

A metáfora do amanhecer em *Aurora*, para piano e orquestra de Almeida Prado

Ronal Xavier Silveira

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

(PPGM – Doutorado – Teoria e Prática da Interpretação)

ronal.silveira@gmail.com

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

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

The Sunrise metaphor in Almeida Prado’s *Aurora* for Piano and Orchestra

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

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

Introdução

A ideia de se utilizar a música para representar eventos de outra ordem não é nova e ocorre desde a Grécia antiga. Neste artigo, abordamos a obra *Aurora*, de José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), numa busca pela correlação entre a partitura e a epígrafe escrita pelo compositor. Ao considerarmos a possibilidade da metáfora como válida, utilizamos a análise baseada na teoria dos conjuntos (Forte, 1972) para identificar as alturas e os conjuntos utilizados, além de destacarmos também o papel relevante do espaço textural e do timbre para realizar esta comunicação extra musical. Para contextualizar este trabalho, abordamos ainda a questão da metáfora e das metáforas musicais, partindo de alguns exemplos ao longo da história da música.

Figura ímpar no cenário musical brasileiro, Almeida Prado, em algumas de suas entrevistas, fala sobre a sua intencionalidade durante o ato de compor, partindo de ideias como pinturas, imagens, poemas, conversas, dentre outras coisas (Moreira, 2002). Dentro deste contexto, a *Aurora*, para piano e

orquestra, composta em 1975, é uma das obras deste compositor que traz esta declarada intencionalidade, utilizando técnicas composicionais que buscam pintar, metaforicamente um “amanhecer do dia”. Logo no início da partitura, lê-se a seguinte epígrafe:

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

1. Metáfora

Inicialmente e do ponto de vista da linguística, Metáfora é uma figura de linguagem que consiste na alteração do sentido de uma palavra ou expressão pelo acréscimo de um segundo significado, é também concebida como uma “transferência de significados”. Na Poética, Aristóteles diz “A Metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (Aristóteles, 1985, p.274). No século XX, este assunto foi profundamente revisto e ampliado, especialmente nas últimas décadas, dando a conhecer que a metáfora constitui praticamente uma maneira do homem operar no mundo.

Dois dos pesquisadores mais importantes que abordaram o tema são George Lakoff e Mark Johnson que, com a publicação em 1980 do livro *Metaphor We Live By* mostram a “onipresença da metáfora até mesmo no discurso cotidiano” (Vereza, 2007, p.3).

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

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

Pelo até aqui exposto, podemos facilmente destacar a música como uma experiência bastante significativa para o estudo da metáfora e, ao mesmo tempo, podemos também estudar, através da metáfora, a própria música. Em uma aula de música, particularmente no instrumento, é comum o professor

usar metáforas para transmitir ideias ao seu aluno. A chamada “imagem estética”, termo muito usado por Heinrich Neuhaus (1965, pp. 36-37), é usado também na tentativa de cunhar uma ideia extra musical que possa ser inserida na música, tanto do ponto de vista de uma necessidade ou resolução técnica do instrumento, como também uma ideia poética que possa definir um possível significado emocional.

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

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

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

Exemplo nº 1. *Combattimento di Tancredi e Clorinda* – Guerra, compasso 1. Fonte: G. Ricordi, 1908. Fonte: www.imslp.org. Editor: Luigi Torchi. Cláudio Monteverdi, Madrigals, book 8. Partitura em PDF.

The image shows a musical score for the piece 'GUERRA' from Monteverdi's Madrigals, Book 8. The score is arranged for five parts: Violino, Viola Soprano, Viola Alto, Teste, and Pianoforte/Basso Continuo. The title 'GUERRA' is written above the Violino staff. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of repeated eighth notes in the upper strings and a more complex rhythmic pattern in the piano/bass continuo.

No exemplo seguinte, temos o terceiro movimento da *Sonata op. 35, a Marcha Fúnebre*, de Frederic Chopin. A tonalidade menor, a tessitura utilizada nas

partes mais graves, o acompanhamento em ostinato, levam o ouvinte a imaginar um cortejo fúnebre e um canto triste e pesado (Exemplo 2).

