



Análise musical de “Corpo de Fogo”, primeira parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* (1969) de Almeida Prado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO.

Tadeu Moraes Taffarello

Universidade Estadual de Londrina – tadeutaffarello@uel.br

Luciana Gastaldi Sardinha Souza

Universidade Estadual de Londrina - lucianagastaldi@uel.br

Diego Luciano Rodolfo

Universidade Estadual de Londrina - diego.yeshua@gmail.com

Daniel Henrique Hilário

dh.hilario@gmail.com

Resumo: O presente artigo traz um estudo de análise musical de “Corpo de Fogo”, primeira parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* (1969) de Almeida Prado. A peça como um todo foi escrita após o poema homônimo de Hilda Hilst que discorre poeticamente sobre a situação trágica da morte do poeta Carlos Maria de Araújo. “Corpo de Fogo” funciona como uma introdução às sete demais partes constituintes da peça e procura tornar sensível sonoramente a ascensão e queda de um avião.

Palavras-chave: Análise musical. Almeida Prado. Pequenos Funerais Cantantes.

Musical Analysis Of “Corpo de Fogo”, First Part From *Pequenos Funerais Cantantes* (1969) By Almeida Prado.

Abstract: This paper presents a musical analysis of “Corpo de Fogo”, first part from *Pequenos Funerais Cantantes* (1969) by Almeida Prado. Written based on homonym poem by Hilda Hilst, which reports the tragic situation of the death of the poet Carlos Maria de Araújo, this first part works as an introduction to the seven other constituent parts of the composition and seeks to make the rise and the fall of an airplane sonorously sensible.

Keywords: Musical Analysis. Almeida Prado. Pequenos Funerais Cantantes.

Introdução

Os *Pequenos Funerais Cantantes* foram escritos em 1969 por Almeida Prado por ocasião da realização do 1º Festival de Música da Guanabara¹. É uma peça para vozes solistas, coro e orquestra formada por oito partes escritas para serem tocadas em sequência, sem interrupções (Tabela 1). A inspiração para a composição da partitura foi o poema homônimo de Hilda Hilst que presta uma homenagem ao poeta Carlos Maria de Araújo, morto em um acidente de avião.

Corpo de Fogo	Corpo de Terra						Corpo de Silêncio
	I	II	III	IV	V	VI	
1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte	5ª parte	6ª parte	7ª parte	8ª parte

Tabela 1: partes constituintes dos *Pequenos Funerais Cantantes* (1969) de Almeida Prado.

No presente artigo, realizar-se-á a análise musical da 1ª parte, “Corpo de Fogo”, por esta conter técnicas relevantes da prática composicional de Almeida Prado no período², tais como o uso de *glissandi*, de harmonias por *clusters*³ e/ou por trítonos, o uso de quartos de tom⁴, o uso de ritmos lisos e estriados⁵ e, também, por ser uma introdução temática da obra como um todo.

1. Corpo de Fogo

“Corpo de Fogo” procura tornar sensível sonoramente o evento catastrófico que causou a morte do poeta homenageado, ou, no escrito do próprio compositor, a peça “inicia-se com a partida do avião a jato, sua queda e a dor da morte do poeta, simbolizado pelo *glissando* nos cellos e contr.baixos [sic]” (PRADO, 1969, nota). Essa ideia é reforçada pelo título dado à parte inicial da peça, “Corpo de Fogo”, e pela epígrafe: “O avião transformou-se numa rosa de dôr e fogo”. Tanto o título dessa parte quanto a epígrafe não fazem parte do poema de Hilst, sendo, talvez, uma invenção do próprio compositor. Mais do que seguir essa simbologia criada pelo compositor, a análise musical apresentada buscará destacar como musicalmente a parte se estrutura.

No início de “Corpo de Fogo”, Almeida Prado cria uma textura sonoro-harmônica baseada em *clusters*. Além disso, o compositor amplia a gama da escala cromática de 12 semitons com a utilização de quartos de tom. Logo no compasso inicial, um *cluster* é aos poucos construído nos violinos I e II em *divisi*, do agudo para o grave. Os violinos II.1 e II.2 atacam sons harmônicos que ressoam um intervalo de 2ª M⁶ entre as notas Mi⁶ e Ré⁶ (Figura 1).

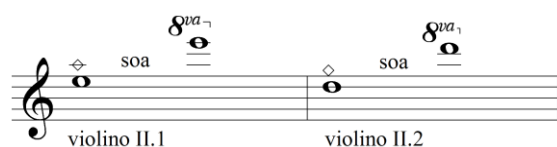


Figura 1: grafias e resultantes sonoras para os harmônicos dos violinos II.1 e II.2 no compasso 1 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado.

