

O *Pierrot* de Debussy: comentários analítico-interpretativos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Alzeny Nelo de Farias

Escola de Música da UFRN- alzenynelofarias@hotmail.com

Durval Cesetti

Escola de Música da UFRN- Durval.cesetti@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda aspectos contextuais, poéticos e musicais da canção “Pierrot” de Claude Debussy (1862-1918). Estes aspectos demonstram que esta é uma obra enganosamente simples, algo não percebido por muitos cantores e pianistas, o que geralmente resulta em uma interpretação leve, rápida e descomplicada, que todavia não expressa a profundidade emocional que é sugerida pela análise cuidadosa destes detalhes.

Palavras-chave: Debussy. Pierrot. Canção. Commedia dell’arte. Análise.

Debussy’s *Pierrot*: analytical and interpretative comments

Abstract: This article explores contextual, poetic, and musical aspects of the song “Pierrot”, by Claude Debussy (1862-1918). These aspects demonstrate that this is a deceptively simple song, something missed by many singers and pianists, usually resulting in a light, fast, and uncomplicated performance, which however does not express the emotional depth that is suggested by a careful analysis of these details.

Keywords: Debussy. Pierrot. Song. Commedia dell’arte. Analysis.

1. Introdução

Canções têm a qualidade singular de unir texto e música. Uma análise de seus aspectos textuais são geralmente úteis para os intérpretes entenderem melhor os musicais; porém, de forma análoga, pode-se também afirmar que uma análise dos elementos musicais pode ser útil para compreendermos melhor os poemas, ou, pelo menos, para entendermos as *percepções* que os compositores tiveram destes poemas, e para sabermos quais ferramentas composicionais foram usadas para expressar seus elementos poéticos. Uma análise destas ferramentas e da relação texto-música tende a ser fundamental para que intérpretes possam atingir uma melhor expressão da obra; mesmo meras especulações interpretativas podem ser válidas, quando fornecerem idéias sobre formas de melhor realizar os elementos musicais.

Debussy compôs sua canção “Pierrot” em 1881, juntamente com várias outras obras de sua juventude; porém, ela só foi ser publicada em 1926 na *Revue Musicale*. Em 1969, a editora Jobert escolheu um grupo de quatro canções do mesmo período – *Apparition*, *Pierrot*, *Pantomime* e *Claire de Lune* – e publicou-o com o título “4 Chansons de Jeunesse”. Considerando que trata-se de um compositor que iria, no resto de sua carreira, criar procedimentos revolucionários, modernizar diversos aspectos da linguagem musical, destronar “os fantasmas herdados do classicismo” e reavaliar “a própria noção de forma e de

sua percepção” (BOUCOURECHLIEV, 1998: p. 14), será que a análise de uma obra de sua juventude nos permitirá antever elementos que, mais tarde, revelar-se-iam em toda sua plenitude? Tratando-se de uma peça vocal, será que podemos antever nela o simbolismo motivico que iríamos encontrar bem posteriormente em “Pélleas et Melisande”? Este artigo propõe-se a procurar por alguns destes sinais que revelem que, como diria Machado de Assis, “o menino é pai do homem” (ASSIS, 1996: p. 26), demonstrando que mesmo uma obra que aparenta ser simples, leve e pouco sofisticada – se comparada ao Debussy maduro – pode possuir uma profundidade emocional e artística pouco reconhecida. Desta forma, este artigo argumenta que um melhor entendimento (1) do contexto do personagem, (2) do texto poético e (3) dos elementos composicionais podem guiar os intérpretes para que estes atinjam uma visão muito mais completa de uma obra que, à primeira vista, parece não merecer uma discussão aprofundada.

2. Pierrot e a *Commedia dell'arte*

A *Commedia dell'arte* foi um gênero teatral popular improvisado, iniciado no século XV na Itália, que desenvolveu-se de forma paralela na França nos séculos seguintes. Os personagens eram interpretados por atores mascarados, que buscavam entreter o público de formas variadas, incluindo em suas histórias elementos de dança, música e acrobacias. Cada ator explorava ao máximo as características físicas e cômicas de seus personagens, sendo frequente que um ator interpretasse um único personagem durante toda a sua vida profissional. Entre os personagens mais célebres da *Commedia dell'arte* encontram-se Arlequin, Colombina e Pierrot, que representam um triângulo amoroso, com Pierrot sendo geralmente preterido por Arlequin.

