente na matéria sônica que se dá o contado material entre música e poesia, em se tratando de canção.

Pedro Marques (2008, p. 43-54), no seu livro *Manuel Bandeira e a Música*, parte justamente das observações do poeta em seu ensaio biográfico para compreender o conceito de musicalidade em poesia e verificar em que medida tais entendimentos se correspondem com a homônima e virtual musicalidade encontrada pelos compositores parceiros de Manuel Bandeira em seus poemas. Marques (2008, p.45) constata uma limitação teórica para lidar não só com o tema, mas com as próprias características modernistas da obra de Bandeira, o que leva os críticos a apenas margearem a questão, além de abusarem "da palavra música e parte de seu campo lexical: melodia, harmonia, dissonâncias, orquestração, polifonia, etc." (idem, p.53) para descrever fenômenos de natureza apenas poética. O resultado é uma maior confusão, se considerarmos a união ancestral da poesia com a música e todo o contato que ainda mantém no terreno da arte mesmo após sua divisão como modalidades independentes de arte. De todo modo, dentre as hipóteses apontadas no texto para o interesse musical dos poemas em questão, destaco "o cultivo de procedimentos fonéticos (aliterações e assonâncias) e estruturais (paralelismos, refrões, variações sintático-temáticas) que num poema podem redundar em musicalidade" (idem, p. 44). Tais características são trazidas da influência da poesia simbolista e matizadas à luz dos cânones do modernismo, conforme Merquior (1965 *apud* MARQUES, 2008, p. 47), para quem o segredo de Bandeira esteja em despir-se de adornos e se manter fiel à marcha do português brasileiro.

Por outro lado, Marques faz uma importante observação a respeito das análises que buscam descrever a natureza poética dos textos dentro das obras musicais:

Ao destacar a musicalidade poética, todo estudioso tem a opção de marcar ritmos de versos metrificados ou livres pela pauta. Mas notação musical, às vezes imprecisa à música – por isso os esforços intensivos para aprimorá-la, não detecta a musicalidade de um único decassílabo. Na pauta, educada para descrever de maneira mais exata eventos da música, o desenho sonoro de um poema é grosseiro. A poesia, mesmo lida em voz alta, detém-se numa faixa de som mínima se comparada à música; portanto, há que apreciá-la, ou ouvi-la, dentro de seus limites acústicos. Se me apóio somente na melodia musical e tomo um poema como um *lied*, seus versos rangerão como música tosca. (MARQUES, 2008, p, 51)

Em primeiro lugar, note-se como tal comentário vai ao encontro da crítica de Boulez ao *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire*⁵ quando critica a abordagem do tom de fala por parte de Arnold Schoenberg. A diferença fundamental é que o ilustre compositor francês ignora a declarada intenção não realista da declamação em *Pierrot*, enquanto Marques procura estabelecer os limites da música ao abordar a musicalidade do texto poético. Em segundo, depreende-se, no mesmo sentido da afirmação de Manuel Bandeira sobre o “numeroso potencial de melodias disponíveis em um poema”⁶, que o trabalho do compositor invariavelmente seja o de interpretar e recriar - talvez transcriar (CAMPOS, 2004) - de modo estilizado o que quer que seja a musicalidade do poema.

Retornando à minha trajetória, eu disse que na falta de outro recurso, pareceu-me lógico estudar os poetas de livro em busca de aprendizado técnico que me ajudasse com as canções. E isso aconteceu, de certa maneira, à medida em que o conhecimento musical (teoria, canto e violão) também avançava, de modo que categorizar e medir a importância desses esforços é infrutífero. O que julgo mais relevante dessas memórias para a pesquisa é a importância que o exercício poético

⁵ ver p. 75.

⁶ ver p. 13.

passou a ter na feitura de minhas canções, muito antes da gestação de *Via Láctea*, meu já citado repertório de canções populares baseado em sonetos clássicos.

Gradativamente, eu fui abandonando o método de compor letra e música ao violão em favor de um procedimento segmentado que iniciava com a letra. Porém, mais que a simples redação de um texto poético, o processo era envolto em experimentações vocais que mantinham a oralidade e o potencial melódico como parâmetro fundamental na construção dos versos. O resultado era sempre um texto pronto (ou quase), carregado de reminiscências entoativas e ideias musicais que eu levava para uma segunda parte do fazer compositivo, agora junto ao violão. Algumas vezes, melodia e letra chegavam com o contorno melódico em processo muito avançado, restando apenas a definição do acompanhamento harmônico, mas a maioria se tratava de um conjunto de ideias fragmentadas composto por pequenos achados melódicos localizados e regido por uma ideia de contorno geral ainda confusa. Nesses casos, era comum que o trabalho de definição da base harmônica atuasse com mais intensidade, levando a canção para caminhos não previstos na primeira fase. Como esse método foi se tornando predominante, eu observei que o componente poético ganhou maior espaço nas canções, que por sua vezse beneficiaram de letras mais elaboradas e por vezes até carregadas demais do expediente literário⁷.

Por conta disso, eu concluí que alguns dos meus textos, apesar de musicalmente “experimentados”, pareciam também constituir um projeto de poesia escrita. Então eu decidi me aventurar também por formas poéticas⁸ e, na falta de prática com o verso livre, continuei com os exercícios de métrica e rima que tanto me auxiliaram na canção. Para tanto, passei a visitar formas poéticas clássicas e me interessei definitivamente pelo soneto. Durante anos eu prossegui dividido, com parte do trabalho se encaminhando para a canção e outra parte parecendo compor um projeto de obra poética que nunca se configurava, sempre relegado à gaveta.

⁷ Essa percepção me fez buscar outros métodos de composição, como compor a letra a partir de uma música pronta, prática que me foi decisiva na realização de parcerias com outros compositores, tais como os pianistas André Mehmari e Luiz Gustavo Zago, entre outros, registradas em meus discos de canções.

⁸ Isso aconteceu ali pelo fim dos anos 90, no início da minha graduação em música. Aliás, deixo aqui um crédito especial ao falecido poeta Osmar Pisani, professor do Centro de Artes da Udesc, que conheceu minhas primeiras tentativas de soneto e me incentivou a continuar com convites para leituras em público.

O que busco demonstrar aqui, principalmente, é que o meu modo de fazer canção esteve sempre de alguma maneira ligado à poesia, mas de um jeito talvez um pouco diferente da maioria dos compositores populares, pelo menos se levarmos em consideração o ponto de vista de Luiz Tatit (2016), como esclareço a seguir. Embora eu nunca tenha publicado ou mesmo reivindicado a pecha de poeta, percebo que a minha prática do verso e sua organização formal esteve quase sempre presente no dia a dia da minha criação, muito embora sempre mediada pela experiência fônica. Ou seja, na grande maioria das vezes que produzo as letras das minhas canções, o processo inicia pela configuração da letra e só após a sua definição é que eu me sinto seguro para concretizar a música. Posso afirmar com confiança que tal método não é exclusividade minha, mas não tenho dados para afirmar a medida de sua recorrência. No entanto, Luiz Tatit (2019), no seu ensaio *A arte de compor canções*, parte de depoimentos de autores consagrados para afirmar que os compositores populares, de maneira geral, se diferem dos poetas pelo compromisso acentuado com a oralidade, moldando suas melodias a partir de curvas prosódicas voltadas para o dizer. Tais constatações são coerentes com a semiótica da canção, teoria desenvolvida pelo compositor e pesquisador que já publicou diversos livros sobre o assunto.

O seu principal desafio é encontrar a expressão ou frase linguística que retire da melodia o seu valor prosódico. Só depois entra em pauta a coerência semântica da letra, às vezes com dependências sintáticas bem elaboradas, outras com justaposições flutuantes pouco definidas em termos narrativos. De todo modo, a relação da letra com a melodia produzindo organizações plausíveis é sempre mais determinante que a lógica discursiva do componente linguístico. É o que faz a maioria dos compositores preferir trabalhar a partir de melodias prontas (TATIT, 2016, p. 15).

No que diz respeito à ordem dos fatores, eu segui por um caminho oposto ao buscar conceber a letra e experimentar a sua potencialidade melódica. Mas no detalhe, a diferença é sutil, se considerarmos que muitas vezes eu acabava por obter também um perfil melódico para as letras. A diferença fundamental estaria então no intervalo de tempo compreendido entre o que eu chamei de fase 1 (elaboração da letra e perfil melódico) e 2 (finalização da canção junto ao violão). A velocidade com

que eu produzia letras não era a mesma com que finalizava, acredito que principalmente por conta da minha dificuldade de definir as harmonias. Por isso, havia sempre um acúmulo de projetos em execução a ponto de ser comum retornar a uma delas e concluir a música depois de anos de abandono. Por isso, frequentemente me senti parceiro de mim mesmo (musicando textos meus de diferentes épocas) ou fazendo letra para músicas de terceiros, mas raramente conciliando a criação simultânea de música e letra.

Reconheço que certo nível de detalhamento talvez me afaste um pouco dos objetivos da dissertação, mas insisto na necessidade de compreender a gênese do meu interesse por musicar poemas (especialmente sonetos), estabelecendo um elo entre a pesquisa atual e meus trabalhos anteriores. Uma das razões é a própria paixão por essa forma de poesia. A outra, sem dúvida, o desejo de experimentar com textos alheios o método que utilizava com os meus, baseado na oralização e no improviso melódico. Tais processos é regido por critérios muito bem traduzidos pela semiótica da canção, teoria que pode oferece algumas ferramentas para a análise do canto falado.

Em seu livro *O cancionista*, Luiz Tatit (2002, p. 11-17) parte da distinção entre voz que fala e voz que canta para vislumbrar o que há de uma na outra, ou seja, uma voz que canta dentro da voz que fala e uma voz que fala dentro da voz que canta. No primeiro caso, trata-se da percepção da melodia da fala e sua função efêmera e auxiliar na transmissão do discurso. No segundo caso, dos desenhos de entoação linguística que permanecem perceptíveis no gesto melódico, em maior ou menor grau.

Diante dessa propriedade dupla do fenômeno vocal e amparado pelo suporte teórico da semiótica tensiva, o autor identifica os elementos entoativos na canção como processo de *figurativização*, que "pode ser avaliada como a exacerbação do vínculo simbiótico entre texto e melodia" (TATIT, 2002, p. 21) e se destaca pela ativação rítmica do contorno melódico com apoio na sucessão consonantal. Nesse campo, dois elementos se destacam como sinalizadores: 1) os dêiticos, que chamam a atenção para o eu que enuncia (imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios, etc.); e 2) os tonemas, inflexões no plano da altura que finalizam frases (pela descendência, ascendência ou suspensão) colaborando com a articulação do discurso.

Outro processo formativo atuante no enlace de melodia e letra é a *passionalização*, que por sua vez se caracteriza por alongamentos vocais e destacadas progressões no campo da tessitura, cujo resultado é a desaceleração da narrativa e a instituição de efeitos de emotividade. No campo da linguagem, os alongamentos vocálicos e as variações na tessitura são componentes da melodia da fala responsáveis pelas ênfases e sinalizações emocionais da prosódia. No aspecto musical, tais prolongamentos possibilitam um nível maior de musicalidade para a voz porque a desprende, por alguns instantes, da função verbal.

Por fim, há ainda um outro elemento de natureza rítmica e melódica que não se presta aos efeitos de fala nem ao exercício da passionalidade, mas são caracterizados pela reiteração de figuras ligadas à percepção sensorial da musicalidade, pois aludem aos gêneros musicais, especialmente os ligados às danças populares. Esse processo, denominado *tematização*, é caracterizado pela organização segmentada dos ataques consonantais, de maneira a obter gestos descolados da fala e isentos de passionalidade. Tatit (2002, p.25) alerta para o fato de que esses três processos (*figurativização*, *passionalização* e *tematização*) são categorias teóricas conhecidas na análise discursiva de textos que foram adaptados para integrarem a semiótica da canção, guardando semelhanças e especificidades em relação aos seus antecedentes. Note-se, que todo o arsenal teórico aqui apresentado é oriundo dos estudos de linguagem, mas que, por intermédio da ferramenta da semiótica, busca alcançar e descrever a semântica possível no encontro e coexistência do material linguístico com a música no plano da vocalização.

A medida desse encontro entre o cantar e o dizer é estabelecida pelas experiências dos músicos de todas as épocas e estilos, populares ou eruditos, na medida em que lidam com um fenômeno intrínseco ao uso da voz como instrumento musical. Luiz Tatit, no entanto, entende que há sim um limite para o desequilíbrio na relação desses elementos dentro do fenômeno da canção (a linguagem cancional):

Ora, se as aberturas vocálicas não contassem com os fechamentos consonantais ou, inversamente, se as interrupções consonantais não fossem, elas próprias, interrompidas por novas sonoridades vocálicas, nossa linguagem oral simplesmente desapareceria, ou, pelo menos, perderia suas funções cognitivas e emotivas. Assim,

como o máximo de abertura sonora, por exemplo, da vogal “a”, determina necessariamente o início de um fechamento de sonoridade para que o discurso possa prosseguir (e vice-versa, a partir do máximo de fechamento consonantal), a atuação exclusiva, de um lado, da forma musical, ou de outro, da força entoativa, prenuncia certa paralisação do funcionamento regular da linguagem cancional, o que provoca nos compositores o desejo intuitivo de atenuar ora o “excesso de música”, ora o “excesso de fala”, na esperança de recuperar a eficácia persuasiva de suas obras (TATIT, 2016, p.47).

Em vários momentos Tatit parece advogar em favor do equilíbrio como forma de manter uma determinada eficácia da obra de arte. Mas ao mesmo tempo, sua argumentação procura estender a amplitude analítica de seu modelo forjado em torno da canção popular. Numa extremidade, estaria o “excesso de música” (aliado à dissolução da sintaxe do texto) e do outro, o “excesso de fala” que se divorcia do contato umbilical com a música no plano da melodia. No meio termo, um pouco mais pra lá ou para cá, estaria a canção, como um lugar de exercício do equilíbrio, exemplificado pela metáfora do compositor malabarista (TATIT, 2002, p.10) que procura obter uma melodia com acentuada impressão de fala:

Creio que a naturalidade se aloja na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição nos pontos de acentuação do texto. A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista (Idem, p.20).

Apesar de se debruçar exclusivamente sobre o repertório popular, uma vez ou outra, Tatit não se abstém de comentar certos aspectos do uso da voz na música de concerto, especialmente para delimitar as diferenças entre o compositor erudito e o compositor popular de canções, seu objeto de estudo primordial. O pesquisador se mostra atento às acentuadas mudanças através de fusões de gêneros e estilos que embaralham o panorama musical desde o século XX. Para ele (Tatit, 2016, p. 46), as experiências mais radicais de Anton Webern e Luciano Berio,

por exemplo, representam uma hipertrofia do pensamento musical⁹ que vai além do fazer ordinário da canção e suas funções prosaicas de comunicação. Uma ressalva nesse âmbito seria justamente o advento do *Sprechgesang*, em *Pierrot Lunaire*, que representaria uma espécie de retorno “da voz que fala” dentro da “voz que canta”, a partir de uma revisão das experiências de canto/fala na música clássica europeia. Arnold Schoenberg, especula Tatit, talvez represente o ápice dessa aventura “de recriar as entonações e os acentos de sua língua materna na elaboração da melodia do canto com o intuito de imprimir traços subjetivos (e étnicos) na forma musical (idem, p. 124).

Ainda que a semiótica da canção opere prioritariamente no âmbito da canção popular brasileira, pergunto-me se o seu escopo teórico permitiria uma análise da linha vocal de *Pierrot Lunaire*. Mesmo sem a pretensão de avançar no assunto, arrisco-me a dizer que tal esforço analítico teria que refletir sobre a ideia de naturalidade (TATIT, 2002, p.17-19) dentro do conceito de ilusão enunciativa da semiótica da canção, uma que vez que declaradamente o canto falado de *Pierrot* não reivindica o realismo como efeito, mas propõe uma espécie de caricatura expressionista da fala. Outro desafio seria balancear devidamente a importância do material harmônico da obra de Schoenberg, para o qual a semiótica da canção, dedicada aos elos de melodia e letra, dispõe de recursos mais limitados.

A semiótica, no entanto, não ocupa um lugar teórico central neste trabalho, servindo apenas de parâmetro crítico na atividade de composição das linhas vocais, quase sempre signatárias do canto falado presente em *Pierrot Lunaire*. O que pretendo com essa pequena introdução é demonstrar como as relações entre poesia e letra de música, assim como entre canto e fala, já eram elementos essenciais da minha prática como compositor e que o ciclo de canções *Dante Negro* é uma continuidade natural.

Estrutura da dissertação

⁹ O movimento contrário seria a hipertrofia dos recursos entoativos, responsável pelos fenômenos comprometidos com a esfera linguística e que podem prescindir da melodia, tal como o *rap* (TATIT, 2016, p.46).

A presente dissertação se constitui da criação de uma obra camerística para voz e instrumentos (flauta, clarinete, violino, violoncelo e violão) com sonetos de Cruz e Sousa e música inspirada na obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. Trata-se de um ciclo de canções configurado como um drama musical de narrativa não linear, cujo pano de fundo é a biografia do autor catarinense. Os fatos históricos ficam subentendidos no plano da peça, mas aparecem resumidamente no texto de apresentação da obra, de modo a oferecer as informações necessárias para a sua fruição.

O texto é dividido em três capítulos: 1) o primeiro concentrando as informações relacionadas ao texto literário de *Dante Negro*, detalhando a natureza de seus aspectos formais, estilísticos e contextualizando-os historicamente; 2) o segundo capítulo compreende as informações em torno da música expressionista de *Arnold Schoenberg* em *Pierrot Lunaire*, com destaque para a técnica do *Sprechgesang*; 3) o terceiro e último capítulo oferece informações sobre o processo de composição de *Dante Negro*, oferecendo uma análise geral da estrutura da peça e de cada um de seus movimentos.

O ciclo *Dante Negro* é constituído de 7 canções concebidas para serem executadas em sequência, como movimentos de uma mesma peça. A obra conta com uma nota de caráter programático (composta por uma carta e uma biografia resumida de Cruz e Souza) que deve ser oferecida ao público durante as audições, com o objetivo de contextualizar e aproximar os poemas musicados da história de vida de seu autor. A formação instrumental é inspirada no quinteto de *Pierrot Lunaire*, com algumas adaptações, a saber: a substituição do piano pelo violão e a não utilização de flautim e clarone como substitutos eventuais do clarinete e da flauta. Sendo assim, o quinteto se mantém inalterado durante o ciclo, com o uso restrito de apenas cinco instrumentos. No entanto, tal como acontece em *Pierrot*, a formação instrumental se altera de peça para peça, de forma a obter variações de coloridos e textura, pela constituição de duos, trios e quartetos em diferentes combinações. Ou seja, *Dante Negro* busca espelhar *Pierrot Lunaire* em vários aspectos, mas se contenta com uma versão resumida de alguns deles. Enquanto o ciclo de Schoenberg é composto de três grupos de 7 poemas, totalizando 21 movimentos, *Dante Negro* propõe apenas uma sessão de 7 canções.

PRIMEIRO CAPÍTULO – CRUZ E SOUSA

1.1 O poeta desterrado

Neste capítulo, realizo uma revisão bibliográfica em torno da vida e obra de Cruz e Sousa, considerando os aspectos gerais do seu estilo e contextualizando-os historicamente. O objetivo principal é confirmar as intuições que nortearam o meu plano de composição e influenciaram no processo criativo, uma vez que o pressuposto principal de *Dante Negro* é a conjunção dos planos poético e biográfico de Cruz e Souza. A opção deliberada pelos sonetos que revelam um poeta crítico e atento à sua realidade social, acabou por me levar a poemas periféricos da obra do catarinense e a escolhas talvez menos representativas daquilo que se reconhece normalmente como sendo o seu estilo simbolista. Isso me trouxe dificuldades para a definição do texto lírico de *Dante Negro*, porque busquei evitar que a minha seleção acabasse num recorte com obras de menor envergadura ou proveniente de fase imatura. Essa insegurança é compreensível porque não possuo formação acadêmica em literatura.

Nesse sentido, as leituras que resultaram nesse capítulo foram fundamentais para um melhor entendimento do contexto em que cada poema musicado foi produzido, suas possíveis motivações e direcionamentos, bem como sua estatura na obra do poeta brasileiro. Além disso, como alguns desses poemas em que o poeta trata da sua realidade são obras anteriores à sua fase declaradamente simbolista, é necessário detalhar melhor a gama de tendências literárias que influenciaram sua obra. Evidentemente, grande parte dessas informações são dispensáveis para a recepção de *Dante Negro* enquanto obra musical, mas têm importância crucial na sua concepção, principalmente aqueles aspectos que de alguma maneira se correspondem com a atmosfera dramática de *Pierrot Lunaire*. O primeiro e mais evidente deles, obviamente, é o simbolismo presente em Cruz e Souza, Albert Giraud e Stefan George¹⁰ (autores de poemas utilizados por Schoenberg em suas primeiras obras atonais). Nesse contexto, figuras como Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, expoentes dessa corrente literária são figuras

¹⁰ Stefan George tornou-se devoto do simbolismo francês após uma jornada a Paris, onde esteve em contato com o círculo de Mallarmé (SIMMS, 2000 p. 29).

fundamentais para o entendimento do contexto, pois traços do estilo dos três poetas são encontrados em Cruz e Souza¹¹.

Além do simbolismo, outros conceitos com os quais tive que lidar, porque muito associados à Cruz Souza (e até mesmo a Schoenberg), foram tendências artísticas como decadentismo, parnasianismo e expressionismo. Apesar de se tratar de um assunto delicado cuja discussão aprofundada se tornaria por demais lateral aos objetivos do projeto, não pude me furtar à discussão porque ao menos duas dessas correntes estão amarradas à premissa inicial do meu trabalho. Além disso, outros aspectos mais concretos do texto literário serão abordados, como uso intenso da ironia, o elemento grotesco e outros dados relacionados à crise da linguagem da arte no final do romantismo.

O texto a seguir demonstra que o contexto cultural do fim do século XIX na Europa, com reflexos no Brasil de Cruz e Souza, é capaz de explicar semelhanças e diferenças entre esses artistas, apontando para os sinais indicativos da transformação que desemboca nas vanguardas modernistas, na passagem do século XIX para o XX. Não se trata de estabelecer uma discussão teórica detalhada em termos literários e musicológicos, mas servir-se do conhecimento dessas áreas para compreender a natureza dos objetos da minha pesquisa artística, que é sobretudo voltada à composição. Tal esforço deve ser entendido como a atividade do compositor para obter informações mais precisas sobre materiais e técnicas selecionados para o seu fazer criativo, a fim de confirmar percepções de caráter empírico e alinhar melhor os elementos díspares acolhidos em sua obra.

O primeiro aspecto que me atraiu na obra de Cruz e Sousa foi o destacado apelo à sonoridade. O modo como seus poemas enfatizam o ritmo, apoiando-se em efeitos sônicos de linguagem (aliterações, assonâncias, entre outros recursos), muitas vezes em detrimento da linearidade do discurso. Minha experiência como compositor de canções sugere que tais características denunciam versos testados em voz alta no curso da escrita e que pedem o exercício da entonação para que os efeitos resplandeçam:

¹¹ Cruz e Souza é considerado simbolista dentro da família sério-estética, principalmente na vertente neo-romântica de Verlaine, mas com grande influência de Baudelaire. Porém, autores como Ivan Teixeira (apud SOUSA, 1994, p. XIX-XX) ressaltam elementos que supostamente o ligam a Mallarmé, particularmente em sua obra de estreia (*Broquéis*) que também inaugura o simbolismo no Brasil.

“Em Cruz e Sousa [...] a poesia sonora é essencial. Tanto por imposição da escola [simbolista], quanto por sua natureza sensorial e intuitiva. E não só por isso, como também por uma aguda ciência para a música das palavras, obtendo dela resultados de sofisticada inteligência construtiva” (TEIXEIRA, 1994, p. XXV).

No entanto, a radicalidade da sua poesia vai além da esfera estrutural, avançando sobre o plano discursivo, com o frequente abandono da lógica em favor do absurdo e imagens de caráter onírico aparentemente sugeridas pelo inconsciente. Essa postura é frequentemente vista como influência de Baudelaire e apontada como antecipações pontuais do modernismo, porque “se aproximam da técnica deformadora de algumas correntes das primeiras vanguardas do século XX, entre elas o expressionismo alemão” (TEIXEIRA, 1994, p. XXXIII).

O poeta Paulo Leminski (2013) levanta a tese de que a dimensão expressionista da obra de Cruz e Souza se manifesta principalmente pela sexualidade. Cruz e Souza foi um dos pioneiros em libertar os versos do idealismo casto e se render aos prazeres da carne, psicanaliticamente transformando os símbolos da cultura luso-branca em signos sexuais: “Cruz é a classe dominada que quer *comer* a classe dominante. Por isso fantasia com ela, como *fêmea*.” (Ibidem, 2013, p.54). Mas o desejo pela mulher branca e o fascínio pelo branco como cor já foi motivo de críticas para o poeta. A própria alcunha de “negro branco” foi usada para acusá-lo de negar a própria raça, numa interpretação distorcida e anacrônica que em certo momento contaminou até mesmo o movimento ativista negro.

Porém, dada a configuração social do Brasil no século XIX, é preciso lembrar que a atividade literária e o mercado do livro eram meios controlados pela elite branca e voltados para a difusão de uma cultura europeizada entre brancos ou mestiços integrados ao imaginário dos brancos. É indispensável ter em conta que o exercício da arte como profissão requer atitudes de sujeição a formatos e regras muitas vezes implícitas (e isso em qualquer tempo). A consciência plena dessa realidade fica evidente no longo poema em prosa *Emparedado*, em que Cruz e Sousa fala de si mesmo com franqueza, demonstrando consciência das contradições que representa: “Falas em abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos”. (SOUSA, 2008b, p. 629). Aparece também na dolorosa carta ao amigo

Virgílio Várzea, em que lamenta o fracasso de seu projeto profissional no Rio de Janeiro:

“Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com o luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom de ópera bufa.” (Idem, 2008b, p. 643).

Redigida em 1889, quatro anos antes da estreia do poeta com “*Missa*” e “*Broquéis*”, o tom dessa carta sustenta a hipótese de que a conversão de Cruz e Souza à perspectiva simbolista se deve a aproximação estética com Baudelaire e despontou como uma atitude de protesto pelo “desencanto com os ideais libertários do pensamento liberal e republicano, com as bandeiras que defendeu em sua juventude e com os sonhos que acreditou um dia poder realizar” (ESPINDOLA, 2016, p. 146). Negro, filho de escravos libertos, educado em escola de brancos, portador de uma formação intelectual privilegiada que malgrado não superou o preconceito a ponto de abrir-lhe caminhos de ascensão social. Sua ligação com os movimentos renovadores da arte europeia apenas acentuou a sua exclusão, empurrando-o à pobreza extrema, à medida que a poesia brasileira de sua época não respondeu positivamente às proposições estéticas de sua obra. Vítimado pelo preconceito advindo de sua condição de negro numa sociedade racista, o poeta padeceu ainda do desprezo intelectual do meio literário, conforme sustenta Luiz Alberto Souza (2017) em sua tese intitulada *Os desclassificados do destino: Cruz e Souza e os primeiros simbolistas*, na qual procura remontar o cenário de atuação do artista entre 1888 e 1898:

Conquanto, se para todos os escritores que se propunham o ideal de “ganhar a corte” este se lhes apresentava como um objetivo extremamente complicado, para homens como Cruz e Souza, tal caminho ganhava contornos particularmente difíceis. Além da pobreza, Cruz e Souza precisaria lidar com as piores consequências de suas escolhas políticas e ideológicas, bem como o estigma de sua cor. Seu crescente isolamento no meio literário da capital, bem como a sua obstrução junto às principais instâncias da consagração foi um

dos preços que precisou pagar pelas suas alianças no campo político e cultural. Havia jogado mal nas duas frentes. No que diz respeito à literatura, “errou” pela sua adesão a um movimento anti-hegemônico no interior da literatura brasileira (o simbolismo). E no âmbito político ideológico, “errou” pela sua associação a uma fração derrotada da nossa oligarquia - os herdeiros políticos do liberalismo imperial. (Souza, 2017, p. 118)

Cruz e Souza tinha total consciência das injunções a que estava exposto, como revela outro texto de sua autoria, datado de 1887, em que aponta os princípios étnicos envolvidos na formação da mentalidade brasileira e alude a um certo grupo ilustre de escritores “que estão fora de sua época [...] porquanto o meio não comporta ainda todas as suas excentricidades, nervosismos e pontos de vistas novos” (SOUSA, 2008b, p.88). Tal entendimento não deixa de se aplicar a si mesmo: um artista negro nascido no sul do Brasil, onde negros são a minoria, um tanto quanto desterrado de sua negritude, mas que obteve a oportunidade rara na época de estudar, dotando-se dos mais refinados recursos da cultura branca europeia. Cruz e Sousa reivindicou a sua negritude posicionando-se como liberal, abolicionista, e ainda por cima, desafiando os cânones positivistas que predominavam na literatura da época. Porém, sua margem de manobra, pela origem étnica e consequentemente pobreza, aliado ao desprezo racial e intelectual de que foi vítima acabou por deixá-lo na miséria física, vendo a tuberculose consumir-lhe quatro dos seus filhos e levar a sanidade de sua esposa, para só então, acabar precocemente com a sua vida.

Como se vê, a fortuna crítica de Cruz e Sousa é farta das inevitáveis associações entre obra e vida. Por um lado, é imprescindível destacar a condição do negro que se aventura em território branco, dando mostras de um vigor intelectual encantador que põe por terra as teorias pseudo-científicas que sustentaram a segregação racial. Por outro lado, o peso de sua biografia muitas vezes inibiu análises mais profundas sobre o vigor e singularidade de sua obra, contribuindo para a interdição de sua leitura e folclorização da sua imagem. Capobianco (2016), cuja tese se debruça sobre a recepção da obra de Cruz e Souza, acredita que a incapacidade de compreender não foi o aspecto mais determinante para a recepção negativa da obra. Ao seu ver, apesar da linha tênue que separa tais aspectos, a má-

fé política (do senso de preservação do domínio dos espaços) e o racismo, foram os fatores predominantes:

Não constatamos, deveras, que a incompreensão da leitura houvesse prevalecido tanto quanto já vimos alegarem. Alguma dificuldade havia para se ler Cruz e Sousa, mas é pouco crível que, em um ambiente de efervescente cultura carioca, na época em que Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé já eram figuras conhecidas, a grandeza de Cruz e Sousa não pudesse ser interpretada. CAPOBIANCO (2016, p. 457).

Alves (2008, n.p. 4229) relata alguns casos específicos da reação exagerada contra a obra do poeta catarinense. Em 1893, por exemplo, uma paródia racista anônima de um dos sonetos de seu livro *Broquéis* foi publicada na seção livre do jornal *Gazeta de Notícias*, cuja redação contava com Olavo Bilac, Machado de Assis e o amigo Virgílio Várzea (o destinatário da carta lamentosa citada acima). A peça satírica é um soneto que imita seus maneirismos: “E vinha então, torcicolosamente, / Numa dança macabra a turba ardente / De pretinhos a rir, trajando tanga”. (ALVES, 2008, n.p.)

No entanto, para compreender melhor o contexto, é recomendável realizar um pequeno percurso sobre o ambiente cultural do Rio de Janeiro da época, identificando as diferentes tendências estéticas que fizeram parte da formação do poeta e influenciaram a literatura do período. Em 1888, na primeira tentativa de se estabelecer profissionalmente no Rio de Janeiro, Cruz e Souza ficou hospedado por alguns meses na casa de um amigo. Nesse período, pôde vivenciar intensamente as comemorações relativas à abolição da escravidão, a respeito da qual escreve o soneto *Pátria livre*. Na sequência, retorna para Desterro onde passa o ano de 89 e retorna definitivamente em 90, agora para a capital da república (não mais de uma monarquia). Apenas esses poucos dados cronológicos permitem supor as dificuldades do poeta catarinense diante da turbulência desse período de esperança e incertezas sociais. Segundo biógrafos, como Alves (1970), o indivíduo Cruz e Souza que chega ao Rio de Janeiro é um homem amadurecido pela atuação como jornalista em Desterro, período em que militou ativamente pela causa abolicionista, e por algumas viagens pelo Brasil que lhe proporcionaram um raro conhecimento da realidade social e política do país naqueles dias. É na capital da república que o

poeta, aliado a um pequeno grupo de jovens seguidores, empreenderá uma batalha a fim de implantar o simbolismo no país, desafiando a poesia oficial e os cânones neoclássicos vigentes, bem como o racismo que lhe fechava portas

Quase tudo girava, na sociedade brasileira do final do século XIX, em torno da aparência física (quanto mais “negróide”, menos móvel) e do grau de “brancura” cultural (educação formal, maneiras, riqueza) que um indivíduo era capaz de atingir. No fim das contas, Cruz e Souza estava tentando jogar com da melhor forma possível com os trunfos que tinha à mão. No caso, a sua aprimorada compreensão acerca do modo de pensar da elite intelectual brasileira. Uma elite da qual ele próprio pretendia fazer parte. (Souza, 2017, p. 81)

Souza informa também que a situação dos negros ficou particularmente difícil após a abolição e que isso é notório pela leitura dos jornais da época que noticiavam a violência contra negros e mulatos escuros, perpetradas inclusive pelas próprias instituições governamentais. Tal situação explica o estado depressivo e melancólico de Cruz e Souza “atribuídos por seus amigos à sua autopercepção como sujeito permanentemente bloqueado frente aos espaços sociais aos quais desejava integrar-se.” (Souza, 2017, p. 81).

