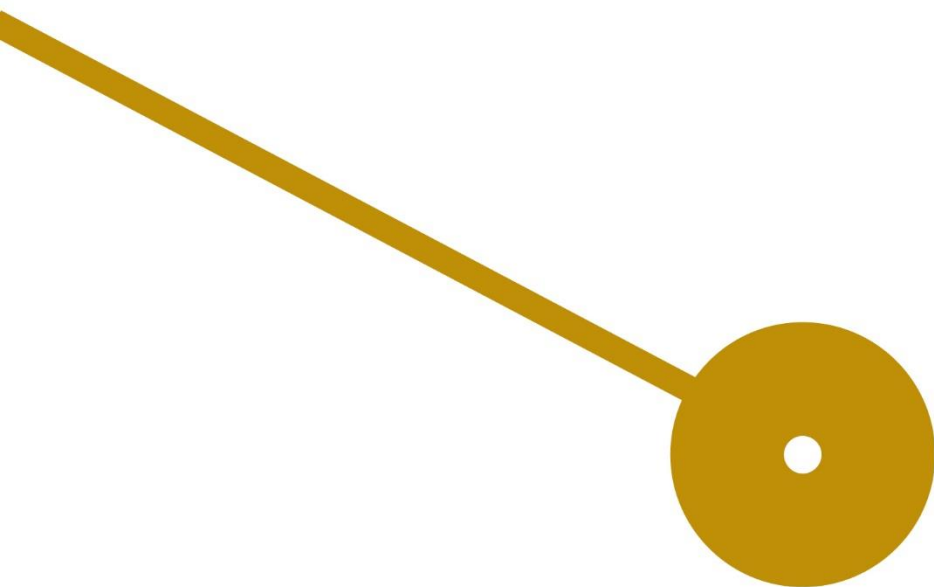


# Analogia sonora na música vocal contemporânea

Isabella da Silva Oliveira

06/2023





# Analogia sonora na música vocal contemporânea

Isabella da Silva Oliveira

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Composição

Professor Orientador  
Daniel Filipe Pinto Moreira

06/**2023**

Dedico este trabalho à minha família, as pessoas mais importantes para mim, sem as quais o mesmo não teria sido possível.

## **Agradecimentos**

Aos professores: Daniel Moreira, meu orientador; Dimitris Andrikopoulos, que me guiou durante o primeiro ano do curso; e Rui Penha, coordenador do mestrado em composição. Agradeço pelo apoio e tantos ensinamentos.

Aos colegas de curso pelo suporte e companheirismo.

À minha família e amigos por absolutamente tudo.

**Resumo**

Esta tese apresenta, no seu primeiro capítulo, o conceito de analogia musical a partir do trabalho de Lawrence M. Zbikowski e traz este conceito para a análise do repertório vocal contemporâneo. Em seguida, no segundo capítulo introduz o conceito da desanalogia, trazendo também para a análise o comportamento e expressões faciais dos intérpretes, desta forma reunindo o âmbito do texto, da música e do comportamento para analisar as analogias e desanalogias encontradas numa determinada peça. No terceiro capítulo, é analisada a peça *Conscience* (2023), que integra o meu portfólio de composição, constituindo o culminar de toda a investigação. Composta especialmente como forma de explorar estes três âmbitos, esta peça demonstra como a música ganha mais camadas de significado por meio das analogias e desanalogias compostas entre música, texto e comportamento.

**Palavras-chave**

Composição musical; analogia musical; análise musical; música vocal; análise comportamental.

**Abstract**

This thesis presents, in its first chapter, the concept of music analogy based on the work of Lawrence M. Zbikowski and applies this concept to the analysis of contemporary vocal repertoire. In the second chapter it introduces the concept of disanalogy, considering the behavior and facial expressions of performers, thus gathering the scope of text, music and behavior in order to analyze the analogies and disanalogies found in a certain piece. The third chapter examines the piece *Conscience* (2023), which integrates my composition portfolio, constituting the culmination of all the research. Specifically created to explore these three aspects, this piece demonstrates how the music gains additional layers of meaning through the composed analogies and disanalogies between music, text and behavior.

**Keywords**

Music composition; musical analogy; music analysis; vocal music; behavioral analysis.

# Índice

Dedicatória	iii
Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract	vi
Índice	vii
Lista de Tabelas	viii
Introdução	1
1. Analogias sonoras	8
1.1.1 Metáfora e analogia	8
1.1.2 Analogia na música vocal	10
1.2 Analogia no repertório contemporâneo	15
1.2.1 <i>Colloque Sentimental</i> (2022)	19
2. Desanalogia	23
2.1 Música, texto e comportamento	25
2.2 Análise comportamental	27
2.3 Redes de integração conceitual (CINs) entre três domínios	30
3. <i>Conscience</i> (2023)	35
3.1 Elementos textuais	36
3.2 Elementos musicais	39
3.3 Elementos comportamentais	41
3.4 Analogias e desanalogias	45
3.4.1 Música e texto	45
3.4.2 Verdades e mentiras: Música, texto e comportamento	52
4. Conclusão	63
Referências Bibliográficas	64
Anexo (partituras)	66

## Lista de Tabelas

Figura 1: Excerto do primeiro movimento de <i>Metamorfose</i> (2020), cc. 10-11	3
Figura 2: Excerto do <i>Prelúdio para piano op. 3 n° 2</i> (1892) de Sergei Rachmaninoff, cc. 33-38	4
Figura 3: Excerto do 3º movimento de <i>Le Carnaval des Animaux</i> (1886) de Camille Saint-Saëns, cc. 1-3	5
Figura 4: Excerto do 5º movimento de <i>Le Carnaval des Animaux</i> (1886) de Camille Saint-Saëns, cc. 1-7	5
Figura 5: Excerto do 13º movimento de <i>Le Carnaval des Animaux</i> (1886) de Camille Saint-Saëns, cc. 1-2	6
Figura 6: Excerto da <i>Missa do Papa Marcelo</i> (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, cc. 53-58	13
Figura 7: CIN a partir do excerto da <i>Missa do Papa Marcelo</i> (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina	14
Figura 8: Excerto de “My Shot”, do musical <i>Hamilton</i> (2015) de Lin-Manuel Miranda, cc. 103-104	16
Figura 9: CIN a partir do excerto de “My Shot”, do musical <i>Hamilton</i> (2015) de Lin-Manuel Miranda	16
Figura 10: Excerto da ópera <i>L'amour de Loin</i> (2000) de Kaija Saariaho, cc. 381-386	17
Figura 11: Excerto da ópera <i>L'amour de Loin</i> (2000) de Kaija Saariaho, cc. 360-362	17
Figura 12: Excerto da ópera <i>L'amour de Loin</i> (2000) de Kaija Saariaho, cc. 564-568	17
Figura 13: CIN a partir do excerto de <i>L'amour de Loin</i> (2000) de Kaija Saariaho	18
Figura 14: Excerto de <i>Colloque Sentimental</i> (2022), cc. 81-84	19
Figura 15: Excerto de <i>Colloque Sentimental</i> (2022), cc. 85-88	20
Figura 16: CIN a partir do excerto de <i>Colloque Sentimental</i> (2022)	21
Figura 17: Excerto de “Guns and Ships”, do musical <i>Hamilton</i> (2015) de Lin-Manuel Miranda, cc. 33-35	27
Figura 18: Excerto do “Hino de Duran”, do musical <i>Ópera do Malandro</i> (1978) de Chico Buarque, cc. 4-6	29

Figura 19: Excerto do “Hino de Duran”, do musical <i>Ópera do Malandro</i> (1978) de Chico Buarque, cc. 22-24	29
Figura 20: CIN a partir do excerto de Guns and Ships, do musical <i>Hamilton</i> (2015) de Lin-Manuel Miranda	32
Figura 21: CIN a partir do excerto do Hino de Duran, do musical <i>Ópera do Malandro</i> (1978) de Chico Buarque	33
Figura 22: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), c. 9	40
Figura 23: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 86-89	40
Figura 24: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 91-92	40
Figura 25: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 24-25	46
Figura 26: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 26-27	46
Figura 27: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 36-43	47
Figura 28: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 53-57	47
Figura 29: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 74-75	48
Figura 30: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 113-114	48
Figura 31: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 116-119	49
Figura 32: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 131-134	50
Figura 33: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 136-139	51
Figura 34: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 156-159	51
Figura 35: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 13-14	53
Figura 36: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 22-25	53
Figura 37: CIN a partir do excerto de <i>Conscience</i> (2023) (cc. 22-25)	54
Figura 38: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 26-27	55
Figura 39: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 30-31	56
Figura 40: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 44-45	56
Figura 41: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 36-39	57
Figura 42: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 53-57	57
Figura 43: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 80-83	58
Figura 44: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 94-100	58
Figura 45: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 128-131	59

Figura 46: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 113-114	59
Figura 47: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 120-121	59
Figura 48: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 124-125	60
Figura 49: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 131-132	60
Figura 50: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 133-135	60
Figura 51: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 136-139	61
Figura 52: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 145-147	61
Figura 53: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 152-153	62
Figura 54: Excerto de <i>Conscience</i> (2023), cc. 158-160	62

## Introdução

Quando se pensa na palavra “analogia”, não é difícil imaginar um exemplo de uma equivalência entre dois objetos ou fenômenos distintos. Essas equivalências são traçadas de acordo com semelhanças entre as características destes diferentes objetos ou fenômenos. Analogias estão muito comumente presentes no discurso cotidiano, e podemos encontrar diversos exemplos disso, como por exemplo quando se diz a expressão “diamante bruto” para se referir a uma pessoa com um potencial que precisa ser explorado – neste caso, a analogia ocorre por meio da equivalência entre o potencial de um diamante bruto e o potencial de uma pessoa. Um outro exemplo seria a expressão “peixe fora d’água” para se referir a alguém que está desconfortável ou pouco familiarizado com uma situação – a analogia ocorre, neste caso, por meio da equivalência entre um peixe fora de seu ambiente natural e uma pessoa na mesma situação. Analogias são formas criativas de simplificar ideias complexas ou traçar comparações fáceis de compreender, e são utilizadas na comunicação cotidiana com muito mais frequência do que normalmente se nota.

A música também pode conter analogias por meio do que alguns autores chamam de analogia musical. Este tipo de analogia se refere à utilização de elementos musicais para representar elementos não-musicais por meio de paralelos entre os aspectos destes elementos. O conceito de analogias sonoras é amplamente discutido por diversos teóricos da música, como Lawrence M. Zbikowski (2017) no livro *Foundations of Musical Grammar*. Segundo a perspectiva do autor, as analogias sonoras referem-se ao uso de elementos ou estruturas musicais para estabelecer conexões e associações com fenômenos não musicais. Essas analogias se baseiam em semelhanças entre as propriedades sonoras da música e outros domínios perceptivos ou conceituais. O autor descreve elementos musicais análogos de elementos não-musicais como “análogos sonoros para processos dinâmicos” (“*sonic analogs for dynamic processes*”), e um exemplo muito simples que ele apresenta é o do som de um assovio que faz um glissando descendente de um registro agudo para um registro mais grave, usado para representar a queda de um objeto (Zbikowski, 2017, p. 40) e comumente utilizado em desenhos animados – a analogia, neste caso, se daria por um paralelo entre o movimento descendente do som e o movimento descendente do objeto no espaço físico. De acordo com o autor, as analogias sonoras desempenham um papel fundamental na forma como os seres humanos percebem

e interpretam a música. Ao recorrer às nossas experiências e conhecimentos do mundo, podemos dar sentido às estruturas musicais e atribuir-lhes significado, e portanto as analogias sonoras permitem que estabeleçamos uma ponte entre as qualidades abstratas do som e os aspectos concretos de nossas experiências vividas. Elas fornecem um quadro para entender e organizar eventos musicais, facilitando assim o nosso envolvimento com a música em níveis cognitivos e emocionais. Através das analogias sonoras, a música se torna um meio de comunicação que ressoa com nossa compreensão mais ampla do mundo e aumenta nossa capacidade de expressão e apreciação musical, e o autor explica que a importância deste tipo de representação sonora na história da música se dá porque “a função básica da música na cultura humana é representar através de padrões sonoros vários processos dinâmicos que são comuns na experiência humana” (Zbikowski, 2017, p. 15).

Em minhas obras, desde muito antes de iniciar minha investigação sobre analogias musicas – na verdade, desde que comecei a compor – sempre houve a intenção de aplicar analogias nas minhas peças por meio da técnica composicional e a utilização de termos técnicos predominantemente metafóricos para descrever o que minha música “representa”, mesmo que não tivesse consciência teórica disso. Muitos exemplos disto se encontram em minha peça *Metamorfose* (2020), para coro e piano, composta mais de um ano antes de iniciar este mestrado. Esta peça consiste em três movimentos, na qual cada movimento busca estabelecer analogias para os diferentes estágios da vida de um lepidóptero – lagarta, crisálida e borboleta. Ao compor, me utilizei de uma variedade de elementos musicais que pudessem representar cada um destes estágios, como andamentos, dinâmicas e principalmente gestos melódicos. Apresento na Figura 1 um exemplo de um destes elementos: no primeiro movimento, intitulado “Lagarta”, após uma calma introdução na qual as vozes cantam um texto que fala sobre o despertar de sentidos que dá início à vida, o piano introduz um gesto agitado que busca remeter à movimentação incessante de uma lagarta, e além disso, as figuras melódicas na mão direita fazem com que a mão do pianista, ao tocar, imite uma locomoção ondulatória (forma de locomoção utilizada pelas lagartas). Este tipo de movimentação envolve a contração e expansão alternadas de segmentos do corpo da lagarta para impulsionar seu avanço; ela dobra e estende seu corpo em uma série de curvas, criando uma ondulação que se move da parte dianteira para a traseira. Para tocar as melodias escritas neste trecho, o pianista move a mão direita de uma forma que visualmente parece o tipo de movimento que a lagarta faz, pois a mão avança sobre as notas enquanto os dedos sobem e descem consecutivamente,

parecendo a ondulação feita pelo corpo da lagarta. A analogia então acontece por estes dois aspectos: o auditivo, no qual um movimento melódico agitado é análogo ao movimento de um animal cujo comportamento físico também é agitado, e o visual, no qual há uma imitação feita pela mão do pianista do movimento corporal feito pelo animal ao caminhar.