Vários personagens literários e/ou teatrais receberam múltiplas encarnações artísticas ao longo dos séculos, com as mais variadas interpretações – como, por exemplo, Ulisses, Don Juan e Tristão. Da mesma forma, Pierrot também usou inúmeras máscaras diferentes de acordo com as preferências de cada época. Se ele costumava ser visto de forma puramente cômica em suas versões mais antigas, como um tolo ingênuo que deixava-se enganar, no Romantismo ele adquiriu contornos sentimentais, melancólicos, até mesmo trágicos. Pierrot tornou-se um personagem normal, com sentimentos e fraquezas humanas; foi do Romantismo também que veio a sua associação com a Lua, que simboliza o amor, devaneios, inconstância, melancolia e até mesmo loucura.

Pierrot é um ser composto: frenético em sua atividade, descuidado em suas ocupações, superficial em sua alegria, cômico em seu espírito; [mas] ele também é uma criatura como Hamlet: estressado, melancólico, angustiado, sofrido, fraco, sensível,

narcisista – um complexo de anomalias (KNAPP, 1980: p. 732).

Pierrot também tornou-se durante o século XIX um símbolo do artista sofredor; Banville, por exemplo, em sua série de poemas “Les Parias”, de 1842, retrata o artista como “um pária da sociedade, identificando-o com o palhaço” (SHERIFF, 2006: p. 36). Uma representação muito famosa do Pierrot romântico pode ser vista em “quadro de Jean-Antoine Watteau (parte da coleção do Louvre), que retrata Pierrot com um olhar bondoso e tolo, como um “um palhaço triste cuja fantasia mascara seu sofrimento interior” (SHERIFF, 2006: p. 36).

No século XIX, um indivíduo foi fundamental na formação desta nova percepção de Pierrot na França: o mímico Jean Deburau, cuja carreira foi, de forma umbilical e indissociável, associada com o personagem de Pierrot. Sua fama foi imensa, e inúmeros poetas e escritores foram admiradores seus, inclusive Banville, autor do poema musicado por Debussy. Um aspecto curioso dessa identificação ator-personagem é refletido em um episódio marcante da vida de Deburau: em 1836, ele estava sendo importunado na rua por um menino, que insistia em chamá-lo de “Pierrot”. Irritado, Deburau bateu nele com sua bengala e este veio a falecer. Seguiu-se então um processo judicial altamente famoso na França, ao final do qual Deburau foi absolvido da morte do menino. Apesar disso, sua fama e reputação como mímico continuaram a crescer; porém, é inconcebível que qualquer autor que mencionasse Deburau na época não conhecesse esse episódio sobre sua vida. Portanto, como veremos, o poema de Banville, escrito em 1842, meros seis anos depois, pode ter feito uma alusão velada a esse fato.

3. O poema – texto e comentários

Le bon Pierrot, que la foule contemple,	O bom Pierrot, que a multidão contempla,
Ayant fini les noces d'Arlequin,	Tendo terminado o casamento de Arlequim,
Suit en songeant le boulevard du Temple.	Segue sonhando na avenida do Templo.
Une fillette au souple casaquin	Uma garota com um leve casaco
En vain l'agace de son oeil coquin;	Em vão o importuna com seu olho malandro;
Et cependant mystérieuse et lisse	E, enquanto isso, misteriosa e lisa,
Faisant de lui sa plus chère délice,	Fazendo dele a sua mais querida delícia,
La blanche lune aux cornes de taureau	A branca lua em chifres de touro
Jette un regard de son oeil en coulisse	Lança um olhar doce e provocador
À son ami Jean Gaspard Deburau.	A seu amigo Jean Gaspar Deburau.

O poema, escrito por Théodore de Banville (1823-1891), é nitidamente dividido em duas partes pela entrada da Lua, algo que Debussy soube utilizar de forma magistral, com uma

nova textura e caráter que separa o final da 1ª estrofe do início da 2ª estrofe (além de haver marcadores motivicos e harmônicos, que discutiremos na próxima sessão).

O “boulevard du Temple” era a avenida onde situava-se o “Théâtre des Funambules” de 1816 a 1862, que ficou célebre justamente devido às apresentações de Deburau como Pierrot. Portanto, com esse conhecimento, pode-se especular que o “Pierrot” mencionado no início do poema nada mais é do que o próprio Deburau, saindo de uma de suas apresentações, ainda com sua fantasia. Ele é importunado por uma “fillette” com olhar malandro; não seria isso uma menção velada àquele famoso caso trágico em que Deburau foi importunado por um menino na rua? De fato, pode-se perguntar se seria possível, para franceses da época, que tal lembrança não viesse à tona ao lerem, no mesmo poema, o nome de Deburau e a menção de um “Pierrot” sendo importunado na rua, tendo em vista a enorme publicidade que o processo judicial contra Deburau teve. Seria similar, para fazermos uma comparação crua, a um poeta do final do século XX que escrevesse um poema no qual mencionasse, na 1ª estrofe, um carro passando por um túnel, e, na 2ª, fizesse uma homenagem à Princesa Diana; não seria possível a um leitor contemporâneo não perceber tal alusão.