A seguir, continuo a revisão bibliográfica sobre a literatura brasileira no período de Cruz e Souza com objetivo de entender melhor as influências europeias sobre os poetas brasileiros, a singularidade da obra de Cruz e Souza e a polêmica em torno de seu nome. Abordo o *Parnasianismo*, que no caso brasileiro correspondia à literatura oficial, e o simbolismo como contracorrente, examinando também outras tendências de ocorrência mais recessiva que permeiam a obra de alguns autores: o elemento grotesco, o sentimento decadente, o satanismo e aspectos que remetem ao expressionismo.

1.2 Parnasianismo e a literatura oficial

Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Bosi (1994, p.168) afirma que a penúltima década do século XIX no Brasil está contida num ciclo de transformações econômicas e sociais que remonta à década de 50, com a proibição

do tráfico negreiro, seguida da decadência da economia açucareira e o deslocamento do poder político para o sudeste (Ibidem, 1970, p. 168).

À partir da extinção do tráfico, em 1850, acelerara-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento de ideias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo. (Ibidem, 1970, p. 163).

Antônio Cândido (1976, p. 89) destaca que o período entre 1875 e 1922 corresponde a um processo de maturação da nacionalidade iniciado com a Independência e por todo um complexo processo de modernização e racionalização das cidades, das instituições, bem como da geografia política do país. Como resultado desse movimento, temos uma maior aceitação da cultura e da literatura em particular pelas elites, cujo acontecimento simbólico é a criação da Academia Brasileira de Letras (1897):

Esta circunstância teve vantagens e desvantagens, pois se por um lado tornou respeitável a literatura para a sociedade, como uma das forças atuantes do País, por outro lado deu-lhe um certo cunho oficial, ajustando-a aos dias da classe dominante e gerando o academicismo, no mau sentido da palavra. (CÂNDIDO, 1976, p. 89-90)

Do ponto de vista do estilo, a produção literária é caracterizada pela oposição ao idealismo romantismo, manifestando-se na prosa através do realismo/naturalismo (com ênfase na observação da realidade) e na poesia com o parnasianismo (pelo rigor formal e busca da “arte pela arte”). O Parnasianismo pode ser definido como uma reação ao passionalismo e subjetividade dos românticos, por meio da objetividade, impessoalidade, rigor formal e esteticismo. Um bom exemplo desse ideal é o poema “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, um verdadeiro manifesto em favor da forma:

Torce, aprimora, alteia, lima
 A frase, e enfim,
 No verso de ouro engasta a rima.
 Como um rubim.
 Quero que a estrofe cristalina,
 Dobrada ao jeito
 Do ourives, saia da oficina
 Sem um defeito.

.....
 Assim procedo. Minha pena
 Segue esta norma,
 Por te servir, Deusa serena,
 Serena forma. (BOSI, 1994, p. 227)

Mas o parnasianismo, que se tornou a escola dominante no Brasil e reinou por décadas, até a aurora do modernismo, não é um movimento totalmente encerrado em si mesmo. Sua amplitude se manifesta com certa pluralidade, absorvendo diferentes tendências no contexto da chamada *Belle Époque*¹² literária. Temos, por um lado, a adoção dos valores positivistas de valorização da ciência e, por outro, um certo desconsolo advindo de uma concepção determinista da realidade. Uma atitude de conformismo que reflete o espírito do tempo e que permeia a intelectualidade no fim de século e é característica de uma outra tendência literária intitulada de decadentismo (ou decadismo). Isso acontece porque paralelamente à percepção otimista diante do progresso tecnológico europeu, havia também uma sensação de desconfiança e pessimismo nas grandes metrópoles que refletiu na obra de grandes artistas e embasaram a definição dessa tendência estética que, mais do que contida em si mesma, perpassa pela obra de vários artistas de correntes diferentes:

O decadentismo ou movimento decadentista do fim do século XIX é, na verdade, uma tendência antiga nas literaturas, ganhando relevo principalmente a partir do século XVII. Trata-se de um fluxo e refluxo

¹² A *Belle Époque* brasileira, inspirada no fenômeno europeu correspondente, é um período marcado por grandes transformações culturais, sociais e políticas relacionadas à urbanização e ao entusiasmo com o progresso tecnológico e industrial. No Brasil, o período é compreendido entre os anos 1890 e 1920 e, em termos literários, comumente denominado de pré-modernismo (BARROS, 2010).

dinamizador da história cultural e se explica talvez por essa dialética entre o real e o irreal que assinala a trajetória do homem e, portanto, os movimentos literários. Parece refletir o lado negativo da polaridade vida/morte e, também, o pessimismo da observação de que as civilizações acabam por entrar em decadência. (TELES, 2012, p. 79)

Assim, da mesma maneira que um certo desencanto conformista pode estar presente no poema parnasiano, desde que contido no rigor da forma e relativizado pela racionalidade, podemos também encontrar certos afetos mais transgressores que remetem a pontuais influências de Baudelaire (notadamente no sensualismo). O poeta francês, autor de *Le fleur du mal*, foi quem melhor traduziu a sensação de perda, a desconfiança e o pessimismo diante do progresso tecnológico que modificava a paisagem nas grandes metrópoles europeias. Ele inspirou quase todas escolas literárias do fim do século XIX e lançou a semente do decadentismo, que é justamente o “que se deixa entrever na obra de um Olavo Bilac e de um Cruz e Souza, ao propor para a literatura a dupla chave do esteticismo e da transgressão”, segundo Barros (2010, p.16). Esse autor acrescenta ainda que realismo, parnasianismo, simbolismo e decadentismo são divergentes em certos aspectos, mas apresentam semelhanças capazes de sugerir uma certa indistinção. Por isso mesmo, diante da sutileza desses detalhes, eu reafirmo a necessidade dessa digressão no campo literário, para evitar equívocos na abordagem do conteúdo literário da minha obra musical.

Essa confluência de fatores a incidir sobre a literatura da *Belle Époque* brasileira não é uma característica específica do continente americano, mas a reprodução de algo que já se inicia entrelaçado no continente europeu. Todas essas correntes surgem como manifestações de oposição ao romantismo, mas não representam a invenção total de novos conceitos e nem mesmo o rompimento total com seus pressupostos. O próprio realismo se configura como a exacerbação de um aspecto presente no romantismo (CÂNDIDO, 1976, p.94), que também estende sua influência até a aurora do modernismo brasileiro. O realismo/naturalismo, portanto, apenas rejeita o idealismo da narrativa romântica em favor do cientificismo, do retrato da vida humana em seus aspectos biológicos, psicológicos e sociológicos. O parnasianismo, por fim, defende a ideia de “arte pela arte” através da ênfase nas

abstrações da forma e na separação entre sujeito e objeto no discurso, através de um olhar distanciado e contido na emoção.

No campo da poesia europeia, as diferentes vertentes francesas que de algum modo reagiam ao romantismo envelhecido foram reunidas nos 18 números das três edições do *Parnase Contemporain*, antologia publicada entre os anos 1866 e 1876, que não só apresentou nomes reconhecidos como mestres pelos parnasianos (Baudelaire, Leconte de Lisle e Théophile Gautier), como inspirou o próprio nome do movimento (CÂNDIDO, 1976, p. 100). O Parnasianismo acabou se estabelecendo como uma corrente tipicamente francesa que não chegou a ser majoritária em seu território nem se expandiu para muitos países, embora seus ideais tenham adquirido grande importância na poesia brasileira.

Por aqui, os que empunharam a bandeira do movimento se esmeraram especialmente no aspecto formal, apelando ao virtuosismo do verso e resgatando velhas formas, especialmente as mais rígidas, como soneto. Segundo Antônio Cândido (1976), a busca pelo efeito no plano da versificação, como forma de jogo intelectual os fizeram relegar as formas fluidas e espontâneas em favor dos metros alternados: "Um traço curioso dos nossos, mostrando o gosto pelo malabarismo e o apego à lição de Banville, foi a restauração de velhas formas regulares, algumas de origem medieval: a balada francesa, o triolé, o rondó, a sextina, o canto real". (CÂNDIDO, 1976, p.101). Tudo isso com uma perspectiva descritivista tributária dos ideais estéticos da antiguidade greco-romana. Antônio Cândido é um dos críticos que, num plano geral, enxergam o movimento como um grupo talentoso sem gênio de versejadores com uma obra superficial e poeticamente pouco eficaz.

Mas é fundamental considerar que a partir do século XIX, o Brasil passou por transformações fundamentais relacionadas à urbanização (como o início da concentração no eixo Rio-São Paulo) e ao avanço tecnológico, que propiciou a popularização do livro com tiragens maiores e mais baratas, fazendo surgir os primeiros best-sellers e profissionalizando a atividade da escrita (SILVA, 1996, p. 65). No caso da poesia brasileira, os autores que ocuparam os meios de circulação estavam comprometidos com esse tipo de poesia capaz de se integrar sem ruídos aos círculos elitistas da sociedade. Daí a origem do termo "literatura oficial" ou "academicista", porquanto os principais expoentes do movimento parnasiano

ocupavam cargos da esfera pública, com a atividade literária servindo de alavanca social através da troca de valores (SILVA, 1996, p. 68).

Essa condição de favorecimento ao parnasianismo e a grande influência do positivismo fez com que o movimento simbolista, dominante na Europa, ocupasse a marginalidade na literatura brasileira. A origem étnica do seu principal expoente deve ter contribuído pontualmente para esse apagamento, mas é preciso ter conta que a racionalidade modernizadora que orientava o Brasil daquele tempo tinha muito mais apelo, com as novas soluções em matéria de vida urbana que chegavam da Europa. Enquanto no velho mundo certos artistas investiam contra a ordem burguesa, imbuídos do sentimento de perda e decadência, a literatura brasileira iniciava uma fase de otimismo e amadurecimento como instituição. Tal fato é tido como importante fator para a atenuação da influência de Baudelaire entre os escritores brasileiros, especialmente no que diz respeito aos seus aspectos mais polêmicos e transgressores.

No ensaio intitulado *Os primeiros baudelairianos*, Antônio Cândido remonta os primeiros traços dessa influência na literatura brasileira, já entre os anos 1870 e início de 1880. Especificamente num grupo de poetas (secundários, no seu dizer) integrantes do chamado realismo poético, que almejavam “poesia progressista em política e desmistificadora com relação à afetiva.” (CÂNDIDO, 1989, p. 26). O poeta francês aparece como influência direta e indireta (via poesia portuguesa de Antero de Quental e Guerra Junqueiro) na postura anti-romântica de rejeição à figura feminina idealizada, como se vê no soneto *Profissão de fé*, de Carvalho Júnior, que remete a *L'idéal*, de Baudelaire, segundo Cândido:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos de lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais

Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa em corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.
(CÂNDIDO, 1989, p. 26)

No entanto, o impulso de dessacralizar as musas vem acompanhado de um apelo curiosamente exagerado à sexualidade violenta, através de imagens animais que até mesmo extrapolam o modelo baudelaireano (Cândido, 1989, p. 29), como no último terceto de *Adormecida*:

Aos flancos do teu leito, abutres esfaimados,
Meus instintos sutis negrejam liberados,
Bem como urubus em torno da carniça.
(CÂNDIDO, 1989, p. 29)

Além do aspecto erótico, o realismo poético brasileiro manifestou também outros elementos típicos de Baudelaire, como o uso da sinestesia, da figura da mulher fatal (em Teófilo Dias) e o *spleen*, como se vê em *Flor da decadência*, de Fontoura Xavier:

Minh'alma, como o monge à sombra das clausuras,
Passa na solidão do pó das sepulturas
A desfilar a dor no pranto da demência.

— E é de cogitar insano nessas cousas,
É da supuração medonha dessas lousas
Que medra em nós o tédio — a flor da decadência!
(CÂNDIDO, 1989, p. 35)

Esse contexto é essencial para entender sob que ótica os modelos estéticos importados, sobretudo os franceses, foram assimilados no Brasil. É importante também para constatar que o gosto pela contestação e a simpatia pelos aspectos mais polêmicos da poesia de Baudelaire alcançaram a literatura brasileira

muito antes do florescimento do simbolismo e que práticas associadas a essa corrente podem ser pontualmente encontradas na poética de brasileiros desde 1870, mesmo entre poetas parnasianos:

A este propósito, e com o intuito de sentir a posição histórica dos nossos poetas jovens do Realismo, digamos que mais ou menos entre 1875 e 1885 houve no Brasil uma opção de opção tácita e simbólica entre Baudelaire e Leconte de Lisle. Os realistas se inclinaram pra aquele e os parnasianos para este. [...] Baudelaire, que naquele tempo era sinônimo de revolta, niilismo, neurose e desmando sexual —alimentos fortes demais para os nossos corretos parnasianos, que foram uns verdadeiros campeões de falsas ousadias (CÂNDIDO, 1989, p. 37).

Reforço que tal incursão aos primórdios da poesia brasileira pós-romântica é essencial para o entendimento de Cruz e Souza, cuja formação se deu em meio ao parnasianismo, com influência do romantismo condoreiro de Castro Alves e de outras tendências residuais (tal como o realismo poético) contidas sob o seu guarda-chuva. O legado de poeta baiano no “tom hiperbólico” (TELES apud SOARES & ZAHIDÉ, 1994, p. 29) de certos poemas diretamente inspirados em *O navio negreiro*.

Mas, ainda quanto a influência de Baudelaire já no início do parnasianismo, fica fácil entender o posicionamento de Capobianco¹³ (2016) quando afirma que o argumento da falta de compreensão dos pares para a recusa de Cruz e Souza não é por si só justificável, porque o cenário poético brasileiro já se encontrava relativamente conectado com as novidades europeias, seja diretamente pela leitura dos franceses ou indiretamente, através da literatura portuguesa. Mas é indispensável considerar também que o poeta catarinense estreou como escritor (em 1893) num período de grandes transformações sociais e políticas, sob as consequências turbulentas da abolição da escravatura e da proclamação da república.

¹³ ver p. 27.

1.3 O Simbolismo

Como visto em 1.2, o simbolismo possui afinidades com o parnasianismo quanto aos hábitos de versificação e culto ao ideal de “arte pela arte”, assim como é fato que expoentes do movimento como Verlaine e Mallarmé chegaram a colaborar com o *Parnase Contemporain*, revista francesa que reuniu obras com tendência anti-romântica: Mallarmé demonstrando o seu apego visceral pelo tratamento da palavra, com um rigor construtivo de feição parnasiana que tende ao hermetismo (JUNQUEIRA, 2001, p. 165-166). Verlaine, por sua vez, condicionando a sonoridade às intenções dramáticas do texto em consonância com o sentimento de decadência do *fin de siècle* (JUNQUEIRA, 2001, p. 166):

[...] embora o esteticismo fosse uma postura comum também ao parnasianismo, o esteticismo parnasiano difere em alguns aspectos do simbolista: enquanto os parnasianos buscavam a estruturação da obra em formas poéticas fixas, remetendo a construções canônicas, datadas do neoclassicismo, os simbolistas, por seu turno, usavam o esteticismo de forma experimental, flexibilizando até mesmo as rígidas construções clássicas e buscando novos mecanismos de expressão. (SANTOS, 2009, p. 462)

Os simbolistas foram além das propostas iniciais do parnaso ao buscar “reconquistar o *sentimento de totalidade* que parecia perdido desde a crise do romantismo” (BOSI, 1994, p. 263), reagindo ao racionalismo que buscava limitar a arte à sua técnica, afastando-a das questões transcendentais. O simbolismo se opõe ao parnasianismo e ao realismo por rejeitar as dicotomias sujeito/objeto e objetivo/subjetivo (CÂNDIDO, 1976, p.104), recusando-se a aceitar a separação do artista com o seu assunto:

A crise repropõe-se no último quartel do século XIX, quando a segunda revolução industrial, já de índole abertamente capitalista, traz à luz novos correlatos ideológicos: cientismo, determinismo, realismo impessoal. Do âmago da inteligência europeia surge uma oposição vigorosa ao triunfo da coisa e do fato sobre o sujeito - aquele a quem o otimismo do século prometera o paraíso mas não dera senão um purgatório de contrastes e frustrações. É um poderoso *élan* antiburguês e não raro místico [...] (BOSI, 1994, p. 263)

Misticismo esse, no caso do simbolismo, alcançado pela manipulação artística das estruturas simbólicas das culturas, sem a necessidade obrigatória de engajamento religioso. Ao artista fica permitido revolver e dispor extensivamente dos símbolos de acordo com a sua sensibilidade individual para alcançar efeitos universalizantes e “tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos, chame-se Natureza, Absoluto, Deus ou nada” (BOSI, 1994, p, 263

Na literatura, é claro, a elaboração poética se dá com as palavras enquanto signos que referenciam as coisas e na maleabilidade semântica delas quando tomadas num plano alegórico, através da figuração da linguagem. Para Leminski (2013), a semiótica possui a chave para o entendimento da experiência simbolista no conceito de *signo*: “o que os simbolistas chamavas de símbolo era, nada mais, nada menos, que o pensamento por imagens. Aquilo que as teorias modernas da linguagem chamam de ícone” (LEMINSKI, 2013, p.58). Os simbolistas plantaram sua bandeira, na expressão do poeta paranaense, num terreno não explorado para além do domínio da palavra e buscaram alcançá-lo de alguma maneira com uso imagético e sensorial delas. Por isso todo o empenho em golpear a lógica com a sinestesia, o apelo descritivo em detrimento da argumentação, pela sequência de palavras soltas e frases nominais, com intenção meramente enumerativa¹⁴. Além disso, a busca intensa pela sonoridade das palavras, pelo uso amplo das figuras de linguagem relacionadas ao som (tais como a aliteração e assonância).

A simbologia, portanto, não é exclusividade de nenhuma escola artística e sim uma propriedade da comunicação humana. Mas essa realidade ganhou a dimensão de corrente estética a partir da leitura que uma geração de poetas franceses fez da obra de Baudelaire, particularmente do soneto *Correspondances*, do livro *Les fleurs du mal*. A seguir, segue a tradução livre do soneto, que possui estrutura de versos alexandrinos (dodecassílabos) com esquema de rima ABBA nos quartetos e CDC/DEE nos tercetos:

¹⁴ Ivan Teixeira (apud Sousa, 1994, p. XIV) relaciona tais procedimentos em Cruz e Souza com o posterior do verso harmônico, por Mario de Andrade, que embora reconhecesse o uso esporádico do procedimento pela tradição, não cita Cruz e Souza, que se utilizou amplamente do recurso em sua obra *Broquéis*.

Correspondências

A natureza é um templo em que vivas pilastras
deixam sair às vezes obscuras palavras;
O homem a percorre através de florestas de símbolos
que o observam com olhos familiares.

Como longos ecos que de longe se confundem
numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes saudáveis como carnes de crianças,
Doces como os oboés, verdes como as campinas,
— e outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo a efusão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam os êxtases do espírito e dos sentidos.
(TELES, 2012, p. 69)

A seguir, o soneto em sua versão original:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
 (Baudelaire, 2012, p. 99)

Segundo Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*, através deste versos o poeta propaga as ideias que recebeu por influência de Emanuel Swedenborg e Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann: as teorias sinestésica (da correspondência dos sentidos) e da linguagem universal, em que as “analogias correspondem a revelações metafísicas, identificando-se portanto com os símbolos, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais que se dissolvem 'numa tenebrosa e profunda unidade’” (Teles, 2012, p. 68). O simbolismo, diz Teles (2012), é tido como tributário da obra de Edgar Allan Poe e Baudelaire, que propuseram para a arte a busca de uma interpretação da simbologia universal oculta por detrás da aparência sensível das coisas da realidade. Trata-se de um movimento artístico compreendido no contexto da *Belle Époque* que reage ao império da racionalidade em favor da poética do impreciso, do vago, do sugestivo, tal como as recomendações de Verlaine em *Art poétique*, da qual transcrevo as quatro primeiras estrofes, numa tradução livre de Teles (2012) desses versos eneassílabos dispostos em quadras com esquema de rima em ABBA:

Arte poética

Antes de qualquer coisa, música
 e, para isso, prefere o ímpar
 mais vago e mais solúvel no ar,
 sem nada que pese ou pouse.

É preciso também que não vás nunca
 escolher tuas palavras sem ambiguidade:
 nada mais caro que a canção cinzenta
 onde o indeciso se junta ao preciso.

São belos olhos atrás dos véus,
 é o grande dia trêmulo de meio-dia,
 é, através do céu morno de outono,

o azul desordenado das claras estrelas!

Porque nós ainda queremos o Matiz,
nada de Cor, nada a não ser o matiz!
Oh! O matiz único que liga
o sonho ao sonho e a flauta à trompa.
[...] (TELLES, 2012 p. 77)

Abaixo, o mesmo trecho no idioma original:

Art poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!
[...]

(VERLAINE, 2010)

O Simbolismo também estabelece um olhar para o mistério e seus arquétipos, revelados pela apropriação de imagens religiosas, místicas e esotéricas. Não há propriamente uma confissão de fé específica, mas uma heterogênea

profusão de símbolos, tiradas das mais diferentes tendências, trabalhadas poeticamente segundo a visão pessoal de cada artista. Nesse caldeirão encontram-se figuras da mitologia greco-romana, cristã-medieval, imagens das artes esotéricas e orientais. A orientação maior se dá quanto aos aspectos formais da linguagem e não propriamente quanto ao conteúdo, razão pela qual o movimento se apresentou bastante heterogêneo e individualizado na configuração estilística dos artistas:

O simbolismo caracterizou-se pelo subjetivismo expressivo, com intensa utilização de uma linguagem amiúde hermética pelo gosto das impressões vagas e fluidas, evanescentes, antes musicalmente sugeridas do que expressas, pelo cultivo de sentimentos místicos e das artes esotéricas. Pode-se dizer ainda que, no plano social e filosófico, o simbolismo constituiu uma réplica ao positivismo científico-mecanicista e ao realismo objetivo que dominaram a segunda metade do século XIX. (JUNQUEIRA, 2001, p. 162)

Teixeira (1994, p. XIX) informa que o simbolismo francês pode ser dividido em duas grandes famílias, conforme classificação de Edmund Wilson: a sério-estética (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) e a coloquial-irônica (Tristan Corbière e Jules Laforgue). A primeira família, importante para o simbolismo brasileiro, se subdivide em dois ramos: a vertente construtivista (de inspiração mallarmaica) e a neo-romântica (de inspiração verlainiana). O autor afirma que apesar de Cruz e Sousa ser normalmente enquadrado na segunda tendência, por conta da exploração autobiográfica, isso se dá principalmente a partir de *Faróis*, sendo que em *Broquéis*, seu livro de estreia, destacam-se preocupações construtivistas que remetem a Mallarmé¹⁵ (principalmente quanto ao verso harmônico). No interior dos encadeamentos de frases nominais, pela profusão de adjetivos que trabalham para ressaltar “os movimentos e as nuances cromáticas, aos quais se associam uma sutil musicalidade e certos tons odoríferos” (TEIXEIRA, 1994, p. XXI). Além disso, pelas redundâncias, as quais interpreta como *redobres* musicais, “uma montagem viva [de

¹⁵ No entanto, segundo (TELES apud SOARES & Zahidé, p. 20), talvez Cruz e Souza sequer tenha conhecido Mallarmé: “A obra de Cruz e Souza está cheia de referências a nomes da filosofia e da literatura no final do século XIX [...] No entanto, o nome do autor de *Un coup de dés* não aparece na sua obra.

vocábulos] em que o meio é a própria mensagem, como na música” (TEIXEIRA, 1994, p. 22), como se observa em versos numa das estrofes do soneto *Braços*:

Braços nervosos, brancas opulências
 Brumais Brancuras, fúlgidas brancuras
 Alvuras castas, virginais alvuras
 Lactescências das raras lactescências.
 (SOUZA apud TEIXEIRA, 1994, p. XXI)

A poesia de Cruz e Souza em *Broquéis e Missal* representa a inauguração do simbolismo no Brasil e é resultado de um processo de amadurecimento obtido ainda no seio do parnasianismo e até mesmo do romantismo envelhecido que ainda ecoava. A influência parnasiana, muitas vezes ressaltada de forma pejorativa pela crítica, é vista com naturalidade por Teixeira (1994, XL), uma vez que num intervalo de 40 anos de predominância, segundo ele, a poesia oficial deixou marcas até mesmo na obra dos primeiros modernistas. Já a influência do romantismo brasileiro sobre o poeta catarinense pode ser observada claramente em *Livro derradeiro*, obra póstuma que reúne poemas de diferentes fases, alguns deles fundamentais para o entendimento de sua obra. O esforço pela recuperação total dos seus escritos logrou dirimir dúvidas e concepções erradas que estigmatizaram sua imagem, principalmente aquelas que formaram a ideia de um negro afastado da realidade de sua etnia e fascinado pela cultura branca. O resgate dos textos jornalísticos combativos de Cruz e Souza, reveladores de sua militância pela causa abolicionista, assim como os poemas de temática africana influenciados por Castro Alves, foram fundamentais nesse processo.

Além disso, há também outros poemas que apontam para uma perspectiva crítica, irônica e decadentista da realidade, com tinturas grotescas, mas que já apontam para o construtivismo sonoro do simbolismo, retomando elementos do realismo poético dos já citados primeiros Baudelerianos (CÂNDIDO, 1989). Dentre eles, o soneto *Rir!*, com suas experiências sonoras que remetem a Verlaine, ou *Psicologia Humana*¹⁶, este último integrante de *Dante Negro*, meu ciclo de canções. Longe de ser uma exceção, há vários exemplos de poemas em que a crítica social se apresenta em primeiro plano, seja em *Livro Derradeiro* ou mesmo em obras

¹⁶ Ver transcrição e comentários sobre poema na p. 51.

finalizadas pelo autor, como *Faróis*, onde encontramos poemas como *Ironia dos vermes* e *Litania dos pobres*, que sob perspectivas diferentes, tratam da miséria e da desigualdade.

O soneto *Escravocratas* é o exemplo máximo desse poeta engajado, ao abordar diretamente o drama étnico que lhe diz respeito com um tom caricaturesco típico das peças satíricas ou políticas, comuns nos jornais da época. Nele, os defensores da escravidão aparecem representados por figuras bestiais ao mesmo tempo ligadas à realeza e associadas a répteis (cágados e crocodilos). O poeta anuncia a luminosidade de um tempo de mudança (a lei áurea) e manifesta o desejo de vingança, encerrando o poema com a imagem da castração de um touro.

1.4 Aspectos expressionistas, o elemento grotesco e o satanismo.

As imagens carregadas dos sonetos acima são exemplos de outros aspectos associados ao simbolismo e à influência de Baudelaire que estão presentes na poesia de Cruz e Souza: o satanismo e o apelo ao grotesco, por vezes com feição expressionista. Destaco esses dois elementos pela relevância na obra de Cruz e Souza e especialmente e pela presença deles nos poemas que selecionei para o ciclo de canções *Dante Negro*. As dimensões da feiúra e da maldade, sugeridas respectivamente pelas ideias de grotesco e satanismo, estão associados aos possíveis traços expressionistas do poeta brasileiro, conforme as sugestões já citadas de Paulo Leminski e Ivan Teixeira¹⁷ e são imagens essenciais da visão trágica da arte e da condição do artista em sua obra. Trata-se de matéria essencial para o pressuposto básico do meu trabalho, que é potencializar a relação entre vida e obra de Cruz e Souza na recepção de *Dante Negro* e relacioná-lo com o expressionismo musical de Arnold Schoenberg.

O livro *Lira dissonante* (Santos, 2009) realiza um longo percurso sobre a teoria e a história do grotesco, com o objetivo de analisar a presença dessa categoria expressiva na obra de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. O autor busca identificar as manifestações e concepções ocidentais do grotesco entre o romantismo e a modernidade, bem como suas ligações com a antiguidade e a idade média. Nesse percurso, se constata a dificuldade para se obter uma definição precisa do grotesco,

¹⁷ ver p. 26

dada a multiplicidade de definições e a variância de valores conforme a época, o artista ou o público em questão. Trata-se, portanto de um terreno movediço, muitas vezes associado ao fantástico e ao cômico, sobre o qual incidem diferentes olhares. Do ponto de vista romântico, por exemplo, segundo tudo o que não é mimese e atenta contra a lógica pode ser considerado grotesco, mas se aplicados à arte produzida com o advento das vanguardas do século XX, tais conceitos podem configurar um erro grosseiro, uma vez que nelas as noções de belo e de arte se apresentam transformadas. Ainda assim:

[...] as teorias tendem a concordar que são constitutivos do grotesco, elementos como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entremesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa com o fim de provocar, especialmente, o estranhamento. O grotesco, íntimo das sensações de estranheza, busca, por sua vez, suas manifestações no anômalo. Daí sobrevém uma possível chave de leitura para sua forma de atuação sobre o espectador. As reações suscitadas pelo anormal podem ser variadas e muitas vezes opostas, tais como riso, medo e incerteza e muitos dos conceitos imanentes a essas sensações parecem encontrar correspondentes nas formas de configuração do grotesco. (SANTOS, 2009, p. 137)

Santos se vale de uma demorada análise dos conceitos de Bakhtin (2002), que relaciona o grotesco à alegria carnavalesca popular, e Kaiser (2003), que o associa à anormalidade sinistra, configurada no *topos* do alheamento do mundo encontrado na ficção moderna (ibidem, p.260). Apesar de diferentes, as duas visões se encontram na percepção do grotesco como perspectiva desviante da realidade, que na arte se manifesta em oposição aos ideais clássicos de beleza como expressão de harmonia e equilíbrio. O grotesco estaria ligado então a uma rebeldia contra convenções e regras em favor do absurdo, do perturbador, do obsceno, repulsivo e da fantasia sem limites (ibidem, p. 262).

Na literatura Brasileira, o grotesco encontra algum espaço na obra de alguns autores do final do romantismo, ainda que atenuada pelo quadro político e

social mobilizado em torno da modernização do país. O resultado disso são as feições mais conservadoras do romantismo brasileiro, distantes dos impulsos anárquicos de manifestações estéticas desviantes e autodestrutivas (Santos, p. 285). Por essas razões, as manifestações românticas do grotesco na literatura brasileira (com Alvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa) foram mais pontuais, contidas e periféricas.

Na geração seguinte, o grotesco reaparece com sinais mais acentuados, já com um viés anti-romântico e influência declarada de Baudelaire, conforme já citei anteriormente¹⁸. É a geração de Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier e Wenceslau de Queiroz, que se pretendiam realistas e buscavam expressar o sensualismo decadentista apreendido da leitura de *Le fleur du mal*. Esse grupo antecipa alguns dos pressupostos que serão retomados pela poesia de Cruz e Souza a partir de *Broquéis*:

Nos poetas realistas, de modo geral, o “baudelairianismo” está submetido a teorias de Darwin e Spencer; o cientificismo tomou dessa matéria erótica apenas o que há de material. As bestas, comparadas ao desejo, promovem a animalização do humano, não com o objetivo de demonstrar o caráter maldito da atração erótica nem de ressaltar a beleza que há no sinistro, mas sim de dar relevo aos aspectos materiais inferiores do homem, com o objetivo de negar a aspiração ao amor inefável dos românticos (SANTOS, 2009, p. 430).

O elemento grotesco em Cruz e Souza é também uma herança de Baudelaire e, apesar de não ser completamente novidade na literatura brasileira, aparece integrado ao projeto simbolista de uma maneira sofisticada e original. Santos (2009, p. 416) não se arrisca a vincular a ocorrência do grotesco em Cruz e Souza aos poetas realistas e outros parnasianos decadentistas como Wenceslau de Queiroz ou Medeiros e Albuquerque. Para ele, as manifestações pontuais do grotesco anteriores ao simbolismo demonstram que o terreno literário não desconhecia tais humores, sugerindo que a má recepção da obra de Cruz e Souza não se deve apenas a questões de estilo:

¹⁸ ver p. 34 e 35.

O grotesco é parte integrante do projeto estético do poeta catarinense de operar transcendências e manifestar o conflito angustiante entre a realidade material e o mundo das formas inefáveis. O grotesco, dentro desse plano poético, surge como categoria que comporta formas de beleza ambíguas, disformes e insólitas, cuja estranheza é explorada não apenas no que possuem de bizarro e impactante, como naquilo que possuem de transcendentais. Grotesco e sublime em Cruz e Sousa são categorias que se confundem nas aspirações que sua poesia trilha em busca do ideal. Cruz e Sousa constrói seus universos sempre em uma trajetória vertical, que busca transubstanciar a matéria para diluí-la em ideia etérea (SANTOS, 2009, p 456).