A entrada dos demais violinos II nos compassos seguintes acontecem em intervalos de 5ª aum. e 8ª aum. abaixo em relação à nota do violino II.1; e trítono (3T) e 7ª M abaixo em relação à nota do violino II.2. A partir da nota mais grave do bloco resultante até então, o Mi⁵ do violino II.4, os violinos I entram, nos compassos 4 e 5, complementando a escala cromática descendente no âmbito de um intervalo de 4ª dim., do Ré⁵ (violino I.1) ao Lá#⁴ (violino I.5), formando um cluster de 2as m com as notas dos violinos I e II (Figura 2).

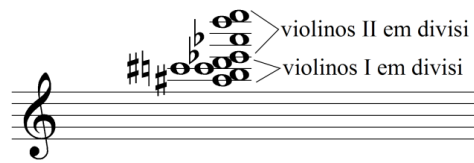


Figura 2: harmonia resultante das entradas dos violinos I e II em *divisi*, compasso 5 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado.

O que se percebe nessa resultante sonora é uma predominância de intervalos de 2^{as}, M e/ou m, seus compostos, tais como a 8^a aum e a 7^a M, e o uso de um 3T.

A partir da entrada de todos os violinos e uma aparente *stasis* alcançada, em dinâmica *ppp*, alguns dos instrumentos começam a criar algumas pequenas movimentações ondulatórias de semitons e quartos de tom, em uma espécie de bordadura⁸ cromática. Os únicos instrumentos que não irão colaborar com essa movimentação interna da harmonia são os violinos II.1 e II.2 que continuam sustentando os harmônicos iniciais. O violino I.1, por exemplo, alterna entre as notas Ré⁵ e Dó#⁵. No violino I.2, a alternância se dá 1 semitom abaixo, entre as notas Dó#⁵ e Dó⁵. No violino I.5, há um rebaixamento do Lá#⁴ para o Lá⁴ entre os compassos 7 e 8. Essa alternância ocorre em um total de quatro a doze tempos para cada nota.

Os violinos I.3, I.4 e II.3 inauguram a gama de quartos de tom em suas alternâncias no compasso 7. No caso da grafia utilizada por Almeida Prado, apenas as notas um quarto de tom acima ($\frac{1}{4}\uparrow$) e um quarto de tom abaixo ($\frac{1}{4}\downarrow$) são utilizadas (Figura 3).

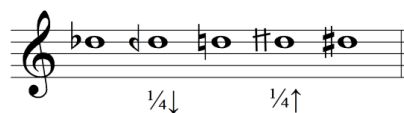


Figura 3: símbolos usados por Almeida Prado para representar os quartos de tom na peça *Pequenos Funerais Cantantes* mesclados aos símbolos tradicionais de representação dos semitons.

No compasso 11, o compositor deixa clara a sua intenção de buscar tornar sensível sonoramente a partida e queda de um avião. Essa simbologia sonora é intentada com o uso de *glissandi* ascendentes nos violinos I, remetendo a uma relação sonoro-espacial da decolagem de um avião. Entre os compassos 11 e 18, cada um com uma duração total diversa de glissar, o violino I.1 ascende do Ré⁵ ao Si⁵, em um intervalo de 6^a M; o violino I.2, do Dó#⁵ ao Lá⁵, intervalo de 6^a m; o violino I.3, do Dó⁵ ao Sol $\frac{1}{4}\uparrow$ ⁵, intervalo de 15 quartos de tom; e o violino I.5, do Lá $\frac{1}{4}\uparrow$ ⁴ ao Mi⁵, intervalo de 13 quartos de tom (Figura 4).

O violino I.4 é tratado de uma maneira um pouco distinta dos demais violinos I, iniciando um processo de transformação textural do todo. Após uma ascensão que vai do Si⁴ ao Sol^{1/4}↑5, inicia um *glissando* descendente até o Sol³, na contramão da tendência geral ascendente dos demais *glissandi*. Após atingir essa nota, retoma o movimento de ascensão até o Fá^{1/4}↑5 (Figura 4).