Exemplo nº 2. F. F. Chopin, *Sonata op. 35*, 3º movimento, compassos 1 a 5. Fonte: Leipzig: C. F. Peters, 1879.



Existem também sugestões de outra ordem metafórica como, por exemplo, o movimento das ondas do mar na peça *The Sea and Simbad's Ship*, primeiro movimento de *Scheherazade*, op.35, de Rimsky-Korsakov. Pode-se observar a intenção de “pintar” o movimento das ondas do mar na linha dos violoncelos (exemplo 3):

Exemplo nº 3. *The Sea and Simbad's Ship*, compassos 18 a 23. Fonte: Moscow: Muzgiz, 1931. Nicolay Rimsky-Korsakov, *Scheherazade*, op. 35, *The Sea and Simbad's Ship*. Fonte: www.imslp.org. Partitura em PDF.

The image shows measures 18 to 23 of the first movement of 'The Sea and Simbad's Ship' by Rimsky-Korsakov. The tempo is 'Allegro non troppo' with a 3/4 time signature. The score includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabaixo (Bass). The cello part is the focus, showing a rhythmic pattern that mimics waves. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). A 'tutti' marking appears in measure 20. The page number 20 is at the bottom.

Muitos outros exemplos podem ainda ser somados aos citados acima, e isto ocorre porque, como já dito, é bastante comum esta tentativa de representar ideias, emoções, quadros, situações a partir da música instrumental. A seguir, ao abordarmos a *Aurora*, demonstraremos, através da análise, de que forma a metáfora do amanhecer é “pintada” musicalmente.

2. Análise

Como podemos observar na tabela 1, *Aurora* tem 367 compassos e pode ser dividida em quatro partes:

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

Tabela nº 1. Esquema formal de *Aurora*.

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

Exemplo nº 3. *Aurora*, compassos 1 e 2. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

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

Nesta primeira parte (A), o compositor utiliza todas doze notas da escala, entretanto, evita por muito tempo a entrada da nota Sol natural, que só aparecerá pela primeira vez no compasso 37, na Clarineta. Mesmo em seu registro grave, este instrumento consegue destacar o seu timbre acima da massa sonora. É possível, neste momento, fazer uma analogia com o “primeiro raio de sol da manhã” (exemplo 5).

Exemplo nº 4. *Aurora*, compassos 364 a 367. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Exemplo nº 5. *Aurora*, compassos 39 a 41. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

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

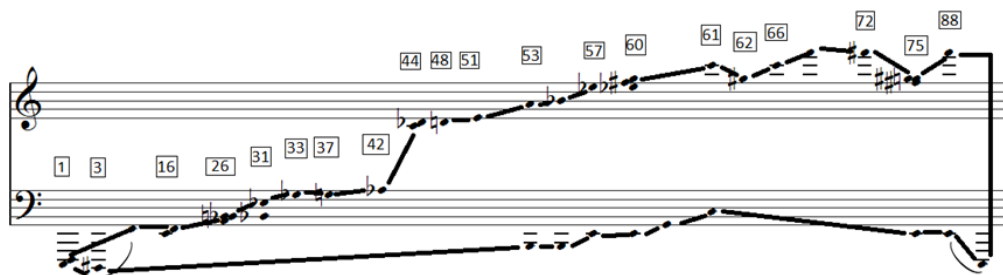
2.1 Espaço Textural

O espaço textural da Parte A se desenvolve através de um claro sentido de direcionamento (expansão), porém, não de forma linearmente contínua. Partindo da região sub-grave, o espaço se amplia até a região aguda, atingindo-a próxima à *seção aurea* da Parte A, (compassos 60 a 64). Interessante observar que, neste ponto, o piano, que foi responsável pelos graves do início da obra, ultrapassa as cordas, atingindo o Fá 5 no compasso 71 (exemplo 6).

Exemplo nº 6. *Aurora*, compassos 70 e 71. Fonte:TONOS- Musikverlag , 1975.

O gráfico seguinte (exemplo 7) ilustra a relação espaço *versus* tempo dos compassos 1-100. Este gráfico não está em escala, porém permite vislumbrar o movimento em direção ao registro agudo de todo o conjunto instrumental. Muito interessante também é a possível analogia com a ideia de espiral, ou seja, um sempre ascendente, porém em etapas, que se sobrepõem buscando o infinito através de várias idas e vindas.