Figura 1: Excerto do primeiro movimento de *Metamorphose* (2020), cc. 10-11

Este tipo de analogia sonora e visual em música a partir do movimento corporal do intérprete também pode ser encontrada no *Prelúdio para piano op. 3 n.º 2* (1892) de Sergei Rachmaninoff. Já escutei diversas vezes durante minha vida acadêmica e profissional os meus professores e colegas contando a história por trás deste prelúdio. A história que contam é de que ele foi composto a partir de um sonho que o compositor teve no qual ele estava em um funeral, e ao olhar para o caixão, se via dentro dele. No clímax desta peça há um movimento acelerado no qual o pianista deve tocar diversos acordes alternados entre as duas mãos em movimento descendente no piano (Figura 2). Este clímax faz com que o movimento das mãos do pianista pareça o movimento de uma pessoa a tentar arranhar uma tampa de caixão numa tentativa de se libertar – a partir disto, podemos traçar uma analogia relacionada à semelhança visual destes gestos. A intensidade e a velocidade com que as mãos do pianista se movem sobre as teclas do piano podem evocar a imagem de alguém a arranhar freneticamente a tampa de uma caixão, e esta associação pode gerar um sentimento de tensão e angústia adicionando assim uma dimensão dramática à interpretação musical; além disso, a aceleração rítmica e dinâmica crescente da peça, além da utilização de harmonias dissonantes, contribui para este sentimento de tensão. Portanto, esta é uma analogia que também funciona nos dois âmbitos, o musical e o visual. Embora não haja evidências diretas ou declarações documentadas do próprio compositor a afirmar que este prelúdio foi composto a partir de tal sonho, e embora isto seja meramente uma ideia atribuída a anedotas e interpretações feitas por outras pessoas da composição de Rachmaninoff, a analogia, a partir desta interpretação, ainda funciona, e isto nos mostra que, mesmo que haja a possibilidade de

não ter sido a intenção do compositor utilizar-se de uma analogia, ainda assim é possível traçar analogias de acordo com interpretações pessoais de obras musicais.

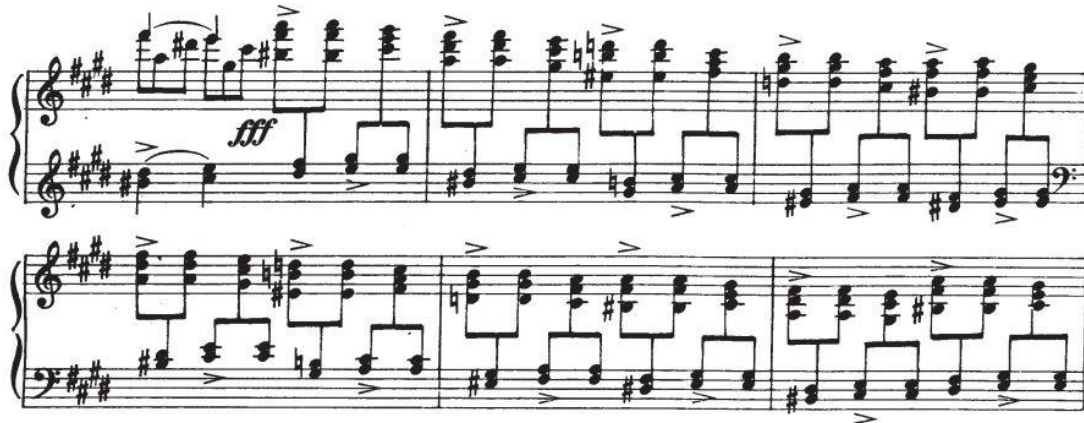


Figura 2: Excerto do *Prelúdio para piano op. 3 n° 2* (1892) de Sergei Rachmaninoff, cc. 33-38

O uso de analogias musicais na composição tem uma longa tradição, e uma forma muito comum de utilizá-las é por meio da descrição do caráter geral de uma peça. Isto é tão comum que até mesmo crianças muito jovens são capazes de discernir se uma música é percebida como “feliz” ou “triste”. Estas qualidades emocionais podem ser percebidas convencionalmente, pois na cultura ocidental é muito comum haver músicas de caráter triste em tom menor e músicas de caráter alegre em tom maior; mas estas qualidades têm também seu lado analógico (Meyer, 1956, p. 222-229). É muito fácil associar, por exemplo, uma música lenta e com uma dinâmica mais suave ao nosso próprio comportamento quando estamos tristes, que se torna mais lento e moroso.

Diversos outros adjetivos são comumente utilizados para descrever o caráter musical de certas peças, como “desesperador” ou “meditativo” por exemplo, e isto pode até ser encontrado em notações musicais na primeira página de diversas partituras em busca de descrever qual deve ser o caráter daquela peça; palavras como “majestoso” ou “furioso” são formas metafóricas de expressar qual deve ser o sentimento que um intérprete deve passar na performance de uma peça. Em *Le Carnaval des Animaux* (1886), de Camille Saint-Saëns, há diversos exemplos disto. No terceiro movimento, a partitura indica “Presto furioso” (Figura 3), e a palavra “furioso” aqui se refere à rapidez furiosa dos animais velozes que são representados por este movimento, moldando assim o caráter musical que os intérpretes devem criar ao tocar. O andamento deste movimento é bastante acelerado e o motivo melódico ascendente e descendente tocado em semicolcheias pelos dois pianos remete a algo que corre velozmente, sendo assim uma analogia aos animais velozes.

Figura 3: Excerto do 3º movimento de *Le Carnaval des Animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns, cc. 1-3

Já no quinto movimento, a partitura indica “Allegretto pomposo” (Figura 4). A palavra “pomposo” aqui sugere um senso de grandiosidade, dignidade e peso, e implica em uma interpretação musical que captura a majestade e a imponência frequentemente associada ao elefante, ao qual este movimento se refere. Este movimento é uma representação humorística do caminhar desajeitado do elefante, por meio de uma melodia grave e arrastada no contrabaixo que enfatiza o peso e a força do animal, e o acompanhamento do piano no registro médio-grave que também imita seus passos pesados.

Figura 4: Excerto do 5º movimento de *Le Carnaval des Animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns, cc. 1-7

No décimo terceiro movimento, e talvez o mais famoso, a indicação é “Andantino grazioso” (Figura 5), a palavra “grazioso” sendo bem pertinente para se referir à graça e leveza do cisne, ao qual este movimento se refere. A música é caracterizada por sua melodia lírica, tocada em legato no violoncelo com um suave acompanhamento do 1º piano enquanto o 2º piano toca arpejos de acordes no registro médio-agudo, contribuindo para um efeito geral de calma e tranquilidade neste movimento e sendo uma analogia à

serenidade de um cisne (em vista disso, a peça se tornou uma escolha popular para casamentos, funerais e outras ocasiões solenes).

Nº 13 Le Cygne

Andantino grazioso

VIOLONCELLE

1<sup>er</sup> PIANO

2<sup>d</sup> PIANO

Figura 3: Excerto do 13º movimento de *Le Carnaval des Animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns, cc. 1-2

Não só estas indicações na partitura indicam o caráter que a música deve ter, como a música em si tem êxito em passar o que o compositor quer, por meio destes elementos musicais que remetem, através de processos de analogia, a elementos não-musicais.

Por conta do número imenso de possibilidades que os diferentes tipos de analogias sonoras podem presentear um compositor e da forma como essas analogias podem ter como consequência muito mais camadas de significado dentro de uma obra musical, este assunto me interessa grandemente, e meu pensamento é de que ainda há formas não tão exploradas – ou, pelo menos, *conscientemente* exploradas – de utilizar diferentes técnicas composicionais de forma a aproveitar todo o universo imenso de possibilidades que podemos ter na utilização de analogias sonoras, tanto em composição quanto em análise musical.

As possibilidades de interpretação de uma analogia sonora se tornam ainda maiores quando há de ser analisada a música vocal; isto porque, além de haver os elementos musicais da obra, existem também os elementos textuais que a compõem, e a partir disto, existe a interação entre estes dois universos, o musical e o textual, e me parece ainda mais pertinente aprofundar-me neste assunto tendo como objeto específico de

estudo a música vocal pelo fato de que é definitivamente o tipo de música que mais compus durante a minha vida – isto talvez se dê por conta do fato de que sou cantora – e certamente é o tipo de música que mais gosto de compor, por apreciar todas as possibilidades que são encontradas no uso da voz e também apreciar imensamente a arte da poesia.

No primeiro capítulo desta tese, vou explorar o conceito de analogia sonora de acordo com a teoria formulada por Lawrence M. Zbikowski nos livros *Foundations of Musical Grammar* (2017) e *Conceptualizing Music* (2002), e na segunda metade deste capítulo levarei estes conceitos para o contexto da música vocal contemporânea. Demonstrarei com exemplos bastante atuais que a utilização de analogias sonoras se faz muito presente na música contemporânea dos mais diversos estilos, além de identificar os elementos composicionais que tornam isto possível e apresentar exemplos em uma obra minha. No segundo capítulo, demonstrarei a utilização proposital de analogias sonoras contrárias ao que seria esperado – ou seja, uma “desanalogia”, na qual o texto não “concorda” com a música. Este tipo de técnica composicional é frequentemente utilizado na música contemporânea, e não tão identificado – mas quando encontrado, abre portas para diversas interpretações do significado do texto, da música ou de ambos. Depois de apresentar este conceito, trarei para a discussão o comportamento humano como mais um domínio a partir do qual é possível analisar analogias e desanalogias, e no terceiro capítulo demonstrarei como foi todo o processo composicional de minha peça *Conscience* (2023) para voz e violoncelo, na qual inseri indicações específicas de comportamento para a cantora, e a partir disso pude criar diversos significados mais profundos sobre os pensamentos e sentimentos do eu lírico.

As peças que compõem o portfólio para esta tese são: *Quatro Canções de Emily Dickinson* (2022), para voz e piano, composta ao longo do primeiro ano do mestrado; *Miniaturas (In)fluências I, II e III* (2022) para piano solo, também composta ao longo do primeiro ano; e *Conscience* (2023), para voz e violoncelo, composta durante o último semestre do segundo ano. Esta peça representa o culminar de toda a investigação para esta tese, pois foi composta especialmente para a experimentação de técnicas composicionais diversas com analogias e desanalogias, além do uso de indicações de comportamento para a intérprete como forma de explorar as relações analógicas entre música, texto e comportamento.

## 1. Analogias sonoras

A analogia sonora se dá por um paralelo traçado entre aspectos de um elemento sonoro e aspectos de um elemento não-sonoro, seja ele físico, mental, emocional, gestual ou o que quer que seja, conforme Zbikowski explica no seu livro de 2017. Já em 2002, no seu livro *Conceptualizing Music*, o autor explorava estas comparações no âmbito do conceito de metáfora (um conceito próximo do de analogia). Em específico, o autor propunha o *Cross-Domain Mapping* (mapeamento entre domínios), como uma forma para comparar aspectos entre dois domínios apontando suas semelhanças metafóricas e chegando a um universo comum. Este mapeamento “torna possível correlacionar o domínio musical com outros, como o domínio do espaço físico ou do gesto” (Zbikowski, 2002, p. 64), e é uma teoria que surge de uma abordagem à metáfora linguística, que é um tipo de analogia muito presente no cotidiano.

### 1.1.1 Metáfora e analogia

Analogias e metáforas, embora diferentes em definição, têm uma relação próxima, a qual Zbikowski explica:

A analogia é o resultado de processos cognitivos mais simplificados do que aqueles relacionados à metáfora. A diferença entre os dois é evidente na direcionalidade frequentemente observada nas metáforas: dizer que o elefante é como uma bailarina significa uma coisa, enquanto dizer que a bailarina é como um elefante significa algo completamente diferente. Ambas as metáforas se baseiam, é claro, em uma analogia entre uma dançarina e um paquiderme, estabelecendo correlações entre os elementos relevantes e as relações associadas aos conceitos ativados por esses termos. Como tal, a analogia é uma parte essencial do substrato dos processos cognitivos que são fundamentais para a construção de significado associada à metáfora (...). A analogia fornece um quadro ideal para entender como sequências de sons padronizados podem,

independentemente da linguagem, criar significado e assim moldar as interações culturais dos seres humanos.<sup>1</sup> (Zbikowski, 2017, pp. 54-55)

Podemos perceber como metáforas se manifestam tão abrangentemente na forma como falamos sobre música simplesmente observando o modo como descrevemos melodias como “ascendentes” ou “descendentes”, correlacionando assim o domínio musical com o domínio do espaço físico ao se referir aos tons como objetos que podem se encontrar “em cima” ou “embaixo” de algo em um espaço físico metafórico (Zbikowski, 2002, p. 69). Esta analogia é tão utilizada e tão profundamente aceita na mente humana que comumente dizemos frases como “a melodia subiu” – como se fosse possível tons de fato “subirem” para algum lugar. Quando dizemos isto nos referindo a uma melodia “ascendente”, sabemos que as notas não “sobem” para lugar algum, e que o que de fato acontece é uma substituição de sons por outros cujas frequências fundamentais são cada vez maiores, mas o mapeamento entre domínios é tão básico para a compreensão humana (Zbikowski, 2002, p. 14) que isto é, de fato, uma linguagem metafórica bastante comum. Até mesmo na notação musical ocidental as notas com frequência fundamental mais elevadas são representadas na partitura mais acima e as de frequência fundamental mais baixa, mais abaixo. Zbikowski também fala sobre como é muito fácil correlacionarmos tons musicais a um esquema de verticalidade:

Quando produzimos sons graves, nosso peito ressoa; quando produzimos sons agudos, nosso peito não ressoa mais da mesma forma e a fonte do som parece estar mais próxima da nossa cabeça. O ‘para cima’ e o ‘para baixo’ do tom

---

<sup>1</sup> Traduzido pela autora. “Analogy is the result of cognitive processes that are more streamlined than those concerned with metaphor. The contrast between the two is evident in the oft- noted directionality of metaphors: it means one thing to say that the elephant is like a ballerina, and quite another to say that the ballerina is like an elephant. Both metaphors rely, of course, on an analogy between a dancer and a pachyderm that establishes correlations between the relevant elements and relations associated with the concepts activated by those terms. As such, analogy is an essential part of the substrate of cognitive processes that are fundamental to the kind of meaning construction that is associated with metaphor (...) analogy provides an ideal framework for understanding how sequences of patterned sound can, independent from language, create meaning and thus shape humans’ cultural interactions.”

musical, assim, se correlacionam com o ‘para cima’ e o ‘para baixo’ espacial - a orientação vertical - de nossos corpos.<sup>2</sup> (Zbikowski, 2002, p. 69)

Desta forma, podemos perceber como é um instinto natural relacionar o “para cima” e o “para baixo” espacial com as alturas das notas musicais.

