

Écfrase musical: aproximações entre o poema *Llegó con tres heridas*, de Miguel Hernández, e o *Preludio Epigramático No. 6*, de Leo Brouwer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Raquel Turra Loner
Universidade do Estado de Santa Catarina
r.turra.loner@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina
bernardetecastelan@gmail.com

Resumo. Este trabalho faz parte de uma pesquisa que investiga processos interartísticos. Nele, objetiva-se identificar correspondências formais entre o poema *Llegó con tres heridas*, de Miguel Hernández, e o *Preludio Epigramático No. 6*, de Leo Brouwer. A investigação parte do conceito de écfrase como a representação de uma obra composta em uma mídia por meio de outra, conforme proposto por Siglind Bruhn (2000), constituindo-se em uma pesquisa exploratória interdisciplinar. Identificaram-se três relações potenciais: a construção a partir de poucos elementos recorrentes, a reorganização destes elementos no decorrer do discurso poético e musical e a centralidade da ideia de tríade, sugerida pela imagem poética das “três feridas” (amor, morte e vida). Embora tais relações não sejam diretas ou inequívocas, a organização do discurso musical permite compreendê-lo como uma transposição do poema. Resultados preliminares indicam a necessidade de aprofundamento da pesquisa, a fim de identificar outras correspondências formais e investigar como ocorre a transposição de significados simbólicos entre as mídias. Além disso, pesquisas futuras poderão contemplar as possíveis implicações desta abordagem para a interpretação musical e para a compreensão da obra poética, bem como as relações entre o conceito de écfrase e outros conceitos da teoria e análise musicais.

Palavras-chave. Écfrase musical, Leo Brouwer, Miguel Hernández, Processos interartísticos.

Title. Musical Ekphrasis: Miguel Hernández's Poem *Llegó con Tres Heridas* and Leo Brouwer's *Preludio Epigramático No.6*

Abstract. This work is part of a research project that investigates interartistic processes. The aim is to identify formal correspondences between Miguel Hernández's poem *Llegó con tres heridas* and Leo Brouwer's *Preludio Epigramático No. 6*. The investigation is based on the concept of ekphrasis as the representation of a work composed in one medium by means of another, as proposed by Siglind Bruhn (2000), constituting an interdisciplinary exploratory research. Three potential relationships were identified: construction based on a few recurring elements, the reorganization of these elements throughout the poetic and musical discourse, and the centrality of the idea of triad, suggested by the poetic image of



the “three wounds” (love, death, and life). Although these relationships are not direct or unequivocal, the organization of the musical discourse allows it to be understood as a transposition of the poem. Preliminary results indicate the need for further research in order to identify other formal correspondences and investigate how the transposition of symbolic meanings between media occurs. In addition, future research may consider the possible implications of this approach for musical interpretation and understanding of the poetic work, as well as the relationships between the concept of musical ekphrasis and other concepts in music theory and analysis.

Keywords. Musical ekphrasis, Leo Brouwer, Miguel Hernández, Interartistic processes.

Introdução

Este trabalho integra uma pesquisa em andamento que investiga processos interartísticos e suas possíveis contribuições para a interpretação violonística. Nele, buscamos identificar elementos do poema *Llegó con tres heridas*, do poeta espanhol Miguel Hernández (1910 – 1942), presentes no *Preludio Epigramático No. 6*, do compositor e violonista cubano Leo Brouwer (1939 –). Esta peça faz parte dos *Preludios Epigramáticos* (1981/1984), obra para violão solo composta por seis peças curtas que fazem referência à poesia de Miguel Hernández. Essa referência é explicitada pelos versos impressos no início de cada peça: primeiro e quarto prelúdios remetem a um mesmo poema, *Madre* (Hernández, 1951); o segundo, ao poema *Tristes guerras* (Hernández, 2023a); o terceiro, ao poema *Cantar* (Hernández, 1951); o quinto, ao poema *Primavera celosa* (Hernández, 2023b); e o último, objeto deste trabalho, ao poema *Llegó con tres heridas* (Hernández, 2023a). O fato de dois prelúdios — o primeiro e o quarto — apresentarem versos do mesmo poema sugere que eles tenham sido inspirados nos trechos citados, e não no poema em sua totalidade.

Não é intuito deste trabalho realizar uma análise pormenorizada do *Preludio Epigramático No. 6* e do poema que lhe deu origem, de forma a identificar a totalidade de seus elementos comuns — tarefa que exigiria a seleção, adaptação e/ou desenvolvimento de ferramentas analíticas adequadas a este propósito, o que será realizado em momento posterior da pesquisa. O objetivo, aqui, é destacar algumas semelhanças formais observadas por meio da apreciação das obras. Trata-se, portanto, de uma aproximação à écfrase enquanto conceito capaz de contribuir para a compreensão de um discurso musical.