O aspecto grotesco é também uma das correspondências estéticas da poesia de Cruz e Souza com o texto de *Pierrot Lunaire*, que é baseado na tradução para o alemão dos versos de Albert Giraud sobre a Comedia dell'arte, assunto que desenvolvo no segundo capítulo, dedicado ao op. 21 de Arnold Schoenberg. No entanto, apesar das semelhanças na esteira do simbolismo, há diferenças bastantes acentuadas entre os sonetos de Cruz e Souza e os *Rondels* de Giraud/Hartleben que ficarão mais evidentes no segundo capítulo. Um desses aspectos, sem dúvida, são os elementos satânicos.

A constante cumulação de metáfora sobre metáfora, de adjetivos sobre adjetivo, de cor sobre cor, produz a impressão de que o poeta deseja redimensionar o mundo, barbarizando-o de acordo com sua revolta pessoal. Alguns desses procedimentos subvertem as dimensões aparentes do real, aproximando-se da técnica deformadora de algumas correntes das primeiras vanguardas do século 20, sobretudo o expressionismo alemão. Originária do satanismo de Baudelaire, tal postura viria a desembocar no lirismo escatológico de Augusto dos Anjos, sensivelmente influenciado por *Broquéis*. (TEIXEIRA apud SOUSA, 1994, XXXIII)

Como já expus inicialmente, a ideia do ciclo de canções *Dante Negro* surgiu como desdobramento de um trabalho de canções populares que vinha realizando com sonetos de Cruz e Souza, especificamente quando me debrucei

sobre seus versos mais sombrios. Até então, minha abordagem buscava intencionalmente ignorar aspectos estéticos e históricos dos poemas, considerando apenas o material linguístico da obra e o seu potencial semântico no contexto atual. Minha leitura buscava por sonetos cuja sintaxe e vocabulário não se excedessem na construção arcaica, mas esse critério foi abandonado na medida em que o interesse histórico apareceu. Desde então, a ideia de musicar sonetos ganhou motivações que levaram à modificação no meu estilo de compor, obrigando-me a sair da zona de conforto da canção popular para encarar outras maneiras de conceber música vocal. A leitura de Leminski ofereceu a chave para essa mudança:

Expressionismo é rema corrente, na história da pintura, na passagem do século XIX para o XX (ver Van Gogh, Emil Nolde, Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka). A palavra se aplica, ainda, a certo tipo de música (ao atonalismo de Schönberg, por exemplo). O Expressionismo, cujas obras traduzem sensações de *medo*, parece expressar as perplexidades de uma classe social à beira de convulsões revolucionárias (a burguesia europeia às vésperas da Primeira Grande Guerra Mundial e da Revolução Russa). (LEMINSKI, 2013, p.51)

Esse foi o *insight* que me fez mergulhar na poesia e prosa de Cruz e Souza, bem como na sua biografia e fortuna crítica, amarrando-me no emaranhado de ideias que vêm de Baudelaire, passando pelo decadentismo, simbolismo, até às vanguardas modernistas do século XX. O propósito de atrelar *Dante Negro* à perspectiva sonora de *Pierrot Lunaire* provocou uma série de perguntas para as quais respostas rápidas geralmente são um atalho para o equívoco. Essas perguntas, de maneira geral, tocam naquele terreno difícil dos movimentos artísticos e seus “ismos”, especialmente quando se trata de períodos de transição, que suscita debates acalorados e inconclusivos sobre a delimitação dos fenômenos. Tanto Cruz e Souza como Arnold Schoenberg são verdadeiros produtos de um tempo de transformação, razão pela qual suas obras ao mesmo tempo sugerem rupturas como guardam elementos caros da tradição que ameaçam abandonar.

No entanto, apesar de a premissa inicial da minha pesquisa partir do expressionismo como elo entre Cruz e Souza e o atonalismo livre da segunda escola de Viena, a revisão bibliográfica logrou relativizar a importância do termo,

demonstrando que o próprio simbolismo sustenta a relação, porque compreende todos os aspectos sombrios levantados, inclusive os traços expressionistas mais radicais e o satanismo, herdado de Baudelaire. Foi na esteira do multi-facetado simbolismo europeu que se testou novos procedimentos artísticos que mais tarde seriam fundamentais para as vanguardas do século XX. Assim, através das leituras e da consequente melhor compreensão dos significados e limites dos “ismos”, eu fui me liberando desses rótulos e fixando o olhar mais diretamente nos elementos estéticos mais concretos que desejava trabalhar: o pessimismo, as imagens grotescas e sentimentos negativos como o ódio.

1.5 Os sonetos do ciclo *Dante Negro*

A seguir, eu continuo abordando os aspectos grotescos e satânicos de Cruz e Souza, especificamente a partir dos poemas que estão presentes no ciclo *Dante Negro* e inicio uma série de pequenos comentários sobre os sonetos que musiquei, demonstrando como as informações desse primeiro capítulo foram cruciais para a definição do recorte poético da minha obra, permitindo uma perspectiva biográfica sutil e um panorama relevante da obra do poeta brasileiro.

Com a revisão bibliográfica, eu compreendi que o recorte poético de *Dante Negro*, na verdade, não contemplou os versos mais expressionistas de Cruz e Souza, que se manifestam mais intensamente na temática sexual, mas buscou traduzir as imagens simbólicas de seus poemas por meio da sugestão biográfica. Para isso, me utilizei de sonetos com características mais realistas, como *Psicologia Humana e Presa do ódio*, que são retratos com tons grotescos da paisagem mental, justapondo-os com outros de viés simbolista que tratam da arte com ironia (*Tortura eterna*) e da condição do artista, adotando os conceitos de arte satânica:

Visão

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Sonâmbula do Além, do Indefinido
Das profundas paixões, Dor infinita.

Astro sombrio, luz amarga e aflita,

Das Ilusões tantálico gemido,
 Virgem da Noite, do luar dorido,
 Com toda a tua Dor oh! sê bendita!

Seja bendito esse clarão eterno
 De sol, de sangue, de veneno e inferno,
 De guerra e amor e ocasos de saudade...

Sejam benditas, imortalizadas
 As almas castamente amortalhadas
 Na tua estranha e branca Majestade!
 (SOUSA, 2008a, p. 469)

A primeira questão importante a se destacar em “Visão” é o uso do verso harmônico que, na definição de Mário de Andrade, são aqueles encadeamentos de frases nominais que suprimem o verbo para descrever imagens pulsantes, mas estáticas do ponto de vista discursivo. Neste soneto, o primeiro e único verbo utilizado (a forma imperativa do verbo ser), aparece apenas no final do oitavo verso (e depois mais duas vezes no início de cada terceto. Teixeira (1994, p. XIV) acredita que “a existência do verso harmônico em *Broquéis* ensina que a musicalidade deste livro é antes estrutural que ornamental, aproximando-se tanto dos experimentos de Mallarmé quanto dos de Verlaine”. O autor conjectura que embora Cruz e Souza normalmente seja relacionado à vertente neo-romântica do simbolismo de Verlaine, essa característica se intensificaria em *Faróis*, pois o que predomina em *Broquéis* é um construtivismo de inspiração mallarmaica. “Visão” é um poema fundamental para *Dante Negro* porque propõe um conceito de arte diferente da ideia romântica de ofício sagrado, dispensando a benção das musas neoclássicas ou invocando outras mais sinistras, como a “virgem da noite, noiva de satanás”:

Para os românticos mais tradicionais, a imaginação [...] diviniza o homem, em uma atitude rebelde na qual o gênio se tornava uma espécie de novo Prometeu. Entre os decadentes, a arte muitas vezes é feitura proibida que demoniza o artista. Daí a identificação estreita entre o diabo e o poeta em toda a poesia moderna – tema que em Cruz e Sousa conta com as formas de expressão do grotesco. (Santos, 2009 p. 492)

No entanto, o poeta Cruz e Souza que me interessa como personagem em *Dante Negro* não é o Cruz e Souza de hoje, artista reconhecido pela história da literatura e celebrado pelas instituições do seu estado de origem, cujo nome serve de marca para museus, prêmios e comendas. Não é propriamente o Cruz e Souza simbolista, poeta refinado cuja obra sobrevive pela qualidade, mas sim o Cruz e Souza artista negro e periférico que ainda não foi alforriado. Ou seja, o Cruz e Souza símbolo de uma conjuntura que remete à condição da arte e do artista na sociedade, cujo riso irônico de tormenta¹⁹ ainda ecoa no quintal do antigo palácio do governo de Santa Catarina.²⁰

As reflexões que me levaram ao ciclo de canções, tal como ele se apresenta no momento, foram norteadas por esse pressuposto fundamental. O apego a essa ideia me manteve fiel ao texto do poeta, evitando qualquer tipo de edição ou adaptação. Por isso, a opção pelo soneto foi crucial para a obtenção de um recorte preciso que oferecesse a imagem do artista crítico (e autocrítico), conectado com os dramas de sua vida e da sociedade do seu tempo. O soneto, pela sua tradição retórica de lirismo reflexivo condensado, ofereceu a solução exata para o propósito de abordar a história do artista pelas suas próprias palavras.

Nesse percurso, a descoberta do soneto “Psicologia humana” foi impactante para mim por conta da temática mais afastada do simbolismo, eivada daquilo que julguei ser uma espécie de realismo pessimista carregado de imagens grotescas e agressivas, mas que as leituras subsequentes revelaram estar dentro da uma perspectiva decadentista, comum à literatura da *Belle Époque*:

Psicologia humana

Por trás de uns vidros d'óculos opacos
Muita vez um leão e um tigre rugem,
E como um surdo temporal estrugem
Os ódios dos covardes e dos fracos.

¹⁹ Referência ao poema *Acrobata da dor*, do livro (SOUZAa, 2008 p. 414).

²⁰ O prédio atualmente leva o nome de Palácio Cruz e Souza e é ocupado pelo Museu Histórico de Santa Catarina. No seu pátio, encontra-se o memorial que abriga os restos mortais do poeta, transportados do Rio de Janeiro para Florianópolis, no ano de 2007. A obra nunca foi aberta à visitação pública e encontra-se em estado de abandono, segundo reportagem da RIC TV, produzida em 23 de Janeiro de 2019, disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/memorial-cruz-e-sousa-esta-abandonado-na-capita>

Partir pudesses, ó poeta, em cacos,
 Vidros que ocultam almas de ferrugem,
 Que espumam de ira, tenebrosas mugem,
 Mugem como de dentro de uns buracos.

Que essas sombrias, dúbias almas foscas
 Que parecem, no entanto, como moscas,
 Inofensivas, babam como as lesmas.

Mas tu, em vão, tais vidros partirias,
 Pois que no mundo, eternamente, as frias
 Almas humanas serão sempre as mesmas!
 (SOUSA, 2008a, p. 124)

A clareza descritiva quanto aos sentimentos reprimidos não é tão comum em Cruz e Souza, por conta das diretrizes simbolistas de nublamento do discurso. Poucas vezes o poeta se permite abertamente ao exercício da franqueza contra a sociedade, mas podemos encontrar alguns exemplos disso em *Livro derradeiro*, obra póstuma que contém poemas pré-simbolistas, alguns que foram publicados em jornais mas não entraram em *Broquéis*, *Faróis* e *Últimos sonetos*. *Psicologia Humana*, evidentemente, não obedece aos cânones do simbolismo e parece dialogar muito mais com o realismo poético pré-parnasiano²¹, anteriormente abordado. Tal poema é fundamental para o meu recorte, porque rico de imagens grotescas e ao mesmo tempo com forte viés de crítica social. Em torno de “Psicologia humana” eu acabei estabelecendo um outro subtema em torno da ideia de “ódio” enquanto expressão da psiquê humana, como ficará claro nos sonetos seguintes:

Presa do ódio

Da tu'alma na funda galeria
 Descendo às vezes, eu às vezes sinto
 Que como o mais feroz lobo faminto
 Teu ódio baixo de alcateia espia.

Do desespero a noite cava e fria,

²¹ Ver p. 34 a 35.

De boemias vis o pérfido absinto
 Pôs no teu ser um negro labirinto,
 Desencadeou sinistra ventania.

Desencadeou a ventania rouca,
 Surda, tremenda, desvairada, louca,
 Que a tu'alma abalou de lado a lado.

Que te inflamou de cóleras supremas
 E deixou-te nas trágicas algemas
 Do teu ódio sangrento acorrentado!
 (SOUSA, 2008a, p. 521)

Note-se que o poema acima, publicado em *Últimos sonetos*, também se ocupa da análise do comportamento humano em seu terreno mais íntimo, mas agora com uma carga metafórica mais acentuada. Tanto *Psicologia Humana* como *Presa do ódio* apresentam diferentes manifestações de ódio represado. Enquanto na primeira o “eu lírico” fantasia a consumação do ódio pela violência e conclui pela sua inutilidade, o segundo descreve uma viagem simbólica às profundezas da mente humana, tal como uma narrativa fantástica de Júlio Verne. Na minha visão pessoal, *Presa do ódio* não se trata de um poema simbolista e sim de uma retomada do tom e da temática de *Psicologia Humana*.

Outro poema do mesmo livro é *Ódio sagrado*, que por sua vez, representa os resultados de uma síntese analítica que culmina com a redenção do mal, através da aproximação e conciliação dos opostos. Aqui, o simbolismo se faz presente de maneira mais acentuada, assim como a influência do satanismo de Baudelaire, enquanto glorificação dos aspectos sombrios:

Ódio Sagrado

Ó meu ódio, meu ódio majestoso,
 Meu ódio santo e puro e benfazejo,
 Unge-me a fronte com teu grande beijo,
 Torna-me humilde e torna-me orgulhoso.

Humilde, com os humildes generoso,
 Orgulhoso com os seres sem Desejo,

Sem Bondade, sem Fé e sem lampejo
De sol fecundador e carinhoso.

Ó meu ódio, meu lábaro bendito,
Da minh'alma agitado no infinito,
Através de outros lábaros sagrados.

Ódio são, ódio bom! sê meu escudo
Contra os vilões do Amor, que infamam tudo,
Das sete torres dos mortais Pecados!
(SOUSA, 2008a, p. 552)

É importante dizer que os poemas com temática social mais direta e que abordam a condição do negro são encontrados, em sua maioria, em *Livro Derradeiro*²². Nas obras publicadas em vida (*Missal e Broquéis*) e nas póstumas, que saíram dos manuscritos confiados ao amigo Nestor Vitor (*Faróis e Últimos Sonetos*), o tema aparece de maneira mais velado e harmonizado pelo estilo simbolista. *Ódio sagrado* é um típico exemplo disso, na medida que mantém o foco na glorificação simbólica e redentora do sentimento maligno, sem deixar, no entanto, de oferecer as chaves para o entendimento da razão real de tais perturbações (os vilões do amor).

Nesse sentido, *Tortura eterna* é um bom exemplo para se entender de que maneira os sentimentos contraditórios e a ironia são fundamentais em Cruz e Souza, pois tanto se presta ao espírito do simbolismo como entra em conflito com o esteticismo do movimento:

Tortura eterna

Impotência cruel, ó vã tortura!
Ó Força inútil, ansiedade humana!
Ó círculos dantescos da loucura!
Ó luta, ó luta secular, insana!

Que tu não possas, Alma soberana,
Perpetuamente refulgir na Altura,

²² Há exceções, portanto, especialmente em *Faróis*, com *Litania dos pobres* ou até mesmo na visão sarcástica sobre a opulência diante da morte, que é a base de *Ironia dos vermes*: “És igual a uma simples camponesa / Nos apodrecimentos da matéria.”

Na Aleluia da Luz, na clara Hosana
Do Sol, cantar, imortalmente pura.

Que tu não possas, Sentimento ardente,
Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,
Por entre as chamas, os clarões supernos.

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...
Ah! que eu não possa eternizar as dores
Nos bronzes e nos mármore eternos!
(SOUSA, 2008a, p. 420)

Segundo Pinheiro (2011, p. 14), "Trata-se da voz do próprio poeta que, em meio à convenção simbolista, propõe formas de poesia pura e, ao mesmo tempo, a vontade de transgressão e de rasura da norma, do código por ele mesmo explorado". Paula (2013, p.85), por sua vez, reconhece a crise revelada por esses versos, mas a relaciona como um manifesto contra os ideais neoclássicos propagados pelo parnasianismo, que dominava o meio literário brasileiro em sua época. O que há por trás desse viés crítico direcionado aos próprios ideais estéticos é provavelmente resultado da relação conflituosa de atração e rejeição pela cultura branca:

É, de um lado, expressão da angústia de um eu lírico em busca de uma transcendência metafísica jamais alcançada e, de outro, descortinar de um processo social do qual o poeta jamais poderá se desvencilhar por sua história pessoal [...] de produzir uma poesia como a dos "bronzes" e dos "mármore eternos" – símbolo do sucesso em nossa poesia nacional de então. (Ibidem, 2013, p.85)

Rosa Negra, assim como *Visão*, é um poema que associa o elemento feminino a aspectos sombrios e satânicos. Se por um lado, em muitos poemas, Cruz e Souza foi ousado ao abordar explicitamente o desejo carnal à mulher branca, é em versos como os de *Rosa Negra* que louva a mulher negra "que vale mais que os corações proibidos", que vemos o ato realmente se consumir. No entanto, não à toa, por adoção à simbologia europeia das cores e provavelmente como metáfora do sofrimento dos negros, a cor preta aparece sempre relacionada com as trevas e o

sofrimento. Na seleção que faço para o ciclo *Dante Negro*, a figura da mulher aparece embebida desses elementos satânicos herdados de Baudelaire:

Rosa negra

Nervosa Flor, carnívora, suprema,
Flor dos sonhos da Morte, Flor sombria,
nos labirintos da tu'alma fria
deixa que eu sofra, me debata e gema.

Do Dante o atroz, o tenebroso lema
do Inferno à porta em trágica ironia,
eu vejo, com terrível agonia,
sobre o teu coração, torvo problema.

Flor do delírio, Flor do sangue estuoso
que explode, porejando, caudaloso,
das volúpias da carne nos gemidos.

Rosa negra da treva, Flor do nada,
dá-me essa boca acídula, rasgada,
que vale mais que os corações proibidos!
(SOUSA, 2008a, 137)

É importante frisar que a tão comentada dualidade entre branco e preto, em Cruz e Souza, obedecem ao imaginário simbolista europeu: Assim, o branco está relacionado ao céu cristão (à opulência, castidade, superioridade), enquanto que o preto está para a treva (sofrimento, miséria, lascívia, profundezas). No entanto, é muito frequente que a ironia atue para dilapidar a realeza da brancura e expor-lhe os defeitos (a superficialidade, a esterilidade e hipocrisia). Segundo Ivan Teixeira (1994, XXIV), *Broquéis* apresenta um maior número de alusões ao branco e *Faróis*²³ abre maior espaço para o preto, mas a natureza dessa relação só é devidamente compreendida com a influência do satanismo poético de Baudelaire, que enxerga na arte a condição de uma maldição.

²³ É importante salientar que embora os livros *Broquéis* e *Missal* (prosa), lançados simultaneamente, tenham sido as únicas publicações de Cruz e Souza em vida, o mesmo confiou os manuscritos finalizados de *Faróis* e *Últimos sonetos* ao poeta e amigo Nestor Vitor, que se encarregou da tarefa da publicação póstuma.

Durante o processo de seleção, eu me deparei com os poemas em que a música aparece como tema logo no título, tais como *Música Misteriosa*, *Sonata e Violões que choram*. Obviamente, a ideia de musicar um deles me pareceu bastante adequada. “*Música da Morte*”, no entanto, pelo tom sombrio e trágico, foi o que melhor se adequou aos propósitos *Dante Negro*. Nele, a música aparece envolvida num jogo sinestésico, correspondendo-se (como desejou Baudelaire) com os demais sentidos. O som gélido (tato) e amargo (paladar) que perturba a razão como um psicotrópico. A música aqui poderia ser qualquer música, não fosse a utilização da palavra “sinfonia”, que oferece um viés eurocêntrico. Embora não haja o uso verso harmônico neste soneto, pode-se observar a mesma dimensão contemplativa de *Visão*, baseada na descrição vertiginosa de fenômenos sensoriais. Os verbos utilizados se limitam a modular a pulsação do fenômeno (sobe, recresce) ou em forma de gerúndio (vertiginando, alucinando) para definir o impacto hipnótico da cena:

Música da morte

A música da Morte, a nebulosa,
estranha, imensa música sombria,
passa a tremer pela minh'alma e fria
gela, fica a tremer, maravilhosa...

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,
letes sinistro e torvo da agonia,
recresce a lancinante sinfonia
sobe, numa volúpia dolorosa...

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,
tremenda, absurda, imponderada e larga,
de pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,
como um ópio letal, vertiginando,
os meus nervos, letárgica, fascina...
(SOUSA, 2008a, 461)

1.6 A forma soneto

Como já ficou evidente, outro importante aspecto da literatura a ser considerado nesse trabalho é o soneto, uma vez que todos os poemas selecionados para *Dante Negro* são exemplares dessa forma poética. Cruz e Sousa foi um exímio sonetista e se utilizou amplamente dessa técnica para produzir os seus versos mais proeminentes e maduros, embora também tenha praticado outras formas e a prosa poética.

Como já afirmei na introdução, o ciclo de canções *Dante Negro* representa um desdobramento do meu projeto anterior, *Via láctea*, com um repertório de canções populares baseados em sonetos musicados da literatura brasileira. Antes mesmo de vincular a minha pesquisa a Cruz e Souza, as possibilidades musicais da forma soneto já me interessavam, sobretudo, em função daquilo que informalmente costumo chamar de leitura cantada. Trata-se de uma abordagem que consiste basicamente de um único critério que se impõe sobre a musicalização dos sonetos: respeitar a linearidade e singularidade de sua exposição. O poema deve ser cantado do começo ao fim, sem repetições ou mudanças na ordem das estrofes, o que equivaleria a uma declamação musical. Mas é preciso frisar que tal prática não se configura como uma técnica específica de entonação, embora interfira sensivelmente na configuração normal das canções, limitando-as em alguns aspectos formais.

Portanto, pela importância do soneto em Cruz e Souza e seu destacado papel estruturante em *Dante Negro*, julgo necessário realizar um pequeno percurso sobre sua técnica e história, a fim de revelar aspectos que serão relevantes para as análises do terceiro capítulo. Não se trata uma minuciosa descrição, mas de buscar compreender a natureza da configuração formal do soneto e sua importância para a poesia brasileira anterior ao modernismo.

As definições básicas do soneto são encontradas em inúmeros tratados de métrica e verso, mas por uma questão de curiosidade histórica, cito aqui o *Tratado de versificação*, dos parnasianistas Olavo Bilac e Guimarães passos, que trata do soneto como um tipo de poema do gênero lírico constituído por quatorze versos, repartidos em dois quartetos e dois tercetos:

O soneto clássico (petrarqueano e camoniano) é o soneto em versos decassílabos ou heróicos. Mas nunca houve regras fixas para a colocação das rimas dos quartetos e dos tercetos, se bem que a colocação mais geralmente seguida tenha sido, entre os clássicos [...] o primeiro verso com o quarto, o quinto com o oitavo; o segundo com o terceiro, o sexto com o sétimo; o nono com o undécimo e com o penúltimo; o décimo com o duodécimo e com o último (BILAC, p. 168, 1956)

Na sequência o texto segue elencando variações possíveis na disposição das rimas, através de exemplos tirados da literatura brasileira desde Gregório de Matos, demonstrando também as variações práticas no tamanho dos versos: redondilhas, alexandrinos e outros. As variações se verificam também quanto ao tipo de verso, sempre graves no modelo clássico, embora poetas brasileiros se utilizem por vezes de versos agudos para fechar os tercetos. Outra disposição possível é obtida através da inversão das estrofes, iniciando-se com os tercetos e encerrando com os quartetos. Além das questões puramente formais, o capítulo dedicado ao soneto oferece por fim exemplos que fogem do gênero lírico, como os meramente descritivos ou os épicos e satíricos (BILAC, p. 168-181), concluindo então que:

Todos esses exemplos servem para demonstrar que o soneto não é hoje, como antigamente, uma composição poética sujeita a regras imutáveis e severas, - “um pensamento de ouro em um cárcere de aço.” O *soneto* tem hoje uma liberdade folgada, - e é talvez por isso que os poetas o cultivam com tanta freqüência. (BILAC, p.181)

É preciso ter em mente que o “hoje” ao qual se referem os autores do tratado é o entorno de 1905, ano de publicação da obra, e como está claro, reflete a concepção da prática parnasiana do soneto, que por sua vez é algo muito mais antigo e que remonta à Europa do fim da idade média. De maneira geral, é consenso dizer que o soneto surge no *duecento* italiano (século XIII), mais especificamente na Sicília e se cristaliza como modelo na obra de Petrarca e de Dante Alighieri (Campos, 1978; Burt, 2011). Em Portugal, o soneto é introduzido pelo poeta Sá de Miranda e ganha vulto pela obra de Camões.

Interessante notar a preocupação dos tratadistas em salientar uma maior maleabilidade no trato do soneto entre os parnasianos, em resposta a uma não detalhada rigidez anterior. Mas apesar de o soneto (ao lado do rondel francês)

representar o máximo em rigidez formal, não se pode afirmar que o modelo italiano de Petrarca tenha sido a única configuração possível, como se pode depreender do bastante específico modelo inglês. O fato é que outras experiências curiosas em torno da forma ficaram pelo caminho, obscurecidas pelo cânone, como as que se pode perceber em Gregório de Matos, para citar um exemplo brasileiro. Portanto, o soneto tem uma história de mais de 800 anos, passando por uma fase de apogeu (com as obras de Camões e Shakespeare), declínio (durante o romantismo) e reabilitação (com parnasianos e simbolistas). A sua prática foi importante ainda para a formação da geração de poetas modernistas, como Bandeira e Drummond, e, mesmo com todo discurso em favor do verso livre, durante o século XX, continua a ser exercitado por poetas relevantes.

A forma soneto desempenhou um papel fundamental no processo gradativo de transição da poesia oral para a escrita, assim como na superação do laço entre música e poesia, característico do trovadorismo. Paradoxalmente, como ressalta Sterzi (2012, p. 166), a música não só permaneceu subsistindo na poesia escrita como efeito potencial de musicalidade, como imprimiu sua marca nas designações do gênero e da forma, uma vez que *sonetto* significa “pequeno som” e lírico remete à lira, instrumento musical outrora utilizado pelos poetas para se autoacompanhar. A partir do soneto, a poesia trilhou o seu caminho através do compartilhamento silencioso das páginas do livro, ainda que os poetas prossigam virtualmente invocando a música, bem como a entonação da fala. Na história da música aconteceu algo semelhante com a música instrumental, que partiu da tradição da música vocal para configurar a sua, guardando consigo profundas marcas da linguagem verbal.

Apesar de tantos pontos de contato com a arte trovadoresca, não há elementos que permitam afirmar que o soneto tenha sido cantado em algum momento. Os documentos apontam antes para o surgimento de uma nova prática, num período em que o trovadorismo dava sinais de cansaço. O soneto, desde o início já exhibe um pendor para manifestações emotivas mediadas pela reflexão, apontando para a noção de individualismo e interioridade, que dispensam o ritmo e a corporalidade das manifestações coletivas:

Embora, na Itália, a música e a dança não estivessem menos presentes do que nos demais territórios europeus, é ali que, pela primeira vez em âmbito vernacular, se produz “uma forma fechada e exclusivamente literária que se liberta de uma vez por todas da música e do movimento do corpo”. Isto tem a ver, certamente, com todo um contexto que propicia a emergência das primeiras noções fortes de indivíduo e de interioridade. E a dissolução do nexo entre palavra e música faz-se de fato acompanhar da subjetivização e individualização da palavra. (STERZI, 2012, p.171)

Portanto, para além das miudezas da métrica e da disposição de versos e estrofes, é preciso chamar atenção para um aspecto menos evidente, mas de implicações muito importantes para o meu trabalho de composição: a estrutura retórico-discursiva do soneto. Porque enquanto forma breve e rígida, sua prática exige a exposição de uma ideia completa e esteticamente acomodada dentro de seus limites. Completa no sentido de portadora de início, meio e fim, e organizada através da tríade exposição-desenvolvimento-conclusão, que pressupõe a constituição de um clímax e um arremate (a chave de ouro citada no tratado supracitado). É evidente que se trata de uma abstração que se manifesta nos versos de maneira bastante maleável e suscetível à habilidade do poeta. Podemos encontrar exposições, desenvolvimentos e conclusões mais ou menos alongados, mas também encontramos modelos discursivos que ao longo do tempo são cristalizados pela repetição, a ponto de tomarem forma de cânone ou figura de estilo relacionado a um artista. Buarque (2015) indica que essa característica retórica aponta para uma emulação da poética greco-romana, por parte tanto da Poética medieval quanto da renascentista, e para a emergência da ideologia do Humanismo. O autor (ibidem, 2015, p. 50) exemplifica então com a estrutura narrativa da poesia lírica coral grega de Íbico de Régia (século VI a.C.), que prevê uma estrofe (movimento do coro à direita, dirigindo-se ao público); a antiestrofe (movimento à esquerda do público); e a síntese (movimento de união de vozes com o corifeu se dirigindo para o centro). A apresentação corresponderia à estrofe, o desenvolvimento à antiestrofe e a síntese ao epodo.

Tal estrutura ternária é recorrente no soneto clássico, a partir de Petrarca, cuja apresentação é compreendida no primeiro quarteto, o desenvolvimento no segundo quarteto e primeiro terceto e a síntese no último terceto. No parnasianismo, como vimos acima, temos ainda o conceito de clímax na última estrofe e o conceito

de chave de ouro que arremata o discurso. Buarque (2015), em seu artigo *Soneto como variação fixa formal*, busca ressaltar a importância estrutural da variação como elemento de unidade formal que garante a identidade e vitalidade do modelo. Porque apesar do aparente engessamento formal, o soneto oferece muitas aberturas que relativizam e reafirmam o molde clássico.

Uma dessas aberturas é representada pela abordagem simbolista do soneto, da qual Cruz e Souza é um ótimo exemplo, pela maneira como o poeta inicia uma ruptura por dentro da tradição. O poeta, que dominava a técnica parnasiana do soneto, buscou alterar a lógica argumentativa do discurso que hierarquiza os versos em função de uma maior liberdade sintática, com o objetivo de realizar o projeto simbolista:

O seu "Soneto" está ao mesmo tempo dentro e fora do modelo parnasiano, obedecendo a tradição da métrica, da rima e das estrofes, mas contestando-a por dentro com a imposição de imagens surpreendentes, com o uso de recursos expressivos modificadores do ritmo e com uma liberdade maior na estrutura sintática. É por aí que caminha a que se chamará poética simbolista, na filosofia aliás pregada por Verlaine na *Art Poétique*, onde o Ímpar, o vago, o solúvel, o Indeciso e o volátil constituem palavras programáticas. (TELES apud SOARES & ZAHIDÉ, 1994, p. 29)

Trata-se do já citado apelo às frases nominais (em detrimento das subordinadas) e no apoio da adjetivação exagerada como recurso de suspender o discurso, conforme Teixeira (1994, p. XXI). Cada elemento novo na poesia contribui com uma dose sutil de modulação que contribui para a permanência da imagem descrita na mente do leitor, porém, com a sensação de uma vivacidade pulsante. Uma imagem musical alternativa à do *redobre*, proposta por Ivan Teixeira para explicar tal procedimento simbolista pode ser encontrado em obras do minimalismo americano (Philip Glass, Steve Reich) que se baseiam na progressão lenta a partir de pequenos motivos, para obter paisagens sonoras vibrantes e hipnóticas. A relação da música com o simbolismo não é gratuita, como se pode verificar nos comentários que faço sobre *Música da morte*,²⁴ soneto que integra o ciclo de canções

²⁴ ver p. 57.

Dante negro. Mas, a título de exemplo, eu proponho algumas observações sobre outro soneto da obra do catarinense que aborda a música como tema:

Música misteriosa

Tenda de estrelas níveas, refulgentes,
Que abris a doce luz de alampadários,
As harmonias dos estradivários
Erram da lua nos clarões dormentes...

Pelos raios fluídos, diluentes
Dos Astros, pelos trêmulos velários,
Cantam Sonhos de místicos templários
De ermitões e de ascetas reverentes...

Cânticos vagos, infinitos, aéreos
Fluir parecem dos Azuis etéreos,
Dentre os nevoeiros do luar fluindo...

E vai, de estrela a estrela, à luz da lua,
Na láctea claridade que flutua,
A surdina das lágrimas subindo...