### 1.1.2 Analogia na música vocal

Antes de se analisar a música vocal sob a abordagem de analogia sonora, é preciso entender a interação entre texto e música para assim comparar os aspectos entre estes dois universos. Há, por exemplo, diversas interpretações sobre o conceito de “canção” no que diz respeito à interação entre texto e música. Zbikowski (2017) apresenta muitas destas interpretações: uma interpretação a partir do trabalho de Susanne Langer (1953) em *Feeling and Form* sugere que o texto é completamente absorvido pela música; uma interpretação a partir de Lawrence Kramer (1984) em *Music and Poetry* sugere que música e texto se encontram numa “batalha até a morte” (Zbikowski, 2017, p. 196); Nicholas Cook (1998) sugere um modelo em *Analysing Musical Multimedia*, no qual viu a canção como um exemplo de multimídia: palavras seriam um domínio, e música seria outro – e Zbikowski (2002) em *Conceptualizing Music* observa que Cook tendia a considerar a canção como bem-sucedida na medida em que a sintaxe das palavras permaneceria separada da música, como em um estado de disputa (Zbikowski, 2002, p. 245). O musicólogo Kofi Agawu (1992), na dissertação *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied* discorre sobre estas interpretações:

Uma vez que as palavras permanecem na canção final, como o ouvinte separa sua nova forma de existência (como elementos musicais) de sua forma anterior (como elementos não-musicais)? (...) Será que é possível que o ouvinte ouça,

---

<sup>2</sup> Traduzido pela autora. “When we make low sounds, our chest resonates; when we make high sounds, our chest no longer resonates in the same way, and the source of the sound seems located nearer our head. The “up” and “down” of musical pitch thus correlate with the spatial “up” and “down”— the vertical orientation — of our bodies.”

simultaneamente, a música do poema, a não-música do poema e a música transformada do que costumava ser um poema?<sup>3</sup> (Agawu, 1992, p.6)

Em contrapartida, Agawu propôs um modelo no qual a canção é uma confluência de três elementos independentes, mas sobrepostos, sendo música, palavras e canção; a partir daí, notou que o modelo sugere a canção como processo, e não produto.

Com tantos modelos diferentes do que seria a canção e interpretações sobre a interação entre música e texto, há uma gama extensa de possibilidades de análise de música vocal. Estando interessada no conceito de analogia sonora e metáfora, minha interpretação se aproxima mais da de Zbikowski, no sentido de que vejo o texto e a música como elementos de universos distintos que se misturam em um universo comum. Nesse sentido, acho pertinente a utilização de um esquema que Zbikowski utiliza chamado *Conceptual Integration Networks* (redes de integração conceitual) ou CINs, desenvolvido pelos linguistas Mark Turner e Gilles Fauconnier.<sup>4</sup> Estas CINs consistem de quatro espaços mentais, e em sua análise de música vocal, Zbikowski as esquematiza como o *Generic Space* (espaço genérico); dois *Input Spaces*: o *Music Space* (espaço da música) e o *Words Space* (espaço das palavras); e um *blended space* (espaço misturado) em que o espaço da música e das palavras se misturam conceitualmente (*conceptual blending*). Estes *input spaces* são espaços mentais criados naturalmente na mente humana como um meio de construção e compreensão de significado.

Quando pessoas pensam e falam, ativamos um espaço mental relacionado à informação sobre a gramática, contexto e cultura do momento. Estes espaços mentais se mapeiam uns aos outros, criando uma rede dinâmica de conceitos que

---

<sup>3</sup> Traduzido pela autora. “Since words remain in the final song, how does the listener separate out their new mode of existence (as musical elements) from their previous one (as non-musical elements)? (...) Is it perhaps the case that the listener hears, simultaneously, the music of the poem, the non-music of the poem and the transformed music of what used to be a poem?”

<sup>4</sup> Mark Turner e Gilles Fauconnier são linguistas cognitivos conhecidos pelo seu trabalho sobre a teoria da mistura conceitual e seu papel na cognição humana. Sua pesquisa explora como os seres humanos criam significado através da fusão de múltiplos espaços mentais ou domínios conceituais, fornecendo insights sobre diversos processos cognitivos como metáfora, criatividade e compreensão da linguagem.

então integram e processam as várias peças de informação para formar significado.<sup>5</sup> (Chen, 2022, p. 8)

Nas palavras do próprio Zbikowski:

Turner e Fauconnier usam CINs [redes de integração conceitual] para formalizar as relações entre os espaços mentais envolvidos em uma mistura conceitual para especificar que aspectos dos *input spaces* são importados na mistura, e para descrever a estrutura emergente que resulta do processo de mistura conceitual.<sup>6</sup> (Zbikowski, 2002, p. 78)

Nestes esquemas, “espaços mentais temporariamente recrutam estruturas de domínios conceituais mais genéricos em resposta a circunstâncias imediatas e são constantemente modificados enquanto nosso pensamento se desenvolve” (Zbikowski, 2002, p. 78), e “guiadas pela estrutura conceitual providenciada pelo espaço genérico, estruturas de cada um dos *input spaces* são projetadas no quarto espaço, chamado de *mistura* [ou  *fusão*]” (Zbikowski, 2002, p. 79).

Zbikowski (2002) apresenta um exemplo de analogia sonora em um excerto do “Credo” da *Missa do Papa Marcelo* (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina (Figura 6). Neste excerto, a palavra “descendit”, que em latim significa “descendeu” ou “desceu”, é cantada com uma melodia descendente. Isto é uma analogia sonora que representa a ideia de descer do céu por meio de uma representação musical do significado do texto.

---

<sup>5</sup> Traduzido pela autora. “When people think and speak, we activate a mental space related to information about the moment’s grammar, context and culture. These mental spaces map onto each other, creating a dynamic network of concepts that then integrate and process the various pieces of information to form meaning.”

<sup>6</sup> Traduzido pela autora. “Turner and Fauconnier use CINs to formalize the relationships between the mental spaces involved in a conceptual blend, to specify what aspects of the input spaces are imported into the blend, and to describe the emergent structure that results from the process of conceptual blending.”

53

Cantus  
- tem de - scén - dit de cæ - - lis.

Altus  
de-scén-dit de cæ - - lis, de-scén - dit de cæ - - lis. \_

Tenor I  
- tem de - scén-dit de \_ cæ - lis.

Tenor II  
de - scén - - dit de cæ - lis. de-scén-dit de \_ cæ - lis.

Bassus I  
de-scén - - dit de cæ - lis.

Bassus II  
- tem de - scén - - dit de cæ - lis.

Figura 4: Excerto da *Missã do Papa Marcelo* (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, cc. 53-58

A CIN utilizada por Zbikowski (Figura 7) demonstra então os espaços mentais utilizados nesta análise, e por meio desta ele explica:

O espaço genérico para as redes de integração conceitual é estruturado em torno da noção de elementos que estão em relações direcionadas concebidas com respeito a um quadro teleológico. Dentro da rede, movimentos através do espaço físico e musical são movimentos *direcionados*.<sup>7</sup> (Zbikowski, 2002, p. 82)

<sup>7</sup> Traduzido pela autora. “The generic space for the CIN is structured around the notion of elements that are in directed relations conceived with respect to a teleological framework. Within the network, motions through physical and musical space are *directed* motions.”

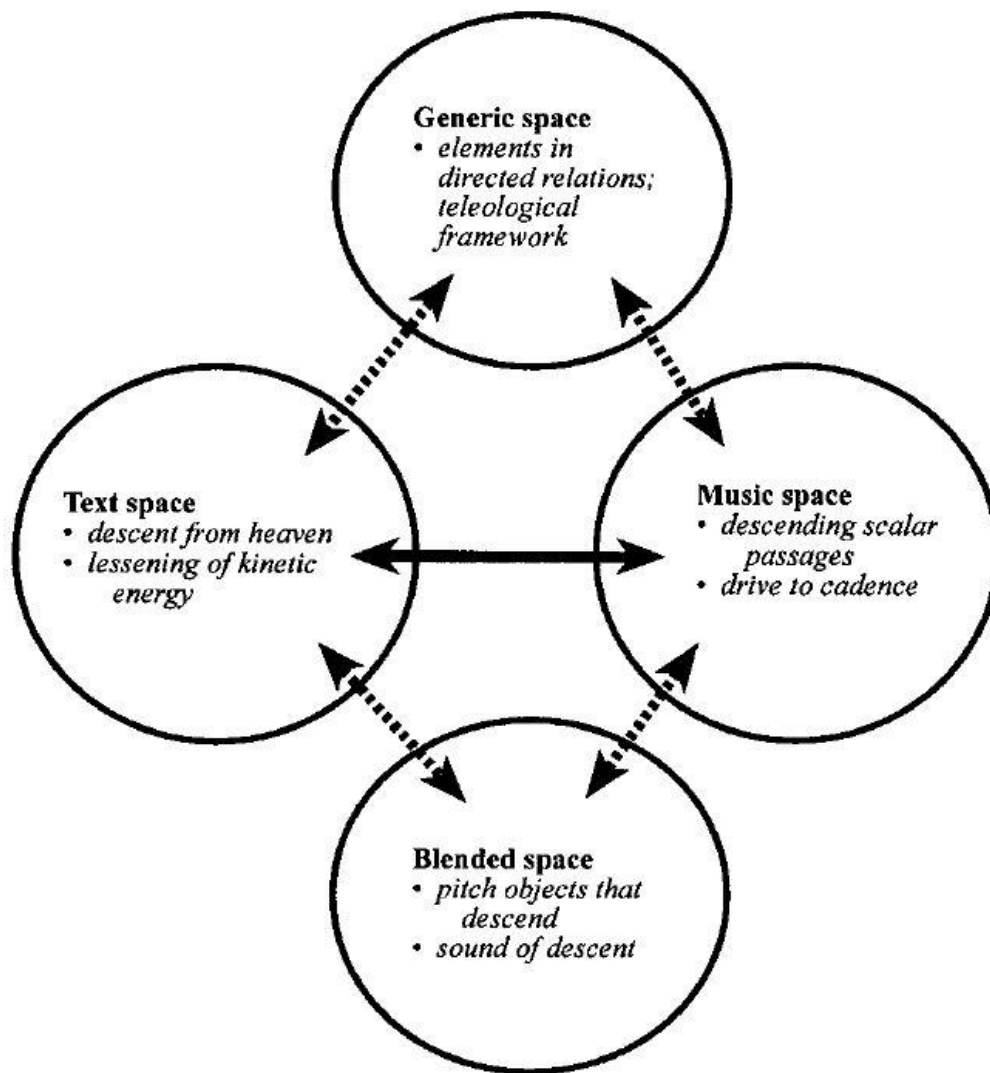


Figura 5: CIN a partir do excerto da *Missa do Papa Marcelo* (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina

Nesta CIN, Zbikowski elabora um espaço genérico contendo elementos de direcionalidade – estes elementos se correlacionam com os *input spaces* de acordo com a verticalidade descrita no texto pelo ato de “descer” e pela verticalidade na música, feita pela melodia descendente. A estrutura que então emerge no espaço misturado contém o resultado deste raciocínio, por meio do qual misturamos conceitualmente os dois domínios, imaginando que há notas que “descem” gerando um “som de descida”:

A composição junta notas musicais com o ato de descida para produzir objetos sonoros que descem. A composição também associa a descida a um som específico, que as descidas reais podem ou não produzir. Completando essa

imagem, podemos inferir que quanto mais baixa a nota, mais próxima ela está do chão e do mundano. Também podemos inferir que, assim como a descida pode ter um som, a ascensão também pode ter um som (...) Elaborando a mistura, podemos imaginar objetos sonoros realizando todo tipo de coisa, não apenas subindo e descendo.<sup>8</sup> (Zbikowski, 2002, pp. 82-83)

## 1.2 Analogia no repertório contemporâneo

Além do exemplo sobre uma obra de Palestrina apresentado por Zbikowski, uma análise de analogias musicais e o esquema de CINs pode facilmente ser aplicado a obras contemporâneas de diversos estilos. Um exemplo muito simples que se utiliza da mesma técnica composicional utilizada por Palestrina em relação à verticalidade mencionada no texto e aplicada em música – e que, interessantemente, ainda aparece em composições de quase quinhentos anos depois, e neste caso, num estilo absolutamente diferente da música sacra – se encontra em “My Shot”, a terceira música do musical *Hamilton* (2015), de Lin-Manuel Miranda<sup>9</sup>. No excerto da Figura 8, vemos uma clara analogia: quando o personagem canta as palavras “*rise up*”, que significam “levante-se” ou “erga-se”, a palavra “*rise*” se encontra uma quinta perfeita abaixo da palavra “*up*” – e na repetição, uma sexta maior – gerando assim uma melodia ascendente, na qual justamente na palavra “*up*”, que significa “acima” ou “para cima”, a melodia chega à nota mais alta. A equivalência entre o texto e a melodia faz com que ouçamos o “som de subida”, assim como ouvimos o som da descida no exemplo de Palestrina.

---

<sup>8</sup> Traduzido pela autora. “Composition puts musical pitches together with the act of descent to yield pitch-objects that descend. Composition also associates descent with a specific sound, which actual descents may or may not produce. Completing this image, we might infer that the lower the pitch, the closer it is to the ground and to the mundane. We could also infer that, since descent can be given a sound, ascent can also be given a sound (...) Elaborating the blend, we might imagine pitch-objects doing all sorts of things, not just ascending and descending.”