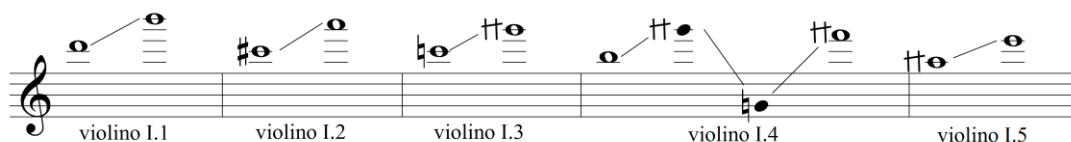


Figura 4: movimentos de *glissandi* dos violinos I nos compassos 11 a 19 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado. Apesar de demonstrados separadamente na figura, esses *glissandi* ocorrem simultaneamente na partitura, com inícios defasados.

Durante o movimento de *glissandi* dos violinos I, os violinos II condensam a textura criada até então com a alternância de quartos de tom nos violinos II.3 e II.4, desta vez com pequenos arcos de dinâmica (crescendo e decrescendo). Os violinos II.1 e II.2 mantêm os sons harmônicos estáticos com os quais haviam iniciado a peça.

Entre os compassos 16 e 24 há uma modificação textural: os arcos de dinâmica (crescendos e decrescendos) vão cada vez se acentuando, tendendo a um grande crescendo; os violinos I atingem as suas notas de chegada nos *glissandi* e criam outras alternâncias de quartos de tom; os violinos II.1 e II.2 que sustentavam os harmônicos desde o início da peça ficam agora em silêncio; e há a introdução de um trêmulo de arco, sonoridade até então ausente no todo textural, nos violinos II.3 e II.4, apoiados pelo violino I.4 a partir do compasso 19. Essa modificação da textura inicial é iniciada no exato momento em que o violino I.4 atinge a sua nota mais grave no *glissando* descendente demonstrado na Figura 4.

Entre os compassos 22 e 24, a harmonia novamente se fixa sobre um ponto, resultando em um *cluster* que usa majoritariamente notas da gama de quartos de tom (Figura 5), em dinâmica de *f* ao *fff*.

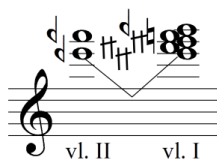


Figura 5: resultante sonora do acorde entre os compassos 22 e 24 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado.

No compasso 24, há a entrada de novos instrumentos, prenunciada por um crescendo de dinâmica em trêmulo no tam-tam. O uso do tam-tam nesse ponto reforça a sonoridade textural por *cluster*, pois tal instrumento tem a sua série harmônica difusa. O uso de uma sonoridade rugosa por meio de trêmulos no tam-tam e nos violinos I.4, II.3 e II.4 prepara uma grande explosão sonora que ocorre no quarto tempo do mesmo compasso 24 com a entrada dos metais e demais instrumentos de percussão (tímpanos e *gran cassa* ou bumbo sinfônico).

A harmonia resultante da entrada dos metais é uma sobreposição de trítonos: Fá#4-Dó4 entre os trompetes, Si3-Fá3 entre as trompas I e II, Sib2-Mi2 entre as trompas III e IV, Ré2 no trombone I (única nota que não cria um intervalo de 3T), Lá1 e Mib1 entre os trombones II e III (Figura 6). Esses trítonos refletem-se nas notas melódicas dos tímpanos, Sib1-Mi1 (Figura 7), na sequência do trecho, entre os compassos 25-33.

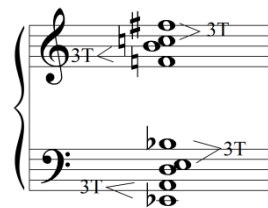


Figura 6: resultante sonora do acorde da entrada dos metais, compasso 24, 4º tempo de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado. Destaque para o uso do intervalo de trítono (3T).

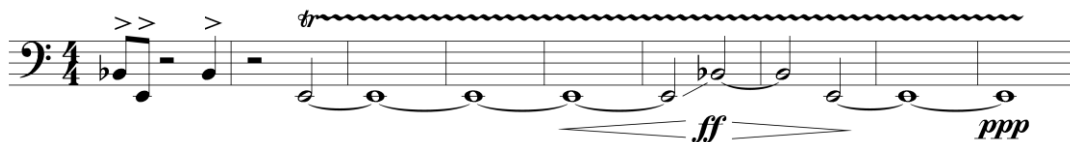


Figura 7: linha melódica dos tímpanos nos compassos 25 a 33 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado. Destques para o uso do intervalo de trítono (Sib-Mi) e para o uso de rítmica estriada (primeiro compasso da figura) e lisa (demais compassos).

O acorde da Figura 6, atacado em dinâmica *p* numa espécie de ataque-ressonância com o crescendo das cordas agudas, é também tratado em crescendo apoiado por rulos na percussão nos compassos 25 a 27. No compasso 27, o crescendo dos metais culmina na entrada da caixa clara e das cordas graves, em uma espécie de acúmulo de energia.