Em primeiro lugar, evidentemente, o poema mantém a integridade estrutural do soneto enquanto recipiente onde o poeta acomoda suas ideias ritmicamente regidas pela cadência do ritmo poético. Nesses aspectos, não há qualquer senão ao procedimento clássico. Do ponto de vista da estrofação, pode-se observar que são finalizadas com reticências, um maneirismo típico dos simbolistas, mas que ao menos nesse caso se justificam enquanto encerramento de uma sessão e pausa reflexiva para a retomada. As reticências aqui funcionam como uma fermata, musicalmente falando, mas a retomada não se dá em termos de palavras e sim na esfera imagética da narrativa. Em termos musicais, novamente, não se trata de uma repetição literal passível de um *ritornello*.

A segunda estrofe funciona como outra imagem que acrescenta detalhes à primeira por um procedimento de fusão por sobreposição. É como o funcionamento do antigo brinquedo ótico, o taumatoscópio, em que duas imagens separadas são fundidas através de um procedimento cinético giratório que engana a visão. Outra

comparação possível é com o trabalho de produção de uma serigrafia, cujas cores precisam ser acrescentadas separadamente, por camadas, através do uso de diferentes telas. A primeira estrofe anuncia o tema cósmico em torno da luz da lua e das estrelas que vagam pelo céu, associando a música através do efeito sinestésico. A segunda estrofe funciona como uma nova camada que acrescenta novas informações, no caso, o canto dos sonhos de místicos e ascetas. A terceira estrofe modula a segunda, acrescentando que os cânticos pelos raios fluídos são vagos, evanescentes. A última, por fim, procura estender o fenômeno descrito e a amplitude de sua propagação. Ou seja, o poema não institui uma narrativa ou argumentação objetiva, mas busca realizar uma descrição de uma imagem contemplativa na qual se vislumbra aspectos da natureza humana. E a isso soma-se o entendimento de que o “eu lírico” se dirige diretamente ao céu: “[vós] que abris a doce luz e lampadários”, o que sugere que se trata de um retrato encerrado em si mesmo. No entanto, estão ali ainda os principais elementos que caracterizam não só a forma do soneto como sua estrutura discursiva. É fácil observar como o ritmo se modifica e acelera na passagem dos quartetos para os tercetos e culmina com a esperada chave de “chave de ouro” no último verso: “A surdina das lágrimas subindo”, que ecoa ao final, reveladora e misteriosa, como um convite à reflexão.

Considerando a classificação proposta por Ivan Teixeira no prefácio da edição *fac-símile* de *Broquéis*, que agrupa os poemas em sete grupos temáticos principais, esse soneto pode ser considerado um “esboço de atmosfera vaga”, dentre aqueles que “promovem não só a fusão do sujeito com o objeto, da alma com o cosmo, como também submetem as dimensões do real a uma deformação bem próxima do que fazia, na época, a pintura impressionista” (TEIXEIRA, 1994, XXIX). O analista aponta também para alguma influência do condoreirismo de Castro Alves, por conta do “lirismo estelar, cósmico, de retórica altissonante”.

Em suma, esse capítulo buscou dar conta de contextualizar e definir os elementos fundamentais do texto base para a composição do meu ciclo de canções, com o objetivo de caracterizar a personagem *Cruz e Souza* e identificar literários passíveis de relação com a obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. A revisão bibliográfica buscou contextualizar a figura do poeta catarinense e identificar os traços biográficos presentes em sua poesia. Obtive dados mais detalhados que ampliaram a noção geral do perfil do artista negro, nascido em Desterro (atualmente

Florianópolis, Santa Catarina), filho de escravos alforriados e principal expoente do simbolismo no Brasil. O resgate da atividade jornalística de Cruz e Souza revelou um escritor identificado com os ideais progressistas da época e militante fervoroso do abolicionismo. Os poemas inéditos reunidos em *Livro Derradeiro* reforçam o viés crítico e irônico de sua obra, especialmente no que diz respeito à sua visão da sociedade. Como escritor, Cruz e Souza é poeta formado nas bases estéticas do parnasianismo e do romantismo tardio brasileiros, um exímio praticante das formas rígidas do verso, especialmente o soneto. Identifiquei e contextualizei à luz da crítica literária, os elementos gerais da poética do catarinense, com ênfase nos aspectos que mais importam para execução da minha obra musical: o pessimismo, o uso do grotesco, o satanismo, bem como possíveis traços expressionistas.

Cruz e Souza, artista inquieto, mergulhou nas novidades estéticas que vinham da Europa, adotou o simbolismo e todas as suas experiências com o verso (inclusive a prosa poética). Publicou dois livros, mas não obteve o sucesso esperado e o devido respeito dos colegas, mais apegados a uma expressão comedida do sentimento e ao formalismo neoclássico. Paralelamente a isso, o racismo foi fator preponderante para a marginalização do poeta, impedindo-o de arrumar ocupação concernente com o seu nível de instrução e empurrando-o à pobreza extrema. Ainda nesse percurso bibliográfico, busquei clarear a terminologia associada a poesia de Cruz e Souza e de sua época (especialmente a variedade de correntes literárias) e propus uma breve revisão bibliográfica sobre a forma soneto, uma vez que todas as canções de *Dante Negro* são exemplares dessa forma poética fixa que serviu de espinha dorsal das canções que compus.

Todos esses dados contribuíram com a etapa de definição do estrato poético de *Dante Negro*, permitindo maior segurança para cumprir com o objetivo principal da obra: compor uma obra com sugestão biográfica e de narrativa não linear, baseada na justaposição de textos relevantes do poeta catarinense. As informações relativas à vida do poeta catarinense serão utilizadas para a elaboração da nota de programa de *Dante Negro*, que terá a função de sugerir um viés biográfico às canções, levando o público a remeter o texto poético à vida do poeta, traspassando a barreira virtual do “eu lírico”.

Além disso, examinamos as principais características da estrutura formal e discursiva do soneto, para compreender melhor a abordagem particular dessa

forma poética por parte de Cruz e Sousa, à luz do projeto simbolista. Esse pequeno estudo foi também fundamental para embasar as análises do terceiro capítulo sobre as canções do ciclo *Dante Negro*, permitindo uma melhor compreensão dos poemas e oferecendo uma base segura para a abordagem musical dos mesmos.

No segundo capítulo eu realizo um percurso bibliográfico em torno da música produzida pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg entre os anos 1907 e 1913, com o objetivo de compreender as improváveis relações entre a poesia de Cruz e Souza com a música expressionista da chamada segunda escola de Viena. Além disso, busco relacionar os aspectos principais de *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), ciclo de canções baseado em poemas simbolistas de Albert Giraud, traduzidos para o alemão por Erix Hartleben, obra da qual retiro elementos estéticos fundamentais para a composição do meu ciclo de canções, especialmente o *Sprechgesang*.

2. SEGUNDO CAPÍTULO - O EXPRESSIONISMO MUSICAL

2.1 Arnold Schoenberg

Nascido em 13 de setembro de 1874, em Viena, Arnold Schoenberg é o primogênito de uma modesta família de judeus ortodoxos provenientes da Hungria. A situação financeira precária e a ausência de músicos na família, porém não o impediram de estudar violino a partir dos 8 anos, mas a necessidade de trabalho precoce para sustento da família após a morte do pai (um pequeno comerciante de sapatos), impactaram fortemente o seu período de formação. O compositor foi obrigado a progredir como autodidata (SALZMAN, 1970, p. 41) com os estudos de piano e violoncelo durante os anos que se seguiram até 1894, quando passou a ser orientado pelo compositor e futuramente cunhado, Alexander Von Zemlinsky, de quem recebe gratuitamente orientações teóricas e rudimentos de composição musical (LEIBOWITZ, 1981, p. 40).

As primeiras obras de Schoenberg têm influência declarada de Brahms e ecos de Schubert e Wagner (idem, 41-42), pois o compositor sempre se orgulhou e fez questão de demonstrar apego à tradição musical da qual partiu. Mesmo nos períodos mais polêmicos, na época do lançamento de suas obras mais revolucionárias, o compositor sempre cuidou de manter um espírito conciliador com o passado, demonstrando uma personalidade bastante singular para um artista de ímpeto transformador. A relevância do seu trabalho, é fato, vai além da atividade como compositor e compreende também a sua intensa atividade como professor, cujos textos sobre harmonia, contraponto e composição ainda hoje são parte da bibliografia básica da música ocidental. Mas é curioso notar que, à parte pequenos comentários pontuais e textos esparsos, seu trabalho teórico nunca se dedicou especificamente ao tipo de música que ele julgava como o caminho a ser percorrido. O exame adequado de tal fato vai além dos objetivos desse texto, mas essa lacuna pode tanto advir das necessidades imediatas das suas tarefas pedagógicas, como do fato das ideias novas estarem ainda pouco amadurecidas ou reservadas aos alunos mais próximos.

O certo é que para Schoenberg, todo o edifício já constituído da tradição representava um conjunto de conquistas já acumuladas, dignas de reverência, mas

que por si mesmas não corresponderiam às necessidades do futuro, reservado à novidade oferecida pelos inventores. Esse foi o caminho que procurou seguir nos primeiros anos do século XX, trabalhando como orchestrador de operetas populares e compondo, nas horas vagas, obras como *Verklärte Nacht*, op.2 (uma peça programática camerística para cordas) e *Gurre-Lieder* (para cantores solistas, narrador, coro e grande orquestra). Eric Salzman (1970, p. 41-42) afirma que Schoenberg parte do cromatismo de Wagner, buscando a expansão da tonalidade através do recurso de adiar a resolução do tom, porém não abandona princípios clássicos de estruturação formal que remontam a Bach, Beethoven e Brahms:

Schoenberg era, ademais, hegeliano; isso quer dizer que acreditava que a música, assim como todos os aspectos da vida humana, faz parte de um processo de mudança e que há princípios universais e inevitáveis que controlam a história e as transformações históricas. Para Schoenberg, a clássica tradição de forma - o conceito de uma organização intelectual que em tudo penetra - representa um princípio universal, enquanto que o desenvolvimento do cromatismo representava um princípio de transformação e de evolução. (SALZMAN, 1970, p. 42)

Diante das obras da primeira fase da carreira de Schoenberg, ainda tão imersas na perspectiva do romantismo tardio, Leibowitz (1981) elege o drama como característica fundamental do compositor e sustenta que tal elemento sobreviverá às mudanças estéticas apresentadas pelas peças posteriores. Para ele, a própria ideia de *Sprechgesang* representa um avanço na busca para a solução do dualismo entre drama e música, que vai ao encontro da busca de Wagner por superar a dicotomia recitativo/arioso, dentro da ópera.

2.2 O atonalismo livre

A música vulgarmente conhecida como atonal é resultado do movimento de ampliação das possibilidades harmônicas, que esgarçou ao máximo a tonalidade, levando ao “colapso das fronteiras tonais reconhecidas”, como afirma Griffiths (2011, p. 23). Segundo o compositor Arnold Schoenberg, tal expansão culmina com a emancipação das dissonâncias, que devem ser tratadas “apenas como consonâncias mais distantes da série harmônica, uma vez que ao ouvinte do século

XX já desapareceu a sensação de perturbação que elas causavam”. (SCHOENBERG, 2004, p.216). Trata-se de um processo gradativo no seio da música ocidental europeia com a expansão do sistema tonal, e que se acelerou com o desejo revolucionário de inovação dos artistas do período.

O caminho para a dissolução da dicotomia consonância/dissonância, em prol de um cromatismo total liberado de hierarquias, corresponde a um período entre os anos 1890 e 1910, no qual diferentes compositores se aventuraram individualmente na busca por novas sonoridades. Mas o passo definitivo para fora do diatonismo foi dado deliberadamente por Schoenberg, consciente das inquietações estéticas de sua época e quiçá motivado pelos sofrimentos advindos de acontecimentos pessoais (GRIFFITHS, 2011, p. 26). Deixando de lado, porém, as motivações pessoais, o abandono do sistema tonal foi sintoma de um movimento histórico que envolveu compositores de diferentes lugares do mundo, como Bartok, Scriabin e o americano Charles Ives. Segundo SIMMS (2000, p. 7), todos esses autores compuseram obras aproximadamente no mesmo período (próximo ao ano 1908) que têm em comum o mesmo tratamento livre da dissonância e atenuação ou remoção da tonalidade.

Diferentes autores (GRIFFITHS, 2011, p. 24) apontam o segundo quarteto de cordas, op. 10, de 1908, como o divisor de águas na obra do compositor. Os dois últimos movimentos, com participação acrescida de uma soprano, baseiam-se numa harmonia tão errante que a partitura inova, descartando o uso de armaduras de clave, para notar as alterações diretamente na pauta.

O último movimento, especialmente, com base no poema simbolista, *Entrückung* (ALMADA, 2009,) de Stefan George, inicia com os versos "Sinto o ar de outros planetas / Os rostos, gentilmente voltados para mim, / Desvanecem pálidos na escuridão."²⁵ Tais imagens transpareceram, para muito estudiosos, como o anúncio de morte e transfiguração também no campo da estruturação sonora. Uma metáfora para a dissolução da realidade tonal já abalada e o estabelecimento de um

²⁵ Os trechos do poema traduzidos do alemão para o português foram tirados do artigo de ALMADA (2009). Seguem os versos no original: "Ich fühle luft von anderem planeten. / Mir blassen durch das dunkel die gesichter / Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.

campo novo a se explorar: "Eu escalo penhascos pavorosos / Sinto como se nadasse acima da última nuvem"²⁶.

O op.10 foi composto entre 1907 e 1908, tornando-se a principal obra da breve transição que liga os períodos tonal e atonal de Schoenberg. Quase que simbolicamente apresenta em sua constituição características de ambas as fases: ao mesmo tempo em que é oficialmente uma obra tonal, em vários momentos observa-se uma total suspensão dos efeitos gravitacionais e sintáticos emanentes de um pólo de referência, prenunciando o abandono definitivo da tonalidade, a ser efetivado nas canções do ciclo *Das Büch der hängeden Gärten*, op.15 (1908-9). (ALMADA, 2009)

Segundo Simms (2000, p. 42-45) o movimento que finaliza o quarteto foi composto no período em que Schoenberg esteve separado de sua esposa e provavelmente dirigido a ela (para quem fora dedicado, em 1909), acrescentando também que o compositor rejeitava a ideia de que qualquer movimento dessa peça fosse puramente atonal. Esse quarteto também marca o início da importante relação de Schoenberg com o pintor expressionista Kandinsky, que após uma audição do mesmo dirigiu-lhe uma carta para relatar impressões e convergências entre seus trabalhos artísticos.

Simms (2000) remonta o contexto do encontro de Schoenberg com a poesia de George e o despontar do atonalismo, em 1907, como um período de tensão advindo de uma crise conjugal de contornos trágicos (ibidem, p.39), bem como pela dificuldade de se estabelecer como compositor numa sociedade conservadora e repleta de antissemitismo como a de Viena. A guinada evidente no quarteto de cordas, com o acréscimo da voz e a mudança de estilo aconteceram em meio à essa turbulência e são dados que corroboram com a escolha do compositor de fazer da sua obra um manifesto de ideias modernistas.

Se por um lado o uso da biografia como argumento para explicar uma obra exige cautela, sob pena de se reproduzir o folclorismo que outrora dominou a história da música; por outro, a filosofia estética já transcendeu a ideia do objeto artístico circunscrito apenas em si mesmo (DANTO, 2015, p. 79), apontando para a profunda ligação umbilical com o seu contexto. Há documentos e bibliografia suficiente para se constituir uma leitura cruzada entre obra e vida do compositor vienense, entre os anos de 1907 e 1913. Aliás, não é exagero dizer que tal

²⁶ Texto original: "Der boden schüffert weiss und weich wie molke. / Ich steige über schluchten ungeheuer. / Ich fühle wie ich über letzter wolke", sétima estrofe de *Entrückung*.

interpretação contextualizada seja fundamental para se compreender a singularidade desse período em relação a outras fases do artista. A importância do período dodecafônico, normalmente associado a um excesso de racionalidade e até de frieza, assim como a obra teórica de Schoenberg, que oferece para muitos a imagem de um compositor que prescinde da emoção e do instinto. Esse fato dificulta a compreensão de sua proximidade com ideias artísticas que celebram o instinto e o automatismo. Também por isso, a própria ideia de expressionismo musical chega até mesmo a ser questionada, uma vez que os princípios clássicos de estruturação sempre se mantiveram caros ao compositor.

Não faz parte dos objetivos desse texto uma análise detalhada desses aspectos teóricos, embora reconheça a utilidade deles para a delimitação dos elementos históricos e estilísticos que motivaram a configuração da minha composição. O mais importante é registrar que divergências estéticas não eram o único desafio para Arnold Schoenberg no período de criação de suas primeiras obras claramente reconhecidas como atonais, pontuando que a própria fortuna crítica do compositor aponta a relevância dos dados biográficos para um melhor entendimento da música produzida por ele no período:

Schoenberg's search for a new poetic muse became all the more urgent in the waning months of 1907, when he was faced with an emotional crisis provoked by a series of personal and professional setbacks. His financial situation was dire, and his marriage was apparently under strain. His music had been performed in several major concerts in Vienna earlier in that year, and the response to it, outside circle of friends and students, had been crushingly negative. Stating an attitude shared by many Viennese musicians, Heinrich Schenker wrote in his diary after hearing Schoenberg's D-minor String Quartet in February: "If there are criminals in the world of art, this composer, whether by birth or his own making, would have to be counted among them." (SIMMS, 2000, p. 31)

De qualquer maneira, pode-se dizer que o final da primeira década do século XX marca o início do expressionismo musical vienense, associado ao atonalismo livre. Foi um período de muita experimentação intuitiva e busca de uma nova teoria, um sistema que pudesse compreender o total cromático do sistema temperado sem a hierarquia da tonalidade. É desse laboratório que saem as ideias

que desembocam no dodecafonismo, mas antes que a racionalidade e controle formal interferisse nos pressupostos do processo criativo, os compositores se aventuraram pelos caminhos da intuição, flertando com teorias emergentes sobre a psicologia humana e com as ideias modernas da literatura e da pintura. As primeiras obras desse novo estilo foram marcadas por forte reação negativa do público e da crítica, espantados com a perturbadora estranheza da sonoridade.

O período que vai de 1908 a 1911 é marcado também pela forte atividade pedagógica de Arnold Schoenberg e pela redação do *Harmonielehre*, seu tratado de harmonia tradicional. O livro apresenta uma visão original em relação ao conceito tradicional desses textos teóricos, apresentando uma visão crítica que “reflete o posicionamento estético e político-cultural de Schoenberg na vanguarda vienense, como a crítica da teoria da harmonia vigente em sua época (VIDAL, 1999). Além disso, é um precioso documento com informações pontuais sobre o pensamento do compositor sobre os rumos da música.

Do ponto de vista da escritura musical, o abandono do sistema tonal em favor de uma espécie de anarquismo nas alturas, com a ausência de qualquer outro método, trouxe dificuldades significativas para a construção de grandes peças. Sem o apoio de uma perspectiva que regulasse a abstração dos eventos sonoros, os compositores se dedicaram inicialmente a miniaturas, no plano da música instrumental:

Todas as obras compostas entre o desaparecimento da tonalidade e a formulação da nova lei dos doze sons foram peças curtas, notavelmente curtas. As obras mais longas escritas naquela época estavam fundadas em textos de base (*Erwartung* e *Die glückliche Hand*, de Schönberg, *Wozzeck*, de Berg), em relação, na verdade, com algo extramusical. Ao renunciar à tonalidade, perdeu-se o meio mais importante utilizado na construção de obras de longa duração, pois a tonalidade era o fator principal quando se tratava de conferir coesão formal. (WEBERN, 2020, p. 118)

Como se vê, a música vocal e o apoio no texto foram fatores determinantes nessa primeira fase, por oferecer uma base formal segura para a estruturação de peças longas sem os recursos narrativos da harmonia tradicional: “Eu descobri como construir formas longas seguindo um texto ou um poema. As diferenças de tamanho e forma de suas partes e a mudança de caráter e humor eram

refletidas na forma e tamanho da composição”, explica Schoenberg (RESENDE FILHO, 2012, p.220).

As observações do compositor referem-se às novidades apresentadas pelo seu ciclo de canções com poemas de Stefan George: *Das Buch der hängenden garten*, op. 15, para canto e piano. Nas quinze peças do ciclo, o compositor se permite liberdades formais ainda não encontradas até então em sua obra, muito menos na de seus contemporâneos. A figura 1 contém a transcrição da partitura completa da décima quarta canção do ciclo, uma miniatura de 11 compassos que representa bem o estilo aforístico utilizado por Schoenberg nesse período, marcado pela busca de um discurso para as obras atonais. Nesta peça, pode-se observar algumas soluções texturais na parte do piano que vão de encontro ao conceito tradicional de acompanhamento e se tornarão características marcantes do estilo atonal, mesmo após o desenvolvimento do dodecafonismo. O compositor valoriza os espaços vazios e as mudanças bruscas de registro, procurando separar as mãos do pianista para trabalharem nas regiões extremas das alturas. O elemento ritmo também se destaca, contribuindo para a sensação de desencontro e independência, com o uso de polirritmias (baseadas em quíaltas de 2:3 e 3:4) entre a voz e o piano, como pode ser observado no sétimo e no oitavo compassos:

Mäßig (♩ = 108) *p sehr gebunden*

Sprich nicht im-mer von dem Laub, Win-des-

raub; vom Zer-schel-len rei-fer Quit-ten, von den Trit-ten der Ver-

nich-ter spät im Jahr. Von dem Zit-ternder Li-bel-len in Ge-wit-tern,

und der Lich-ter, de-ren Flim-mer wan-del-bar.

pp ohne Pedal

ppp ohne Pedal

rit. molto rit.

Figura 1 - Das Buch der hängenden Gärten, op 15 - Arnold Schoenberg

A obra do poeta Stefan Georges foi de fundamental importância para o estabelecimento da linguagem que ficará associada à segunda escola de Viena, composta por Arnold Schoenberg e seus discípulos Alban Berg e Anton Webern,

compositores que também se utilizaram do poeta simbolista. Dentre as diversas obras que compôs rapidamente nesse período, Schoenberg dá mais ênfase ao seu op. 15 como pivô de descobertas e mudanças estéticas (DUNSBY, 1992, p.14), afirmando ter obtido ali o primeiro passo para atonalidade, bem como novas sonoridades, padrões melódicos e outras abordagens para expressão de humores. SIMMS (p. 45) afirma que *Das Buch der hängenden Gärten*, de 1909, pode ser considerada a primeira obra prima atonal de Schoenberg, um ciclo de canções com poemas também de Stefan George, importante poeta simbolista, tradutor de Baudelaire para o alemão:

Com as melodias de George consegui pela primeira vez me aproximar de um ideal expressivo e formal que eu vislumbrava já há alguns anos. Até esse momento, me faltava forças para realizá-lo força e segurança para realizá-lo. Mas agora, que definitivamente me engajei nesse caminho, eu estou convicto de ter rompido com todos os vestígios de uma estética passada; sinto que tudo me dirige para um alvo que me parece certo; pressinto já a oposição que terei de suplantar, a alta temperatura que mesmo os menores temperamentos saberão produzir; pressinto também que alguns, mesmo os que acreditaram em mim até agora, não desejarão admitir a necessidade desta evolução. (Schoenberg apud LEIBOWITZ, 1981, p. 80)

2.3 Pierrot Lunaire

Pierrot Lunaire, op. 21 (1912), de Arnold Schoenberg, é uma peça camerística para voz feminina e quinteto instrumental misto (flauta/flautim, clarinete/clarone, violino, violoncelo e piano). Trata-se da mais célebre das peças do compositor e representa uma síntese das suas experiências anteriores com o atonalismo livre, assim como um acréscimo de expressividade na paleta dos afetos disponíveis para o estilo, com a adoção da sátira e o apelo ao elemento grotesco.

Partindo de uma seleção de 21 poemas do poeta franco-belga Albert Giraud, inspirados na *Comedia dell'arte*, a peça pode ser caracterizada como um melodrama (gênero dramático de declamação poética com acompanhamento musical, bastante popular no início do século XX). No entanto, ainda que a parte da voz indique que se trata de uma “recitação”, o gênero musical que dá suporte à obra

é o ciclo de canções (DUNSBY, 1992, p.5) e o texto está condicionado a uma linha melódica detalhada nas alturas, de modo impeditivo para atores sem formação musical. O elemento que liga os gêneros dramático e musical, nesse caso, é a técnica entoativa denominada *Sprechgesang*, cuja característica principal é a ambigüidade entre canto e declamação poética.

A ideia de utilizar os poemas de Albert Giraud foi de Albertine Zehme, que não só comissionou como idealizou e estreou a peça. A atriz performática, que já havia se utilizado desses versos em outros espetáculos, utilizando-se de uma versão traduzida para o alemão, chegou até Schoenberg por indicação de terceiros que o aconselharam a procurar alguém capaz de compor música tão bizarra quanto o texto (DUNSBY, 1992, p.22). E apesar de se tratar de uma obra sob demanda com material literário já especificado pela contratante, o compositor manifestou interesse artístico pelo projeto a ponto de expandir a instrumentação inicialmente prevista no contrato: apenas um duo de piano e voz (RESENDE, 2012 p. 229).

O resultado obteve um relativo sucesso de público e chamou atenção de outros compositores modernos da época, como Stravinsky, Ravel e Debussy (GRIFFITHS, 2011, p. 32), gerando também muita polêmica, como quase tudo que Schoenberg levava a público naquele tempo. Além disso, trouxe ares novos e mais leves para a sonoridade por vezes densa e dramática de suas peças até então:

“[...] a atonalidade surgira da necessidade de revelar os estados emocionais mais extremos e intensos, e só poderia traduzir – foi o que pareceu por certo tempo – os sentimentos mais perturbadores. Schoenberg quis demonstrar que suas possibilidades eram mais amplas, e em 1912 empreendeu a composição de uma obra em ‘em tom leve, irônico e satírico’: *Pierrot Lunaire*” (GRIFFITHS, 2011, p. 33).

“O tom leve, irônico e satírico”, nas próprias palavras de Arnold Schoenberg sobre *Pierrot*, dão a senha para o entendimento da obra, pois revelam que o compositor vislumbrou os significados e o potencial expressivo na junção da sonoridade atonal com a fantasia lírica e grotesca de Albert Giraud/Hartleben.

De todo modo, o tempo se encarregou de canonizar *Pierrot Lunaire* como uma das obras fundamentais da música do século XX, porquanto ainda hoje ela intriga e interessa, sendo capaz de encantar e se manter como um desafio à

compreensão, seja pela ambiguidade no plano da voz ou da narrativa vaga e sem protagonista claramente definido, seja pelas qualidades da orquestração. Ainda que o seu sucesso popular tenha sido por vezes relativizado ao se medir o peso da peça ante o todo da obra de Schoenberg, bem como sua contribuição para o ímpeto revolucionário da vanguarda serialista.

Boulez (1995), por exemplo, via como algo retrógrado em Arnold Schoenberg, a dificuldade em se desprender da “sensibilidade do pós-romantismo alemão [...] recebida diretamente de Wagner e Brahms” (Ibidem, 1995, p.231). O compositor francês, apesar de reconhecer os méritos da icônica obra (tendo-a como um “fato musical inegável”), revela sua preferência por outras cujos jogos musicais se destacam em detrimento do drama e do humor. Críticas dessa ordem dirigidas ao compositor no seio da própria vanguarda, buscaram estigmatizar o inventor do dodecafonismo como uma espécie de neoclássico, um compositor que inovou no plano das alturas, avançando para além do discurso tonal, mas acomodou a novidade dentro de limites formais da tradição.

Descontado o tom enviesado do olhar estético militante de Boulez, é fato incontestado o gosto de Schoenberg pelo desenvolvimento motivico, por formas estritas como os cânones e pela técnica do contraponto, que no caso de *Pierrot Lunaire*, somam-se ainda à forma literária rígida dos poemas de Albert Giraud. Portanto, vários elementos entrelaçam o compositor vienense com a tradição da cultura europeia ocidental, bem como ao ambiente cultural do *Fin de siècle*. E nesse ponto específico, *Pierrot* parece tanto apontar para o futuro da arte como lançar um olhar irônico para o passado, representando muito bem a atmosfera decadente e transitiva da *Belle Époque*.

É interessante notar também que a pecha de conservador não era algo ultrajante para o compositor e sim um rótulo por ele mesmo eventualmente reivindicado, como se vê num depoimento em que enumera as influências recebidas de cada mestre do passado. O compositor afirma que os elementos “novos” de sua música provém da própria tradição e obedecem a um processo imperativo de transformação a que ele serviu:

Eu sei que algum dia alguém reconhecerá nesta novidade o quanto ela se encontra intimamente ligada com o que de melhor nos foi legado como exemplo. Meu mérito foi ter escrito uma música verdadeiramente nova que,

assim como foi construída a partir de uma tradição, está destinada a se tornar uma tradição. (SCHOENBERG apud LEIBOWITZ, 1981, p.43)

Não é equivocado dizer, a grosso modo, que Schoenberg foi um artista ao mesmo tempo devotado à tradição e adepto dos impulsos transformadores das vanguardas, pois isto está suficientemente claro em seus depoimentos e em sua obra. Portanto, o olhar crítico posterior que aponta para os seus inegáveis traços conservadores corre sempre o risco sério do anacronismo.

Outra crítica de Boulez que pesou bastante na fortuna crítica de *Pierrot* é quanto à qualidade do texto, que seria anacrônico e medíocre para fazer jus à qualidade da música. Essa visão foi amplamente difundida no meio musical e deu margem a certas crenças, como a de que o ciclo de 50 poemas de Giraud era confuso, que a seleção de Schoenberg trouxe lógica à peça ou que a tradução de Hartleben para o alemão tenha melhorado o texto original e seja "infinitamente melhor" (Leibowitz, 1949, p. 86). Pesquisas mais recentes, que se aprofundam na comparação dos diferentes textos e mergulham mais atentamente no contexto literário de Albert Giraud, apresentam elementos que contestam tais observações e demonstram a superficialidade dos argumentos na qual se baseiam.

Roger Marsh (2007), em seu artigo, enxerga o ciclo de *50 rondels bergamasques, Pierrot Lunaire*, publicados em 1884 por Giraud, como uma fase do poeta com forte influência parnasiana (a começar pelo apego à rigidez da forma). Ele conclui, pela análise das referências externas presentes nos versos, que o *Pierrot* descrito por Giraud não é propriamente o Pierrot das pantomimas populares no século XIX, mas sim o de um cenário neoclássico inspirado nas imagens dos pintores Watteau (e suas telas sobre a *Comedia dell'arte*) e Brueghel (por suas paisagens carregadas de um medievalismo fantástico e grotesco). No entanto, como visto no capítulo 1, as relações entre parnasianismo, simbolismo e as demais tendências poéticas finiseculares são muitas vezes difíceis de determinar e classificar, uma vez que as características de diferentes escolas e autores se interpenetram. Portanto, ainda que definições exatas a respeito do poeta belga escapem aos objetivos desse texto, não há como negar que os elementos fantásticos e grotescos de sua poesia vão além esteticismo formalista e do pessimismo equilibrado de um parnasiano. O que se pode dizer objetivamente do *Pierrot Lunaire* de Albert de Giraud, é que se trata da obra de estreia de um autor que, assim como Cruz e Souza, tem formação

neoclássica e se encaminha para o simbolismo, inclusive pela posterior adoção dos versos livres.

Quanto às relações entre a versão alemã e o original em francês, Marsh afirma que o poeta e tradutor Hartleben admirava o trabalho de Giraud, de modo que se dispôs a traduzir a obra apenas dois anos depois de seu lançamento. Segundo ele, as liberdades tomadas pelo tradutor, através da supressão de certas imagens e a inclusão de outras, não chegam a comprometer o espírito geral da obra, que possui unidade e coerência, tanto quanto possível para a proposta narrativa insólita. O poeta Augusto de Campos, que traduziu o texto de *Pierrot Lunaire* para ser cantado em português, afirma também que o texto original é poeticamente superior ao traduzido para o alemão e este, por sua vez, perde no tom irônico, mas soa fluente e eficaz no aspecto prosódico (CAMPOS, 1998, p.120). Na opinião do poeta e renomado tradutor brasileiro, os versos de Giraud/Hartleben não se equivalem aos de Verlaine e outros ícones do simbolismo, mas funcionam bem aos propósitos da obra de Arnold Schoenberg. Isso corrobora com a visão de Marsh, que chega a inverter a perspectiva de um *Pierrot* "grande" apesar do texto, afirmando que todo o aventado tom leve e irônico que ressignificou a sonoridade de Schoenberg depende basicamente do arcaísmo curioso do poeta belga (MARSH, 2007, p. 120). Ou seja, para ser mais justo, o mérito estaria mesmo na junção dos elementos. Pois não é nenhuma novidade nos estudos sobre a relação música/texto, que o resultado não depende exclusivamente da qualidade intrínseca dos elementos poético e musical, mas sobretudo dos efeitos obtidos com a junção dos mesmos. Assim, mesmo que a poesia de Giraud/Hartleben fosse de qualidade sofrível, o que está longe de ser verdade, a sua eficácia como componente de obra musical seria suficiente para atestar a dignidade artística do texto.