<sup>9</sup> *Hamilton* (2015) é um musical que conta a história de Alexander Hamilton, um dos pais fundadores dos Estados Unidos, por meio de uma mistura de hip-hop, R&B e música tradicional da Broadway. Criado por Lin-Manuel Miranda, o musical explora temas de ambição, legado, amor e busca pela liberdade. Ele retrata a ascensão de Hamilton desde suas origens humildes no Caribe até se tornar uma figura-chave na Revolução Americana e na formação do governo nascente da nação.

RISE UP *mf*

103 Rise up! When you're li-ving on your knees, you rise up. 104

*mf* Gm<sup>9</sup> F/A B<sup>b</sup>

Figura 8: Excerto de “My Shot”, do musical *Hamilton* (2015) de Lin-Manuel Miranda, cc. 103-104

Uma CIN feita a partir deste excerto poderia ser quase exatamente como o que Zbikowski utilizou para esquematizar o exemplo de Palestrina, com apenas algumas palavras alteradas para adaptar ao exemplo de *Hamilton* (Figura 9). Neste esquema, podemos ver como o uso da verticalidade é eficiente na intenção de criar um som que parece subir no espaço físico, tornando-se assim uma analogia ao que diz o texto.

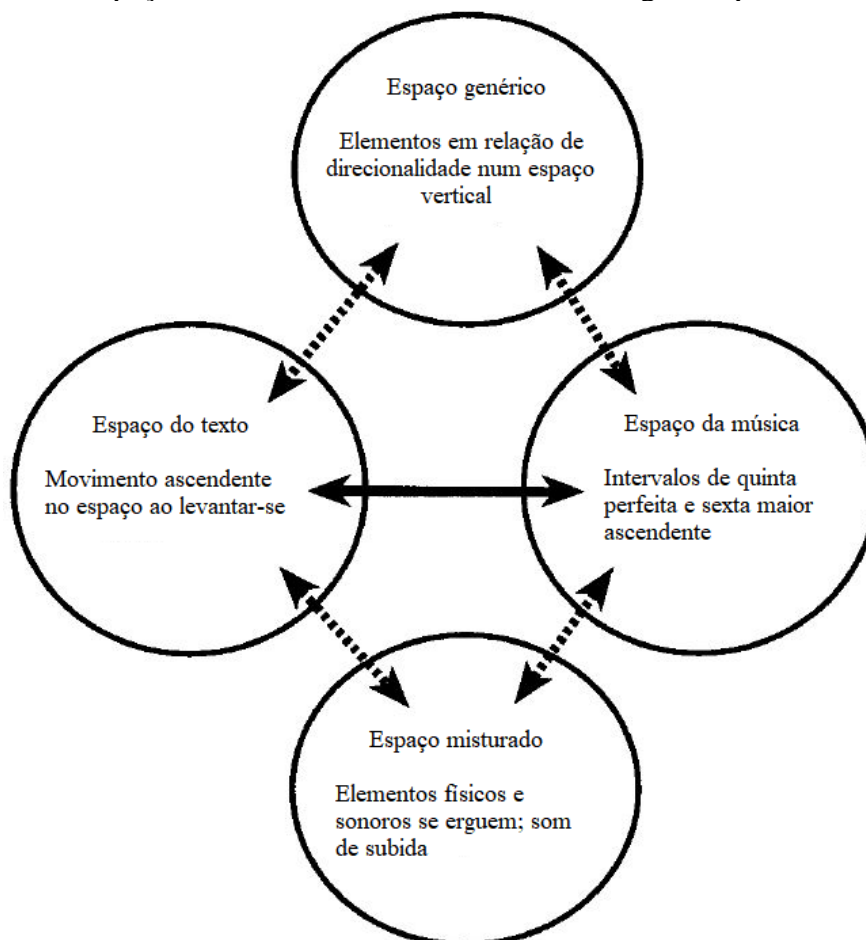


Figura 9: CIN a partir do excerto de “My Shot”, do musical *Hamilton* (2015) de Lin-Manuel Miranda

Um outro exemplo de analogia em música contemporânea, e desta vez no âmbito da música erudita, se encontra na ópera *L'amour de Loin* (2000) de Kaija Saariaho<sup>10</sup>. Nesta ópera, palavras como “*loin*” ou “*lointaine*” (longe ou longínquo) são ditas muito frequentemente, por se tratar de uma história que gira em torno do fato de duas pessoas que se amam estarem fisicamente muito longe uma da outra. E quando estas palavras são cantadas, Saariaho se utiliza quase sempre dos mesmos elementos musicais: uma nota longa cantada com um trilo que ao fim sobe por um lento glissando à nota superior (Figuras 10, 11 e 12).



Figura 10: Excerto da ópera *L'amour de Loin* (2000) de Kaija Saariaho, cc. 381-386



Figura 11: Excerto da ópera *L'amour de Loin* (2000) de Kaija Saariaho, cc. 360-362

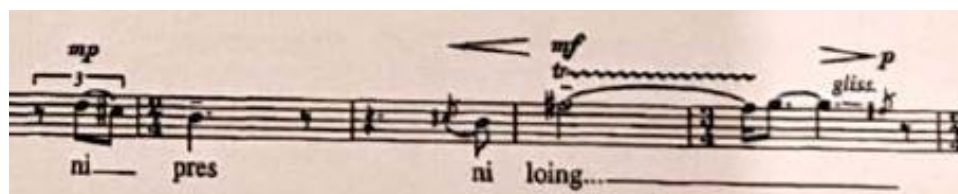


Figura 12: Excerto da ópera *L'amour de Loin* (2000) de Kaija Saariaho, cc. 564-568

Para entender como este elemento musical serve de analogia à ideia de algo que está fisicamente longe, precisamos então traçar os paralelos entre estes dois domínios. No domínio do espaço físico descrito pelo texto, temos um “amor de longe”, ou seja, uma pessoa que se encontra fisicamente distante. No domínio da música, temos uma nota longa a ser cantada na palavra longe – isto por si só já é um fato interessante, pois as palavras “longo” e “longe” são cognatos: “longo” vem do latim *longus*, e ao adicionar o sufixo *ē* torna-se o advérbio *longē*. A relação entre o significado destas duas palavras se dá pela ideia de distâncias longas. O trilo a ser cantado na nota gera uma sensação de

<sup>10</sup> *L'amour de Loin* (2000) é uma ópera da compositora Kaija Saariaho que conta a história do cavaleiro Jaufré Rudel que se apaixona por uma mulher distante chamada Clémence. A ópera explora os temas do amor e do desejo, enquanto os personagens lidam com as barreiras físicas que os separam.

instabilidade, por se tratar de uma frequência que muito rapidamente passa por outras frequências próximas, e o glissando, que é cantado de forma muito lenta, passa a ideia de que a nota lentamente “se afasta” de algo depois deste momento de turbulência. Como resultado, temos então na palavra *loin* uma nota que parece se tornar longínqua conforme a escutamos, e podemos então esquematizar este processo analógico por meio de uma CIN (Figura 13). Neste exemplo, é interessante notar como, além da questão da verticalidade por meio do glissando ascendente, uma horizontalidade também é predominante por meio da sustentação de uma nota longa.

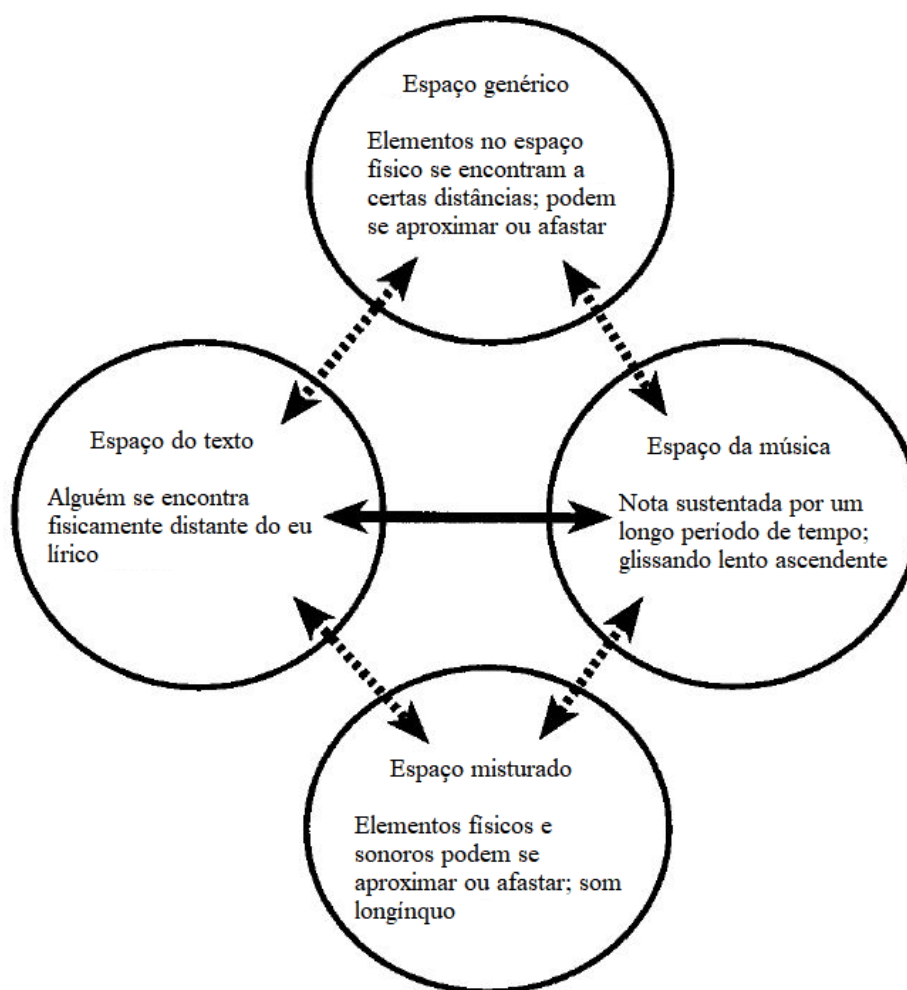


Figura 13: CIN a partir do excerto de *L'amour de Loin* (2000) de Kaija Saariaho

### 1.2.1 *Colloque Sentimental* (2022)

Ao longo do mestrado, explorei ideias próximas de analogia sonora em várias peças vocais. Um exemplo disso se encontra em *Colloque Sentimental* (2022), para duas vozes e ensemble instrumental. No poema de Paul Verlaine de mesmo título, o qual utilizei nesta peça, há dois personagens que dialogam, portanto compus uma voz para cada personagem. No poema de Verlaine, é descrito um parque velho, solitário e frio no qual dois personagens caminham. Ao longo do poema, o primeiro personagem constantemente tenta dialogar com o segundo ao falar sobre os tempos felizes que passaram juntos. Ele fala de uma “felicidade passada” e de “belos dias de felicidade indescritível”, indaga se o coração do outro personagem ainda bate por si e fala sobre como “o céu era azul e grande era a esperança”. O segundo personagem exibe um pessimismo em suas palavras ao indagar, por exemplo, por que é que o primeiro quer que ele se lembre disso, ao responder apenas com “não” suas indagações e ao responder suas palavras de esperança com “A esperança se foi, desvaneceu em direção ao céu negro”.

Na seção final da peça, as duas vozes iniciam cada frase em um uníssono do qual a primeira voz “foge” ascendentemente, iniciando a próxima frase em uma nota mais aguda que a anterior (Figura 14).

Figura 14: Excerto de *Colloque Sentimental* (2022), cc. 81-84

Busquei, com isto, representar a tentativa do primeiro personagem de influenciar o segundo a sentir o mesmo que si, levando-o a cantar cada vez mais “para cima”. Esta tentativa do primeiro personagem é muito predominante durante todo o texto, enquanto o segundo personagem rejeita estas tentativas. Aqui, é possível perceber a questão do afastamento emocional de dois personagens sendo trazida para um âmbito musical por meio da utilização da interação entre as vozes para se referir a este afastamento de forma analógica.

Nos últimos versos cantados pelas vozes nesta peça, após uma última tentativa de subida feita pela primeira voz ao subir do mi bemol para o fá, a segunda voz desce ao dó enquanto a primeira voz canta o mi bemol. Esta desce então novamente ao dó, como que para tentar encontrar-se novamente com a segunda voz, e em seguida sobe ao ré como uma tentativa de voltar a fazer com que a segunda voz suba, como estavam nos compassos anteriores; mas a segunda voz desce novamente, desta vez ao si, e quando a primeira voz desce ao si, como se numa tentativa de encontrar-se novamente com a outra em uníssono, a segunda voz desce ao sol sustenido e sobe ao lá, e então as duas se encontram novamente em uníssono – que inclusive é o mesmo uníssono com o qual iniciaram a peça (Figura 15). A melodia deste verso final representa tudo o que foi cantado no texto desta peça: a tentativa do personagem da primeira voz de dialogar com o personagem da segunda voz, apenas para ser rejeitado por esta constantemente e forçado a se resignar com esta rejeição – e o fato de terminarem em uníssono no lá representa esta resignação final pois é o mesmo uníssono com o qual as duas vozes começaram a cantar no início da peça, o que representa então um retorno à estaca zero em sua trajetória emocional.

The image shows a musical score for two voices, V. 1 and V. 2, from the piece *Colloque Sentimental* (2022), measures 85-88. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 5/4. The lyrics are: "Et la nuit seule. En - ten-dit leurs pa - roles." The music features a complex rhythmic structure with a 5/4 time signature. The first voice (V. 1) starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. The second voice (V. 2) starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. The music continues with various rhythmic patterns, including a triplet in the final measure. The score ends with a double bar line.