A identificação de elementos comuns às obras pode contribuir para compreender como diferentes linguagens artísticas podem dialogar entre si na construção de sentido, mesmo na ausência de uma colaboração direta entre os artistas envolvidos. Desta forma, não apenas o poema pode participar do processo de construção de sentido da peça musical, ao servir-lhe de inspiração, como também a peça musical pode revelar aspectos do poema até então ignorados, possibilitando sua apreciação sob uma nova perspectiva.

Écfrase musical — conceitualização

Neste trabalho, adotamos a definição de écfrase (ou *ekphrasis*) como “a representação em uma mídia de um texto composto em outra mídia” de Bruhn (2000, p. 8), a qual parte da conceitualização de écfrase como a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais” de Clüver (1997, p. 42). A descrição em prosa ou em verso de uma obra de arte visual real ou fictícia seria um exemplo de écfrase literária. Siglind Bruhn (2000) expande esta definição para incluir a recriação de obras de arte em meios não necessariamente verbais, o que possibilita conceber a écfrase musical como a representação, por meio da linguagem musical, de uma obra composta em outro meio.

As modalidades de écfrase, de acordo com Bruhn (2000), são: *transposição*, *interpretação*, *suplementação*, *associação* e *brincadeira* (ou jogo).¹ A primeira modalidade refere-se ao esforço de reproduzir ou recriar, de maneira direta ou sutil, a forma e o conteúdo de uma obra em outro meio. A écfrase do tipo interpretativo, por sua vez, pode ocorrer quando a obra ecfrástica é construída com base em conhecimentos compartilhados entre artista e espectador, incorporando informações provenientes de outras fontes além da obra de origem.² Ocorre também quando a obra ecfrástica reflete não o assunto em si, mas a forma como este é representado, como quando “o poeta aborda a pintura com um olhar crítico, comentando as escolhas que ele acredita que o artista fez e explorando os possíveis motivos que podem ter levado a essas escolhas” (Bruhn, 2000, p. 75-76). A modalidade *suplementação* é um tipo de écfrase em que o artista acrescenta elementos que não poderiam ser representados na mídia de

¹No original, *transposition*, *interpretation*, *supplementation*, *association* e *play*.

² Por exemplo, um poema que toma como ponto de partida uma representação pictórica de uma cena histórica ou mitológica pode construir-se não apenas a partir dos elementos visuais efetivamente presentes na imagem, mas também a partir dos conhecimentos históricos e mitológicos que o poeta mobiliza.



origem, como descrições verbais de sons, cheiros ou sabores — elementos que podem ser sugeridos, porém não explicitados em uma obra visual. Na *associação*, como o próprio termo indica, “[u]m estímulo sensorial ou mental [...] pode evocar memórias ou associações mentais que, ao se desenvolverem em múltiplas etapas, podem conduzir a domínios instigantes, muitas vezes bastante distantes do estímulo inicial” (Bruhn, 2000, p. 67). Por fim, na modalidade de *brincadeira*, o artista tem liberdade para “jogar” com os aspectos formais de sua criação em resposta ao conteúdo expressivo da obra original — por exemplo, quando o poeta prioriza o som ou o grafismo das palavras em detrimento de seu significado, a fim de comunicar sua percepção de uma obra visual abstrata.

Na concepção de Bruhn (2000), no entanto, nem toda música baseada em uma obra composta em outro meio é necessariamente ecfrástica. A autora cita como exemplo *Hamlet*, de Franz Liszt, em que o compositor cria uma imagem musical do personagem shakespeariano sem, no entanto, refletir “o enredo ou a estrutura da peça, as suas características linguísticas ou estilísticas, os seus padrões de fala ou o seu conteúdo filosófico” (Bruhn, 2000, p. 29). Para a autora, a écfrase não é “uma questão de um ‘programa’ vagamente impressionista, mas um caso de transformação de uma mensagem — em conteúdo e forma, imagens e significados simbólicos sugeridos — de um meio para outro” (Bruhn, 2000, p. xvi). Contudo, ela reconhece que o limite entre a música programática e a música propriamente ecfrástica é tão permeável quanto o limite entre música programática e absoluta.

Na definição mais recente a que tivemos acesso, Clüver (2017, p. 41) postula que a écfrase “verbaliza as percepções ou reações de um espectador real ou fictício a características de configurações visuais não cinéticas”. Embora tal formulação proponha uma delimitação mais restrita do termo, o que a torna incompatível com os propósitos deste trabalho, ela levanta questões pertinentes, especialmente ao destacar o papel do olhar de um observador diante de uma obra. É justamente esse aspecto que nos interessa reter. Assim, ainda que não adotemos a definição de Clüver, partilhamos da concepção da écfrase como um encontro entre sujeito e obra.