A caixa clara nos compassos 27 a 31 (Figura 8), junto com os tímpanos no compasso 25, possuem as únicas figuras rítmicas estriadas de “Corpo de Fogo”. Nesse ponto, uma espécie de “afeto de morte” é trazido à tona. Tal afeto ocorre, por exemplo, na imagem sonora do uso de um rulo de caixa clara prenunciando uma execução de sentença de morte.

Interessante notar esse afeto presente também na peça de Fernando Kozu, *Concertino para Trompete e Orquestra* (2013), na qual a caixa clara representa simbolicamente os quatro tiros disparados contra a pessoa homenageada (Figura 9).



Figura 8: toques da caixa clara nos compassos 27 a 31 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado. Junto com os tímpanos no compasso 25, este é o outro ritmo estriado da parte.

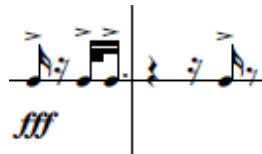


Figura 9: toques da caixa clara nos compassos 69 e 70 da peça *Concertino para Trompete e Orquestra* de Fernando Kozu. Assim como nos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado, essa entrada da caixa clara relaciona-se a um afeto de morte.

Na harmonia de entrada das cordas graves, compasso 27, percebe-se a ressonância de notas presentes nos instrumentos de metais: o Sib₂ da trompa III passa para o violoncello I; o Mi₂ da trompa IV, para o violoncello II; e o Ré₂ do trombone I para o violoncello III. As notas de entrada dos contrabaixos formam um *cluster* com as duas notas mais graves desse complexo sonoro, complementando-o com Dó₂# e Si₂. A resultante será um acorde formado por 3T, 2^{as} M e m. Esse procedimento de complementar pelo grave com *cluster* uma sonoridade de intervalos mais abertos havia sido utilizada no primeiro acorde da peça (Figura 2), no qual os violinos I complementavam a sonoridade introduzida pelos violinos II com um *cluster*. Um *glissando* nas cordas graves entre os compassos 28 e início do 30 direciona a sonoridade ao grave e comprime os intervalos para um *cluster* de 2^{as} m (Figura 10). Pelo uso de um decrescendo, as cordas graves dispersam a energia acumulada no crescendo anterior dos metais.

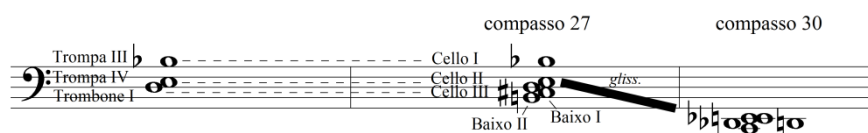


Figura 10: resultante sonora do acorde da entrada das cordas graves, compasso 27, com ressonância de notas vindas dos metais, *glissando* e resultante sonora no compasso 30 de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado.

Esse *glissando* descendente para uma dinâmica próxima ao nada (*pppp*) esvai o todo textural e pode ser considerado uma alusão direta à queda do avião e à ausência deixada pelo poeta. Da mesma maneira, a sonoridade grave com rulos na percussão é, ao longo dos compassos 32 a 36, quase extinta. Pela baixa dinâmica, pela resultante sonora do *cluster* na região grave e pelo ruído de rulos, tem-se uma percepção de ausência, pois nota-se mais que algo deixou a textura do que exatamente o que é que foi retirado.

O rulo do tam-tam, elemento que auxiliou no primeiro grande ataque da peça no compasso 24, é a sonoridade restante de toda a liquefação textural e será o elemento de ligação desta parte introdutória, “Corpo de Fogo”, com o restante da peça.

Síntese

“Corpo de Fogo”, primeira parte dos *Pequenos Funerais Cantantes*, pode ser sintetizada estruturalmente a partir dos elementos composicionais descritos em relação aos compassos em que aparecem (Tabela 2).

Corpo de Fogo - Síntese Estrutural						
Comp. 1-10	Comp. 11-18	Comp. 19-23	Comp. 24	Comp. 25-27	Comp. 27-31	Comp. 32-36
Entradas violinos; <i>Cluster</i> ; <i>Stasis</i> ; Dinâmica <i>ppp</i> .	<i>Glissandi</i> ascendentes nos violinos.	Bordaduras; <i>Clusters</i> com uso de quartos de tom; Dinâmica crescendo; Trêmulos de arco.	Clímax do crescendo; Entrada percussão e metais; Saída violinos.	Crescendo nos metais; Rulos na percussão.	Ritmo estriado na caixa clara; <i>Glissandi</i> cordas graves; Dinâmica decrescendo.	Liquefação textural; Saída dos instrumentos.