No final do poema, a Lua olha para ele com um olhar doce e provocador – o paralelismo de “oeil coquin” e “oeil en coulisse” é inevitável – e o reconhece como sendo quem ele realmente é: Jean Gaspard Deburau. Sabendo que ele teria atacado o menino porque este o chamava insistentemente de “Pierrot” na rua, não estaria o autor do poema fazendo uma alusão a este problema de identidade, ou seja, à tragédia pessoal de um artista que torna-se tão identificado com seu personagem que perde um pouco de si próprio no processo? Isso estaria também perfeitamente em sincronia com a percepção de Pierrot como representando a quintessência do artista incompreendido, algo discutido anteriormente, e que também foi expressado em outro poema de Banville. A Lua seria a única que conseguiria ver por trás de sua máscara, a única a perceber sua real identidade.

Percebe-se portanto que mesmo uma rápida análise já revela significados subterrâneos que fazem o poema parecer mais escuro e dramático do que uma leitura superficial sugeriria a princípio.

4. A música – análise motívica e harmônica

O aspecto mais evidente do “Pierrot” de Debussy é seu uso da canção tradicional francesa “*Au clair de la lune, mon ami Pierrot*”, do século XVIII, que é repetida pelo piano durante toda a peça.



Exemplo 1: Melodia da canção tradicional francesa “Au clair de la lune”.

De fato, é como se Debussy tivesse escolhido como desafio compor uma canção original na qual este motivo famoso apareceria em praticamente todos os compassos.

O início da canção de Debussy apresenta este motivo junto ao tetracorde cromático descendente Dó-Si-Sib-Lá-Láb-Sol, porém de forma levemente dissimulada, pois o Dó é apresentado no compasso 1 junto com o Si.



Exemplo 2: Compassos 1-8, com notas do tetracorde circuladas.

Este tetracorde tem uma longa história na tradição da música erudita europeia. WILLIAM (1997) comenta como seu uso no Período Barroco era um sinal de que o sistema tonal estava se fortalecendo, pois o motivo enfatiza tanto a tônica (sua nota inicial) como a dominante (sua nota final). Debussy, claro, subverte um pouco essa relação ao sobrepor o Dó com o Si; a razão por trás disso é a ambigüidade que ele deseja criar entre Dó maior – tonalidade da canção popular “Au clair de la lune”, citada já no início da peça – e Mi menor, que revelar-se-á posteriormente como a tonalidade ‘verdadeira’ da canção (o Si, portanto, será em breve compreendido como sendo a dominante do Mi).

Além desse aspecto mais técnico, o tetracorde cromático descendente também tem outros significados, que foram sendo adquiridos em vários séculos de história e que não poderiam se ignorados nem por Debussy nem pelo público que ouviria sua obra. Quando Bach usava este motivo como baixo para uma melodia coral, por exemplo, “era uma maneira convencional de atrair a atenção, naquele momento, para textos que falavam de pecado, conflito e dor” (WILLIAMS, 1997: p. 77), além de poder ser um símbolo de Cristo na cruz. O mesmo autor também menciona o dueto “Now the maids and the men”, da ópera “The Fairy

Queen” de Purcell, no qual o motivo aparece de forma irônica, com o compositor usando-o deliberadamente como um “símbolo de tristeza”, porém em um contexto que demonstra o fato de que ele não deve ser levado a sério (WILLIAMS, 1997: p. 75). Ou seja, o significado do tetracorde cromático descendente já tinha se firmado de tal forma no século XVIII que compositores poderiam ter a segurança de que as plateias o entenderiam, de forma que eles poderiam inclusive tecer meta-comentários sobre o motivo. Comentando o uso deste tetracorde na ópera “Don Giovanni” de Mozart, Hertz (1990) escreve:

Para a platéia de Mozart, este motivo significava dor, sofrimento e morte – não poderia ser diferente, pois eles e seus antepassados, por muitas gerações, ouviram passagens descendentes cromáticas similares na missa, para expressar as palavras ‘Crucifixus, passus et sepultus est’, corroborando esta experiências nos teatros de ópera com mortes de heróis e heroínas (HEARTZ, 1990: p. 210).