Aproximações entre o poema *Llegó con tres heridas* e o *Preludio Epigramático* No. 6

A identificação de elementos eufrásticos na obra para violão de Leo Brouwer encontra respaldo no reconhecimento, por parte do compositor, da influência de outras formas artísticas em seu processo criativo (Devine, 2006 *apud* Silva, 2009). Em suas obras *Parabola* (1973) e no primeiro movimento de sua *Sonata* (1990), por exemplo, Brouwer utiliza determinados procedimentos composicionais empregados pelo pintor suíço Paul Klee (1879 – 1940) em sua série *Quadrados mágicos* (Silva, 2009). Já nos *Preludios Epigramáticos*, a referência à poesia de Miguel Hernández é evidenciada pelos versos que antecedem cada prelúdio. No caso do *Preludio Epigramático* No. 6, os versos correspondem à primeira estrofe do poema referido pelo verso inicial: *Llegó con tres heridas*.

Llegó con tres heridas:
La del amor,
La de la muerte,
La de la vida.

Con tres heridas viene:
La de la vida,
La del amor,
La de la muerte.

Con tres heridas yo:
La de la vida,
La de la muerte,
La del amor. (Hernández, 2023)

O poema é composto por três estrofes, construídas a partir de quatro sintagmas³ recorrentes: *con tres heridas*, *la del amor*, *la de la muerte*, *la de la vida*. Os elementos que variam entre as estrofes são: a pessoa gramatical (terceira pessoa nas duas primeiras estrofes e primeira pessoa na última); o tempo verbal (passado na primeira estrofe, presente na segunda e um tempo indefinido na terceira) e a disposição dos sintagmas em cada estrofe. Neste trabalho, focaremos neste último aspecto, por considerarmos que sua reconfiguração em um discurso musical é mais facilmente perceptível do que as variações de tempo verbal e pessoa gramatical.

³ Sintagmas são conjuntos de elementos linguísticos contíguos que formam uma unidade sintática em uma oração.



Ainda que o poema apresente determinadas características que influenciam e orientam a sua leitura, o encontro entre indivíduo e obra poética é essencialmente subjetivo. Neste caso, no entanto, parece seguro afirmar que a imagem da ferida é central, da mesma forma que as imagens correlatas da dor e do sofrimento. Assim como o poema, a peça de Brouwer é constituída por alguns elementos recorrentes, cuja disposição se altera ao longo da obra (Figura 1):

Figura 1 – *Preludio Epigramático No. 6*, de Leo Brouwer

Fonte: Brouwer (1984)

Os padrões rítmico-melódicos recorrentes encontram-se em destaque por cores na partitura a seguir (Figura 2). Nos compassos 1 e 4, a nota Mi é repetida com variação rítmica.⁴ Já nos compassos 6, 7 e 10, a repetição de notas ocorre sobre a forma de tercinas acompanhadas por acordes dissonantes. A figuração rítmica da fusa (ou fusas) seguida por colcheia pontuada

⁴ Como a nota é realizada nos harmônicos da sexta e quinta corda, ela soa com uma oitava de diferença: Mi3 e Mi4, alternadamente.

(ou duplamente pontuada) aparece nos compassos 2, 3, 5, 8 e 11. No início dos compassos 5 e 8, observam-se grupos rítmicos formados por fusas organizadas em tercinas.

Figura 2 – Identificação de quatro padrões rítmico-melódicos recorrentes no *Preludio Epigramático No. 6*, de Leo Brouwer

Fonte: As autoras

Essa leitura permite identificar quatro padrões rítmico-melódicos recorrentes, suprimindo o material apresentado no compasso 9. No entanto, a sequência de intervalos de segundas e terças presentes nesse compasso permite interpretá-lo como uma variação do padrão de fusas e colcheias pontuadas dos compassos 2, 3, 5, 8 e 11, que apresenta os mesmos intervalos.⁵ Além disso, é possível interpretar as notas repetidas — presentes tanto nos

⁵ A figuração em fusas, aliada à indicação de *accelerando*, pode sugerir uma relação com o padrão identificado no início dos compassos 5 e 8. O texto musical admite múltiplas interpretações, e não é nosso intuito estabelecer uma suposta “interpretação correta”. Neste caso, consideramos que a relação intervalar constitui um indício convincente em favor da leitura proposta.

compassos 1 e 4 quanto nos compassos 6, 7 e 10 — como variações de uma mesma ideia. Dessa forma, teríamos três padrões rítmico-melódicos recorrentes, em vez de quatro (Figura 3):

Figura 3 – Identificação de três padrões rítmico-melódicos recorrentes no *Preludio Epigramático No. 6*, de Leo Brouwer.