No entanto, no caso de *Pierrot Lunaire*, a junção do texto com a música é bastante singular, tanto na estrutura interna da linha da voz, que relativiza a musicalidade através do *Sprechgesang*, como na instrumentação que abraça um conceito bastante estendido de acompanhar. Ou seja, o trabalho de altura no canto estiliza a entonação da fala e prescinde de pontos harmônicos de contato com o instrumental, que por sua vez, fica livre dos pressupostos tradicionais de realçar os afetos do texto e submeter-se à primazia do solista. Assim, a ambiguidade se desdobra em muitos planos, resultando numa obra entre a canção e o drama

musical, mas que não se realiza completamente como uma coisa nem outra. A própria definição da técnica do *Sprechgesang* no prefácio da partitura é ambígua, quando afirma não se tratar propriamente nem de canto nem de fala, porém, algo intermediário entre as duas coisas (SCHOENBERG, 1994, p.54). Passado mais de um século da estreia de *Pierrot*, a técnica prescrita para a voz ainda é motivo de polêmica e indefinição. O que há de consenso é que o resultado sonoro configurou um modo expressionista de executar linhas melódicas com a voz, traduzindo muito bem o espírito satírico e grotesco dessa peça: “uma *entonação exagerada*, além dos limites da fala e aquém do canto” (MENEZES, 2002, p.144). Esse exagero apontado por Flô Menezes extrapola o contorno da fala e provoca uma distorção caricatural que leva ao estranhamento, causando efeitos de sentido que podem variar numa paleta que vai da ironia ao terror.

2.4. O *Sprechgesang*

Antes de abordar a técnica do canto na obra de Schoenberg, vale a pena uma pequena contextualização. A fala e o canto são atributos da voz humana que detêm a capacidade simultânea de emitir fonemas linguísticos e estabilizar alturas e durações dos sons no plano da emissão. De maneira geral, pôde-se conceber um conjunto de modulações da voz que variam do sussurro ao grito e compreendem o uso ordinário da fala e o canto. Diversos também são os usos sociais desses recursos, por isso mesmo, é natural que se observe diferentes configurações de canto/fala em diferentes épocas e culturas, associadas a manifestações religiosas, cívicas ou artísticas.

Na Grécia antiga, por exemplo, poesia e música estavam de tal modo imbricados que não havia um termo específico para uma arte feita exclusivamente com a linguagem, embora sua ocorrência tenha sido registrada, por exemplo, na Poética de Aristóteles (GROUT; PALISCA, 2001, p. 20). No entanto, a mecânica da união entre texto e música na poesia grega não foi sempre estável e homogênea. A submissão do aspecto rítmico da melodia à prosódia da fala, regulada pelos pés métricos (abstraídos da sucessão de sílabas tônicas e átonas, bem como de alongamentos vocálicos do discurso oral), dão a medida de uma tensão entre os elementos que resulta em diferentes soluções práticas. Por um lado, uma música

mais sóbria ligada aos templos, apegada ao texto e com formação instrumental reduzida; por outro, um estilo profano mais ágil e ritmicamente mais livre, que remete às danças populares (REINACH, 2011, p.146). Entre 440 e 300 a.C. vigorou um estilo ligado ao teatro e afeito ao virtuosismo de cantores e instrumentistas, que libertou o rítmico melódico, emancipando os eventos musicais da completa vinculação com o texto e proporcionando uma maior ornamentação (idem, 2011, p.147).

Essa dicotomia entre música e literatura se reproduz em outros períodos da música ocidental, como na música medieval cristã, cuja história vai do cantochão à polifonia e envolve polêmicas sobre a primazia do texto, seu embelezamento e até ofuscação pelo abuso de recursos musicais (VIRET, 2015, p.34). Segundo Viret, tudo se inicia com a cantilação cristã, prática de vocalizar o texto sagrado diante da assembleia com uma entonação solene que transita entre tom falado e o cantado: “A cantilação, palavra melodizada, não é exatamente canto, mas o protótipo do estilo gregoriano cantado. Diz respeito ao que é lido, recitado, declamado” (op.cit., p.40).

No início do século XVII, o advento da *Seconda Prattica* propõe um estilo de música dominada pelos afetos do texto, em oposição ao estilo polifônico da *Prima Prattica*, cujas regras musicais do contraponto se sobrepunham ao verbo (GROUT; PALISCA, 2001, p. 311). Inspirados na estrutura da tragédia grega, os compositores da época apostaram na melodia acompanhada por baixo-contínuo como o melhor recurso para a música teatral que almejavam. O objetivo era criar “um tipo de canto intermédio entre a recitação falada e a canção” (idem, p. 320), para tanto desenvolveram um estilo recitativo capaz de melhor impulsionar os diálogos das cenas. Mas pra lá de uma associação simplista entre os materiais melódico e poético, Chasin (2009) defende ainda que a *imitatione del parlare*, reivindicada por Monteverdi, contempla a busca pela interioridade das paixões humanas que se manifestam na materialidade do som da voz: “mimese do dizer: alma em recitação [...] canto falado, declamado, não simplesmente porque palavra silábica, que se avizinha da fala, mas por que voz in mímese de si [...]” (idem, p. 183).

Os exemplos históricos acima são apenas amostras da longa tradição da música vocal da música clássica ocidental, dentro daquilo que essa tradição reivindica para si como origem histórica. Uma outra janela poderia ser aberta aqui para o canto-fala de tradições não ocidentais e da cultura oral de todas as épocas,

mas prefiro manter o foco no entorno mais próximo de Arnold Schoenberg. Ainda assim, é necessário pontuar a curiosa influência da música popular sobre o trabalho desse compositor, manifestada justamente na concepção vocal de *Pierrot*.

As relações do estilo de declamação proveniente de cabarés vienenses e franceses na constituição do *Sprechgesang* é sustentada pela atividade de Schoenberg como orquestrador de operetas e canções de cabaré e pela sua declarada admiração por cantores do gênero, como Alexander Girardi (BRYNJULSON & MATHEWS, 2009, p. 33-34). Tal intérprete vai além partitura da canção, acrescentando elementos oriundos do estilo teatral de declamação, modulando e alterando o contorno da melodia. Embora Schoenberg nunca tenha se pronunciado sobre o assunto, é importante pontuar que o uso estilizado e até mesmo caricato da fala já era realidade no universo do teatro musical popular praticado na Viena do início do século XX.

Pierrot Lunaire foi comissionada pela atriz performática Albertine Zehme, que encomendou um melodrama (gênero dramático de declamação poética com acompanhamento musical) com texto baseado em poemas do franco/belga Albert Giraud inspirados na *Comedia dell'arte* e traduzidos para o alemão por Engelbert Hartleben (CAMPOS, 1998). No entanto, ainda que a parte da voz indique que se trata de uma “recitação”, o gênero musical que dá suporte à obra é o ciclo de canções (DUNSBY, 1992, p.5) e o texto está condicionado a uma linha melódica detalhada nas alturas, de modo impeditivo para atores sem formação musical. O elemento que liga os gêneros dramático e musical, nesse caso, é a técnica entoativa denominada *Sprechgesang*, cuja característica principal é a ambiguidade entre canto e declamação poética (GRIFFITHS, 2011, p. 34). Essa ambiguidade se desdobra em muitos planos, resultando numa obra entre a canção e o melodrama, mas que não se realiza completamente nem como uma coisa nem como outra. A própria definição da técnica do *Sprechgesang* no prefácio da partitura é ambígua, quando afirma não se tratar propriamente nem de canto nem de fala, mas de algo intermediário entre as duas coisas (SCHOENBERG, 1994, p.54). Um modo expressionista de executar linhas melódicas com a voz que traduz muito bem o espírito satírico e grotesco da peça: “uma *entonação exagerada*, além dos limites da fala e aquém do canto”

(MENEZES, 2002, p. 144) que provoca uma distorção caricatural que leva ao estranhamento.

Dunsby (1992, p. 3-6) afirma que *Pierrot Lunaire* é resultado da acomodação da forma do melodrama em um ciclo de canções. Segundo ele, o costume de recitar poemas com música alcançou certa popularidade no século XIX, mas não era visto como modelo de música séria pelos compositores, que a trataram como moda passageira de uso apenas ocasional. A música utilizada nos melodramas não era necessariamente composta para tal, mas há casos em que compositores se preocuparam em estabelecer uma mínima acomodação do texto na partitura, de modo a organizar a sucessão dos eventos. A maneira mais simples consistia em transcrever o texto na partitura, logo acima dos compassos em que deveria ser falado. Outro método um pouco mais rígido acrescentava aos textos valores fixos de duração, o que permitia um maior controle sobre a expressão vocal e a sincronização do ritmo da fala com a música (MERRIL, 2016, p. 43-45).

Um terceiro método ainda mais ousado foi proposto pelo compositor Engelbert Humperdinck na primeira versão de sua obra, intitulada *Die Königskinder* (1897), e consistia em fixar ritmos e alturas para o discurso poético. O compositor explica que o objetivo é a realização das *Sprechnoten*, com o objetivo de imitar a modulação da fala e obter um efeito de maior realismo e naturalidade, conforme suas palavras (SODER, 2008, p.4). Para identificar o novo modo de entoar, idealizou um sistema específico de notação com a substituição da cabeça da figura de nota por um “x” (BRYN-JULSON; MATHEWS, p.4).

É justamente o método de notação (com cabeça de nota em “x”) de Humperdinck que Schoenberg ressuscitará para identificar o *Sprechgesang* na sua obra *Gurrelieder* (1911) e nos manuscritos de *Pierrot Lunaire* (ver o item “a” da figura 2). Na primeira edição comercial publicada desta última, no entanto, a notação utilizada foi a cabeça de nota tradicional com o “x” deslocado para as hastes (SCHOENBERG, 1994), conforme o item “b” da figura 2:

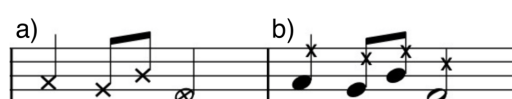


Figura 2 - Notação do *Sprechgesang*

Outra diferença importante em relação a *Gurrelieder* é que a linha vocal no *Pierrot* é mais arrojada na tessitura, usando registros extremos da voz, incluindo grandes saltos intervalares e uso variado do ritmo. No prefácio da peça (idem), o compositor informa que não se trata de uma busca realista pela natureza da fala e que o cantor deve buscar realizar uma *Sprechmelodie* (melodia falada), mas que isso não significa um jeito falado de cantar, tampouco uma maneira de falar em modo *cantabile*. Tais características podem ser observadas na Fig. 3, que reproduz os compassos 6 a 8 de *Die Kreuze*, em que os números em vermelho juntos às flechas indica a extensão em semitons das sequências de saltos intervalares ascendentes e descendentes. Nos quadrados em azul estão destacadas as notas mais graves e agudas do trecho que caracterizam o uso amplo da tessitura.

6

In den Lei - bern schwelg - ten Schwer - ter prum - kend in des

7

Blu - tes Schar - lach! Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se dran die

Figura 3 - Compassos 6 a 7 de *Die Kreuze*, *Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg)

Vale dizer que o contorno da melodia está ajustado ao ritmo poético, com exceção da sílaba “se” da palavra “verse”. Isso porque o deslocamento brusco para o agudo (sib3 a láb4) ocasiona um acento antinatural na sílaba átona da palavra, o que gera um efeito musical expressivo, mas que vai de encontro à prosódia do texto. Na fig. as sílabas destacadas em amarelo são as tônicas das palavras, que se alternam com as sílabas átonas sugerindo um ritmo trocaico²⁷ (forte/fraco). Quase todas as sílabas tônicas são enfatizadas pelo perfil da melodia através de movimento para o agudo e duração maior de nota. No entanto, para evitar omissões que gerem dúvidas, é preciso salientar que nem todas as tônicas tem o mesmo peso quando os versos são cantados. Portanto, se uma leitura

²⁷ Ritmo trocaico se refere a uma sequência de troqueus, um dos pés rítmicos básicos da poesia grega, cuja nomenclatura é utilizada na literatura para análise do ritmo dos versos.

pausada dos três versos em questão pode ritmicamente resultar nos itens 1a, 2a e 3a da fig. 4. Por outro lado, a execução musical será mais coerente com os respectivos itens 1b, 2b e 3b. É fácil perceber que após o alongamento das sílabas “heil” (Eb4, no compasso) e “kreu” (fa#4, compasso 8), que seguram o discurso verbal, a sílaba tônica resulta enfraquecida entre semicolcheias, na metade fraca do tempo. O resultado final obtido pela escrita de Schoenberg são três versos ritmicamente diferentes por conta da inclusão de um anapesto entre troqueus posicionado em diferentes posições (no início, no meio e no fim). Trata-se de uma solução engenhosa por parte do compositor mas que já está implícita no potencial rítmico da versão alemã que o poeta Otto Erich Hartleben concebeu para os versos originais de Albert Giraud em francês.

1a	In	den	Lei	bern	schwelg	ten	Schwer	ter,
	–	U	–	U	–	U	–	U
	Troqueu							
1b	In	den	Lei	bern	schwelg	ten	Schwer	ter,
	U	U	–	U	–	U	–	U
	Anapesto							
2a	Prun	kend	in	des	Blu	tes	Schar	lach!
	–	U	–	U	–	U	–	U
	Troqueu							
2b	Prun	kend	in	des	Blu	tes	Schar	lach!
	–	U	U	U	–	U	–	U
	Anapesto							
3a	Heil	ge	Kreu	ze	sind	die	Ver	Se
	–	U	–	U	–	U	–	U
	Troqueu							
3b	Heil	ge	Kreu	ze	sind	die	Ver	Se
	–	U	–	U	U	U	–	U
	Anapesto							

Figura 4 - Escanção do trecho poético de Die Kreuze, de *Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg)

Comparar a prosódia dos poemas com a linha vocal de *Pierrot* nos permite compreender quais recursos o compositor alemão se utilizou para obter o aventado

recurso expressionista. Em primeiro lugar, fica claro que a melodia respeita a semântica do discurso poético. O ritmo do texto e o seu jogo acentual é quase sempre levado em conta. O cromatismo, as sequências de grandes saltos intervalares não são ações que inviabilizam a compreensão do texto. O aspecto rítmico da melodia, excetuando-se alguma variedade no uso de síncopas e quiálteras, não me representam por si mesmos uma revolução radical.²⁸ O efeito de estranhamento é sempre obtido por um conjunto de fatores, aos quais somam-se mudanças bruscas (por vezes apenas pontuais) de andamento e dinâmica, acompanhadas de variações na textura instrumental, tudo sempre regulado pelo drama, refletindo modulações no estado de espírito do eu personagem/emissor. A grande riqueza rítmica de *Pierrot Lunaire* está na articulação das linhas de cada instrumento dentro do conjunto. Alguns estudos já demonstraram que a percepção genérica de desordem por parte da audiência em muitos momentos da obra é fruto de uma construção muito bem calculada por Arnold Schoenberg para produzir uma oscilação entre a métrica e o caos, com o uso de técnicas de estruturação motívica e contraponto:

Pierrot is an unsettling collaboration of music and text, containing not only dissonance and atonality but also disturbing and that times gruesome imagery. Even though the subjective impact of the work is troubling, it carries a blessing in disguise: it enstranges – defamiliarises – many elements of ordinary experience. The text accomplishes this by dealing with quotidian objects, characters and situations in disconcerting ways: the moon, romantic love, old women, Chopin waltzes. Underlying the comings and goings of these characters on our private stages, more fundamental than they and thus more elusive to perception, is our experience of time itself, the background and precondition of all these people and things. Herein lies no small part of Schoenberg's achievement: the defamiliarisation of musical time in Pierrot through the constant erosion of stability at every metrical time span. (MUNIZ, 2021, p. 34)

²⁸ Ressalto, para evitar a sensação de anacronismo, que se trata de uma opinião pessoal que parte do ponto de vista do olhar contemporâneo. Não estou buscando aqui proceder juízos históricos, mas sim colher informações para o meu uso artístico.

Nesse sentido, as diferentes modulações da voz em torno do eixo do *Sprechgesang* contribuem para esse efeito de desfamiliarização, juntamente com a anarquia das alturas e a riqueza do ritmo. Alguns dos efeitos pretendidos são indicados por sinais musicais, tais como o mordente na figura 5 ou a cabeça de nota em circulo da figura 6, mas a maioria das instruções são elementos textuais que Schoenberg espalhou pela partitura da linha vocal para indicar mudanças expressivas nos modos de emissão. Na figura 5, pode-se observar um desses casos em que está escrito, no compasso 25 “no tom assim como no compasso anterior” e logo adiante “esse ritmo é diferente, mas não trágico”, como que numa advertência para evitar o exagero no efeito indicado:

25 (im Tom genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

bleiches, qual - ge - bor - nes Blut__ du nãch-tig to des - kran - ker Mond

Figura 5 - Compassos 25 a 27 de *Der kranke Mond*, *Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg).

Na figura 6, *tonlos* significa “sem altura”, ou seja, um tipo de emissão sem a participação das cordas vocais, realizado apenas com o som da expiração articulado na boca, enquanto *ton*, por sua vez, significa a emissão normal (no caso, com *Sprechgesang*).

8 (tonlos) (ton) (tonlos) (ton)

Nachts, mit sei-nen zech-kum-pa-nen steigt Pier - rot hin - ab,

Figura 6 - Compassos 8 a 9 de *Raub*, *Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg)

Na figura 7, por exemplo há variações sequenciais na emissão entre *gesungen* (cantado), *gesprochen* (falado), *tonlos geflüstert* (sussurrado sem altura)

e *mit Ton gesprochen* (falado com tonalidade). Importante reparar que o *Sprechgesang* não está presente no trecho:

Figura 7 - Compassos 7 a 9 de *Der Dandy, Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg)

Há ainda outra modalidade de instrução textual que objetiva modular a sonoridade da linha vocal através da descrição do caráter expressivo das passagens. Tais termos apresentam uma dose maior de subjetividade nas escolhas interpretativas, como é o caso de *ärgelich* (chato, irritante), *erregt* (animado), *komisch bedeutsam* (estranhamente significativo).

Figura 8 - Compassos 15 a 18 de *Der Mondfleck, Pierrot Lunaire* (Arnold Schoenberg)

No que concerne à escrita da voz, a minha principal constatação diante da partitura de *Pierrot*, bem como de outras obras vocais mais recentes que verifiquei, é que termos subjetivos são amplamente utilizados. É claro que, como todos os instrumentos, a voz tem um amplo leque de possibilidades técnicas catalogadas que vão das mais comuns às estendidas. Porém, a natureza interna do mecanismo de produção vocal apresenta dificuldades para a escrita objetiva de certas mudanças na emissão, o que leva os compositores a se utilizarem de metáforas e associações várias com o uso cotidiano da voz ou estados emocionais.

Nesse sentido, uma das atividades da minha pesquisa foi examinar obras recentes que se utilizam de canto falado para entender as características do uso

atual do *Sprechgesang* em meio às múltiplas possibilidades do uso da voz. Parte dessas análises resultaram num artigo ainda não publicado que aborda o uso do canto falado em duas obras de compositores brasileiros do século XXI, com os objetivos de: 1) identificar de que maneiras os gestos de canto/fala são utilizados em obras recentes de compositores brasileiros; 2) verificar se o *Sprechgesang*, tal como concebido por Arnold Schoenberg, ainda possui alguma relevância para os criadores da atualidade; 3) compreender como os compositores têm se utilizado do aspecto semântico do texto ou optado pela fragmentação da linguagem, apropriando-se musicalmente da fonética, considerando a classificação de Merrill (2016, p. 46), que diferencia três aspectos do uso da voz: 1) aspecto semântico, 2) aspecto fonético, e 3) forma mista fonético-semântica.

Nesse artigo, comentamos as partes vocais das obras *Aesopica* (BALTER, 2001) e *Moi singe* (MIRANDA, 2017) e concluímos que a técnica do *Sprechgesang* continua relevante como recurso expressivo que mantém os aspectos semânticos do texto, permitindo o desenrolar de narrativas na composição musical. Em ambas as obras, a técnica aparece entremeada, em maior ou menor medida, por outros efeitos de caráter fonético e até mesmo pelo canto ordinário. A notação utilizada também varia bastante, sendo que na partitura de *Moi singe* está claramente expresso o uso de *Sprechgesang*, com o uso da notação de *Pierrot*, enquanto *Aesopica* apresenta uma solução com pentagrama e figuras de cabeça tradicional, porém sem uso de clave. Ambas se utilizam amplamente dos recursos textuais para indicar as variações nos modos de emissão, o que nos mostra que o *Sprechgesang* continua sendo uma técnica composicional relevante na atualidade.

Neste capítulo, com estas modestas observações de *Pierrot Lunaire* e o uso do canto falado e suas modulações, eu busquei explicitar os elementos da segunda escola de Viena que me interessaram para a produção das canções do meu ciclo. Primeiramente, eu busquei o contexto de Arnold Schoenberg e sua música para verificar os possíveis pontos de contato com o universo de Cruz e Souza, a partir da ideia do expressionismo sugerida por Paulo Leminski e reforçada por Ivan Junqueira em prefácio da edição *fac-simili* de *Broquéis*. Através da revisão bibliográfica, eu pude compreender alguns dos conceitos relacionados com a obra

desses artistas icônicos, sem poder fugir da complicada e infrutífera questão dos “ismos”, presente na premissa do encontro que resolvi promover.

É preciso frisar que a maioria desses elementos, principalmente os advindo de dados biográficos, contribuíram com estímulos para a concepção poética do meu projeto. Explico: há uma fantasia de fundo que me estimula: que é a condição de degredados de ambos artistas pela condição étnica e a má recepção de suas propostas artísticas inovadoras. Sendo que o segundo desses motivos, a condição do artista marginal, é o que mais me interessa e serviu de critério para escolha dos sonetos que musiquei. Por um lado, Cruz e Souza estigmatizado pela cor da pele e ridicularizado pelos versos grotescos; por outro Arnold Schoenberg perseguido pela origem judia e criticado pelas características de sua música:

Durante toda a sua vida Schoenberg enfrentou uma incompreensão obstinada da parte tanto dos músicos como do público; mas com toda a certeza o desafio mais irônico e mais profundo que sua obra já teve que enfrentar vem dos compositores de vanguarda europeus, pertencentes à geração mais jovem, que o incriminaram postumamente de ter fracassado de levar adiante as consequências de sua própria revolução. (SALZMAN, 1970, p. 137)

Pierrot Lunaire, por sua vez, foi a obra que me serviu de modelo em vários aspectos: 1) o gênero canção, 2) a ideia do melodrama, 3) o *Sprechgesang*, 4) o atonalismo e, 5) a atmosfera satírica. Em algum momento, confesso, eu conjecturei relações intertextuais mais estreitas entre *Pierrot* e *Dante Negro*, mas dada as significativas diferenças entre os textos e o interesse biográfico, acabei optando pelo universo grotesco e fantástico, porém diretamente mais assentado no drama humano, do poeta Cruz e Souza. O que não significa que a figura de *Pierrot* não possa representar também uma metáfora da condição do artista, como sugere o próprio compositor Arnold Schoenberg na dedicatória da partitura da peça que ofereceu ao seu amigo e professor Alexander Zemlinsky. Tais observações confirmam as minhas intuições quanto à proximidade de Cruz e Souza e Schoenberg dentro daquilo que pode ser denominado de tópica do “artista marginal”:

It is banal to say that we [artists] are all moonstruck fools; what the poet means is that we are trying our best to wipe off the imaginary moon spots

from our clothing at the same time that we worship our crosses. [In Hartleben's "Di Kreuze" poems are said to be the crosses on which the poet is hung to receive the derision of society.] Let us be thankful that we have our wounds [from the cross]: With them we have something that helps us to place a low value on mat- ter. From the scorn for our wounds comes our scorn for our enemies and our power to sacrifice our lives to a moonbeam. One could easily get emotional by thinking about the Pierrot poetry. But for the cuckoo is anything more important than the price of grain²⁹ (SCHOENBERG apud SIMMS, 2000, p. 126)

Conforme o entendimento de Simms (2000, p. 126), a dedicatória de Schoenberg oferece uma analogia entre a figura social do artista e o *Pierrot Lunaire* de Giraud/Hartleben, num tom de confiança e cumplicidade que sugerem paralelos com a sua própria biografia. Em *Die Kreuze*³⁰, a metáfora que apresenta os versos como cruzes santas pelas quais os poetas sangram se relaciona com a visão satânica de arte de Cruz e Souza no soneto *Visão*. Embora tais paralelos não tenham tido influência direta na constituição de *Dante Negro*, eles serviram de inspiração poética e fortaleceram a confiança na validade das premissas iniciais da minha pesquisa.

²⁹ "É banal dizer que nós [artistas] somos todos idiotas lunáticos; o que o poeta quer dizer é que estamos fazendo o melhor para limpar as manchas lunares imaginárias de nossas roupas ao mesmo tempo em que adoramos nossas cruzes. [Os poemas "DIE KREUZE" de Hartleben, diz-se que são as cruzes nas quais o poeta é pendurado para receber o escárnio da sociedade.] Sejamos gratos por termos nossas feridas [da cruz]: Com elas temos algo que nos ajuda a colocar um valor baixo na matéria. Do desprezo por nossas feridas vem nosso desprezo por nossos inimigos e nosso poder de sacrificar nossas vidas a um raio de lua. Pode-se facilmente ficar emocionado pensando na poesia de Pierrot. Mas há algo mais importante do que o preço do grão para o cuco?" (Tradução própria)

³⁰ Ver p. 84 e 85.

3. TERCEIRO CAPÍTULO - DANTE NEGRO, UM CICLO DE CANÇÕES

O objetivo desse capítulo é oferecer um panorama descritivo e detalhes relevantes sobre o processo de criação da obra *Dante Negro - para voz e instrumentos*, demonstrando a natureza e os fundamentos reflexivos da pesquisa realizada no âmbito da composição. As análises aqui disponíveis, portanto, representam muito mais o conjunto de pensamentos e ações que perfazem minha trajetória e me auxiliam no fazer artístico. Não pretendo que o texto se configure como uma tentativa de olhar analítico externo ou posterior à obra, mas que traduza o envolvimento do sujeito criador com o seu objeto, destacando a importância estratégica da pesquisa como ferramenta no processo.

Não busco conduzir uma análise musical detalhada das peças e sim delinear os parâmetros que me foram importantes, tratando das escolhas e estimativas mais imediatas ao trabalho de elaboração, apontando as fraquezas e inseguranças, bem como os artifícios para contorná-las e as pequenas conquistas criativas. Trata-se, é claro de um exercício retórico de franqueza que deve ser relativizado dentro da estrutura do discurso que aborda a si mesmo, mas acredito na relevância dessa narrativa e me sinto à vontade com esse tom de fala.

Assim, valorizando o processo em detrimento do resultado, eu procuro demonstrar, por exemplo, que as ações movidas para superar obstáculos durante o ato criativo podem fornecer elementos singulares para a compreensão da obra, revelando nuances que o olhar de terceiros não pode alcançar. Uma maneira metafórica de traduzir essa perspectiva é através do icônico poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra.
(DRUMMOND, 2003, p. 267)

Das várias interpretações possíveis para esse texto, eu me apego à memória do acontecimento marcante, o apagamento das figuras do enredo e a ênfase na estrutura abstrata da narrativa. A pedra é o obstáculo que, normalmente, depois de transposto, fica para trás, desaparece da frente dos olhos e é escanteado pela lembrança, juntamente com a memória das fragilidades que os desafios revelam. O poema em questão se recusa a abandonar a pedra e por meio da reiteração oferece a ela qualidades de monólito, produzindo assim uma espécie de elogio dos bloqueios que exigem desvios e moldam trajetórias. O produto final, extraído da superação dos obstáculos, sempre carregará as marcas da resistência ao qual foi submetido. Mas o caminho também é feito de pequenos achados, coincidências, encontros felizes com interlocutores influentes. Por isso a ideia de mesclar o tom de relato com a análise descritiva em *Dante Negro*, registrando dados que revelem as soluções criativas que obtive diante dos desafios que o meu projeto me apresentou. Desse modo, acredito que o discurso do artista sobre o próprio trabalho possa abrir pequenas janelas para a natureza íntima do fenômeno criativo, em geral avessa ao olhar de terceiros, como contribuição para os estudos no campo da criatividade³¹.

Seguindo esse raciocínio, os comentários analíticos dispostos no item 3.1 obedecem a ordem de produção de cada canção e não a disposição delas enquanto movimentos do ciclo *Dante Negro*, envolvendo: 1) considerações sobre o processo de composição, no qual revelo informações sobre a origem do material musical utilizado e as decisões tomadas no percurso; 2) uma visão da estrutura da peça (menos de um ponto de vista analítico formal que das estimativas estratégicas do compositor); 3) observações sobre a textura instrumental e articulação dos instrumentos entre si e com a linha da voz; 4) Análises pontuais da relação entre o texto e melodia, com reflexões sobre a integração das sintaxes musical e literária. Os aspectos gerais do ciclo *Dante Negro* serão descritos em 3.2.

³¹ O estudo do processo criativo é tema do meu interesse desde a graduação, sendo tema central do meu trabalho de conclusão de curso, em 2004, baseado em entrevistas com compositores de canção popular a respeito de suas práticas. Além disso, como estágio curricular supervisionado, ministrei pela primeira vez a “Oficina da canção popular”, projeto de laboratório criativo reeditado várias vezes através dos anos.

3.1 Considerações analíticas sobre o processo de composição

Durante o primeiro semestre do mestrado, eu me dediquei à pesquisa bibliográfica que resultou na redação dos capítulos 1 e 2 da dissertação. Paralelamente, iniciei um processo de experimentação sonora baseado em sessões de improviso registradas em áudio, que serviram de teste para as potencialidades vocais dos poemas, bem como de acúmulo de ideias. Até esse momento eu não havia definido ainda o gênero e a formação instrumental da minha peça, mas lancei mão dos recursos que disponho normalmente para o trabalho: a voz e o violão. Com esses dois instrumentos eu realizei as primeiras experiências com o atonalismo livre e o *Sprechgesang*. Muito embora as atividades dessa primeira fase tenham rendido ideias melódicas para um variado número de poemas, eu senti grande dificuldade para obter uma sonoridade atonal partindo apenas do improviso. Isso, muito provavelmente, por conta dos reflexos psicomotores que acabam por conduzir o braço do instrumentista por caminhos tradicionalmente trilhados, limitando a liberdade.

Por mais paradoxal que possa parecer, foi com o estabelecimento de critérios objetivos para a escrita que finalmente pude avançar com segurança para além da tonalidade, experiência facultada pela disciplina “Seminários de composição e análise”, ministrada pelo professor Acácio Piedade, no semestre seguinte (2020/1). A miniatura serial *Estudo para violão I “Delicadamente áspero”* (SILVA, 2020a), cujos primeiros compassos estão reproduzidos abaixo, na figura 11, foi o primeiro resultado da busca por definir a identidade sonora de *Dante Negro*.

O início da peça explica muito do que ela representou: a exploração de possibilidades a partir da série [C, D, Db, Eb, F, E, Gb, Ab, G, A, B, Bb], iniciando com tricordes formados por classes de notas vizinhas a partir da série invertida [10], como se vê nos quadros coloridos da figura 9 onde os números representam a classe a qual cada nota pertence. Esses tricordes são executados com o auxílio das cordas soltas do violão, que facilitam a execução de segunda menores no braço desse instrumento, um intervalo que em grande parte dos casos exige grande abertura da mão esquerda para ser obtido. Nesse sentido, intervalos compostos ou inversões

também foram alternativas, uma vez que as sétimas intervalos são mais ergonômicos para a mão esquerda dos violonistas:

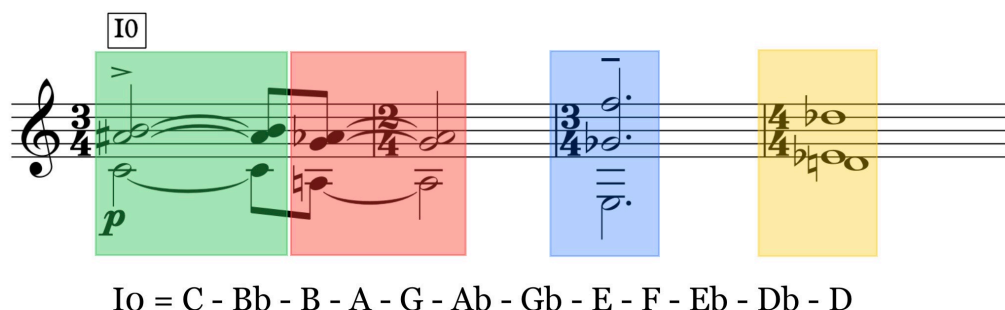


Figura 9 - Compassos iniciais de Estudo para violão I “Delicadamente áspero” (Silvio Mansani)

A segunda parte da peça é voltada ao contraponto a duas vozes, onde as séries são aplicadas verticalmente, incidindo em todas as vozes, mas há exceções como, nos compassos 33 a 35, reproduzidos na figura 10. Em que duas séries são utilizadas concomitantemente, uma em cada voz:

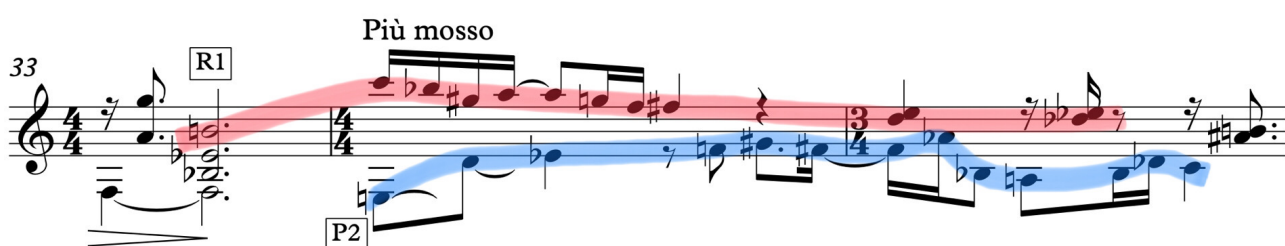


Figura 10 - Compassos 33 a 35 de Estudo para violão I “Delicadamente áspero” (Silvio Mansani)

Vale dizer que durante a composição desse primeiro estudo, eu busquei também elaborar uma linha vocal com o texto de um soneto, utilizando-me tanto das séries como de maneira livre, mas os resultados não prosperaram e acabei finalizando a peça como um solo de violão. Somente em 2021 eu retornaria a esse material violonístico para a utilizá-lo na composição da canção *Tortura Eterna*.