Quando Debussy utiliza este tetracorde, mesmo que de forma alterada, não seria possível ignorarmos o contexto histórico deste motivo; naturalmente, a figura de Pierrot já atinge um significado mais triste e até mesmo trágico justamente por causa deste motivo, algo que, como já foi descrito, é condizente com a percepção que o personagem assumiu no Romantismo e também com a forma em que ele era interpretado pelo mímico Debureau. Esta percepção, assim como as outras que serão descritas, deve guiar os intérpretes a comunicar o personagem com maior profundidade emocional.

A tonalidade de Mi que é atingida no compasso 10 (com a quinta descendente Si-Lá-Sol-Fá#-Mi) é todavia percebida como uma escala eólia, pois o Ré é natural tanto no baixo do piano (compassos 9-10) como na melodia da voz (compassos 12).

Exemplo 3: Compassos 9-12, Mi eólio (Ré natural). Note a superimposição Si-Dó no acompanhamento.

Isto evidentemente concede um sabor um pouco arcaico à música; ao mesmo tempo, o Ré natural permanece como elemento de ambigüidade tonal, pois ele pertence de forma mais

natural à melodia “Au clair de la lune” em Dó maior, desde sua aparição inicial no compasso 2. Nos compassos 15-19, a música parece fazer uma progressão típica – i VI ii° v i – porém a dominante aparece como um acorde menor, por causa do ré natural da escala eólia, re-enfatizando aquelas mesmas qualidades.

Exemplo 4: Compassos 15-19, progressão i – VI – ii° – v (Ré natural) – i.

É interessante observar que o acompanhamento do piano nos compassos 11 e 12 inclui novamente a sobreposição Si-Dó, fazendo referência tanto aos compassos iniciais quanto à ambiguidade criada por estes tons (Exemplo 3).

O compasso 13 inclui um acorde de Dó maior com sétima menor – ou seja, um acorde de V7 de Fá, acorde que já tinha aparecido brevemente como parte do tetracorde cromático, no compasso 5. Este acorde, porém, não resolve de forma tradicional, apenas retornando para mi menor. O estranhamento causado por um acorde de sétima da dominante de Fá que encontra-se cercado por Mi menor em ambos lados é uma perfeita expressão do significado poético deste momento: a multidão (“foule”, que aparece justamente no acorde V7 de Fá) não pertence à história de Pierrot (representado pelo Mi eólio); ela representa o público, que o encara com curiosidade e um pouco de estranheza. A mesma progressão – porém com o detalhe que o acorde de Mi menor é trocado por Mi maior – aparece nos compassos 43-47, quando o texto menciona a lua olhando furtivamente para Jean Gaspard Deburau.

Exemplo 5: Compassos 43-47, alternância entre Mi maior e Dó maior com 7ª menor.

Portanto, esta progressão (Mi, Dó com sétima e Mi) parece representar um “olhar” - seja da multidão para Pierrot ou da lua para Deburau – entre personagens que não pertencem ao mesmo “milieu”.

Um aspecto de análise schenkeriana que pode ser utilizado mesmo em peças pós-tonais é o conceito de “audição distante” (“Fernhören”), que postula que certos tons são retidos na mente do ouvinte mesmo após não estarem mais presentes na música (PIERCE, 1994). Estes tons podem ser continuados em uma progressão linear por uma nota subsequente, mesmo que esta esteja distante do tom anterior. As notas da progressão linear também podem aparecer em vozes ou instrumentos diferentes, com algumas notas podendo ser prolongadas por vários compassos. Um exemplo disto, em escala reduzida, pode ser percebido nos compassos 19-31.

Exemplo 6: Compassos 19-32, tetracorde Mi-Ré-Dó#-Dó-Si em “Fernhören”, com o Re# entrando no compasso 32. Note a entrada da 2ª estrofe do poema no compasso 31, com mudança marcante de caráter.