Figura 15: Excerto de *Colloque Sentimental* (2022), cc. 85-88

Uma CIN poderia então ser feita a partir da interpretação deste último gesto entre as vozes (Figura 16) e partir dela, podemos perceber como funciona a analogia entre o que cantam as vozes e o que diz o texto durante a peça. Neste exemplo, o texto que serve como um dos elementos presentes na analogia não é o texto que é cantado enquanto a melodia ocorre, e sim a situação em que se encontram os dois personagens, que foi descrita por todo o texto anterior a isto: uma tentativa falha de reaproximação emocional, como podemos ver no espaço do texto desta CIN; é, portanto, uma analogia entre a música e toda a trajetória emocional que houve entre os personagens durante o diálogo.

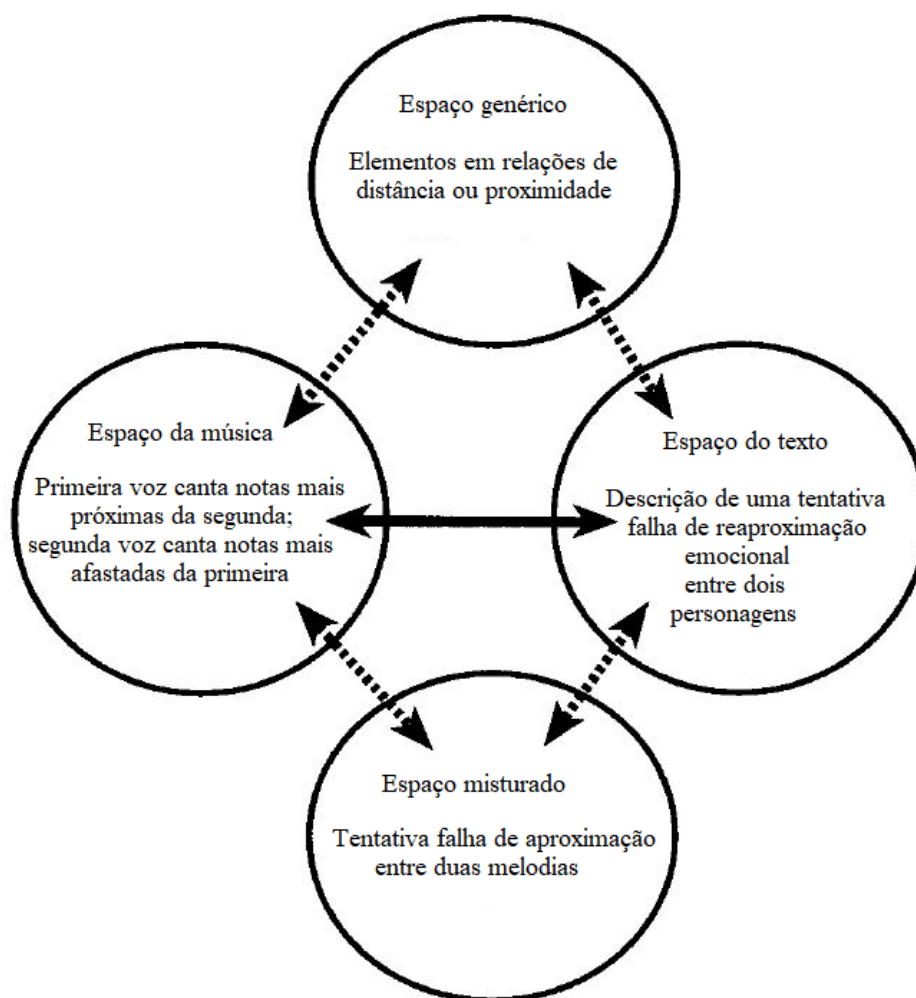


Figura 16: CIN a partir do excerto de *Colloque Sentimental* (2022)

Como pudemos perceber, analogias sonoras podem ser traçadas entre a música e o texto (ou entre a música e o que foi descrito anteriormente no texto, como no exemplo anterior) de diversas formas, e por meio de diversos elementos musicais, sejam eles gestos melódicos, relações de verticalidade ou horizontalidade, diferentes articulações de nota ou até mesmo de uma narrativa vinda da interpretação da interação entre duas vozes. É possível criar muitas outras formas de analogias sonoras e interpretar estas analogias de várias formas diferentes, mas algo que elas têm em comum é que a analogia faz com que o sentido do texto tenha ainda mais ênfase, muito como quando nos comunicamos verbalmente e o nosso comportamento não-verbal auxilia o que estamos a tentar comunicar. Porém, da mesma forma que é possível sermos denunciados pela nossa comunicação não-verbal quando nos comportamos de forma que não concorda com o que

dizemos, é possível também nos utilizarmos de analogias sonoras entre dois domínios discordantes de forma a adicionar ainda mais camadas de significado em uma obra, aproveitando esta nuance do comportamento e levando-a para dentro da composição musical. Este será o tópico do próximo capítulo desta tese, e para referir-me a isto utilizarei o conceito de “desanalogia”.

## 2. Desanalogia

O conceito de desanalogia se refere à discordância entre elementos musicais e elementos não-musicais, como o texto. Este conceito é discutido por alguns autores normalmente com a utilização do termo “ironia musical”, como Michael Cerlin em *Varieties of Musical Irony* (2017):

A ironia também pode existir na relação entre as palavras e seu contexto musical. (...) Em música com texto, a música sempre se contrapõe ao texto no sentido de que estruturas musicais são justapostas às estruturas linguísticas, mas às vezes a música se contrapõe ao texto no outro sentido da palavra, como quando o texto diz algo e a música diz que não é o caso.<sup>11</sup> (Cerlin, 2017, p. XV)

Peter Kaminsky (2004) traz brevemente no artigo *Ravel's Late Music and the Problem of "Politonicity"* um exemplo de ironia musical na obra “Aoua! Méfiez-vous des blancs” (1924), a segunda das *Chansons madécasses* de Maurice Ravel. O título desta obra se traduz como “Cuidado com os brancos”, e seu texto, do poeta Evariste de Parry, fala sobre temas de colonização, exploração e o maltrato dos povos indígenas. Após análise da obra, Kaminsky conclui que, embora o texto acabe em um final feliz para o povo indígena, a música retrata este fim de forma irônica:

A música de Ravel, no entanto, faz pouco para retratar isto, e parece mais provável que o compositor opte por ler o texto de forma irônica, embora com simpatia, como uma patética autoenganação por parte do narrador ao lembrar dos eventos.<sup>12</sup> (Kaminsky, 2004, p. 257)

---

<sup>11</sup> Traduzido pela autora. “Irony can also exist in the relation between words and their musical setting. (...) In texted music, the music always lies against the text in that musical structures are juxtaposed against linguistic structures, but sometimes music lies against the text in the other sense of the word, as when the text says something and the music says it is not so.”

<sup>12</sup> Traduzido pela autora. “Ravel's music, however, does little to bear this out, and it would appear more likely that the composer chooses to read the text ironically, albeit sympathetically, as a pathetic self-deception on the part of the narrator remembering the events.”

Cerlin e Kaminsky abordam essa ideia dentro do conceito de ironia, mas aqui vou abordá-la como desanalogia, em contraposição ao conceito de analogia desenvolvido no capítulo anterior.

Uma forma simples e bastante utilizada de desanalogia na música popular se encontra na canção *Yesterday* (1965), de Paul McCartney. Esta canção contém um texto extremamente nostálgico que contém descrições de sentimentos de perda e nostalgia, no qual o eu lírico lamenta pelo passado e se pergunta o porquê de sua amada ter lhe deixado. Apesar deste sentimento descrito pelo texto, a música em si não necessariamente tem esta conotação triste: primeiramente, está no tom de Fá maior, o que já traz o sentimento geral da música para um âmbito que pode ser considerado convencionalmente alegre – isto pela tendência de músicas alegres estarem em tons maiores e músicas tristes estarem em tons menores, pelo fato do acorde menor conter a dissonância da terceira menor e portanto soar um pouco mais melancólico (Meyer, 1956). Além disso, o arranjo desta música (o primeiro que foi apresentado por Paul McCartney em 1965) é bastante minimalista, contendo apenas Paul cantando e tocando seu violão em um ritmo quase como o de música folk e um simples arranjo de quarteto de cordas escrito por George Martin, e sem muitos desenvolvimentos melódicos ou harmônicos fora do que era comum para os Beatles na época. Talvez, se o texto desta música não fosse o que é, e se fosse por exemplo o primeiro texto que veio à mente do compositor quando este sonhou com a melodia da canção, que falava sobre ovos mexidos (Davies, 1975, p. 105), talvez não houvesse tanto este sentimento unânime de melancolia na música.

Outro exemplo deste tipo mais simples de desanalogia se encontra na canção *Apesar de Você* (1970) de Chico Buarque. Esta canção tornou-se um hino de protesto contra a ditadura militar no Brasil na época, e seu texto expressa um tom de desafio e crítica ao regime repressivo, ao dizer coisas como “apesar de você, amanhã há de ser outro dia; (...) e eu vou morrer de rir, que esse dia há de vir antes do que você pensa”. A letra desta música apresenta uma visão otimista sobre o futuro e fala em tom de deboche e até mesmo leve ameaça contra o regime, dizendo que

o inevitável fim do regime irá chegar, e isto é colocado de forma marcante na música, tanto no título, quanto a parte que se repete dizendo que apesar dos

militares, o futuro seria diferente, como quando o autor coloca o que virá depois do fim, quando diz que o momento irá chegar e irá cobrar o sofrimento com juros. Alfinetando ainda mais, ao afirmar que o regime iria “pagar dobrado” todo o sofrimento que causou. (Borges, 2017, p. 41)

Apesar de seu texto desafiador – que inclusive fez com que a música fosse censurada pelo governo na época (Borges, 2017, p. 40) – a música é um samba alegre e festivo, instrumentada por violão e diversas percussões (incluindo a cuíca, muito presente em canções de samba-enredo), e pela música por si só, nada denuncia sua mensagem de protesto.

Estes exemplos contêm um texto que discorda da música de forma sutil, pois é uma discordância com o caráter geral da canção e não com um gesto ou melodia específico, e como o ouvinte está a ouvir também o texto e se conectar com aquelas palavras, a sensação geral que prevalece é a que o texto passa. Por isso é até interessante apresentar estes tipos de música a pessoas que não compreendem o idioma, pois normalmente elas não têm ideia de que tipo de texto está a ser cantado e normalmente costumam imaginar que não é nada de tão melancólico no caso de *Yesterday* ou de tão desafiador no caso de *Apesar de Você*.

## 2.1 Música, texto e comportamento

No fim do capítulo anterior, comparei a relação entre analogias sonoras e o sentido da música com a relação entre a comunicação não-verbal e o sentido do que se diz, ou seja, o discurso. Estas relações são comparáveis no sentido de que, da mesma forma que analogias sonoras podem proporcionar ênfase ao texto, a comunicação não-verbal pode proporcionar ênfase ao discurso. Elas também são comparáveis em um outro sentido particularmente interessante: o de que da mesma forma que a comunicação não-verbal pode revelar algo por trás do discurso quando estes dois aspectos não concordam entre si, uma analogia sonora que discorda do sentido do texto pode revelar algum sentido oculto, gerando assim camadas mais profundas de significado na obra. Por exemplo, quando uma pessoa exclama “estou tão contente!” e reconhecemos em sua linguagem corporal as características de uma pessoa contente – movimentos enérgicos, um sorriso, a voz

pendendo para o registro agudo, etc. – este comportamento enfatiza o que a pessoa acabou de dizer; porém, se a pessoa diz estas mesmas palavras de forma monótona, a olhar para o chão e com uma expressão facial que reconhecemos como a de tristeza, sabemos que há algo de errado e que provavelmente o que esta pessoa disse não é inteiramente verídico. Por meio destas expressões comportamentais, o ser humano tem imensa capacidade de revelar, muitas das vezes de forma não intencional, intenções escondidas por trás de um discurso, o que é uma nuance importante do ato da comunicação verbal. Às vezes, isto também pode ser feito de maneira intencional, quando nos comunicamos por meio do sarcasmo, por exemplo – e então, intencionalmente nos comportamos de forma discordante do que dizemos, para sinalizar a quem nos ouve que o que dizemos contém sarcasmo. Da mesma forma que a comunicação tem estas nuances, a música também pode ter: se um personagem canta um texto que diz “estou tão contente”, mas a música que ele canta é lenta, no registro grave e a pessoa que canta se comporta de forma discordante de alguém que está contente, podemos então nos perguntar se de fato o eu lírico daquela obra está contente ou se diz uma mentira.

Uma composição que leve em conta estes três aspectos – a música, o texto e o comportamento do personagem encarnado pelo cantor – pode ser bastante eficiente em passar os reais sentimentos daquele personagem. Podemos tomar como exemplo a música “Guns and Ships”, do musical *Hamilton*. Nos versos finais desta música, o personagem, George Washington, canta um texto triunfante e confiante ao chamar outro personagem, Alexander Hamilton, para ajudar a lutar na guerra, e diz coisas como “as tropas lhe esperam nos campos (...) se conseguirmos fazer isto certo, eles se renderão até o amanhecer; o mundo nunca mais será o mesmo”. A música faz um crescendo em dinâmica e o acompanhamento fica ritmicamente mais marcado enquanto a harmonia se encaminha para uma cadência perfeita, ao chegar à dominante de Si menor, mas ao invés do acorde de Si menor, é tocado um acorde do sexto grau (Sol maior com sétima menor). O personagem então canta o nome Alexander a iniciar ainda no acorde da dominante, uma sétima menor abaixo de onde cantava (descendo do mi para o fá sustenido), e então sobe uma sétima maior para o fá bequadro e desce gradualmente ao ré (nas performances, normalmente se canta a descida até o si) e o piano então imita este movimento a tocar fá – mi – ré – si gerando assim o intervalo do trítono entre o fá e o si (Figura 17).