Exemplo nº 7. Gráfico – Espaço textural em *Aurora*, compassos 1 a 100.



2.2 Timbre

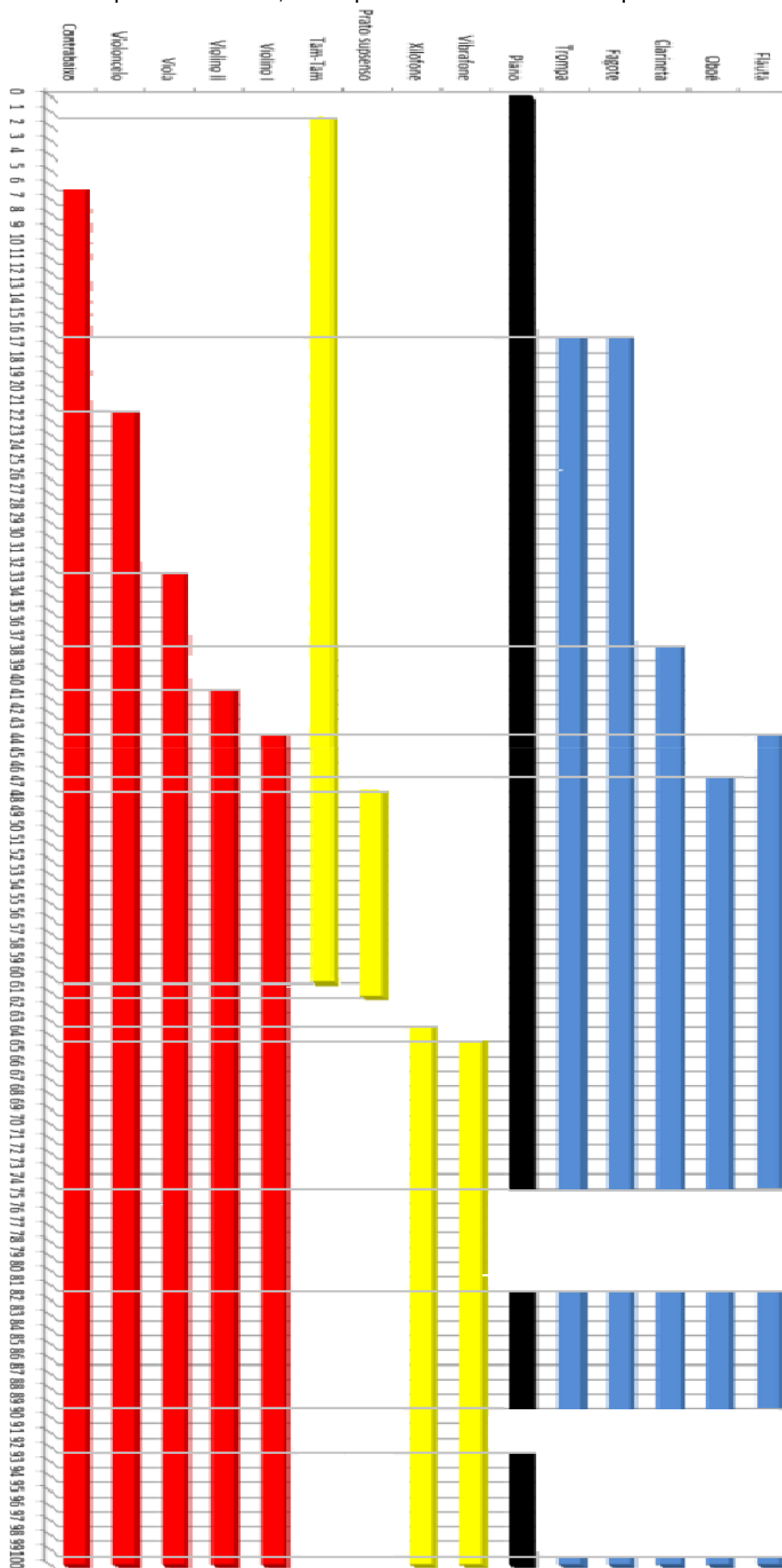
A sequência de entrada dos instrumentos também é um fator relevante na construção da ideia musical e é amplamente explorado pelo compositor nesta obra. Através do gráfico (exemplo 9 na página seguinte), podemos perceber o papel de liderança do Piano que atua, evidentemente, como protagonista, assim como o adensamento provocado pela soma dos instrumentos desde o compasso 1. Interessante ainda é observar a entrada do Xilofone e do Vibrafone nos compassos 63 e 64, respectivamente, exatamente na seção áurea da parte C, o que confere um “brilho” maior a todo o conjunto.