Fonte: As autoras

Se, por um lado, o reconhecimento de quatro padrões (Figura 2) favorece o paralelo com os quatro sintagmas recorrentes do poema, a segunda leitura (Figura 3) permite identificar os padrões musicais com as três feridas, dialogando com a imagem poética da tríade — compreendida, aqui, como um conjunto de três elementos, não em sua acepção estritamente musical, como acorde constituído por três sons. Presente no poema, a noção de tríade parece adquirir relevância na construção do discurso musical: o compasso ternário, o uso de tercinas, a presença de três fermatas (nos compassos 3, 5 e 9) e a predominância de três intervalos (segunda, terça e quarta).

Cabe ressaltar, no entanto, que ainda que esses elementos estejam presentes no texto musical, sua relação com o poema não é necessariamente direta. Como vimos, a identificação de três padrões recorrentes é passível de questionamento. Apesar da fórmula de compasso, o ritmo ternário não chega a se estabelecer, em virtude de flutuações rítmicas decorrentes de acentos deslocados, fermatas e indicações de *rallentando*. As três fermatas estão dispostas assimetricamente e não favorecem a identificação do material que as precede com os versos ou estrofes do poema. A interpretação segundo a qual a peça foi construída com base em três intervalos também pode ser questionada, pois alguns padrões rítmico-melódicos, como, por exemplo, as tercinas no início dos compassos 5 e 8, parecem se originar do idiomatismo instrumental, mais do que de uma relação intervalar.⁶ Além disso, os padrões identificados não estão dispostos de forma que se possa fazer uma relação direta entre eles e as feridas do poema, ao menos não com base na ordem em que aparecem ao longo da peça.

Conclusão

Embora a correspondência formal entre a música e a poesia em questão não seja direta ou total, entendemos que o *Preludio Epigramático No. 6* de Leo Brouwer apresenta características que sustentam a sua leitura como uma transposição do poema *Llegó con tres heridas* de Miguel Hernández. A presença de elementos recorrentes que são reorganizados no decorrer do discurso musical permite supor que a peça foi baseada no poema em sua totalidade — e não apenas nos versos impressos na partitura. O fato de o texto musical possibilitar tal leitura constitui um forte indício de seu caráter eufrástico.

Neste trabalho, foram apontadas algumas correspondências formais entre as obras, sem a pretensão de esgotá-las. Foram levantadas três possíveis relações: a construção a partir de poucos elementos que se repetem (quatro sintagmas no poema e três padrões rítmico-melódicos na música), a modificação da disposição destes elementos ao longo do discurso poético e musical e a relevância estrutural da noção de tríade. Faz-se necessário um aprofundamento da análise, tanto para identificar demais aspectos formais quanto para investigar como opera a transposição de significados simbólicos entre as mídias, o que não foi

⁶ Vários destes questionamentos surgiram a partir de uma conversa com o Prof. Orlando Fraga, a quem agradecemos pelas observações e pela generosidade em dedicar seu tempo para discutir este trabalho conosco.



abordado aqui. Desdobramentos futuros dessa pesquisa poderão contemplar: (1) a influência da audição, análise ou performance do prelúdio na percepção e entendimento do poema que lhe deu origem; (2) em que medida o reconhecimento do caráter ecfástico da obra pode contribuir para a construção da interpretação ao violão; e (3) os possíveis diálogos entre a écfase e outros conceitos da teoria e análise musicais, como a retórica musical, cujos procedimentos podem ser empregados em obras de natureza ecfástica.

Referências

BROUWER, Leo. *Preludios epigramáticos*; violão solo. Paris: Editions Transatlantiques, 1984. Partitura. 6 páginas.

BRUHN, Siglind. *Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000. 670 p.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37–55, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/13267/15085>. Acesso em: 22 de jul. 2025

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, [S. l.], v. 19, n. 1, 2017. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365>. Acesso em: 22 jul 2025.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023a. Formato HTML. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_hernandez/obra-visor/cancionero-y-romancero-de-ausencias-1057839/html/. Acesso em: 22 jul. 2025

HERNÁNDEZ, Miguel. *Poemas sueltos, II [1932 – 1935]*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2023b. Formato HTML. Disponível em: https://cervantesvirtual.com/portales/miguel_hernandez/obra-visor/poemas-sueltos-ii-1160196/html/. Acesso em: 27 de jul. 2025

HERNÁNDEZ, Miguel. *Seis poemas inéditos y nueve más*. Alicante: [s. n.], 1951. 52 p. (Colección Ifach, n. 8).

SILVA, Ricardo Marçal de Souza e. Ekphrasis em música: os Quadrados Mágicos de Paul Klee na Sonata para violão solo de Leo Brouwer. *Per Musi*, [S. l.], n. 19, p. 47–62, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/54645>. Acesso em: 22 de jul. 2025.