The image displays a musical score for the song "Guns and Ships" from the musical Hamilton. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 33 with the lyrics "the same, Al - ex - an - der...". The tempo markings "rit." and "molto rall." are placed above the vocal line. The piano accompaniment includes chords D/A, F#7/A#, and G7. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Figura 17: Excerto de “Guns and Ships”, do musical *Hamilton* (2015) de Lin-Manuel Miranda, cc. 33-35

Este movimento final causa uma quebra de expectativa, tanto pela cadência interrompida quanto pela inserção repentina do fá bequadro num contexto em que se ouvia predominantemente o fá sustenido. Os intervalos de sétima menor e maior cantados pelo personagem geram uma sensação inquietante, como se este suplicasse pelo outro, e o piano no fim acaba por reforçar este sentimento ao tocar uma melodia que gera um intervalo de trítono entre sua primeira e última nota. E neste momento, não somente há este contraste entre o que foi dito no texto e o que a música fez depois, mas nas interpretações deste musical, o ator que faz o papel deste personagem canta esta última melodia a olhar para o horizonte, com uma expressão que Paul Ekman<sup>13</sup> (2003) identifica como a expressão facial universal de tristeza. Nesta expressão, os cantos dos lábios parecem puxados para baixo e os cantos interiores das sobrancelhas se encontram erguidos de forma a tensionar a glabella (a área da testa localizada logo acima do nariz, entre as sobrancelhas). Ao assistir esta cena, temos uma sensação de que, apesar do personagem estar cantando algo que parece muito confiante, na verdade, ele está inseguro, e muito mais desesperado pela ajuda de seu companheiro do que deixa transparecer em suas palavras.

## 2.2 Análise comportamental

Não é preciso ser um grande analista comportamental para reconhecer e reagir a expressões faciais, gestos e comportamentos específicos feitos por outras pessoas durante a comunicação. Em *Six-Minute X-Ray* (2020), o especialista em linguagem corporal Chase Hughes fala sobre o que chama de “cérebro mamífero” (“*mammalian brain*”), que

<sup>13</sup> Paul Ekman é um dos mais importantes analistas comportamentais do mundo, e é o pioneiro no estudo das expressões faciais. Seu trabalho será aprofundado mais à frente nesta tese.

é o sistema límbico, a parte do nosso cérebro que evoluiu de modo a inconscientemente captar estes comportamentos:

Utilizando a acumulação de milhões de anos de treino, esta parte do seu cérebro está a escanear as outras pessoas o tempo todo, em toda conversa que você tem (...) ele te dá um sentimento ao qual algumas pessoas podem se referir como intuição.<sup>14</sup> (Hughes, 2020, p. 9)

Diversos outros analistas comportamentais falam sobre este interessante aspecto do cérebro humano. O especialista Joe Navarro em *What Every Body is Saying* (2008) fala sobre sua influência em nosso comportamento e sinais não-verbais, dizendo que “é a parte do cérebro que reage ao mundo ao nosso redor de forma reflexiva e instantânea” (Navarro, 2008, p. 23).

Todos nós estamos analisando o comportamento uns dos outros o tempo todo e ajustando nosso próprio comportamento de acordo com as situações sociais nas quais nos encontramos. A rapidez ou eficiência com a qual fazemos isto pode variar de pessoa para pessoa e de situação para situação, mas ainda estamos a fazê-lo constantemente pois evoluímos para isto, o que se tornou uma característica essencial da comunicação humana. A partir do estudo da ciência por trás da linguagem corporal e do aprendizado de técnicas de análise comportamental e análise do discurso, podemos ficar melhores nisto e nos comunicar mais eficientemente, bem como saber com mais precisão as intenções e pensamentos das pessoas à nossa volta. O estudo desta ciência pode, além de nos presentear com formas mais eficientes de nos comunicar e passar ideias, nos trazer maior autoconsciência como artistas e permitir que utilizemos estes tipos de conhecimentos em nossas obras. É o que fazem muitos compositores quando escrevem cenas como a do exemplo anterior, na qual o público é capaz de captar um âmbito mais profundo da psique do personagem.

Na *Ópera do Malandro* (1978) de Chico Buarque, há uma cena na qual o personagem Duran canta a música “Hino de Duran”. Este personagem canta de forma alegre enquanto sorri e dança, enquanto as palavras que ele canta são ameaçadoras para

---

<sup>14</sup> Traduzido pela autora. “Using the accumulation of millions of years of training, this part of your brain is scanning other people all the time, in every conversation you have (...) it gives you a feeling some people might refer to as intuition.”

os outros personagens.<sup>15</sup> Apesar de Duran cantar com uma conduta leve e contente, o texto fala de temas pesados da sociedade, como

preconceito, destacado pela marginalização do engajado político (A sociedade só te tem desprezo e horror); da corrupção, uma vez que a aplicação da lei não é escrupulosamente imparcial quando há dinheiro envolvido (Muambas, baganas, e nem um tostão); do crime, que coloca o contraventor comum e o militante político no mesmo patamar (Se tramas assaltos ou revoluções); da religião, na criação de novos mitos a partir dos existentes (Te pregam na cruz) (Martins, 2004, p. 9).

A música em si tem um ritmo animado e dançante por se tratar de música popular brasileira (MPB), mas sua harmonia e melodia a tornam um tanto quanto ambígua; é muito comum durante esta canção intervalos de trítono (Figura 18) e notas cantadas no registro grave, como no final ameaçador no qual o personagem fala sobre “chamar os urubus” (Figura 19).

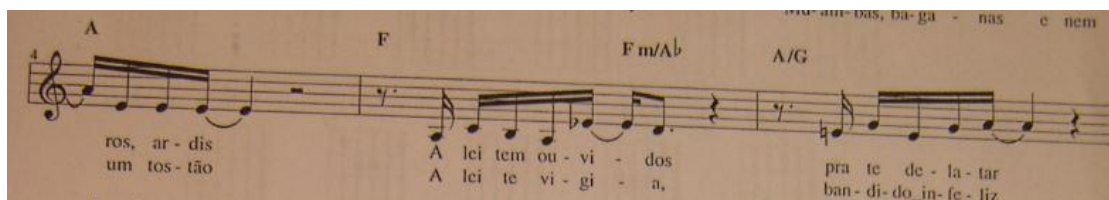


Figura 18: Excerto do “Hino de Duran”, do musical *Ópera do Malandro* (1978) de Chico Buarque, cc. 4-6

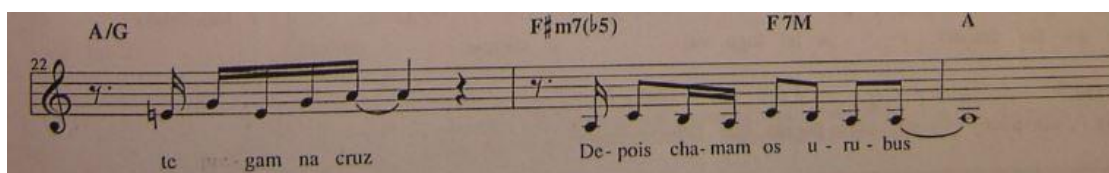


Figura 19: Excerto do “Hino de Duran”, do musical *Ópera do Malandro* (1978) de Chico Buarque, cc. 22-24

<sup>15</sup> Pode encontrar-se uma gravação através do link <https://www.youtube.com/watch?v=cIdAeYWYNew> aos 1:02.

O sentimento geral que esta canção passa pelo texto e pela música é de algo ameaçador e furtivo – logo, o texto e a música “concordam” neste aspecto. Mas o que não concorda, aqui, é a interpretação do personagem: ele não demonstra medo ou desconforto, e na verdade, parece estar bastante confortável e satisfeito com a situação, ao ponto de irromper em dança e expressões de alegria. Numa análise comportamental, se observássemos uma pessoa que fala coisas como as que este personagem fala, quereríamos ver gestos e comportamentos referentes ao medo ou estresse, como por exemplo *turtling* – postura curvada que sinaliza insegurança e desconforto (Navarro, 2008, p. 230) – ou *pacifying* – movimentos repetitivos e autoconfortantes (Navarro, 2008, pp. 36-37)<sup>16</sup>. Se víssemos comportamentos coerentes com alegria, conforto ou excitação, como é o caso do personagem, concluiríamos que esta pessoa tem traços de comportamento sádico e perturbador, e talvez fosse melhor manter uma certa distância dela.

É preciso manter em mente o fato de que, em análise comportamental, *contexto é tudo*. É, inclusive, apresentado como um “segundo mandamento” por Joe Navarro: “Quando tentando entender comportamento não-verbal em situações da vida real, quanto mais se entende o *contexto* no qual ele ocorre, melhor será entender o que ele significa” (Navarro, 2008, p. 10). No caso do personagem anterior, o contexto é que ele está contente porque está denunciando seu adversário, e portanto as ameaças sobre as quais fala lhe deixam contente. Desta forma vemos mais uma camada de profundidade aqui estabelecida no *Hino de Duran*: dentro do âmbito comportamental do personagem, há a interpretação do contexto no qual aquele comportamento se encontra, e portanto, compreendemos o porquê do personagem se comportar de forma tão contrastante ao que diz o texto.

### 2.3 Redes de integração conceitual (CINs) entre três domínios

Agora que a análise destas analogias e desanalogias musicais passa a ter mais um aspecto a ser considerado, é possível integrarmos este novo aspecto – o do comportamento do personagem – nas CINs, de forma a melhor esquematizar o raciocínio que nos leva às conclusões às quais chegamos. Como explicado antes, este raciocínio é

---

<sup>16</sup> Termos referentes à análise comportamental serão desenvolvidos com mais profundidade no capítulo 3, subcapítulo 3.3.

bastante intuitivo, produto de milhões de anos de evolução baseada na sobrevivência, mas como estamos agora a tentar perceber como é possível integrar esta ciência na composição e na análise musical, é bastante proveitoso demonstrar como este raciocínio intuitivo funciona em sua base.

Agora, ao esquematizarmos as CINs, poderemos utilizar três domínios, ou três *input spaces*<sup>17</sup>: o espaço do texto, o espaço do comportamento e o espaço da música. Tomando como exemplo “Guns and Ships”, podemos gerar sua CIN (Figura 20) e ver que, no espaço genérico, há o pressuposto do qual partimos, no qual há elementos de estabilidade e instabilidade. Estes elementos se relacionam ao comportamento humano por meio de gestos ou expressões que podem expressar sentimentos de um ou de outro; ao texto por meio de palavras que podem fazer o mesmo; e por fim, à música por meio de elementos musicais que também podem fazê-lo. Ao dividirmos os três domínios, temos o espaço do texto, no qual é descrito um sentimento de confiança em um triunfo futuro; portanto, se houvesse apenas o texto a nos dar a informação sobre o que se passa na mente do personagem, poderíamos acreditar que o que ele nos diz é verídico e que de fato se sente confiante naquela situação. Mas ao olharmos para o espaço do comportamento do personagem, vemos algo diferente: ele expõe uma expressão facial que Paul Ekman (2003) identifica como a expressão facial universal de tristeza, e olha em direção ao horizonte de forma meditativa, o que nos dá uma pista a favor da suposição de que as palavras que ele acaba de cantar talvez não estejam inteiramente de acordo com a realidade. E então, a partir do espaço da música, notamos os intervalos dissonantes, a quebra na expectativa por meio de uma cadência interrompida e uma harmonia também dissonante; esta é mais uma pista a favor da suposição de que o personagem se sente, na verdade, preocupado e ansioso. Quando estes três domínios se juntam no espaço misturado, vemos que no resultado final temos um “som de preocupação” apesar das palavras triunfantes, e portanto podemos concluir que há uma tentativa do personagem de esconder seus verdadeiros sentimentos e parecer muito mais confiante do que realmente se sente.

---

<sup>17</sup> Michael Spitzer (2018) propôs a utilização de CINs de três domínios (o que chamou de “rede de múltiplos escopos”) como forma de misturar a emoção em música, no artigo *Conceptual blending and musical emotion*. O modelo de Spitzer foi utilizado por Yang Chen (2022) como forma de analisar música, texto e performance.

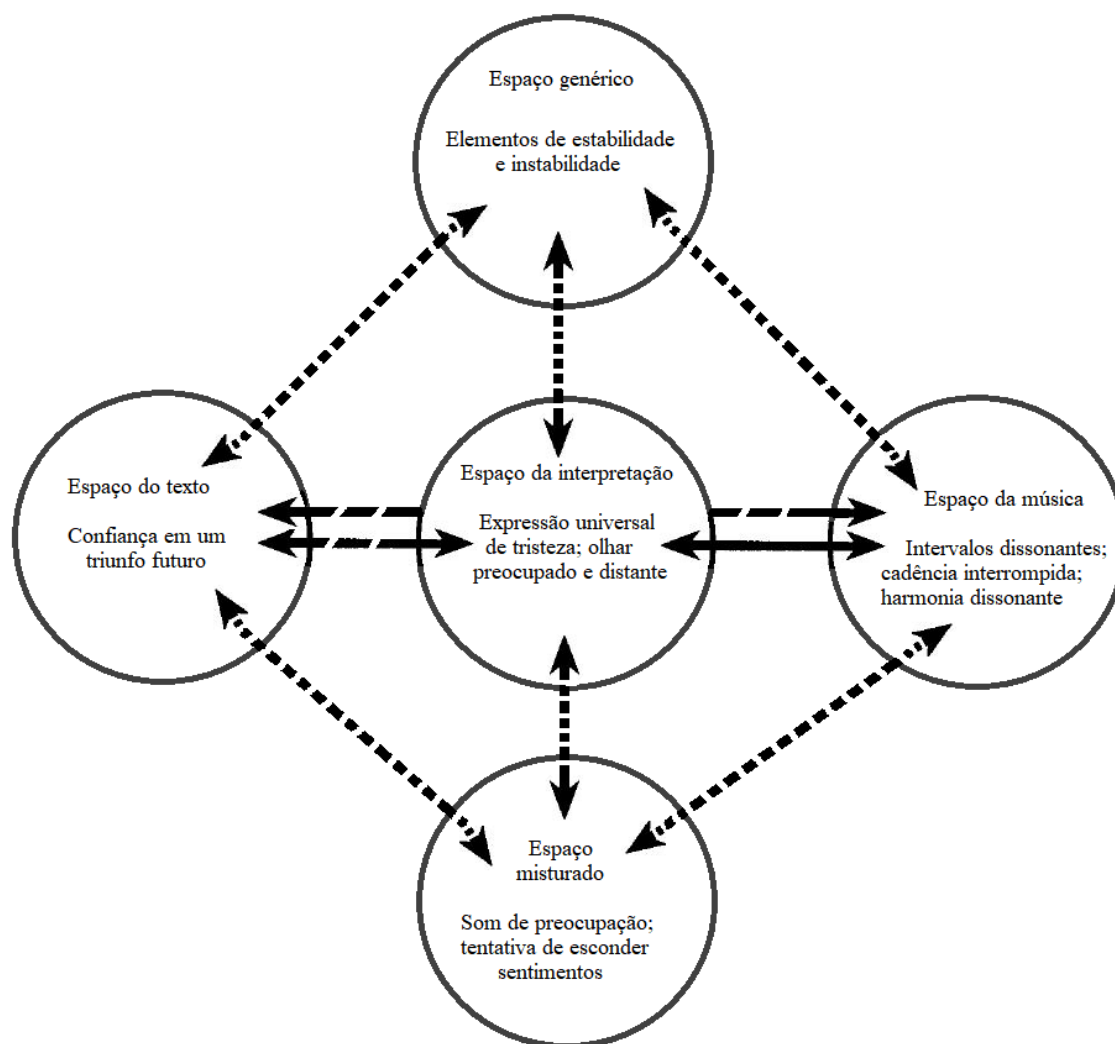


Figura 20: CIN a partir do excerto de “Guns and Ships”, do musical *Hamilton* (2015) de Lin-Manuel Miranda