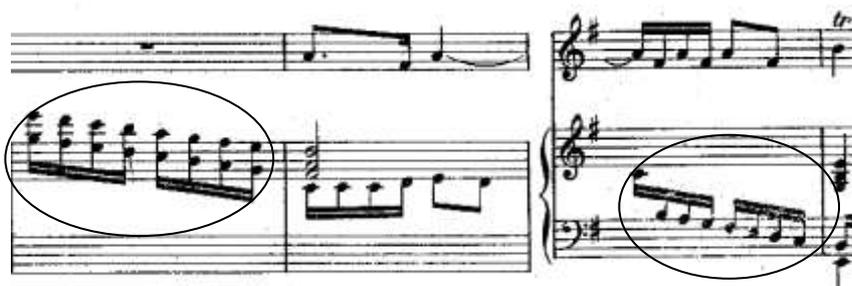
A nota Mi do compasso 19 ("Suit") é seguida por um Ré no compasso 20 (nota superior da figura ornamental do soprano), que desce para um Dó sustenido no compasso 21 ("boulevard") e para um Dó natural ("temple") no compasso 22. Após este compasso, a melodia do soprano passa para um registro superior, enquanto que o Dó continua fortemente presente na parte do piano nos compassos 23-24 e 27-30, embelezado por sua nota vizinha (Ré) nos compassos 25-26. A progressão linear até o compasso 30 manifesta-se portanto como Mi-Ré-Dó#-Dó; é inescapável, especialmente após a ênfase repetida no Dó nos compassos 23-24 e 27-30, que a progressão continue para o Si, perfazendo novamente outro tetracorde de quarta descendente, como no início. A única nota que faltava era justamente o Ré sustenido, que é introduzido, pela primeira vez na obra, neste mesmo compasso 31 no piano (e no compasso 32 na voz), com a tão esperada chegada da dominante. A personagem da Lua, “misteriosa e lisa”, faz sua primeira aparição no poema neste momento, no qual a melodia de “Au clair de la lune”, que tem sido onipresente no piano, finalmente aparece na melodia da soprano – com valores aumentados de semicolcheias para colcheias, o que acentua a calma deste trecho, que tem um caráter mais doce e lírico do que tudo que foi apresentado anteriormente.

Todas essas ferramentas utilizadas por Debussy servem para enfatizar a importância desta seção, algo que os intérpretes não podem deixar de realizar, enfatizando o legato da melodia e a diferença de caráter, especialmente com a entrada do sol sustenido, que parece resolver a dicotomia entre Mi eólico e Dó maior, sugerindo uma “resolução” para Mi maior. Porém, este sol sustenido – ‘lunar’, celeste – não dura muito; quando a lua olha para a Terra, ela vê Deburau e o sol natural retorna, junto com a melancolia do personagem central. O vocalise final – que parece ser a voz em 1ª pessoa do próprio Deburau-Pierrot, após o poema ter sido narrado em 3ª pessoa – alterna entre Ré maior com sétima menor (ou seja, V7 de Sol) e Mi menor, colocando em foco novamente a ambigüidade tonal.



Exemplo 7: Compasso 35, “resolução” temporária da dicotomia tonal para Mi maior.

Desta vez, porém, Dó maior – tonalidade da canção tradicional – está mais distante (apenas sugerido distantemente pela dominante de sua dominante), mostrando portanto a ‘vitória’ do melancólico Mi menor. A canção termina com a escala de Mi eólio sendo então apresentada de forma completa, descendente, no piano, alternando com uma escala de dó frígio, que, novamente, ‘nega’ o dó maior da canção tradicional (Exemplo 8).



Exemplo 8: Compassos 56-58, escalas de Mi eólio e Dó frígio.

5. Comentários finais

“Pierrot” de Debussy é uma canção enganosamente simples. Alunos de canto e mesmo intérpretes experientes podem deixar de perceber a complexidade e profundidade emocional por trás da máscara que Debussy colocou neste personagem da *Commedia dell’arte*. De fato, pode-se perceber a tendência de muitos cantores e pianistas a tratarem esta canção como se fosse algo leve, ligeiro e rápido; a ausência de indicação de tempo no início da partitura contribui para que a canção seja frequentemente interpretada rápida demais. Ao fazerem isso, eles ignoram tanto as evidências poéticas como as musicais que trata-se de uma canção que exprime (esconde) uma profunda tristeza e até mesmo um sub-contexto existencial e trágico. Este artigo demonstrou, portanto, como um maior entendimento do personagem, do poema e da música é essencial para que os intérpretes possam melhor compreender e melhor expressar esta pequena obra-prima da juventude de Debussy.

6. Referências

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Rio de Janeiro: Ediouro, 1996).

BOUCOURECHLIEV, André. *Debussy: la Révolution Subtile* (Paris: Fayard, 1998).

KNAPP, Bettina. A Critical History of a Mask by Robert F. Storey. *The French Review*, v. 53, no. 5, p. 731-732, 1980.

SHERIFF, Mary D. (ed.), *Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of His Time* (Newark: University of Delaware, 2006).

HEARTZ, Daniel. *Mozart's Operas* (Berkeley: University of California Press, 2000).

PIERCE, Alexandra. *Developing Schenkerian Hearing and Performing. Intégral*, Rochester, v. 8, p. 51-123, 1994.