Almeida Prado era um excelente pianista e certamente conhecia a obra de Franz Liszt *São Francisco de Assis Pregando aos Pássaros*, a primeira das duas *Legendas para Piano*, cuja imitação dos pássaros se dá através dos trilos e das notas de curtas durações (exemplo 8). Estes procedimentos, ao serem associados, algumas vezes na literatura, com o canto dos pássaros, podem, por sua vez, também ser associados ao despertar do dia.

Exemplo nº 8. F. Liszt, *2ª Légendes – St. François d’Assise: La prédication aux oiseaux*, compassos 13 a 15. Fonte: Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929.

O próprio Almeida Prado utilizaria, posteriormente, em sua 10ª e derradeira *Sonata para Piano* estes recursos. Podemos observar no *Scherzo* (2º movimento), onde o *Trio* vem com a indicação “Sabiá Laranja” (exemplo 10), estes procedimentos.

Exemplo nº 9. Gráfico – Timbre em *Aurora*, compassos 1 a 100. Azul para Madeiras + Trompa, Amarelo para Percussão, Preto para o Piano e Vermelho para as Cordas.



Exemplo nº 10. A. Prado, *Sonata para Piano nº 10*, Scherzo, *Sabiá-laranjeira*, compassos 65 e 66. Fonte: Cópia do manuscrito.

Assim, em *Aurora* partir do compasso 240 (início de “D”) e até o final, haverá a utilização de ataques de curta duração, notas repetidas e trinados que aparecerão em alternância em todos os instrumentos (exemplos 11 e 12).

Exemplo nº 11. *Aurora*, compassos 240 a 243. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Exemplo nº 12. *Aurora*, compassos 269 e 270. Fonte: TONOS - Musikverlag, 1975.

Conclusões

De acordo com a análise, podemos concluir que a primeira parte (A) representa a ideia da espiral, das profundezas à ascensão. Metaforicamente, o compositor realiza esta imagem com diversos procedimentos em conjunto: ampliação progressiva do espaço textural, meticuloso e detalhado cálculo das entradas e da distribuição dos timbres, reservando o timbre da percussão de altura definida para o momento climático da Seção, uso sistematizado das alturas, partindo da díade (4,5) e atingindo progressivamente todas as 12 alturas da escala cromática. A quarta parte (D) pode ser associada ao trecho da epígrafe que diz “à vida, ao movimento”, na medida em que utiliza a representação do canto dos pássaros.

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

Referências

- ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e Música*. O Pensamento Analógico na Construção de Significados. São Paulo: Escrituras, 2003.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S. A., 1985.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*, Volumes 1 e 2. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Londres: Yale University Press, 1972.
- HARTMANN, Ernesto. *Estética Musical e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para piano de Claudio Santoro: Janelas Hermenêuticas*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.
- LAKOFF George. JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coord. de tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2002.
- NEUHAUS. Henrich. *El Arte del Piano*. Madrid: Real Musical. 1985.
- VEREZA, Solange Coelho. Metáfora e Argumentação: uma Abordagem Cognitivo-Discursiva. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, v. 7, n. 3, p. 487-506, set./dez. 2007.

Sobre o autor

Idealizador e coordenador do Curso de Pós-Graduação em Pedagogia do Piano no Conservatório Brasileiro de Música, Ronal Silveira é pianista e professor de piano da UNIRIO e do Conservatório Brasileiro de Música, tendo sido também professor de piano da URFJ. Mestre em Música pela Escola de Música da UFRJ na área de Práticas Interpretativas e Doutor em Música na linha de Teoria e Prática da Intepretação, é detentor de 17 prêmios em concursos de piano.