3.1.1 Ódio sagrado

Ódio sagrado foi a segunda peça que compus, ainda em 2020, logo na sequência do estudo solo para violão. Partindo de uma experiência com a serialização de alturas e ritmos, a peça surgiu inicialmente como um duo para violão

e voz que pode ser dividida em três pequenas seções: um A com voz e violão serializados; um B com todas as partes livres; e um C com o violão serializado e voz livre. A série de durações é a mesma nos dois momentos, em valores proporcionais. A diferença principal fica por conta da mudança unidade: colcheia no início e semicolcheia no final. Essa relação de semelhança entre A e C, que em alguns aspectos remete à ideia de retorno, pode também sugerir a ideia de uma forma ternária (A-B-A'), onde A' é um retorno não literal.

A título de ilustração, apresento na figura 11 o trecho abaixo, que demonstra a incidência de serialização sobre as linhas do canto e do violão. Os números representam a série de durações, que conta com doze valores, partindo da semicolcheia como unidade mínima. A voz grave do violão executa a série original de durações e a voz aguda parte de sua versão retrógrada. Paralelamente, a linha do canto inicia no sétimo valor da série retrógrada (12), derivando dela uma nova série, obtida pela rotação, conforme Kostka (2006, p. 277). Quantos às alturas, o canto inicia com a série principal [P0] e o violão com a retrógrada invertida [RI3], seguida da invertida [I8]:

Fig. 11 - Compassos 1 a 4 de *Ódio Sagrado*, Dante Negro (Silvio Mansani)

A linhas do violoncelo e da flauta foram acrescentadas posteriormente, em 2021, obedecendo ao critério inicial: serialização no início no final (partes A e C) com trecho livres no meio da peça (na parte B). Nessa etapa também promovi alterações na linha vocal, desamarrando-a da série de durações e modificando o contorno do *Sprechgesang* em alguns trechos da parte B. Essas novas linhas se

configuram como novas camadas que repetem a mesma ideia de um contraponto desencontrado que, embora submetido a um pulso, nunca o evidencia. O trecho destacado pela figura 12 marca o início do último terceto do poema, quando a serialização de alturas, agora com a unidade em fusa, volta a incidir na linha do violão, enquanto flauta e violino se mantêm no contraponto livre:

36 ♩ = 90

Fl.

Vln.

Voz ♩ = 90 Sprechgesang

Ó-dio são, ó-dio bom sê meu es-cu-do con tra os vi-lões do a mor

Vio ♩ = 90

Figura 12 - Compassos 36 a 41 de *Ódio Sagrado*, *Dante Negro* (Silvio Mansani)

É importante salientar aqui que a utilização de técnicas pós-tonais posteriores ao atonalismo livre foram prescritas pelos exercícios propostos em aula durante a citada disciplina de composição, mas essa combinação ofereceu uma variação de sonoridade que julguei satisfatória para o Ciclo *Dante Negro*. Na maioria das vezes, procurei manter as séries restritas às vozes de cada instrumento (uma série para cada linha horizontal, salvo exceções) de modo a facilitar o acréscimo posterior de outras linhas instrumentais.

Tal procedimento por camadas horizontais, serializadas ou não, se tornou a minha principal estratégia de composição. Uma prática que vai ao encontro da *free twelve-note composition*, conforme proposto por Brindle (1980, p. 186), mas admite maiores liberdades, uma vez que em muitos casos as linhas sobrepostas não se incumbem do compromisso fiel de completar o total cromático. Por exemplo, para o caso de acrescentar um novo instrumento melódico num trecho de violão e voz, eu busco conciliar o fluxo horizontal com o exame vertical dos intervalos, o que proporciona o efeito almejado dentro da atonalidade. Isso tem sido muito útil para a

continuidade da composição, porque me permite ampliar e modificar as texturas, misturando técnicas (e até mesmo séries) ou prosseguindo livremente de maneira especulativa. Além do mais, a liberdade também é importante para a elaboração da linha da voz, principalmente quando desejo imitar os contornos da fala.

Na versão definitiva da peça, optei também por realizar algumas mudanças rítmicas na linha da voz (mantendo a série de alturas), no sentido de torná-la mais *cantábile*: acrescentei algumas pausas e arredondei algumas durações para facilitar a execução e obter um melhor resultado no enlace com o texto. Outra característica da melodia vocal são as sutis variações no modo de emissão, que partem de duas categorias básicas que são subdivididas: 1) *Sprechgesang*, como o definido em *Pierrot Lunaire* e, 2) uma variação da técnica com maior estabilização nas notas indicadas na partitura; 3) Canto ordinário e, 4) Canto com intensão de fala.

Ódio Sagrado inicia com a indicação textual de “canto, com intenção de fala. No compasso 15, aparece a indicação de *Sprechgesang* e as figuras passam a exibir o sinal de “x” nas hastes, como na partitura da voz de *Pierrot*. A partir do compasso 29, aparece a indicação textual “quase cantando” sobre as figuras com “x” na haste, indicando maior ênfase nas notas escritas. No compasso 34, novamente apenas *Sprechgesang* e do compasso 44 até o fim, 12 compassos de canto com intenção de fala. A figura 13 apresenta dois trechos de *Ódio Sagrado* com indicações textuais de mudanças na emissão da voz:

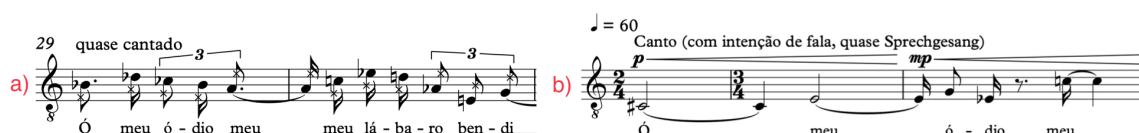


Figura 13 - Uso de elementos textuais para alterar modo de emissão da voz em Dante Negro.

O primeiro semestre de 2020 foi um período rico em reflexões e experimentos que poderiam até ter provocado mudanças mais profundas no meu projeto de pesquisa. No terceiro exercício da disciplina eu me aventurei a compor uma peça para trio de vozes masculinas à capella³², utilizando o soneto *Versos de um coveiro*, de Augusto dos Anjos e em seguida musiquei o poema *Hino à dor*, do mesmo autor.

³² O material dessa peça foi reaproveitado na composição da canção *Rosa Negra*, sexto movimento do ciclo.

O período de criação dessas duas peças coincide com o avanço da pandemia sobre o estado do Amazonas, o que acentuou a atmosfera fúnebre dos meus temas, já ligados de antemão a elementos trágicos e expressionistas. Os sentimentos em relação ao projeto foram conturbados: ao mesmo tempo, o desejo de aprofundar a temática da morte e uma sensação de saturação que provocava o desejo de mudar de assunto. Mas com o fim do semestre, voltei a me concentrar na ideia inicial do projeto em torno do poeta catarinense, ampliando a formação instrumental das peças seguintes (*Presa do ódio* e *Música da morte*), com a inclusão de flauta e clarinete.

A inclusão dos instrumentos de sopro trouxe um ânimo novo à composição, mas também os desafios da escrita idiomática. A satisfação com os primeiros resultados me estimulou a imitar ainda mais a formação instrumental de *Pierrot Lunaire*, com o acréscimo dos instrumentos de corda. Seguindo esse caminho, *Dante Negro* passou a contar com um quinteto acompanhador formado por violão, flauta, clarinete, violino e violoncelo. Tal como em *Pierrot*, esse grupo foi dividido em diferentes formações menores (duos, trios), no decorrer dos 7 movimentos da obra. A maior e radical diferença em relação às duas formações é a ausência do piano, substituído pelo violão, e a não utilização de flauta *piccolo* e clarinete baixo.

3.1.2. Música da Morte

Música da Morte, dentro todos os movimentos, é o mais rigoroso quanto ao uso do serialismo. Todos os instrumentos, com exceção da voz, executam diferentes séries no plano horizontal, sem compartilharem o conteúdo entre si. Trata-se então de uma sobreposição de diferentes séries originadas por transposição, retrogradação, rotação e inversão em torno de diferentes eixos. Como já afirmei anteriormente, em nenhum momento eu pretendi ter um controle rígido do material porque o objetivo maior sempre foi a proximidade com o atonalismo livre da segunda escola de Viena, anterior à primeira guerra. Foi justamente o resultado com *Música da Morte*, que me incentivou a abraçar esse caminho em outras peças. Não por

acaso, a canção inicia o ciclo *Dante Negro*, com sua introdução baseada no duo de Clarinete e violoncelo, cujos primeiros compassos são reproduzidos pela figura 14:



Figura 14 - Compassos 1 a 5 de *Música da morte*, *Dante Negro* (Silvio Mansani)

Uma rápida examinada pela partitura do primeiro movimento já denota que a peça é construída por linhas horizontais independentes, que buscam estabelecer um clima sinuoso e delicado que contribua com a instituição da atmosfera de mistério e maravilha apresentada pelo soneto. No entanto, a sonoridade não se submete à regência do texto, que descreve uma música tumultuada e trágica. A intenção não é reforçar o elemento dramático já enfatizado no texto (e implícito no próprio tema da morte), mas sim realçar os seus aspectos menos evidentes, o sentimento de atração e fascínio que o fenômeno descrito desperta, como revela o verso final do soneto: “Os meus nervos, letárgica, fascina”³³ (SOUSA, 2008a, 461).

Evidentemente, diferentes respostas musicais podem ser elaboradas dos estímulos do soneto *Música da morte*, mas responder de maneira literal às imagens poéticas é uma facilitação que pode resultar numa armadilha estética que leva a banalidade. O apego literal ao texto, diga-se de passagem, foi uma das preocupações de Schoenberg (1994, p.54) no prefácio de *Pierrot Lunaire*, quando orientou os intérpretes a não se basearem nos afetos do texto poético e sim nas orientações da partitura.

Por outro lado, é claro, a linha da voz, umbilicalmente ligada ao texto, procura tanto corresponder aos arroubos da narrativa como harmonizar o seu contato com a atmosfera do arranjo instrumental. Por isso, a entrada da voz exhibe a clara intenção de amenizar o *Sprechgesang*, de forma de conter o peso dramático,

³³ Ver p. 57.

conforme à instrução textual “com suavidade”, entre os compassos 9 e 10 do trecho da figura 15:

Cl. **Più mosso** ♩ = 45

p

Sprechgesang (com suavidade) *mp*

A mú-si-ca-da mor - te a ne-bu-lo-sa es - tra - nha mús si-ca som

Vc. **Più mosso** ♩ = 45

Figura 15 - Compassos 9 a 12 de *Música da morte*, Dante Negro.

Essa formação em trio com clarinete, violoncelo e voz perdura até o fim dos primeiros quatro versos do soneto. Na sequência, a partir do compasso 19, o violão entra e faz um duo com a voz, que abandona o *Sprechgesang* pelo canto com intenção de fala, como se pode verificar na figura 16. Esse duo de voz e violão se estende por mais quatro versos, perfazendo o segundo quarteto do poema:

19 ♩ = 55

Canto (quase falado)

on-da ner-vo - sa ca troz

23

on-da ner-vo - sa

Le - tes si - nis - tro e tor-vo da a - go - ni - a

Figura 16 - Compassos 19 a 25 de *Música da morte*, Dante Negro.

Essa coincidência entre a configuração formal da música e a estruturação do poema não é uma regra para todos os movimentos do ciclo, muito menos foi almejada como projeto, mas é uma resultante do processo de composição guiado pelo texto, como já comentei anteriormente. É um procedimento semelhante ao artifício utilizado por Schoenberg e seus discípulos em suas primeiras experiências com o atonalismo livre, conforme as informações apresentadas no segundo capítulo. O fato de perseguir um contorno melódico que se molde à fala e ao ritmo poético, em alusão à declamativa melodramática, acaba por levar as frases e períodos musicais a espelharem a estrutura estrófica da forma soneto. A segmentação formal da música, no entanto, pode apontar para uma divisão binária entre dois quartetos e dois tercetos, por exemplo, ou uma ternária com o primeiro quarteto compondo a parte A, segundo quarteto e primeiro terceto como B e o último terceto como uma reedição não literal de A, tal como conjecturei sobre *Ódio Sagrado*. O problema dessas considerações é que elas tendem a não levar em conta a linha vocal, que raramente se repete em *Dante Negro*.

Neste caso, o espelhamento continua com a chegada dos tercetos, quando a melodia do canto acelera, ascende ao agudo e retorna com *Sprechgesang* de *Pierrot Lunaire*. Violoncelo e Clarinete retornam e a peça rapidamente atinge o clímax, partindo para o desfecho. Abaixo, na figura 17, pode-se observar o início dessa mudança a partir do compasso 32:

32

Clarinete *mf*

Voz *mf* Sprechgesang
so - be re cres - ce tu-mul tu - an do ea - mar ga tre men da ab sur da im pon de

Violão

Violoncelo *mf*

Figura 17 - Compassos 32 a 34 de *Música da morte*, *Dante Negro*.

3.1.3 Presa do ódio

Embora os comentários analíticos estejam seguindo a ordem de composição, é importante observar que *Presa do ódio*, por coincidência, sucede *Música da Morte* também na ordem de execução do ciclo, como segundo movimento. Por essa razão, aproveito para estabelecer algumas comparações entre as duas. Do ponto de vista narrativo, o soneto *Presa do ódio* se difere de *Música da Morte*, quanto à sugestão de movimento, especialmente pelo contraste na virada dos quartetos para os tercetos. Os primeiros versos cuidam de estabelecer o suspense por meio de metáforas da mente como uma galeria profunda e escura na qual o ódio espreita como um lobo faminto. Mas no oitavo verso o tempo muda e a paisagem se agita com a ventania “surda, tremenda, desvairada, louca”³⁴ (Sousa, 2008a, 461).

Considerando esse roteiro, o segundo movimento de *Dante Negro* inicia com outro duo, agora de violão e flauta. O andamento também é lento mas de caráter mais rítmico e contrapontístico, anunciando os rumos da peça com a entrada do canto. Os motivos curtos e acelerados, baseado em trinados e notas repetidas entremeadas de notas longas, criam a sensação de expectativa típica de uma abertura:

The musical score for the first 8 measures of 'Presa do ódio' by Dante Negro is presented for Flute (Fl.) and Violão (Guitar). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 65 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The Flute part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a mezzo-piano (mp) section. The Violão part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a forte (f) section, then a mezzo-forte (mf) section, and finally a mezzo-piano (mp) section with a 'dolce' marking. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings.

Figura 18 - Compassos 1 a 8 de *Presa do ódio*, *Dante Negro*.

³⁴ ver p. 57.

Com o fim da introdução e a entrada da voz, o violão assume o papel harmônico de acompanhar, enquanto clarinete e flauta se dedicam a comentar e colorir a narrativa com contracantos. A estrutura é semelhante à de *Música da morte*, porém com maior energia rítmica e variações timbrísticas, através do uso mais variado de técnicas, como rasgueado, pizzicatos (no violão), frulatos e multifônicos (nos sopros), como se verifica no exemplo da figura 19.

Nessa peça, percebe-se mais claramente a influência da música popular, algo que permeia grande parte do ciclo e se manifesta de maneira mais evidente no aspecto rítmico e do violão, bem como na divisão clara de papéis entre os instrumentos. Na medida que flauta e clarinete também se comprometem com o pulso, abusando da síncope, o efeito de dança popular se intensifica, remetendo às experiências atonais do compositor Arrigo Barnabé, artista que mesclou música de vanguarda europeia com música popular brasileira e jazz, no contexto da indústria fonográfica brasileira.

43

Fl.

Cl.

V.

Vio.

si - nis - tra ven - ta - ni - a de - sen - ca - deou

flz

flz

mp

3

Figura 19 - Compassos 43 a 45 de *Presa do Ódio*, Dante Negro

Ainda sobre o papel harmônico do violão em quase todos os movimentos, é importante salientar que tal fator se deve muito ao método de composição adotado, que por sua vez é influenciado pela minha formação como violonista e cantor. As primeiras composições do ciclo, em 2021, foram provisoriamente elaboradas como

duo de violão e ou trio, com inclusão de um instrumento melódico, inicialmente de sopro. Após isso, as peças foram reservadas para um momento posterior, quando uma visão mais estabelecida do conjunto do ciclo permitisse a definição do restante da instrumentação. Por isso, a finalização dos primeiros três movimentos de *Dante Negro* se deu somente em 2022 quando todas as outras peças se encontravam também encaminhadas. *Música da morte* recebeu uma parte de violoncelo, Ódio Sagrado uma linha de violino e *Presa do ódio* ganhou partes completas para flauta e clarinete. No final das contas, o processo de composição de *Dante Negro* não seguiu um caminho muito diferente do processo de montagem dos arranjos de canções populares.

No que diz respeito à voz, *Presa do ódio* também oferece novidades em relação ao primeiro movimento do ciclo, mantendo-se o tempo todo com o *Sprechgesang* e assumindo um tom mais provocativo. Mas há que se considerar a diferente perspectiva do “eu lírico” desse soneto em relação ao primeiro. Em *Música da Morte*, o narrador parece envolvido e maravilhado diante do elemento trágico, enquanto que no segundo, o ponto de vista é o de um observador crítico. Essa diferença sutil é capaz de modular os efeitos semânticos no plano da melodia, possibilitando que o *Sprechgesang* manifeste todo o seu potencial irônico e satírico, empurrando o discurso para o terreno da teatralidade caricata. Consciente dessas possibilidades, imaginei um início mais contido e reflexivo para o ciclo, partindo de uma sonoridade vocal menos dramática com o uso atenuado do *Sprechgesang*. Em *presa do ódio*, pelo contrário, eu aproveito o discurso em segunda pessoa para acentuar tom de crítica do poema para sugerir ares de acusação. Na figura 20, temos os primeiros compassos da parte vocal de *Presa do ódio*, nos quais se destacam trechos cromáticos em semicolcheias, entremeado de salto intervalares (7M, 5J, 5d) que se encaminham para uma nota de valor maior (colcheia ou semínima), cujo elemento fônico é a sílaba forte das palavras semanticamente mais significativas.

Trata-se de um gesto de ênfase, de arroubo, que para a semiótica da canção corresponde ao efeito de *passionalização* (TATIT, 2002, p. 22-24):

24 Sprechgesang
Dá tu - al - ma na fun - da ga - le - ri - a des - cen - do as ve - ves eu às ve - zes sin -

28
to que co - mo o mais fe - roz lo - bo - fa - min - to

31
teu ó - dio bai - xo de al - ca - tei - a es - pi - a

Figura 20 - Compassos 1 a 4 da parte da voz de *Presa do ódio*, Dante Negro.

3.1.4 Visão

Visão, composta em setembro de 2020 foi a única canção na qual me utilizei da formação instrumental completa: voz, violão, flauta, clarinete, violino e violoncelo. Dentro do plano narrativo da obra, tal canção deveria soar como um *tutti* orquestral, devida à sua importância como canção de encerramento do ciclo, apresentando a arte como uma “noiva satânica”, um “um fruto letal e proibido” que encanta e aprisiona as almas. Assim, busquei também expandir um pouco a sonoridade, através do uso de uma variedade maior de técnicas, especialmente nos instrumentos de sopro e cordas friccionadas. Nada muito experimental, mas baseado em modos de tocar já incorporados ao idiomatismo dos instrumentos, tais como harmônicos ou toques sem uso de arco (*pizzicato bartok* ou arpejos *alla chitarra*). No caso dos instrumentos de sopro, o uso do *frullato* simultaneamente ao do canto

dentro do tubo do instrumento, possibilitado a emissão de duas notas ao mesmo tempo, como pode ser observado na figura 21, abaixo:

The musical score for measures 1 to 4 of 'Visão' by Dante Negro is presented. The score includes parts for Flauta, Clarinete Bb, Violino, Violoncelo, Voz, and Violão. The Flauta and Clarinete Bb parts show a glissando effect, with notes moving up and down. The Violino and Violoncelo parts also show glissando. The Voz part has lyrics: 'Noi - va de sa-ta nás Ar - te mal-di-ta ma-go'. The Violão part has a 'sul pont.' section and an 'ord.' section. The tempo is marked as 90.

Fig. 21 – Compassos 1 a 4 de *Visão*, Dante Negro.

As notas emitidas pela flauta e pelo clarinete estão geralmente separadas por semitom, sendo que a nota cantada oscila com *glissando*, para o agudo ou para o grave, mantendo a vizinhança por tom ou semitom. Nas partes do violino e do violoncelo, o recurso do *glissando* obedece à critério semelhante, buscando criar uma atmosfera instável e tensa para os acontecimentos musicais no plano da voz e do violão. O resultado vertical são entidades harmônicas que funcionam como estruturas cerradas. Ainda que alguma se encontre espaçada por oitava, podemos ouvir soar ao mesmo tempo um conjunto de notas como [fá, mi, mib, ré, réb, dó, si], com o intento de instaurar logo de início uma atmosfera tensa para amparar a descrição da visão satânica de uma entidade que ao mesmo tempo atrai e assusta.

O trecho representado pela fig. 22 representa uma segunda parte da mesma peça, com caráter mais turbulento ritmicamente, principalmente nos instrumentos de corda. O violão alterna rasgueados, percussões pontuais no

cavalete (*tambora*) com o toque ordinário. Violino e violoncelo, nos compassos 33 ao 35, têm rasgueados com notas nas quatro cordas, cuja função é mais percussiva do que harmônica. Outro aspecto digno de nota é também o contraponto imitativo da flauta com clarinete, distorcido pela sequência de choques de segunda nas notas de apoio:

The musical score for measures 32 to 36 of *Visão* by Dante Negro is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Measures 32-35 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo marking of 90. Measure 36 is marked 'ord.' (ordinário).
- Clarinete Bb:** Measures 32-35 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo marking of 90. Measure 36 is marked 'ord.' (ordinário).
- Violino:** Measures 32-35 feature a percussive strumming pattern (pizz.) with a tempo marking of 90. Measure 36 is marked 'arco' (arco).
- Violoncelo:** Measures 32-35 feature a percussive strumming pattern (pizz.) with a tempo marking of 90. Measure 36 is marked 'arco' (arco).
- Voz:** Measures 32-35 feature the lyrics: 'rão e - ter - no de sol de san - gue e de ve - ne - no in fer - no De'. Measure 36 is marked 'ord.' (ordinário).
- Violão:** Measures 32-35 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo marking of 90. Measure 36 is marked 'ord.' (ordinário).

Fig. 22 - Compassos 32 ao 36 de *Visão*, de Dante Negro.

O elo entre o texto dos poemas na melodia de *Dante Negro* é sempre regulado pelos princípios da declamação. Em nenhum momento eu busquei avançar os limites da semântica do discurso. Assim como em *Pierrot Lunaire*, a vocalidade é signatária da proposta métrica e retórica do soneto, como se observa na comparação entre a escanção dos versos do soneto *Visão* (SOUSA, 2008a, p. 469) com a sua correspondente melodia. Na figura 23, as sílabas poéticas dos versos aparecem isoladas e as tônicas das palavras estão destacadas em vermelho. As colunas amarelas demonstram que ambos os versos são do tipo decassílabo *heróico*, cujos acentos principais estão na sexta e décima sílaba. Abaixo de cada sílaba, acrescentei a simbologia usual para indicar sílabas tônicas e átonas, pelas quais se pode identificar os pés rítmicos (herdados da lírica grega) que incidem na declamação:

Noi	va	de	Sa	ta	nás,	[Ar]	te	mal	di	ta,
—	U	U	U	U	—	—	U	U	—	U
Ma	go	Fru	to	le	tal	e	pro	i	bi	do,
—	U	—	U	U	—	U	U	U	—	U
So	nâm	bu	la	do_A	lém,	do_In	de	fi	ni	do
U	—	U	U	U	—	U	U	U	—	U
Das	pro	fun	das	pai	xões,	[Dor]	in	fi	ni	ta.
U	U	—	U	U	—	U	U	U	—	U

Figura 23 - Escanção da primeira estrofe de *Visão*, de Cruz e Souza.

Considerando a estrutura literária de tais versos, é possível verificar a natureza da interferência do aspecto musical no ritmo poético. Na figura 24, os retângulos em verde demonstram como a melodia, por via de regra, acompanha a prosódia do discurso. As sílabas tônicas são alocadas preferencialmente nos tempos fortes e destacadas com o prolongamento das vogais. Mas o trecho também oferece outras características menos triviais que apontam para procedimentos musicais da palavra cantada. Uma análise intervalar demonstra o uso de grandes intervalos, procedimento típico do *Sprechgesang*, que estiliza e deforma o discurso oral:

Voz

mf

Noi - va__ de sa-ta nás__ Ar - te mal-di-ta

4

a)

ma - go fru-to le-tal e pro-i-bi__ do

7

b)

so - nam-bu-la do a lém do in-de-fi-ni - do das pro-fun__ das pai-

10

c)

xões Dor in - fi - ni - ta

enjambement ?

Fig. 24 - Compassos 1 a 10 de *Visão*, Dante Negro.

Outra situação digna de nota é causada pela sequência de semínimas entre o último tempo do compasso 8 e o primeiro do 9, que unem os versos onde (ao menos do ponto de vista poético) haveria uma pausa. Situações como essa, na literatura, seriam denominadas *enjambement* (CHOCIAY, 1974, p. 162) se os sintagmas de uma frase estivessem separados por versos diferentes, o que não acontece de fato no poema. O que ocorre é que tal junção dos dois versos, qual se fossem uma única frase, é uma situação artificial proposta pelo aspecto musical que gera consequências para a semântica do texto.

Situação inversa acontece com a inclusão de uma pequena pausa entre as palavras “paixão” e “dor”, quebrando a cadência do verso. Em literatura, os teóricos costumam afirmar que o andamento dos versos não comporta duas sílabas tônicas subsequentes e que a declamação resolve a situação “pelo enfraquecimento da sílaba que ocupa a posição mais débil” (CHOCIAY, 1974, p. 73). No exemplo em questão, portanto, como a tônica de “paixões” deve ser obrigatoriamente acentuada (em se tratando de decassílabo heróico), o monossílabo “dor” seria atenuado, a despeito de sua importância semântica. A resolução musical, entretanto, optou por acentuar as duas sílabas, incluindo uma pausa que faz vez de vírgula, afastando as tônicas e alongando as vogais, de modo a desacelerar o andamento do verso. Por fim, há também um caso de descumprimento da prosódia na última sílaba da palavra “infinita”, que acaba acentuada por ascensão ao agudo e alongamento vocálico que a estende para tempo forte, com o objetivo de promover um efeito expressivo de lamento (sugerindo uma interjeição “ah!”).

3.1.5 Tortura eterna

Tortura eterna não foi o primeiro dos movimentos de *Dante Negro* que compus, mas guarda no seu violão as primeiras notas que escrevi para o projeto. Toda a canção foi realizada a partir do estudo do meu *Estudo para violão I - ‘Delicadamente áspero’*, por sobre o qual acrescentei novas camadas de instrumentos e a linha vocal. Esse estudo, como já informei, foi o meu primeiro contato criativo com a música pós-tonal e tentativa de canção com uso de *Sprechgesang*. Tanto assim que, durante todo o processo eu busquei em vão encaixar uma linha vocal usando o texto de alguns dos sonetos. Naquele primeiro

momento, não obtive um resultado satisfatório e a peça foi concluída como um solo instrumental. Foi só depois da composição de outros quatro movimentos que resgatei esse projeto, partindo do violão para acrescentar as linhas do violino e do violoncelo. Novamente, o processo foi conduzido em proximidade com a voz e a forma do soneto servindo de guia.

É interessante pensar que, assim como outrora eu iniciava minhas composições pela letra, com objetivo de primeiramente garantir a qualidade poética, em *Dante Negro*, fui levado a partir do material instrumental. Parecia lógico priorizar o estudo da escrita instrumental (o idiomatismo, a linguagem atonal) que em muitos aspectos eram novidades para mim. Uma vez seguro da primeira etapa, eu me sentiria seguro para lidar com a escrita para voz, da qual tenho mais familiaridade. Não foi, porém, uma opção metodológica e sim uma alternativa que se mostrou viável. O desejo inicial era apostar no contorno melódico prévio como ponto de partida para a construção da canção, mas encontrei dificuldades que inviabilizaram a ideia. Uma das razões para isso foram as trocas de texto durante o processo de composição, procedimento viável devido ao formato isométrico do soneto. Substituições essas motivadas por reconfigurações no projeto geral do ciclo ou pelo simples descontentamento com o resultado sonoro. Outro fator, foi a dificuldade para assimilar o *Sprechgesang* e encontrar contornos melódicos que satisfizessem o projeto entoativo dos poemas. Eu me sentia produzindo melodias muito *cantábiles* ou de um canto-falado pouco interessante. Por isso mesmo, a linha vocal se mantinha por mais tempo como um projeto embrionário e o violão acabou por se configurar como o alicerce de quase todas as peças.

Ao contrário de *Visão*, em que violino e violoncelo desempenham papel mais orquestral compondo um quinteto de instrumentos, *Tortura eterna* dispõe de maior espaço para o protagonismo, por meio de um contraponto mais movimentado ritmicamente. O resultado é fruto do meu estudo sobre escrita para cordas, em que busquei me apropriar dos recursos do violino e do violoncelo, buscando racionalizar o movimento do arco entre as cordas e valorizando o uso de cordas duplas. Infelizmente, parte dos meus planos com a instrumentação sofreu limitações com a necessidade de isolamento e a crise advinda com a pandemia, dificultando o contato entre os músicos e limitando as possibilidades de colaboração mais efetiva. Ainda assim, acredito que obtive um resultado interessante com a escrita para os

instrumentos, que oscilam entre o tom solene, dramático e o espírito levemente jocoso, correspondendo-se com o elemento irônico do poema, que é exacerbado *Sprechgesang*. Em alguns momentos, as cordas atuam de maneira independente, mas rapidamente mudam de papel para contribuir com atmosferas dramáticas favoráveis ao texto, por exemplo, através do uso de *tremollos*. Algo semelhante acontece com o violão, que ora soa como um contraponto de baixo contínuo, ora parece encadear as frases principais da narrativa:

The musical score for measures 5 to 12 of *Tortura eterna, Dante Negro* is presented in four staves: Violino, Cello, Voz (Voice), and Violão (Guitar). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Meno mosso'.

Measures 5-8: The Violino and Cello staves begin with a tremolo (sul tasto) marked *mp*, transitioning to *f* and then *p*. The Voz staff enters with the lyrics 'Im - po - tência cru - el' and 'Ó vã tor - tu - ra'.

Measures 9-12: The Violino and Cello staves continue with a tremolo, marked *mp*, *ff*, and *mp*. The Voz staff continues with the lyrics 'For - ça i - nú - til' and 'an - sie - da - de hu - ma - na'.

Figura 25 - Compassos 5 a 12 de *Tortura eterna, Dante Negro*.

Como se pode observar na figura 25, o movimento inicia com um curto contraponto de violino e violoncelo que desagua num *tremollo*, preparando a entrada

da voz. Esse movimento de sair e voltar entre contraponto e *tremollo*, ou mesmo entre justapor trechos ritmicamente mais vivos com contracantos passivos é a principal característica dos dois instrumentos nessa peça. Do ponto de vista retórico, eu creio que esses contrastes colaboram com o projeto semântico da canção *Tortura eterna*, efetuando um discurso fragmentado que busca ressaltar o sentimento de impasse, sustentado pelo poema através de uma tensão entre arte e vida real. Essa dinâmica de contrastes que se estende pela peça também evita que o drama sobrecarregue o soneto, oferecendo também uma dose de leveza que se associa ao elemento irônico.