Em uma CIN feita a partir do Hino de Duran (Figura 21), partimos de um pressuposto parecido, sendo que neste temos elementos de previsibilidade e imprevisibilidade no espaço genérico. Estes elementos se relacionam com os domínios desta CIN da mesma forma que os elementos do espaço genérico da CIN anterior o fizeram. A partir disto, observamos os três domínios e temos, no espaço do texto, palavras ditas como ameaças e que falam de temas pesados da sociedade (preconceito, corrupção, crime, religião). No espaço da música, temos algo que faz sentido junto com o texto: os intervalos de trítone e as notas no registro grave são formas convencionais de tratar textos deste tipo em música. Porém, no espaço da interpretação, o personagem tem expressões e movimentos alegres, e dança de forma leve e efusiva. Isto faz um contraponto com os outros dois espaços – o que, por sua vez, é um elemento de imprevisibilidade – e quando

os três se juntam no espaço misturado, temos a conclusão de que as ameaças e temas pesados sobre os quais o personagem canta na verdade agradam a ele.

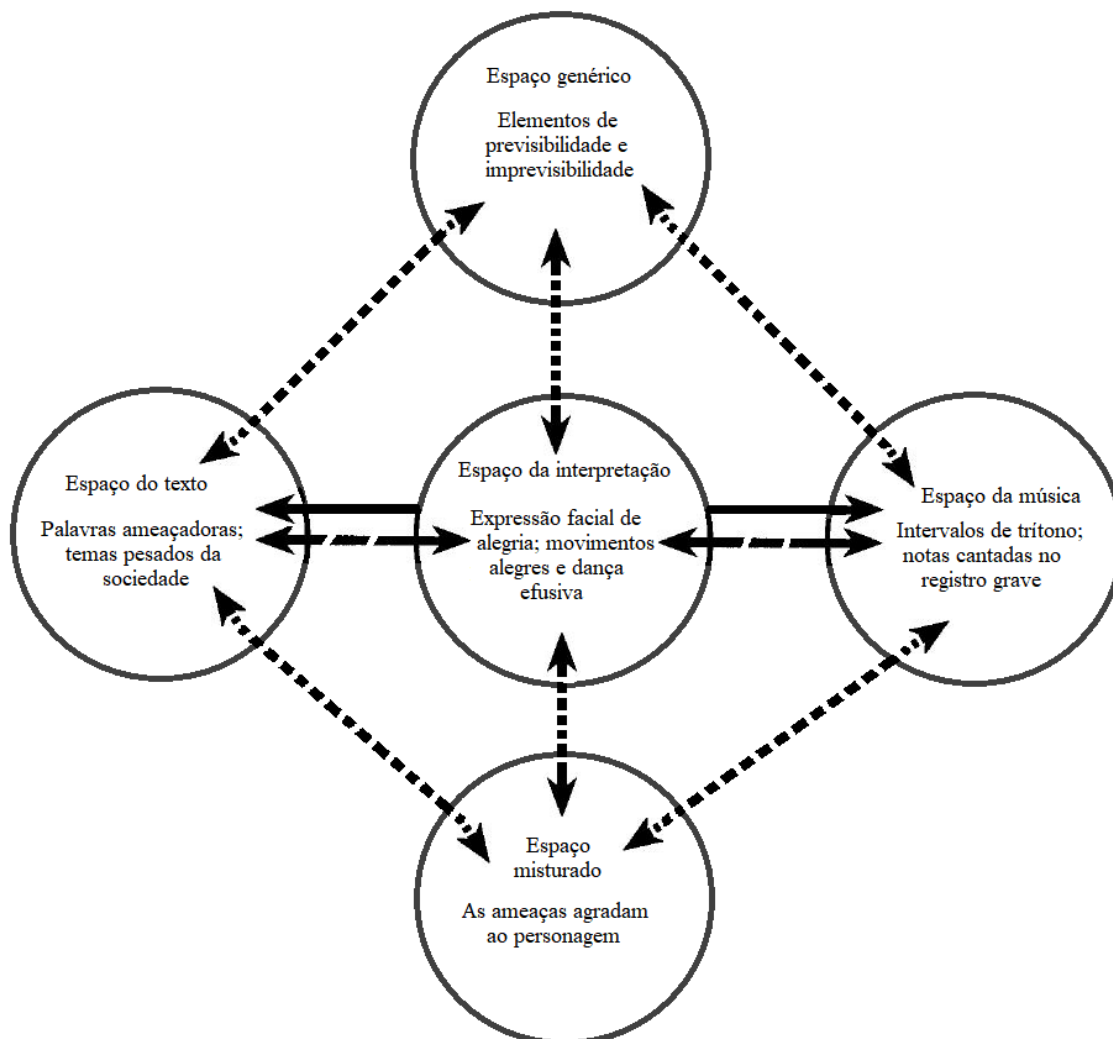


Figura 21: CIN a partir do “Hino de Duran”, do musical *Ópera do Malandro* (1978) de Chico Buarque

Estas esquematizações do que ocorre nestes três aspectos de uma obra nos mostram muito claramente como acontece o raciocínio tão rápido que nos faz chegar a estas conclusões ao assistir estas cenas, e o entendimento de como isto ocorre pode apresentar a um compositor uma forma muito eficiente de trabalhar as camadas de significado de sua obra. É possível brincar com estes significados a partir da desanalogia, ou seja, ao compor uma obra na qual os elementos musicais (melodias, harmonias, ritmo, dinâmica, articulações, etc.) contradizem o que é dito pelo texto, e não só isso, é possível também definir que tipo de expressões faciais, gestos, posturas e comportamentos um intérprete pode demonstrar ao performar aquela obra, além de definir quais destes aspectos irão concordar e quais irão discordar entre si (no caso de “Guns and Ships”,

música e interpretação concordam entre si e discordam do texto, e no caso do “Hino de Duran”, texto e música concordam entre si e discordam da interpretação). Isto pode vir a tornar uma performance de uma peça vocal um tanto quanto teatral, e pode ser utilizado também em peças puramente instrumentais – nestas, não haveria a interação entre a música e o texto (a não ser, talvez, que haja algum texto a partir do qual a peça foi composta, por exemplo) mas ainda há a interação entre música e comportamento, e por isso é possível trabalhar diferentes aspectos deste para que um público possa observar de que forma o comportamento do intérprete muda a forma como aquela música soa.

Esta interação entre música e interpretação já ocorre naturalmente em toda performance de música instrumental, quer queiramos ou não. A não ser que a música esteja a ser apresentada por gravação, há seres humanos a interpretá-la em momento real, e outros seres humanos a ouvir e ver o que ocorre naquela interpretação. É por isso que uma certa etiqueta é tão importante durante um concerto – instrumentistas sabem como podem ou não podem se comportar durante uma interpretação, e o público reconhece facilmente quando esta etiqueta é quebrada, e pode reagir de forma diferente à música quando isto acontece.

### 3. *Conscience* (2023)

Durante uma interessante aula da disciplina Práticas de Investigação sobre o processo composicional a partir do gesto, em janeiro de 2023, a professora Sara Carvalho apresentou o vídeo de sua peça *Imaginary Bars* (2012), para saxofone solo. A peça foi composta com a utilização de três gestos, e cada um se referia a um elemento musical, ou seja, quando houvesse o elemento musical  $x$ , o instrumentista deveria realizar o gesto corporal  $x$ , e assim por diante. Foi enquanto assistia o vídeo da performance desta peça que subitamente peguei meu caderno, lápis e escrevi o mais rápido possível: *compor para voz e expressões faciais?*

Estando no processo de concepção desta tese e seus conteúdos, me pareceu estranho naquele momento eu ainda não ter tido esta ideia, que então me pareceu óbvia. Eu tentava, desde novembro, aplicar os processos de analogia e desanalogia em uma peça para coro feminino com a qual não me conectava, e que não parecia compreender totalmente o que eu gostaria de estar compondo naquele momento. Ao pensar em compor uma peça para voz e expressões faciais, tudo me pareceu fazer sentido: em uma peça assim, eu poderia aplicar os conceitos de analogia e desanalogia na relação entre texto e música e também nas relações entre estes dois âmbitos e o comportamento. Então, rapidamente comecei a pensar nas diferentes possibilidades: “voz solo? Mais de uma voz? Com acompanhamento? Que tipo de acompanhamento? Que material musical quero utilizar na composição?”, mas a primeira pergunta que eu precisei responder foi “que texto utilizar?”. Isto porque, se vou definir expressões faciais e comportamentos específicos, estas definições irão se conectar, antes de tudo, com o texto – da mesma forma que o comportamento se relaciona com o discurso, seja como meio de enfatizar ou contradizer.

Ao compor para voz, é quase sempre a questão do texto que busco esclarecer em primeiro lugar. É inclusive muito comum que a ideia de compor algo venha diretamente da leitura de um texto ou poema; e, na verdade, para a maioria dos poemas que leio – e são muitos – tenho a ideia para uma composição futura. Posso dizer que é até um pouco difícil que eu esteja lendo um poema ou um texto com elementos poéticos sem ter ideias para novas composições. Portanto, eu já tinha em minha mente diversos textos que poderiam encaixar bem em uma peça com definições de expressões faciais e comportamento, mas senti que seria melhor ler mais alguns para ter mais opções, e foi

nesta busca por mais textos e poemas que encontrei *Conscience* (1849), de Henry David Thoreau.

### 3.1 Elementos textuais

*Conscience* (1849) Henry David Thoreau

*Conscience is instinct bred in the house  
Feeling and thinking propagate the sin  
By an unnatural breeding in and in  
I say, Turn it out doors  
Into the moors  
I love a life whose plot is simple  
And does not thicken with every pimple  
A soul so sound no sickly conscience binds it  
That makes the universe no worse than it finds it  
I love an earnest soul  
Whose mighty joy and sorrow  
Are not drowned in a bowl  
And brought to life to-morrow  
That lives one tragedy,  
And not seventy  
A conscience worth keeping  
Laughing not weeping  
A conscience wise and steady  
And for ever ready  
Not changing with events  
Dealing in compliments  
A conscience exercised about  
Large things, where one may doubt  
I love a soul not all of wood  
Predestinated to be good  
But true to the backbone*

*Unto itself alone  
 And false to none  
 Born to its own affairs  
 Its own joys and own cares  
 By whom the work of God begun  
 Is finished, and not undone  
 Taken up where He left off  
 Whether to worship or to scoff  
 If not good, why then evil  
 If not good god, good devil  
 Goodness! You hypocrite, come out of that  
 Live your life, do your work, then take your hat  
 I have no patience towards  
 Such conscientious cowards  
 Give me simple laboring folk  
 Who love their work  
 Whose virtue is a song  
 To cheer God along.*

Neste poema, Thoreau explora o tema da consciência moral e responsabilidade individual, e reflete sobre o poder da consciência como uma força orientadora na tomada de decisões éticas e na manutenção dos princípios pessoais. Ele enfatiza a importância de ouvir a voz interior da consciência e segui-la, mesmo diante das pressões sociais ou oposição, e portanto o poema encoraja o leitor a priorizar suas convicções morais e agir de acordo com seu senso de certo e errado, independentemente de influências externas. Pelo fato de o poema ter este teor e tratar de questões da consciência humana, me pareceu muito apropriado utilizá-lo numa composição para a qual eu queria levar em conta o comportamento humano, e não só isso, como diversos outros aspectos sobre este poema, apresentados no blog *A Fitting Epitaph* (Autor desconhecido, 2013), que o fazem ter uma profundidade particular.

Dentre estes aspectos, o autor do blog destaca o esquema de rimas, feito por meio de dísticos ou pareados, ou seja, as rimas se fazem em grupos de dois versos – porém, em *Conscience*, Thoreau exclui alguns versos deste esquema, que portanto não contém a rima, o que causa um ritmo alternado no poema. O autor aponta que isto “cria

ambiguidade” e “enfraquece a habilidade do eu lírico de viver uma vida simples” (Autor desconhecido, 2013a) – a vida que ele exalta durante o poema. Esta nuance da ambiguidade presente no poema é muito interessante também do ponto de vista comportamental, porque há diversas possibilidades gestuais e comportamentais de expressar esta ambiguidade na performance por meio de comportamentos que discordem do que está sendo cantado.

Um outro aspecto curioso que o autor aponta é o da utilização das anáforas, ou seja, da repetição da palavra *conscience* durante o poema, em meio ao turbilhão de descrições sobre as emoções humanas, o que cria um contraste entre as complexidades da psique humana e a simplicidade de nossa consciência. Além disto, ele analisa a repetição da frase “I love...” como o demonstrativo de uma concepção ideal de como o mundo deveria operar na visão do eu lírico, mais uma vez a se referir à vida simples e virtuosa, e a repetição de “If not good” como uma expressão da dúvida a embaçar seu julgamento. Outro aspecto interessante para a minha composição que o autor aponta é a ironia no fato de que a própria extensão longa do poema contradiz a simplicidade sobre a qual ele fala.