Tabela 2: síntese estrutural de “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado.

Considerações finais

Com o auxílio da análise musical, foi possível traçar alguns procedimentos composicionais utilizados por Almeida Prado em “Corpo de Fogo”, 1ª parte dos *Pequenos Funerais Cantantes* (1969). São eles:

- A parte busca traçar uma relação sonoro-espacial com a decolagem e a queda de um avião;
- Sobressai-se a harmonia baseada em *clusters*;



- Há o uso de quartos de tom, de bordaduras cromáticas, ritmos lisos e de *glissandi*;
- Na entrada dos metais, a harmonia é baseada em trítonos;
- Uso de trítonos também na linha melódica dos tímpanos;
- Utilização de uma espécie de “afeto de morte” na entrada em rítmica estriada da caixa clara;
- No final, percepção de ausência pela baixa dinâmica e retirada gradual dos instrumentos.

Percebeu-se que Almeida Prado, com a utilização desses procedimentos, alcançou o objetivo pretendido, que era de ressaltar a temática trágica do poema *Pequenos Funerais Cantantes* de Hilda Hilst, demonstrando assim a sua capacidade de manipular com sucesso as ferramentas composicionais que havia aprendido/aprendido até então.

“Corpo de Fogo” funciona, dessa maneira, como uma introdução às sete demais partes da peça. Um desdobramento que poderá vir a ocorrer seria a realização de estudos das outras partes constituintes para possível futura comparação do todo⁹.

Para finalizar, seria importante frisar que essa pesquisa só foi possível graças à disponibilidade da partitura estudada no Acervo Almeida Prado do Cdmc/Ciddic/Unicamp. Na versão trabalhada, entretanto, encontrou-se algumas dificuldades tais como a ausência de indicações de andamento e ambiguidades gráficas em alguns trechos. Dessa forma, outro desdobramento possível seria uma reedição crítica da partitura buscando diminuir as ambiguidades encontradas a partir da busca de e do confronto com outras edições existentes.

Referências:

- BAUR, John. *Music Theory through literature*. Vol. II. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Tradução da edição do original em inglês de 1961 por Alicia Santos SANTOS. Madrid: Real Musical, 1987.
- PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira Imagem, 2010.
- PRADO, Almeida. *Pequenos Funerais Cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*. Partitura musical manuscrita. 1969.
- STANLEY, Sadie. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. London: Macmillan, 2001.



Notas

¹ A peça foi a vencedora do Festival. Esta premiação foi propulsora da ida de Almeida Prado a Paris, onde estudou com Olivier Messiaen e Nadia Boulanger.

² Na trajetória artística de Almeida Prado, a escrita dos *Pequenos Funerais Cantantes* corresponde ao período em que ele tinha contatos composicionais informais com Gilberto Mendes (PRADA, 2010, p. 47).

³ Para Persichetti (1985, p. 128-129), *clusters* são acordes nos quais predominam intervalos de 2ª colocados sem inversão, dispostos de maneira que se perceba aglomerações. Para Baur (1985, p. 317), *cluster* é uma sonoridade cordal baseada em notas adjacentes. Podem ser de tons inteiros, de semitons, de quartos de tom ou diatônicos.

⁴ Quartos de tom são alturas definidas entre os semitons da escala cromática, em suas metades.

⁵ Derivado dos escritos de Pierre Boulez, o termo “ritmo liso” se refere a figuras rítmicas nas quais a percepção do pulso e, conseqüentemente, da métrica não é relevante, enquanto que “ritmos estriados” são aqueles nos quais a percepção desses elementos ocorre com maior clareza.

⁶ M=Maiores; m=menores; J=Justo; aum.=aumentado; dim.=diminuto.

⁷ Usar-se-á como referência o Dó central como Dó3.

⁸ Bordaduras, notas auxiliares ou notas vizinhas são notas não harmônicas em tempos fracos do compasso distantes uma 2ª M ou m (grau conjunto) da nota principal a qual ornamenta. A bordadura é alcançada e retorna à nota principal diretamente, por exemplo Mi-Fá-Mi ou Si-Lá-Si, nos quais Fá e Lá são respectivamente as bordaduras de Mi e Si. (adaptado de STANLEY, 2001, verbete Auxiliary Note)

⁹ Um artigo com a análise musical completa de todos os *Funerais* está sendo preparado pela mesma equipe de pesquisa e será encaminhado para publicação em breve.