No mesmo sentido, o aspecto vocal de *Tortura eterna* oferece um contorno melódico altamente entrecortado por saltos, como se vê na figura 26, reforçando o elemento irônico. A oscilação entre os registros grave e agudo acompanha a visão crítica do eu lírico que renega a possibilidade de “eternizar as dores nos bronzes e nos mármore eternos”, e chama a atenção para as ansiedades da “luta secular”, logo na primeira estrofe do poema. Os compassos 28 a 31 são especialmente pródigos nesses grandes saltos desestabilizadores do discurso e revelam, por um viés mais metafórico, essa tensão entre alto e baixo (céu e terra), que caracteriza o soneto em questão como também o simbolismo na obra de Cruz e Souza:

19
8 Que tu não pos - sas Al - ma so - be -

22
8 ra na per - pe - tua - men - te re - ful - gir

25
8 na Al - tu - ra na Ale - lui - a da luz na cla - ra Ho - sa -

28
8 - na do sol can - tar i - mor - tal - men - te pu - ra

Figura 26 - Compassos 19 a 31 da parte da voz de *Tortura eterna*, Dante Negro.

3.1.6 Rosa negra

No segundo semestre de 2021, o panorama da composição de *Dante Negro* já se encontrava mais adiantado e definido. Com a finalização de *Tortura eterna*, eu cheguei a cinco canções praticamente prontas e outras quatro em processo. Nesse momento, mergulhei num período de indecisão diante da urgência de uma série de definições. No plano da composição, eu me sentia desafiado a procurar novas sonoridades que justificassem a duração da obra, mas que ao mesmo tempo não soassem por demais discrepantes com o que havia feito até então. O apego com a seleção de poemas e números de movimentos estendeu o impasse durante certo tempo, até que me decidi por valorizar a coesão sonora, reduzindo o número de poemas e resgatando partituras produzidas em 2020 que haviam sido abandonadas.

A questão da duração e do número de poemas utilizados teve que ser cuidadosamente avaliada. Inicialmente eu previ que 10 a 12 movimentos pudessem dar conta dos principais temas poéticos de Cruz e Souza, mas do ponto de vista musical eu tive que considerar a minha limitação de repertório para variar as sonoridades através dos movimentos do ciclo, considerando ainda que a formação instrumental de *Dante Negro* é mais restrita que *Pierrot*. Por isso, passei a lidar com a necessidade de resumir o texto da peça, buscando uma seleção de poemas mais enxuta que ainda guardasse coerência com o projeto, de maneira a não comprometer a argumentação dos dois primeiros capítulos da dissertação. Não foi um trabalho fácil, por envolver reflexões de cunho literário, musical e questões práticas à respeito da composição em si e seu discurso: o caráter dos movimentos, a variação na instrumentação e nas texturas.

Em resumo, a minha pouca experiência com obras extensas e a necessidade de planejamento e coerência formal me fez andar em círculos durante um certo tempo, além de produzir materiais esparsos que não puderam ser utilizados. Pois mesmo que *Dante Negro* se configure como uma coleção de miniaturas, sua amarração conceitual exige níveis de controle que nunca havia experimentado. Além do mais, havia também o desafio novo da escrita idiomática para cinco instrumentos a partir de uma técnica pouco usual para um compositor advindo da música popular.

Nesse momento, determinados poemas ou ideias musicais tiveram que ser suprimidas em função da narrativa, como por exemplo o corte de *Mudez perversa*, que foi o primeiro poema que musiquei ainda antes do ingresso no programa de mestrado e que integrou o portfólio do meu projeto de pesquisa. Descartei outra canção praticamente definida por achar que sua proposta musical soaria inusitada no conjunto de *Dante Negro*.

É nesse contexto que que iniciei a escrita de *Rosa negra*, sexta canção a ser composta para o ciclo, a partir da reelaboração de um material produzido em 2020, com o propósito de retomar as ideias sonoras das primeiras composições. O percurso criativo dessa canção é um dos exemplos mais significativos de processo de composição não linear. Na peça inicia como um exercício serial para três vozes masculinas a partir de um soneto de Augusto dos Anjos. Em 2021, eu resgato o material, desprezo o poema e redistribuo as linhas para uma nova formação instrumental (violino, clarinete e flauta), iniciando o processo de experimentação para definição de uma nova linha vocal com outro soneto, agora de Cruz e Souza.

Paralelamente, fui produzindo várias e sutis alterações nas linhas instrumentais, mas sempre procurando manter a essência melodia do material original. Alterações, no entanto, completamente livre de controle serial: notas de passagens, geralmente cromáticas, com caráter de ornamentação, algumas notas duplas no violoncelo. O objetivo era oferecer mais ritmo e identidade à essas linhas, de acordo com os instrumentos de cada uma, cuidando para não descaracterizar a proposta inicial, seus motivos e a proposta harmônica de *clusters*. No entanto, a inclusão de clarinete e flauta resultou na transposição de duas das linhas em uma oitava ascendente, enquanto o violoncelo manteve o registro natural da voz, criando uma abertura entre vozes que não existia na proposta original.

Mais adiante, já com a nova linha vocal definida, esse segundo soneto utilizado também foi substituído por um terceiro e definitivo: *Rosa Negra*. Fato curioso é que essa troca se deu apenas no nível textual, sem a necessidade da elaboração de outra linha melódica, o que não é algo muito comum, mesmo considerando a isometria da forma soneto. Os poucos ajustes necessários se deram apenas nos detalhes de alguns motivos rítmicos, para facilitar a pronúncia de algumas palavras.

Normalmente, uma linha melódica silábica (sem melismas) que corresponda a um soneto deve conter o mesmo numero de notas (ou quase o

mesmo, considerando pequenas variações na escanção poética, tais como o número de átonas no fim dos versos). Com base em minhas próprias experiências, constato que a simples troca do soneto e manutenção do contorno melódico dificilmente resulta satisfatória, principalmente por conta das diferentes disposições das sílabas tônicas e átonas no interior de cada verso (mesmo entre os do mesmo tipo, como heróicos e sáficos). Além disso, mesmo que o ritmo acentual coincida, a semântica do texto e suas peculiaridades dramáticas também pedem soluções melódicas diferentes, o que potencializa o estranhamento na substituição do texto. Situações assim são fáceis de verificar executando-se a mesma melodia com diferentes sonetos. No entanto, é claro, há uma possibilidade significativa de sucesso em tal procedimento com um soneto tradicional, por conta da forma rígida e sua estrutura reiterativa altamente controlada.

A figura 27 reproduz os primeiros compassos da peça, nos quais pode-se notar o motivo rítmico melódico da peça original, formado por duas semicolcheias ascendentes em semitom seguidas de um intervalo descendente terça (maior ou menor), cuja nota resultante se alonga por três, quatro ou mais tempos. As semifusas na anacruse da linha da flauta e na passagem cromática do terceiro para o quarto compasso já fazem parte das alterações posteriores que promovi em torno desses motivos, mas se trata de uma transposição variada do mesmo. Outro elemento importante a destacar nesse trecho são os cruzamentos de vozes presentes nessas linhas muito próximas, procedimento bastante utilizado em toda a peça, como o que se vê entre a flauta e o clarinete:

Musical score for measures 9 to 13 of *Rosa Negra*. The score features four staves: Flauta, Clarinete, Violoncelo, and Voz. The tempo is *Meno mosso* at 95 bpm. The Flauta part starts with a melodic motif of two ascending semicolcheias followed by a descending third, marked *mp* and *mf*. The Clarinete part has a similar motif marked *mp*. The Violoncelo part has a melodic line marked *mp*. The Voz part has a melodic line marked *p* and *mp* with lyrics: "ner-vo-sa flor car-ní - vo - ra su-pre - ma Flor". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 27 – Compassos 9 a 13 de *Rosa Negra*.

Na figura 28, destaco um dos trechos mais dramáticos de *Rosa Negra*, em que se destaca o aspecto romântico. Note-se que no compasso 17, a melodia vocal parece deslocada do discurso musical, mas compasso 18, o trecho do texto “deixa que eu” replica o motivo ritmo apresentado pelos instrumentos e inicia um movimento ascendente que é acompanhado pela flauta e pelo clarinete. Esse zigue-zague intervalar promovido pela voz visa colaborar com as imagens carregadas de emoção que finalizam o primeiro quarteto do poema:

Flauta

Clarinete

Violoncelo

Voz

mf *p* *pp*

Nos la bi-rin tos da tu - al - ma fri - a dei xa que eu so - fra me de - ba - ta e... ge - ma

Figura 28 - Compassos 17 a 20 de *Rosa Negra*, Dante Negro.

3.1.7 Psicologia humana

Como já afirmei anteriormente, o soneto *Psicologia Humana* teve uma importância central para o recorte poético de *Dante Negro*. O tom realista do poema se contrapõe ao simbolismo de outros da série, como *Visão* e *Rosa Negra*, porém converge com o soneto *Presa do ódio*, cumprindo função temática semelhante: o de aludir ao sofrimento humano do poeta, servindo de gatilho para a lembrança das informações biográficas contidas no texto programático da obra.

Além da questão temática, o quinto movimento *Psicologia Humana* replica também aspectos musicais de *Presa do ódio*, como o andamento mais acelerado e o espírito rítmico. Novamente, a estrutura base é a voz acompanhada de violão com instrumentos dedicados ao contracanto (no caso, flauta e violino) cujo resultado lembra o formato da canção popular.

A composição dessa canção se deu num momento em que eu já havia estabelecido o número definitivo de canções e sua ordem de execução do ciclo, o que me permitiu trabalhar com consciência, sabendo que necessitava de uma peça mais rítmica e leve que antecederesse os últimos dois movimentos mais densos, com textos simbolistas carregados de elementos satânicos. A preocupação era a de manter um certo equilíbrio que evitasse a saturação dramática. Para isso, as soluções presentes em *Pierrot Lunaire* também serviram de inspiração, particularmente quanto ao uso do contraponto com linhas ritmicamente bem ativadas. Assim, da mesma maneira que em *Música da morte* eu suavizei os contracantos para atenuar o peso do tema e a resposta literal ao texto, em *Psicologia humana* (e também em *Presa do ódio*), busquei uma sonoridade passionalmente menos comprometida. No meu entender, a linguagem atonal e o apelo à dissonância amplificariam a tensão, enquanto o fraseado neoclássico distorcido da polifonia possibilita um certo distanciamento irônico em relação ao *Sprechgesang* da voz. Neste quesito, a diferença em relação a *Pierrot* é que a perspectiva biográfica de *Dante Negro* oferece menos aberturas para a sátira. Enquanto a obra de Schoenberg se baseia numa versão sombria e grotesca da *commedia dell'arte*, *Dante Negro* busca invocar a figura de Cruz e Souza como personagem que fala em primeira pessoa. Assim, toda ironia e sarcasmo devem se submeter ao drama de sua figura histórica.

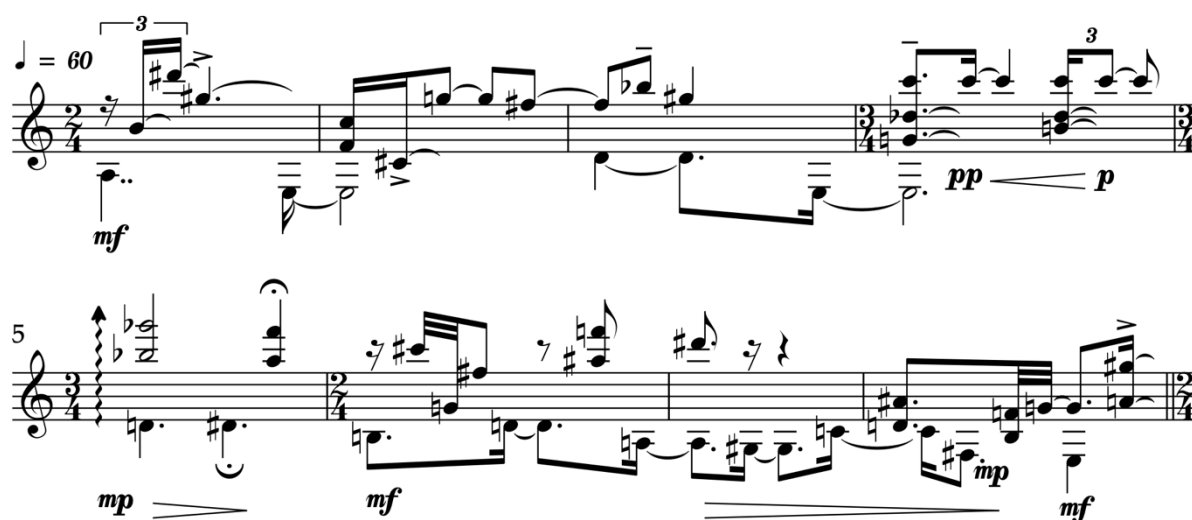


Figura 29 - Compassos 1 a 8 de *Psicologia Humana*, Dante Negro.

Conforme se vê na figura 29, *Psicologia Humana* inicia com uma curta e suspensiva introdução de violão de cinco compassos, que após a fermata, engata uma sincopada base de acompanhamento. Flauta e violino entram praticamente junto com a voz e tocam durante toda a peça, sem nenhuma repetição de seção, mantendo o mesmo princípio formal dos outros movimentos, no qual a música se molda à estrofação do poema. Na figura 30, pode-se observar também a mesma divisão em duas partes seccionais de forma a partir do compasso 30, que marca a transição do segundo quarteto para os tercetos da forma soneto:

30 Meno mosso ♩ = 55
slap tongue accel. ord. t k t k
Fl. mf mf

col legno ord. pizz. ord.
Vln. mf mf

Meno mosso ♩ = 55 accel.
Voz Que és sas som bri - as dú - bias al - mas fos cas Que se pa - re cem no en tan

Meno mosso ♩ = 55 accel.
V mf

34 Più mosso ♩ = 65
Fl. p

Più mosso ♩ = 65
Vln.

f ff
Voz - to co - mo - mos - cas i - no - fen - si - vas ba - bam co - mo as

Più mosso ♩ = 65
V

Figura 30 - Compassos 30 a 37 de *Psicologia humana*, Dante Negro.

No compasso 30, o violão faz uma pausa enquanto flauta e violino quebram o embalo rítmico da música, estabelecendo uma nova introdução, picotada com notas curtas, fracas, mas com a personalidade timbrística da técnica estendida dos instrumentos (*slap tongue* na flauta e *col legno* no violino). Mas trata-se de apenas um compasso, pois em 31 a flauta volta para o som ordinário com notas em *staccato* e o violino passa a *pizzicato*.

Um dos elementos mais marcantes dessa canção são as variações no andamento, indicadas textualmente pelos tradicionais termos *più mosso*, *meno mosso* e *acellerando*. Esse recurso aparece desde o início da peça, mas se intensifica na segunda metade, a partir do compasso 30, segundo se pode observar ainda na figura 30. O andamento cai (com o *Meno mosso*) e em seguida inicia-se uma aceleração de quatro compassos, com sugestão de um aumento total de 10 unidades metronômicas. Esse novo andamento se mantém por 10 compassos e sofre mais um aumento nos compassos finais da peça. Não são mudanças grandes e variadas, mas são realizadas com poucos compassos de diferença, causando um efeito notório de aumento da tensão.

A figura 31 apresenta 10 compassos da parte vocal, em que se pode observar as modificações nos modos de emissão da voz, como a inclusão do elemento textual “quase cantado” entre os compassos 17 e 19 e o retorno ao *Sprechgesang*, no compasso 20. Nos compassos 25 e 26, respectivamente, temos as indicações de caráter expressivo “enfático” e “leve e articulado”. Tais expressões revelam uma intenção teatral especialmente acentuada da voz em *Psicologia Humana*. Outros elementos que reforçam essa impressão é o caráter ritmos de certos trechos que se utilizam de quiálteras, como nos compassos 24 e 25, que criam uma identidade específica para os segmentos textuais correspondentes. Ademais, o contorno melódico também varia drasticamente de acordo com a semântica de cada trecho. Entre os compassos 16 e 17, por exemplo, a sequência de semicolcheias baseada em grandes saltos sucessivos, perfazendo um zigue-zague entre grave e agudo, é um recurso recorrente de *Dante Negro* para acrescentar instabilidade ao discurso. Entre os compassos 20 e 21, o trecho com alongamentos vocálicos em direção ao agudo é um recurso de passionalização que oferece ênfase e carga dramática ao trecho “Partir pudesses”:

16 Quase cantando
E co-mo um sur-do tem-po - ral es - tru gem Os ó - dios dos co-var - des

19 Sprechgesang *p*
e dos fra - cos Par - tir tir pu - des - ses

22 *mf*
ó, po - e - ta em ca - cos vi - dros que o - tam al - mas de fer - ru - gem

25 enfático leve e artiulado
que es - pu - mam de j - ra te - ne - bro - sas

Figura 31 - Compassos 15 a 26 da parte da voz de *Psicologia humana*, Dante Negro.

3.2 Aspectos gerais de *Dante Negro*

O ciclo *Dante Negro* é constituído de canções concebidas para serem executadas em sequência, como movimentos de uma mesma peça. A formação instrumental é inspirada no quinteto de *Pierrot Lunaire*, com algumas adaptações, a saber: a substituição do piano pelo violão e a não utilização de Flautim, Clarone e viola como substitutos eventuais do clarinete, flauta e violino. Sendo assim, o quinteto se mantém inalterado durante o ciclo, com o uso restrito de apenas cinco instrumentos. No entanto, tal como acontece em *Pierrot*, a formação instrumental se altera de peça para peça, de forma a obter variações de coloridos e textura, por intermédio de duos, trios e quartetos em diferentes combinações. Como se vê, *Dante Negro* busca espelhar *Pierrot* em vários aspectos, mas se contenta com uma versão resumida de alguns deles, como é o caso do número de movimentos. Enquanto o ciclo de Schoenberg é composto de três grupos de 7 poemas, totalizando 21 movimentos, *Dante Negro* propõe apenas um grupo de 7 canções.

O uso do *Sprechgesang*, técnica de emissão vocal intermediária entre canto e fala, é outro aspecto retirado de *Pierrot*, juntamente com o conceito geral de relativizar o canto em prol de uma intenção recitativa. Em *Dante Negro*, contudo, a técnica do canto-falado é por vezes alternada com o canto ordinário e não se restringe aos critérios do modelo alemão, com o propósito de obter outras sonoridades atonais, como as de *Das Buch der hängenden Garten*, op. 15, outro ciclo de canções do compositor austríaco.

Na fig. 32, a tabela apresenta a lista das canções na ordem definida para a apresentação, bem como a instrumentação de cada uma delas. Pode-se observar de que maneira a distribuição dos instrumentos privilegia a alternância de timbres com a constituição de agrupamentos instrumentais menores (duos e trios e quartetos), mas a intenção minimalista se reproduz também no interior de alguns movimentos, como se verá adiante:

Sonetos	Voz	Violão	Flauta	Clarinete	Violino	Violoncelo
1. Música da morte	x	x		x		x
2. Presa da ódio	x	x	x	x		
3. Ódio Sagrado	x	x	x		x	
4. Tortura eterna	x	x			x	x
5. Psicologia humana	x	x		x	x	
6. Rosa Negra	x		x	x		x
7. Visão	x	x	x	x	x	x

Fig. 32 – Ordem de apresentação e formação instrumental das peças de Dante Negro.

Do ponto de vista narrativo, os poemas não apresentam uma história linear. O plano geral que orienta o sentido da peça é dado por um texto programático de apresentação que busca inserir a figura histórica do poeta Cruz e Souza, autor dos poemas, oferecendo à plateia um mínimo de informações biográficas suficientes para fundir o eu lírico dos poemas com a imagem do escritor, causando aquilo que Luiz Tatit denomina de ilusão enunciativa, ou seja, a impressão de que o texto poético representa a realidade do artista enquanto indivíduo.

O programa da peça³⁵ é composto do texto completo de uma carta do poeta destinada ao amigo Virgílio Várzea, morador de Desterro, na qual lamenta as dificuldades que passa no Rio de Janeiro, falando do preconceito do qual é vítima. A carta termina com uma prosaica recomendação de pêsames por conta da morte de um amigo comum, que serve de gatilho para a leitura dos poemas, que seguem dispostos na ordem de execução, iniciando com “*Música da Morte*”. Após os poemas, segue-se uma biografia resumida do poeta que acrescenta os elementos fundamentais para o entendimento do contexto histórico em questão.

O efeito biográfico pretendido, portanto, deve ser obtido na medida que a recepção seja levada a imaginar que a voz que canta representa o próprio poeta que discorre sobre as dores de sua vida, refletindo sobre a ideia da morte, sobre o ódio reprimido diante da frustração enquanto artista negro marginalizado e apresentando sua visão satânica da arte.

No entanto, embora não haja uma narrativa ordenada, os poemas são encadeados através de uma estrutura de correspondências mais ou menos implícitas: 1) *Psicologia Humana* faz par com *Presa do ódio* porque ambas tematizam questões referentes às emoções e pensamentos humanos; 2) *Presa do ódio*, obviamente, se liga a *Ódio Sagrado* por refletirem sobre diferentes aspectos da natureza desse sentimento; 3) *Ódio Sagrado* diálogo com *Tortura Eterna* quanto ao impulso simbolista de sacralizar as dores; 4) *Tortura Eterna* e *Visão* escancaram a ambiguidade da poesia de Cruz e Souza em torno dos binômios ódio/amor e arte/vida, aceitação/negação; 5) *Visão* e *Rosa Negra* se irmanam na glorificação satânica da figura feminina; e finalmente, 6) *Visão* se aproxima de *Música da morte* quanto ao sentimento de fascínio diante do elemento trágico. Mas é preciso esclarecer que há outras relações possíveis entre os poemas e tais correspondências nada mais são do que reflexos de um olhar sobre as características estilísticas do poeta, que buscou oferecer um sentido de unidade à pequena amostra poética do ciclo de canções *Dante Negro*. Alguns desses elos estão dispostos em sequência na ordem de execução das canções, de modo que as correspondências em pares se apresentam lado a lado, como a partir do segundo movimento com a respectiva ordem: *Presa do ódio*, *Ódio Sagrado* e *Tortura eterna*; ou ainda *Rosa Negra* e *Visão* (respectivamente o sexto e sétimo movimentos).

³⁵ As notas de programa podem ser conferidas nos anexos da dissertação.

Através do quadro na figura 33, é possível visualizar melhor a alternância de timbres e ter uma ideia inicial das texturas pela presença dos instrumentos em diferentes momentos, mas é claro que a textura depende de outros elementos que só a análise da partitura pode oferecer (como a função e a hierarquia das linhas). De todo modo, pode-se observar a onipresença da voz, quase sempre acompanhada pelo violão, que só não comparece no sexto movimento, *Rosa Negra*:

	mov 1	mov 2	mov 3	mov 4	mov 5	mov 6	mov 7
Flauta							
Clarinete							
Violino							
Violoncelo							
Violão							
Voz							

Figura 33 – Quadro de utilização dos instrumentos em cada movimento de *Dante Negro*.

Outro aspecto é a opção por um início mais vazio, no primeiro movimento (*Música da morte*), privilegiando duos: a introdução com clarinete e violoncelo, ao qual se acrescenta a voz para um breve trio. A pausa do clarinete e violoncelo para para um duo de voz e violão, no terceiro quarto. É somente no quarto final do movimento é que todos os instrumentos escalados para a canção soam juntos. É importante ter em mente canções com duração média de 2,5 minutos, portanto, a duração aproximada de cada um desses trecho, a depender do andamento estabelecido, é em torno de 30 segundos.

O segundo movimento (*Presas do ódio*), inicia com a mesma proposta, apresentando a flauta com uma introdução em duo com o violão. No entanto, com a entrada da voz e do clarinete, o caráter da peça fica mais movimentado os instrumentos seguem juntos até o final. O terceiro movimento, o andamento novamente cai, mas a textura fica mais densa com o acréscimo de um instrumento a mais (pela primeira vez cinco instrumentos tocam juntos). Ainda assim, há espaço para um contrastante e curto duo de voz com violão. A partir do quarto movimento, a ideia de alternância fica para trás e os instrumentos escalados em cada peça soam praticamente juntos em cada canção, sempre com a formação de quarteto, a exceção do sétimo movimento, onde o sexteto finalmente toca junto pela primeira e única vez.

Do ponto de vista do material melódico e harmônico utilizado, eu destaco:

1) a ênfase na busca pelas sonoridades de quarta aumentada, sétimas e segundas, através do uso de *clusters*; 2) uma tendência de evitar dobramentos e o ímpeto de buscar o total cromático, tanto vertical como horizontalmente; 3) a utilização reiterada mas pouco ortodoxa de procedimentos contrapontísticos, como pequenas imitações e tratamento de motivos.

De maneira geral, evitei pensar e planejar a forma seccional das peças, buscando me guiar principalmente pelo texto e aceitando com naturalidade as quadraturas da fraseologia tradicional, em grande parte sugeridas pela isometria da forma soneto, presente em todos os sonetos. Como já disse anteriormente, a composição da música foi sempre acompanhada por uma ideia vocalizada do poema, embora a definição da linha vocal fosse quase sempre a última etapa. Além disso, o soneto, tal como grande parte das canções, pode ser entendido como uma pequena peça em duas partes, se considerarmos uma divisão na passagem dos quartetos para os tercetos. Do ponto de vista poético, essa divisão assinala uma mudança rítmica importante que resulta numa mudança no espírito do discurso. Embora seja complicado generalizar sem o apoio de exemplos, dada a incidência de múltiplas nuances, pode-se dizer que os tercetos estabelecem um novo ritmo e impõem uma maior necessidade de síntese, pelo menor número de versos e pela proximidade do arremate. Na minha percepção, tercetos de Cruz e Souza tendem a elevar ainda mais o tom do discurso, que decola numa espécie de devaneio retórico (que conclama, roga, adora, lamenta) e que em termos musicais é um convite, por exemplo, ao estabelecimento de clímax.

Nesse sentido, eu sinto que fui mais fiel à ideia do melodrama (apreendida de *Pierrot Lunaire*), a ponto de acreditar que a despeito do amplo uso do termo canção nesta pesquisa, o resultado vocal de *Dante Negro* pende um pouco mais para o exercício da declamação. Por isso mesmo, o evidente ar romântico e exaltado de muitas frases, como forma de remeter tanto ao tom carregado do discurso poético como aos aspectos ultra-românticos das primeiras obras atonais de *Schoenberg*. Para mim, uma possível sensação de pastiche advinda desses procedimentos é bem-vinda, bem como a percepção de música fora de época, uma vez que o pressuposto da mistura do atonalismo de primeira hora com os poemas de Cruz e Souza sempre foi o de obter um resultado sonoro extemporâneo.

COMENTÁRIOS FINAIS

Partindo das observações de Paulo Leminski (2013, p. 54) e Ivan Teixeira (1994, p. XX), que identificam traços expressionistas na obra do poeta simbolista catarinense Cruz e Souza, eu concebi um projeto de obra vocal camerística com sonetos desse autor e sonoridade inspirada nas das primeiras obras atonais de Arnold Schoenberg (a fase expressionista, anterior ao dodecafonismo). Para embasar as possíveis relações entre os objetos literário e musical deste trabalho, eu dediquei os dois primeiros capítulos da dissertação e me debrucei sobre as obras desses artistas para colher os elementos necessários para a realização da minha: o ciclo de canções *Dante Negro, para voz e instrumentos*.

No primeiro capítulo, eu investiguei correntes literárias normalmente associadas ao poeta brasileiro, como o simbolismo, romantismo, realismo, parnasianismo, decadentismo e expressionismo. Além disso, considerei a presença fundamental dos elementos grotesco e satânico, herdado da influência de Balzac. Consegui compreender que Cruz e Souza é um poeta formado pela tradição brasileira do século XIX, que bebeu do romantismo (especialmente de Castro Alves) e do parnasianismo, do qual herdou o virtuosismo técnico e o rigor formal. O poeta foi além da poesia comedida que propunha a literatura oficial do período, abraçando os matizes mais radicais que a Europa irradiava, afrontando os cânones de sua época e provocando reações negativas entre os colegas brasileiros. Apesar de admirado por um pequeno grupo de jovens poetas signatários do seu estilo, o resultado não foi feliz para a sua carreira profissional, antes de tudo interdita pelo racismo.

No segundo capítulo, estudei aspectos da primeira fase da obra de Arnold Schoenberg, conhecida pelo atonalismo livre, concentrando-me especialmente na obra mais destacada desse período: *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912). Concentrei os esforços, na estrutura da obra, que une ciclo de canções e melodrama, através da técnica de canto falado intitulada *Sprechgesang*, estudando também o atonalismo livre e as características

principais da textura instrumental. Comparando os dados obtidos entre os dois primeiros capítulos, compreendi que o aventado traço expressionista de Cruz e Souza se configura como uma exacerbação da influência de Baudelaire no seio do próprio simbolismo: satanismo e erotismo, que implicam numa visão trágica da arte e do artista e incidem sobre a imagem da figura feminina. Observei também que tais conceitos podem ser de alguma maneira relacionados com o texto de *Pierrot Lunaire*, que é baseado numa versão alemã dos poemas simbolistas de Albert Giraud sobre a *Commedia dell'arte*.

No terceiro capítulo, apresentei as características gerais de *Dante Negro, para voz e instrumentos*, buscando relatar os fatos e decisões mais importantes do percurso de criação da obra, oferecendo alguns comentários analíticos que demonstrem como as premissas iniciais da pesquisa e as informações obtidas com a revisão bibliográfica contribuíram para a atividade de composição. Busquei demonstrar com alguns poucos exemplos que, apesar de inspirado em *Pierrot Lunaire*, o ciclo de canções *Dante Negro* não se restringe ao tipo de atonalismo praticado por Arnold Schoenberg na citada obra, uma vez que se utiliza de séries e procedimentos posteriores ao atonalismo livre. Ainda assim, assimila a proposta do melodrama, a técnica do *Sprechgesang* e as principais ideias de sua instrumentação.

Do ponto de vista da experiência pessoal, eu tive a oportunidade de conciliar as pesquisas acadêmica e artística, submetendo o processo criativo a rigores que nunca havia experimentado. Nesse sentido, observei que a necessidade do registro coerente e crítico do processo talvez seja a grande diferença do trabalho criativo submetido à academia para outros que já realizei anteriormente. Evito rotular a atividade criativa não acadêmica de livre ou independente, uma vez que não se pode ignorar a incidência de outras forças sociais sobre o artista, tal como o mercado.

No entanto, de todos os esforços empreendidos nessa jornada, o que me trouxe maior satisfação foi o exercício de abraçar outros conceitos estéticos de poesia e música, relativizando os meus em prol de uma nova síntese. Reconheço que teria sido útil refletir com mais acuidade sobre as soluções musicais desse encontro, mas ponderei sobre a dificuldade para

estabelecer um olhar suficientemente externo durante a imersão no processo criativo.

Por fim, creio que o elemento comum fundamental que sustenta a aproximação entre Schoenberg e Cruz e Souza na minha obra é o aspecto trágico subjacente à condição da arte e do artista na sociedade, evidenciado pelo levantamento bibliográfico e sustentado no plano estético pela presença do elemento irônico. Além do mais, quando germinava as primeiras ideias desse projeto, em 2014, não poderia ainda imaginar o rumo dos acontecimentos políticos e a tragédia humanitária desencadeada pela pandemia de Covid19, que alteraram o panorama social a ponto de intensificar a percepção do drama contido em *Dante Negro*. Por isso, vejo com naturalidade que, especialmente nesse momento, a obra possa oferecer algum incômodo à recepção.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. Ares de outros planetas: A voz no *Quarteto de Cordas* op.10 de Arnold Schoenberg. Revista eletrônica de musicologia, XII, 2009.
- ALVES, Uelinton Farias. Reencontro com Cruz e Souza. Florianópolis: Papa-livro, 1990.
- ALVES, Uelinton Farias. Cruz e Souza: Dante Negro do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2008.
- ANDRADE, Raul Azevedo de. Simbolismo brasileiro: correspondências e divergências. Ao pé da letra, 6. 1:97-105, 2004.
- ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira. O pré-modernismo: A luta entre passistas, modernos e modernistas no campo artístico brasileiro. *Pensares em Revista*, São Gonçalo, n.1, p. 117-134, Jul-dez, 2012.
- ASSUNÇÃO, R. Uma leitura polifônica de Cruz e Souza. Revista Travessia, 26, 103-111, 2016.
- AUNER, J. A Schoenberg Reader: Documents of a Life. New Heaven: Yale Univerty, 2003.
- AUNER, J.; Shaw, J. The Cambridge Companion to Schoenberg. New York: Cambridge University Press: 2010.
- BACK, S. Cruz e Souza: O poeta do desterro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BAKHTIN, M. A cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais. Trad.Yara Frateschi. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BALLESTERO, R. A canção Brasileira e a pluralidade nas relações texto-música. In Coelho João Marcos org. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015.
- BALTER, Marcos. *Aesopica: for mixed ensemble, eletronics, and narrator/singer*, 2001, no prelo.
- AESOPICA: Music the Marcos Balter. Balter, Marcos (compositor); ICE - International Contemporary Ensemble (intérprete). Chicago: Tundra, 2016 [CD].
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. São Paulo: Global, 2012.
- BARROS, Fernando Monteiro de Barros. O decadentismo na poesia Brasileira da Belle Époque. Cadernos do CNLF, vol. XIV, n4, t.4. 2927-2934, 2010.

BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. Tratado da versificação. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.

BRINDLE, Reginald Smith. Serial composition. London: Oxford University Press, 1980.

BRINDLE, Reginald Smith. The avant-garde since 1945. New York: Oxford University Press, 1987.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOULEZ, P. Apontamentos de aprendiz. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOSS, J. Pierrot Lunaire, Op. 21, nos. 1, 14, and 21: Basic Image at the apex of its development. *In: Schoenberg's atonal Music: Musical idea, basic image, and specters of tonal function* (Music since 1900, p. 263 - 342) Cambridge: Cambridge University Press.

BUARQUE, Jameson. Soneto como variação fixa formal. *Revista Texto poético*, Goiás, vol. 19 (segundo semestre). P. 41-72, 2015. ISSN: 1808-5385.

BRYNX-JULSON, P.; MATHEWS P. Inside Pierrot lunaire: Performing the Sprechstimme. Maryland: The Scarecrow Press, 2009.

CANDIDO, Antônio; Castello, José Aderaldo. Presença da literatura brasileira: Do romantismo ao simbolismo. São Paulo - Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

CANDIDO, Antônio. A educação pela noite & Outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CAMPOS, Augusto de. Música de invenção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. *In: Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. O LEITOR DE CRUZ E SOUZA: Um estudo comparado das recepções críticas de sua obra. TESE (Doutorado em Literatura). Rio de Janeiro: UFF, 2016.

CHASIN, Ibaney. Música Serva d'Alma: Cláudio Monteverdi: ad voice umanissima. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

CHERLIN, M. Schoenberg's Musical Imagination. New York: Cambridge University Press, 2007.

CHERLIN, M. Pierrot Lunaire as lunar nexus. *Music Analysis*, 31, 176/215, 2012.

CHOCIAY, Teoria do verso. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DUNSBY, J. Schoenberg: *Pierrot lunaire*. New York: Cambridge University Press, 1992.

ESPINDOLA, E. M. Cruz e Souza: A verve satírica contra o preconceito e a discriminação. *Afro-ásia*, 53, 115/147, 2016, p.32.

FRISH, W. Schoenberg and his word. New Jersey Princeton Univerty Press, 1999.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*; tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GRIFFITHS, P. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press, 2010.

GROUT, D. J; Palisca, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HIME, Olívia. *A música em Pessoa (LP)*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.

HIME, Olívia. *Estrela de uma vida inteira (LP)*. Rio de Janeiro: Continental, 1987.

JUNQUEIRA, Ivan. *Simbolismo: origens e irradiação internacional*. Rio de Janeiro. In: *Ciclo O simbolismo e a poesia do século XX*, 2001, Rio de Janeiro. Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: ABL, 2001, p 159-167.

KAYSER, W. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: 2003.

KOSTKA, S. *Materiais and techniques twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall, 2006.

LEIBOWITZ, R. Schoenberg and his School. New York: Da Capo Press, 1975.

LEIBOWITZ, R. Schoenberg. Tradução: Hélio Ziskind. São Paulo: Perspetiva, 1981.

LEMINSKI, P. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski - 4 biografias*. São Paulo, Companhia das letras, 2013.

MACDONALD, M. Schoenberg. New York: Oxford University Press, 2008.

MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a música: com três poemas visitados*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MARSH, Roger. (2007) "A multicolored alphabet": Rediscovering Albert Giraud's *Pierrot Lunaire*. *in: Twentieth century music*, 4, p. 97 - 121

MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERRIL, Julia. *Die Sprechstimme in der Musik: Komposition, Notation, Transkription*. Kassel: SpringerVS, 2016.

MUNIZ, J. (2021). Rhythmic Processes in Schoenberg's *Pierrot lunaire*. *Music Analysis*, 40(1), 3–39. doi:10.1111/musa.12167

MIRANDA, Januíbe Tejera de. *Moi Singe: Théâtre musical pour mezzo-Soprano, baryton ensemble instrumental et électronique*. 2017, no prelo.

PAGOTTO, Emílio Gozze; SILVA, Silvio Mansani da. *No dorso do rinoceronte: Música independente para crianças inteligentes*. CD. São Paulo: Tratore, 2007.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

PICCHI, Achille. *Canção de câmera brasileira: teoria, análise, realização*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

PINHEIRO, Giovana Soalheiro. *A rasura como processo: Modernidade, Modernização e consciência-dupla em Cruz e Souza*. Dissertação (mestrado em Literatura). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

REINACH, Théodore, *A música grega*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RESENDE FILHO, L. C. *3 vezes Pierrot: subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o Português*. Dissertação - USP. São paulo, 2012.

SALZMAN, E. *Introdução à música do século XX*. Tradução: Marco Aurélio de Souza Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SCHOENBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, A. *Verklaerte Nacht and Pierrot Lunaire*. United States: Dover publications, 1994.

SILVA, M. Academia versus confeitaria: duas tendências. *Letras*, Curitiba, n. 46, p. 63-82, 1996.

SILVA, M. O grande mundo: Mundanismo e sociabilidade na literatura academicista brasileira durante o pré-modernismo. *Revista História e Cultura*, v.3, N.1, p.204-216, 2014. ISSN: 2238-6270.

SILVA, Silvio Mansani da. Outras pessoas: Silvio Mansani e Quinteto de cordas catarinense. CD. São Paulo: Tratore, 2018.

SILVA, Silvio Mansani da. Estudo sobre os doze sons: Silvio Mansani. Inédito. Santa Catarina, 2020.

SILVA, Silvio Mansani da. Das inclemências inevitáveis do tempo. Disponível em <https://soundcloud.com/silviomansani>. Santa Catarina: independente, 2016.

SODER, *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: a study of vocal performance practice*. New York: The Edwin Mellen Press, 2008.

SIMMS, B. R. The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923. New York: Oxford Pres, 2000.

SOUSA, João da Cruz e. Obra Completa: poesia, vol. 1. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SOUSA, João da Cruz e. Obra Completa: prosa, vol. 2. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SOUSA, João da Cruz e. Últimos inéditos. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

SOUZA, Luiz Alberto de. “Os desclassificados do destino”: Cruz e Souza e os primeiros simbolistas (Rio de Janeiro, 1888-1898). Tese - UFSC. Florianópolis, 2017.

SPINA, Segismundo. Manual de Versificação Românica Medieval. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 14/2, p. 165-179 (jul-dez), 2012.

TATIT, Luiz. O Cancionista: Composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. O século da canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. Estimar canções: Estimativas íntimas na formação do sentido. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. Passos da semiótica tensiva. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

TEIXEIRA, Ivan. Cem anos de Broquéis: Sua modernidade. *in* SOUZA, J. Da C. e. Broquéis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

TEIXEIRA, Ivan. Introdução. *In* SOUZA, J. Da C. e. Missal e Broquéis, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

TEIXEIRA, Ivan. Notas para o centenário de Cruz e Souza. *in* SOUZA, J. Da C. e. Faróis. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Souza a Mário de Andrade. *In: No centenário de Broquéis e Missal, Soares, Iaponam & Muzart, Zahidé L. (orgs.). Florianópolis, Ed. Da UFSC, FCC E., 1994.*

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Cruz e Souza e Baudelaire: Satanismo poético. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1998.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Satanismo em Cruz e Souza e Baudelaire. *In: No centenário de Broquéis e Missal, SOARES, Iaponam; MUZART, Zahidé L. (orgs.). Florianópolis, Ed. Da UFSC, FCC E., 1994.*

WEBERN, Anton. O caminho para a música nova. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

VASCONCELOS, L. de F. R. Transcrição: O processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos - Uma análise à partir da melopoética. Tese em música - Unicamp. Campinas, 2013.

VERLAINE, Paul. Oeuvres poetiques completes. Paris, Ed. Bouquins, 2010.

VIDAL, I. A “atonalidade” de Arnold Schoenberg: as composições e os escritos sobre música, 1908 –1912. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, 1999. Cd Room e 82p.

VIRET, Canto Gregoriano: Uma abordagem introdutória. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

WOOD, Ralph W. “Concerning ‘Sprechgesang.’” *Tempo*, no. 2, 1946, pp. 3–6. JSTOR, www.jstor.org/stable/943969. Acessado em 30 Nov. 2.

ANEXOS

Dante Negro

Sete poemas de Cruz e Souza

Para voz, violão, flauta, clarinete, violino e violoncelo



SILVIO MANSANI

(2021)

Dante Negro

Sete poemas de Cruz e Souza

- I. Música da morte...** (Faróis)
- II. Presa do Ódio** (Últimos sonetos)
- III. Ódio Sagrado** (Últimos sonetos)
- IV. Tortura eterna** (Broquéis)
- V. Psicologia Humana** (Livro derradeiro)
- VI. Rosa negra** (Livro derradeiro)
- VII. Visão** (Faróis)

NOTA DE PROGRAMA

Corte, 8 de janeiro de 1889.

Adorado Virgílio,

Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho.

Não sei onde vai parar essa coisa. Estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeições me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim por que adquirir, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.

Quem mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano!? Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidor de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com essa cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível!

És um coração partido, acabo de saber pela tua chorosa carta.

Broken heart! Broken heart!

A tua Lilly emigrou, doce pássaro d'amor, para esta tumultuosa cidade.

Hoje vou vê-la e à mãe e as flores que elas espalharam pela tua lembrança e pelo teu coração, eu farei com que cheguem ainda vivas e cheirosas junto de ti. Quero ver como essa avezinha escocesa trina de amor e saudade...

Adeus! Saudades infinitas à tua encantadora família, e que eu lhe desejo bons anos de ouro e de festas alegríssimas no meio da mais soberana das satisfações.

Abraços no celestial Horácio, no Araújo, no Jansen e no digno Lopes da nossa *Tribuna* e no excelente e adorabilíssimo Bithencourt.

Veste o *croisé* e vai, por minha parte, apresentar pêsames sinceros e honestos às tuas Exmas. primas, pela morte do cavalheiro, do limpo homem de distinção José Feliciano Alves de Brito. Não te esqueças. Honra-me por esse modo delicado e gentil. Abraça-te terrivelmente saudoso.

Cruz e Souza



I

Música da morte...

A música da Morte, a nebulosa,
Estranha, imensa música sombria,
Passa a tremer pela minh'alma e fria
Gela, fica a tremer, maravilhosa...

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,
Letes sinistro e torvo da agonia,
Recresce a lancinante sinfonia
Sobe, numa volúpia dolorosa...

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,
Tremenda, absurda, imponderada e larga,
De pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,
Como um ópio letal, vertiginando,
Os meus nervos, letárgica, fascina...

II

Presas do ódio

Da tu'alma na funda galeria
Descendo às vezes, eu às vezes sinto
Que como o mais feroz lobo faminto
Teu ódio baixo de alcateia espia.

Do desespero a noite cava e fria,
De boemias vis o pérfido absinto
Pôs no teu ser um negro labirinto,
Desencadeou sinistra ventania.

Desencadeou a ventania rouca,
Surda, tremenda, desvairada, louca,
Que a tu'alma abalou de lado a lado.

Que te inflamou de cóleras supremas
E deixou-te nas trágicas algemas
Do teu ódio sangrento acorrentado!

III

Ódio Sagrado

Ó meu ódio, meu ódio majestoso,
Meu ódio santo e puro e benfazejo,
Unge-me a fronte com teu grande beijo,
Torna-me humilde e torna-me orgulhoso.

Humilde, com os humildes generoso,
Orgulhoso com os seres sem Desejo,
Sem Bondade, sem Fé e sem lampejo
De sol fecundador e carinhoso.

Ó meu ódio, meu lábaro bendito,
Da minh'alma agitado no infinito,
Através de outros lábaros sagrados.

Ódio são, ódio bom! sê meu escudo
Contra os vilões do Amor, que infamam tudo,
Das sete torres dos mortais Pecados!

IV

Tortura eterna

Impotência cruel, ó vã tortura!
Ó Força inútil, ansiedade humana!
Ó círculos dantescos da loucura!
Ó luta, ó luta secular, insana!

Que tu não possas, Alma soberana,
Perpetuamente refulgir na Altura,
Na Aleluia da Luz, na clara Hosana
Do Sol, cantar, imortalmente pura.

Que tu não possas, Sentimento ardente,
Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,
Por entre as chamas, os clarões supernos.

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...
Ah! que eu não possa eternizar as dores
nos bronzes e nos mármore eternos!

V

Psicologia humana

Por trás de uns vidros d'óculos opacos
Muita vez um leão e um tigre rugem,
E como um surdo temporal estrugem
Os ódios dos covardes e dos fracos.

Partir pudesses, ó poeta, em cacos,
Vidros que ocultam almas de ferrugem,
Que espumam de ira, tenebrosas magem,
Magem como de dentro de uns buracos.

Que essas sombrias, dúbias almas foscas
Que parecem, no entanto, como moscas,
Inofensivas, babam como as lesmas.

Mas tu, em vão, tais vidros partirias,
Pois que no mundo, eternamente, as frias
Almas humanas serão sempre as mesmas!

VI

Rosa negra

Nervosa Flor, carnívora, suprema,
Flor dos sonhos da Morte, Flor sombria,
Nos labirintos da tu'alma fria
Deixa que eu sofra, me debata e gema.

Do Dante o atroz, o tenebroso lema
Do Inferno a porta em trágica ironia,
Eu vejo, com terrível agonia,
Sobre o teu coração, torvo problema.

Flor do delírio, flor do sangue estuoso
Que explode, porejando, caudaloso,
Das volúpias da carne nos gemidos.

Rosa negra da treva, Flor do nada,
Dá-me essa boca acídula, rasgada,
Que vale mais que os corações proibidos!

VII

Visão

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Sonâmbula do Além, do Indefinido
Das profundas paixões, Dor infinita.

Astro sombrio, luz amarga e aflita,
Das Ilusões tantálico gemido,
Virgem da Noite, do luar dorido,
Com toda a tua Dor oh! sê bendita!

Seja bendito esse clarão eterno
De sol, de sangue, de veneno e inferno,
De guerra e amor e ocasos de saudade...

Sejam benditas, imortalizadas
As almas castamente amortalhadas
Na tua estranha e branca Majestade!



BIOGRAFIA

João da Cruz e Souza nasceu na cidade de Desterro, a 24 de Novembro de 1861, filho de negros libertos, a serviço do Marechal Guilherme Xavier de Souza, militante da guerra do Paraguai, e sua esposa, com a qual aprendeu as primeiras letras. Beneficiado pelo apoio do Marechal e os esforços da própria família, Cruz e Souza concluiu com brilho o curso de humanidades do Ateneu Provincial. Trabalhou como jornalista, como ponto em companhia de teatro e foi militante fervoroso do abolicionismo. Mudou-se para o Rio de Janeiro e não logrou um posto de trabalho concernente com a sua formação, ocupando o modesto cargo de arquivista na Estrada de Ferro Central do Brasil. Admirado por um pequeno grupo de jovens poetas, publicou *Missal e Broquéis* (em 1893), obras que inauguram o movimento simbolista brasileiro, mas não logram prestígio imediato ao poeta. Casou-se com Cavita e teve quatro filhos, três dos quais faleceram prematuramente de tuberculose. Em 1898, o poeta morre vitimado pela mesma doença, deixando seus manuscritos ao amigo Nestor Vitor, que se responsabilizou pela publicação póstuma de suas obras: *Faróis* (1898), *Evocações* (1898) e *Últimos Sonetos* (1905). Além desses, há ainda *Livro derradeiro* (1944), uma reunião de obras dispersas, contendo obras desde a fase juvenil.



Dante Negro

1. Música da Morte

Silvio Mansani
(2021)

Score in C

Grave ♩ = 40

Clarinete

Voz

Violão

Violoncelo

Grave ♩ = 40

4

mf > *pp*

3

3

Cl.

Vc.

7 **Più mosso** ♩ = 45

Cl.

8 **Sprechgesang (com delicadeza)** *mp*

A

Più mosso ♩ = 45

Vc.

10 *p*

Cl.

8

mú - si - ca - da mor - te a ne - bu - lo - sa es - tra - nha mús - si - ca som -

13

Cl.

8

bria pas - sa a - tre - mer pe - la mi - nha al - ma e

16

Cl.

rit.

3

3

3

fri - a ge - la fi-ca a tre-mer ma - ra - vi - lho - sa

Vc.

rit.

19 ♩ = 55

Cl.

ppp

Canto (quase falado)

on - da ner - vo - sa e a troz

Vc.

ppp

23

Cl.

3

on - da ner - vo - sa Le - tes si - nis - tro da a - go - ni - a

Vc.

26

Cl.

re - cres - ce a lan - ci - nan - te sin - fo - ni - a

Vc.

29

Cl.

nu - ma vo - lú pia do - lo - ro - sa

Vc.

pp *mp* *pp* *mp*

32

Cl.

mf

Sprechgesang

so - be re-cres - ce tu-mul-tu - an-do ea- amar - ga tre-men-da absur da im-pon-de

Vc.

35

Cl.

ra-da e-lar-ga de pa-vo-res e tre - vas a - lu-ci - na a-lu - ci-nan-do em tre

Vc.

38

Cl.

- vas de - li-ran - do co-mo um ó - pio le - tal ver - ti - gi - nan -

Vc.

41

Cl.

do os meus ner - vos le - tár-gi - ca fas - ci - na

Vc.

rall.

mp p pp

2. Presa do ódio

Flauta

Clarinet in Bb

Voz

Violão

Fl.

Cl.

V.

Vio.

Lento ♩ = 65

mf

mp

mf

f

sfz

f

mf

mp

dolce

ord.

8

Fl.

Cl.

V.

Vio.

p

f

mp

mf

3

3

5

6

rasg.....

11

Fl.

Cl.

V.

Vio.

mp

f

3

3

3

15

Fl.

Cl.

V.

Vio.

f

mf

mp

18

Fl.

Cl.

V.

Vio.

f

f

rasg.....

3

21 $\text{♩} = 60$

Fl. *pp*

Cl. *f*

V. *mp* *pp*

Vio. *f*

24

Fl. *mf*

Cl. *mf*

V. Sprechgesang
Dá tu - al - ma na fun - da ga - le - ri - a des - cen - do as ve - ves eu às ve - zes sin -

Vio.

28

Fl. *flz* *mp* *mf*

Cl. *flz* *ord.* *mp* *mf*

V. *to* *que co-mo o mais fe - roz lo - bo - fa - min - to*

Vio.

31

Fl. *ord.* *mp* *f*

Cl. *mp* *f*

V. *3* *teu ó - dio bai - xo de al - ca - tei - a es - pi -*

Vio. *f* *pizz.* *ord.* *ff*

34

Fl. *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

V. *a* do de - ses - pe - ro a noi - te ca - va e

Vio. pizz. ord.

37

Fl. *f* *mp* *fff* *f*

Cl. *f* *mp* *fff* *f*

V. *fri - a* de bo - ê - mias vis o pér - fi - do ab - sin - to

Vio. *ff*

40

Fl. *f* *mf* *mp*

Cl. *f* *mf* *mp*

V. *pôs no teu ser um ne-gro la - bi - rin - to de - sen - ca-deou*

Vio.

43

Fl. *flz* *flz*

Cl. *flz* *mp*

V. *si - nis - tra ven - ta - ni - a de-sen-ca - deou*

Vio.

46

Fl. *ord.*
mf *f* *ff* *mf* *f*

Cl. *ord.*
mf *mf* *ff* *f*

V. *voz descontrolada*
a ven - ta - ni - a rou - ca sur - da tre - men - da

Vio.

49

Fl.

Cl.

V. *marcato*
des - vai - ra - da lou - ca que tu - al - ma a - ba - lou de lá -

Vio.

52

Fl. *mf* *mp* *mf* *f* flz

Cl. *mf* *mp* *mf* *f* flz

V. ord. Sprechgesang
do a la-do que te in-fla-mou de có-le-ras su pre-mas e dei-xou te nas trá gi cas al-

Vio. pizz. ord.

55

Fl. ord. *mf* *pp* flz

Cl. ord. *mf* *pp* flz

V. ge-mas do teu ó-dio san-gren-to e a cor-ren-ta-do

Vio. ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ pizz.

3. Ódio Sagrado

♩ = 60

Flauta

p *mp* *mf*

Violino

con sordino

p *mp* *mf*

Voz

♩ = 60 Canto (com intenção de fala, quase Sprechgesang)

p *mp* *mf*

Ó meu ó - dio meu ó - dio

Violão

♩ = 60

p *mf*

5

Fl.

mp

Vln.

mp

Voz

mp

ma - ges - to so Meu

Vio

mp

9

Fl.

Vln.

Voz

Vio

f *mf* *mp*

ó - - dio san - to e pu - ro e ben - fa -

13

Fl.

Vln.

Voz

Vio

p *mf*

Meno mosso (cômodo para a voz)

Meno mosso (cômodo para a voz)
Sprechgesang

p *mf*

- ze jo Un - ge - me_a fron-te com teu gran-de bei-jo

Meno mosso (cômodo para a voz)

p *mp* *mf*

18

Fl.

Vln.

Voz

mp *mf* *mp*

8 Tor - na me hu - mil - de e tor-na-me or-gu-lho - so Hu - mil-de com os hu-mil-des ge - ne - ro - so or - gu -

Vio

mp *mf* *mp*

22

Fl.

mp

Vln.

mp

Voz

mf *mp*

8 lho-so com os se - res sem de - se - jo sem bon - da - de sem fé e sem lam-pe - jo de

Vio

mf *mp*

26

Fl.

Vln.

Voz

Vio

mf

mf

mf

mf

sol fe - cun - da dor e ca - ri - nho - so

quase cantado

Ó meu ó - dio meu

30

Fl.

Vln.

Voz

Vio

mf

mf

mf

mf

meu lá - ba - ro ben - di to de mi - nh'al - ma - gi - ta da no in - fi - ni - to a - tra - vés de ou - tros lá - ba - ros sa -

34

Fl.

Meno mosso

p

Vln.

p

Voz

Meno mosso
Sprechgesang

gra - - - dos Ó - dio são, ____ ó - dio

Vio

Meno mosso

38

Fl.

Vln.

Voz

bom sê meu es - cu - do con - tra os vi - lões do a - mor

Vio

42

Fl.

Vln.

Voz

8

que in - fa - mam tu - do

Cantando com intenção de fala

Das se -

Vio

46

Fl.

Vln.

Voz

8

te

tor - - res - -

Vio

50

Fl.

Vln.

Voz

Vio

mf

do i - - - mor - - - tal pe

54

Fl.

Vln.

Voz

Vio

Flz

mf *pp* *mp* *ppp*

p

ca - do

4. Tortura Eterna

♩ = 65
con sord.

Violino *mf*

Cello *mf* con sord.

Voz

Violão *mf*

4

sul tasto → sul pont. sul tasto → sul pont.

mp *f* *p* *mp* *f* *p*

sul tasto → sul pont.

mp *f* *p* *mp* *f* *p*

mf Im - po - tèn - cia cru - el

Meno mosso
ord.

7

mp f mf

mf f mp

p

ord.

f mf

pp f mp

mf ff mp

Meno mosso

Ó vã tor - tu - ra Ó For - çai-nú - til

p

10

mf mp mf mp

mf mp mf

mp

an - sie - da - - de hu - ma - na

mf

f

f

13

p *mp* *mf*

Ó cir - cu - los dan - tes - cos da lou - cu -

sul tasto *ponticello*

16

mf *mf*

ra Ó lu - ta Ó lu -

ord.

19

pp

S.P. → Ord.

pp

5

- a se - cu - lar in - - sa - na

4 2 1

pp

Tempo primo

22

ord.

f *mp* *pp*

ord.

f *mp* *p*

Tempo primo

f

25

f *mf*

Que tu não pos - sas al - - - ma so - be -

28

mp

ra - na per - pe - tua - men - te re ful - gir

31

p *p* *mp*

na al - tu - ra na a - le - lui - a da luz na cla - ra ho - sa -

34

mf *f* *mf* *mp* *sfz*

mf *f* *mf* *mp* *sfz*

- na do sol can - tar i - mor - tal - men - te pu -

37 *Meno mosso*

- ra

Que

41

tu não pos - sas sen - ti - men - to ar - den - te vi ver -

P3

R12

44

vi - brar_ nos tri lhos do ar fre - men - te Por en - tre as cha mas

mf

IV..... RI1

⑥

47

os_ cla - rões su - per - nos

p *mf* *p* *pp*

I.....

50 Più mosso

p

Ó Sons in - tra - du - zí - veis For - mas

f *mp*

53

mp

Co - res Ah! que eu não pos-sa e-ter - ni - ar as do - res

mf *f*

RIO

57

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

rall.

8

Nos bron-zes e nos mar - mo - res e - ter - nos!

mf

5. Psicologia Humana

♩ = 60

Flauta

Violin

Voz

Violão

♩ = 60

mf

pp *p*

5

Fl.

Vln.

Voz

V

mp *mf* *mp* *mf*

9

Fl. *pp* *flz* *mf* *f* *ord.*

Vln. *ff* *f*

Voz Sprechgesang
8 Por trás de uns vi - dros d'ó - cu - los o - pa - cos

V *f*

12

Fl. *mf* *ff*

Vln. *mf* *ff*

Voz *3* sujando a voz
8 Mui - ta vez — um le - ão e um ti - gre ru - gem

V

15

Fl.

Vln.

Voz

V

pizz.

ord.

sfz

Quase cantando

E co-mo um sur-do tem-po - ral es - tru gem Os ó

XI

⑥

18

Fl.

Vln.

Voz

V

ppp

mp

ppp

mp

- dios dos co - var - des e dos fra - cos Par - tir

pizz.

ord.

sfz

tambora

pizz.

21

Fl. *p* *mf* *dim.* *pp*

Vln. *p* *mf* *pp*

Voz *p* *mf*

8 tir pu - des - ses ó, po - e - ta em ca - cos vi - dros que o - tam

V *ord.* *p* *mf*

24

Fl. *mf*

Vln. *mf*

Voz *enfático* *leve e articulado*

8 al - mas de fer - ru — gem que es - pu - mam de j - ra te - ne - bro - sas

V

27

Fl.

Vln.

Voz

V

mu-gem mu - gem co - mo de den-tro de uns bu - ra - cos

30

Fl.

Vln.

Voz

V

Meno mosso ♩ = 55

slap tongue

col legno

ord.

ord.

ord.

ord.

accel.

accel.

Que és-sas som-bri - as dú - bias al - mas fos-cas

Più mosso ♩ = 65

33

Fl.

Vln.

Voz

V

Que se pa - re - cem no en - tan - to co - mo - mos - cas i - no - fen - si - vas

Più mosso ♩ = 65

f

Più mosso ♩ = 65

36

Fl.

Vln.

Voz

V

ba - bam co - mo as les - mas

p *f* *mf*

mf

ff

39

Fl.

Vln.

Voz

V

f

f

f

Mas tu em vão tais

42

Fl.

Vln.

Voz

V

ff

ff

vi-dros par - ti - ri - as

pois que no mun-do as fri -

45 Più mosso

Fl. *fff*

Vln. *fff*

Voz

Più mosso

V. *fff*

- as al - mas hu - ma - nas se - rão sem - pre as mes -

48

Fl.

Vln. *mf*

Voz

mas

V.

6. Rosa Negra

Flauta

Clarinete Bb

Violoncelo

Voz

$\text{♩} = 120$

mp

mf

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

mf

4

3

7 *rall.* *Meno mosso* ♩ = 95

Fl. *3*

Cl. *3* *ppp*

Vcl. *3* *ppp* *ppp*

Voz *rall.* *Meno mosso* ♩ = 95

10

Fl. *mp* *mf*

Cl. *mp*

Vcl. *mp*

Voz *mf* *mp*

ner - vo - sa flor — car - ni - vo - ra su - pre - ma Flor —

14

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

mf *mp* *mf* *mp*

dos so - nhos da mor - te flor som - bri - a

17

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

mf *pp* *mf* *p*

Nos la bi - rin - tos da tu - al - ma fri - a dei xa que eu so - fra me de - ba - ta e - ge -

20

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

8

- ma

Do

Dan-te oa-troz__ o

te-ne-bro-so le - ma

Do in-fer-no à por - ta em trá-gi-ca i - ro-

accel. rall.

f

mf

mf $\rightarrow$ *f*

mf

mp $\rightarrow$ *f*

mf

3

3

5

24

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

8

ni - a

Eu

ve - jo com ter - ri_____ vel

a - go -

$\text{♩} = 120$

R6

mf

mp

$\text{♩} = 120$

5

3

26

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

ni - a So bre o teu co - ra - ção tor - vo pro-ble-ma Flor do de-lí rio Flor do

f *mf* *mp*

30

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

san - gue Que ex - plo - de po - re - jan - do cau - da lo - so das vo -

33

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

lú - pias da car - ne__ nos ge - mi dos Ro - sa

flz

ord.

3

3

3

3

36

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

ne - gra da tre - va Flor__ do na - da Dá-me es - sa bo - ca as - sí -

Quase cantando

3

85

85

38

Fl.

Cl.

Vcl.

Voz

du - la ras - ga - da

Que va - le mais_ que os co - ra - ções_ pro - i bi - do - os

mp

f

ppp

rall.

sul pont.

3

flz

7. Visão

The musical score is for the piece "A Noiva do Sacerdote" by Carlos Gomes. It is a 6-part score for Flauta, Clarinete Bb, Violino, Violoncelo, Voz, and Violão. The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures with time signatures of 5/4, 3/4, 2/4, 5/8, and 3/4. The Flauta and Clarinete Bb parts include dynamics like *ppp*, *p*, *pp*, *mp*, and *p*. The Violino and Violoncelo parts include dynamics like *ppp*, *pp*, and *mp*. The Voz part includes dynamics like *mf* and *sfz*. The Violão part includes dynamics like *f* and *sfz*. The Voz part has lyrics in Portuguese: "Noi-va de sa-ta- nás Ar - te mal-di-ta ma-go". The Violão part has markings "sul pont." and "ord.".

5

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

mp

mf hum

mp

mf hum

p

p *mf*

fru to le - tal e pro-i - bi - do so - nam bu - la do a lém do in - de - fi - ni - do das pro - fun - das pai

10

Fl. *mp* *ppp* *mp* *ppp* *ord.*

Cl. *ppp* *mp* *ppp*

Vln. *mf* *p* *mf*

Vc. *f* *p* *mf*

♩ = 80

xões Dor in - fi - ni - ta ah ah

13

Fl. *mp* *mf*

Cl. *ord.* *mp* *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

♩ = 80

As tro som bri-o luz a mar - ga ea fli-ta das i - lu sões tan-tá-li co-ge mi do virgem da noi

17

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

- te do lu - ar do - ri - do com to - da tu - a dor Oh Sê ben-di-ta

3

5

1 2 3 4

1 2

1 2 3 4

1 2 3

21

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

flz 5 ord.

flz 3 ord.

ppp

ppp

ppp

ppp

pizz.

pizz.

fff

fff

fff

mf

3

3

3

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

25

Fl. *fz* *sfz*

Cl. *3*

Vln. *arco* *pizz.* *arco* *mf* *sfz* *ff*

Vc. *3* *3* *3* *3* *3*

8

30

Fl. *sfz* *ord.*

Cl. *sfz* *f* *ord.*

Vln. *tr* *fff* *pizz.* *3* *sfz*

Vc. *fff* *ff* *3* *3* *3*

8

Se-ja ben-di - to es - se cla - rão e - ter - no de

T T T T

35

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

sfz arco *f*

tr *flz*

3

3

3

sol de san - - gue e de ve - ne - no in - fer - no De

T

3

38

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

p *f* *f* *pp* *mp*

p *f* *f* *pp* *mp*

f 3 *ord.* 3 3 3

sfz *mf*

guer - ra ea mor e o - ca - sos de sau da - de Se - jam ben - di - tas i - mor - ta - li -

42

Fl. *f* *mp* *f*

Cl. *f* *mp* *f*

Vln. *mf* 3

Vc. *mf*

za - das As al-mas cas-ta men - te a mor ta - lha-das Na tu a es-tra nha e bran-ca ma-ges -

46

Fl. *ppp* *ord.* *mp* *mf*

Cl. *ppp* *ord.* *mp* *mf*

Vln. *pp*

Vc. *pp* *mf* 3

ta - de

50

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

3

3

3

3

54

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

p

ppp hum

p

ppp hum

p

ppp

3

3

3

3