Os aspectos textuais de *Conscience* conferem ao poema uma qualidade mais profunda no que diz respeito à consciência e emoções humanas, e portanto se demonstraram bastante valiosos para a composição de uma peça a levar em conta o comportamento humano. As possibilidades de utilização de analogias e desanalogias musicais em um texto deste caráter são diversas, pois é possível ler o texto inteiro como um monólogo de uma pessoa que fala sobre seus próprios pensamentos e sentimentos, e portanto, uma atenção particular à relação entre texto e música, bem como entre texto e comportamento, pode ser imensamente útil para definir momentos em que o eu lírico possa estar mentindo ou falando a verdade.

Os aspectos textuais apontados pelo autor também se demonstraram muito valiosos para traçar a narrativa emocional do eu lírico durante a peça. Esta narrativa emocional se baseou na interpretação de uma fragilidade da consciência, que não é de jeito nenhum imutável:

Empregando um esquema alternado de rimas e métricas ao longo deste poema, Thoreau retrata como a consciência não está imune à corrupção. A consciência pode ser alterada (...) Thoreau astutamente observa que você cederá à tentação, sacrificando sua integridade. Embora uma consciência funcione para

a percepção individual de uma verdade objetiva, ela não é inalterável. Enfrentar os vícios e a escuridão do mundo é uma experiência desanimadora e, conseqüentemente, indivíduos mudarão sua percepção. E sua consciência.<sup>18</sup>

(Autor desconhecido, 2013b)

A partir disto, tracei uma narrativa na qual o personagem mudará sua percepção sobre a vida ao longo da peça, e esta mudança de perspectiva será demonstrada por meio das analogias e desanalogias na relação entre o texto, a música e o comportamento.

### 3.2 Elementos musicais

Ao pensar nas perguntas que fiz a mim mesma sobre qual seria o caráter musical desta peça, a primeira coisa que precisei definir foi qual seria a instrumentação. Primeiramente pensei em compor para voz solo, mas então imaginei que seria ainda mais interessante haver uma interação entre a voz e algum outro instrumento, de forma a gerar uma espécie de diálogo – e então pensei no violoncelo. O piano me pareceu um tanto óbvio demais, por ser tão utilizado como o acompanhador de peças vocais. Além disso, há tantas possibilidades neste instrumento que às vezes compor para piano gera um sentimento como o de compor para uma pequena orquestra, e eu queria mais simplicidade na instrumentação desta peça – não só para jogar com as palavras de Thoreau, mas também para enfatizar as individualidades dos dois instrumentos que seriam utilizados (voz e violoncelo), como se não só a voz cantasse palavras, mas como se o violoncelo também o fizesse à sua maneira.

Musicalmente, me baseei primeiramente em intervalos de trítono tanto na voz quanto no violoncelo, pois julguei importante jogar com a ambigüidade também no material musical, e sempre pensei no intervalo de trítono como algo que em certos contextos pode soar tenso, caótico e sombrio e em outros contextos pode soar brilhante, suave e estável, a depender do acorde no qual está inserido – um aspecto apresentado por

---

<sup>18</sup> Traduzido pela autora. “Employing an alternating rhyme scheme and meter throughout this poem, Thoreau portrays how the conscience is not immunized against corruption. The conscience can be changed (...) Thoreau astutely observes that you will concede to temptation, sacrificing your integrity. While a conscience will function for individual perception of an objective truth, it is not unalterable. Encountering the vices and darkness of the world is a disheartening experience, and, consequently, individuals will change their perception. And their conscience.”

Vincent Persichetti (1961) em *Twentieth-Century Harmony* (pp. 14-16). Este intervalo é cantado pela voz no compasso 9 na primeira palavra a ser cantada (*conscience*) (Figura 22), e é um motivo que será bastante recorrente durante a peça, seja de forma ascendente ou descendente.

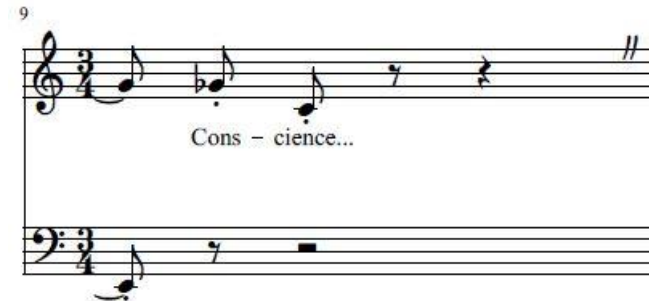


Figura 22: Excerto de *Conscience* (2023), c. 9

No decorrer da peça, quis “aumentar” o intervalo predominante, quase como uma analogia ao texto de Thoreau que se torna cada vez mais extenso; então comecei a gradualmente inserir no violoncelo mais intervalos de sexta menor a partir do compasso 86 (Figura 23).

Figura 23: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 86-89

Quintas perfeitas aparecem raramente nesta peça, e quando aparecem não duram por muito tempo, como por exemplo no violoncelo nos compassos 91 e 92 (Figura 24). Como a quinta perfeita é um dos intervalos mais estáveis, ela tiraria muito da ambiguidade e incerteza que são aspectos importantes para a peça, e por isso esse intervalo não se sustenta por muito tempo.

Figura 24: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 91-92

Grande parte da linha vocal desta peça foi composta levando em conta as métricas, cadências e entonações naturais da fala – inclusive, muito dela foi composta literalmente após recitar as frases de maneira natural e transcrever as notas e ritmos da maneira mais próxima possível, e depois a transpor alguns tons acima e alterar detalhes para melhor encaixar no contexto melódico e harmônico que defini previamente e soar musicalmente mais interessante.

### 3.3 Elementos comportamentais

Durante a composição desta peça, como é de praxe quando estou compondo para voz, estive sempre a cantar cada verso que compunha, e desta vez, com particular atenção aos gestos e expressões faciais que tendia a fazer ao cantar cada uma. Esta prática me rendeu uma considerável quantidade de coisas nas quais pensar, como por exemplo “Por que foi este gesto/expressão/postura que me pareceu mais pertinente?” ou “Como eu me sentiria se fizesse o gesto contrário?”. Mas a coisa mais importante a definir pareceu ser “Afim, que gesto definirei para este verso?”, portanto, ao compor as analogias e desanalogias, este pensamento foi muito importante, porque era preciso haver algum motivo para inserir certos comportamentos ali. Alguns dos comportamentos definidos iriam denotar uma maior probabilidade do eu lírico estar mentindo, e outros comportamentos iriam reforçar aquilo que ele dizia, sendo assim uma prova a favor de sua honestidade em pontos específicos da peça, e a definição destes comportamentos se deu a partir da narrativa psicológica traçada de acordo com as analogias e desanalogias musicais compostas – ou seja, a partir da mudança de perspectiva do personagem ao longo da peça.

Para indicar estes comportamentos na partitura, utilizei a Tabela de Elementos Comportamentais ©<sup>19</sup> de Chase Hughes, sobre a qual o autor escreve em *Six-Minute X-Ray* (2020). Esta tabela é utilizada por centenas de departamentos de polícia ao redor do mundo, incluindo o FBI, tamanha sua importância e utilidade no mundo da análise comportamental, e ao estudá-la, ficou claro que seria uma ferramenta extremamente útil para a composição desta peça. Nesta tabela, que é construída como se fosse a Tabela Periódica, há os mais importantes e estudados gestos, expressões faciais, aspectos do discurso e comportamentos no geral. Todos estes comportamentos têm sua sigla – como

---

<sup>19</sup> A tabela completa pode ser encontrada no site <https://www.chasehughes.com/6mxbookresources>

se fossem os elementos da natureza na Tabela Periódica – e seu lugar específico na tabela de acordo com o tipo de comportamento a que se refere, além de diversos símbolos e detalhes à volta da sigla contendo fatores importantes para sua compreensão e aplicação. “A Tabela não só permite uma análise avançada e padronizada de comportamento, como também auxilia operadores em treinamento a reconhecer sinais de comportamento” (Hughes, 2020, p. 27).

Os elementos da Tabela que utilizei consistiram em quatro expressões universais (ou seja, expressões que Paul Ekman (2003) identificou como intrínsecas de todos os seres humanos, independente de fatores fenotípicos como região ou cultura); três gestos faciais (movimentos rápidos feitos pelo rosto) e oito gestos corporais (movimentos envolvendo um ou mais membros do corpo ou a posição da cabeça). As expressões faciais que utilizei foram as seguintes:

- Felicidade, representada pela sigla **Ha**, de “Happiness”: Esta expressão consiste em elevar os cantos da boca, de modo a expor os dentes, elevar as bochechas e causar um estreitamento nos olhos; porém quando houver na partitura (**nD**) ao lado desta sigla – e isto foi uma observação minha, para haver mais variedade entre as expressões na peça – a expressão não deverá conter o estreitamento dos olhos. A observação (**nD**) significa “non-Duchenne”, um termo criado por Ekman (2003) para se referir ao que hoje se reconhece como um “sorriso falso” ou um “sorriso artificial”. Guillaume Duchenne (1806-1875) foi o médico neurologista que estudou e descobriu este detalhe sobre o sorriso humano, e Ekman então sugeriu, em sua homenagem, que “chamemos o verdadeiro sorriso de prazer, no qual a parte externa do músculo que orbita o olho está envolvida, de sorriso de Duchenne” (Ekman, 2003, p. 207). Apesar de ser conhecido coloquialmente como um “sorriso falso”, um sorriso não-Duchenne não é necessariamente sinônimo de uma falsidade, e é muito utilizado frequentemente por todos nós para demonstrar gentileza, boas intenções e respeito (Hughes, 2020, p. 57).
- Tristeza, representada pela sigla **Sa**, de “Sadness”: Esta expressão consiste em manter os músculos da face completamente relaxados de modo a trazer os cantos da boca para baixo e elevar os cantos interiores das sobrancelhas. Por ser uma expressão que facilmente reconhecemos e sabemos muito bem como se parece, muitas pessoas, quando há uma tentativa de imitar esta

expressão, forçam os cantos da boca para baixo de forma a parecer a expressão genuína; porém, isto demonstra que elas sabem *como* a expressão se parece, mas não sabem o *porquê*. Não é uma tensão nos cantos da boca que faz com que a expressão apareça, e sim um relaxamento dos músculos da face; por isso, julguei importante especificar isto nas instruções de performance na partitura. O movimento de elevar apenas os cantos interiores das sobrancelhas é, para a maioria das pessoas, algo difícil de imitar (Ekman, 2003, p. 95) e normalmente em tentativas de fazê-lo acaba por parecer mais com uma expressão facial de raiva – então, especifiquei também que apenas *se possível* esta elevação deve ser feita, para que não se confunda com outra expressão facial.

- Raiva, representada pela sigla **Ag**, de “Anger”: Nesta expressão, os olhos se mantêm bem abertos enquanto as sobrancelhas se mantêm juntas e abaixadas (Ekman, 2003, pp. 134-135). Nesta expressão facial também há a presença de tensão na mandíbula e *nose flare* (narinas abertas), mas como isto poderia dificultar um pouco o canto da intérprete, decidi não incluir estes detalhes, até porque somente os detalhes na região dos olhos já são suficientes para reconhecermos a expressão de raiva.
- Desprezo, representado pela sigla **Co**, de “Contempt”: Esta é uma expressão muito interessante, pois é a única expressão facial unilateral. Nela, um dos cantos da boca se eleva enquanto o outro não, o que pode levar um dos cantos do nariz a seguir o movimento e também se elevar, gerando uma linha em um dos cantos do rosto (Ekman, 2003, p. 185).

Os gestos faciais utilizados foram os seguintes:

- Compressão de lábios, representado pela sigla **Lc**, de “Lip Compression”: Neste gesto, os lábios se apertam por um momento. Este é um movimento que, basicamente, é consistente com *opinião retida* (Hughes, 2020, p. 53).
- *Flash* da sobrancelha, representado pela sigla **Ef**, de “Eyebrow Flash”: Neste gesto, ocorre a elevação rápida das sobrancelhas, por menos de um segundo. Este movimento é consistente com indicações de *não-ameaça* e *amigabilidade* por parte de quem o faz (Hughes, 2020, p. 49) e também pode servir para dar ênfase a momentos importantes no discurso.

- A taxa de piscada, representada pela sigla **Br**, de “Blink Rate”, não é exatamente um gesto, e sim algo importante de se reparar em análise comportamental; basicamente, é a frequência de piscadas de olhos de uma pessoa. Quando esta sigla aparece na partitura, a intérprete deve aumentar a frequência de piscadas por um momento e deixar que se normalize naturalmente. Um aumento súbito nesta taxa é consistente com um aumento no estresse (Hughes, 2020, p. 33).

Os gestos corporais utilizados foram os seguintes:

- Dar de ombros, representado pela sigla **Sg**, de “Shrug”: Este gesto caracteriza-se pelo elevar dos ombros por um breve momento, e é consistente com uma inabilidade de decisão ou falta de informação (Debras, 2017, p. 19).
- Asseio, representado pela sigla **Gm**, de “Grooming”: Gestos de asseio podem ser feitos, por exemplo, pelo ajeitar de roupas ou cabelos, e podem ter diversas interpretações possíveis, como autoconforto, estresse ou então desdém (Navarro, 2008, p. 142).
- Toque do rosto, representado pela sigla **Ft**, de “Facial Touch”: Este gesto é um movimento de tocar qualquer região do rosto, e é um potencial indicador de uma mentira (Hughes, 2020, p. 60).
- Envolver com um braço, representado pela sigla **Wp**, de “Single-Arm Wrap”: Este gesto caracteriza-se por uma das mãos a segurar o antebraço contrário de forma a proteger o abdômen, e em mulheres pode indicar sentimentos de vulnerabilidade ou insegurança (Hughes, 2020, p. 65).
- Auto-abraço, representado pela sigla **Shg**, de “Self-Hug”: Este é um gesto para autoconforto que consiste em abraçar-se com ambos os braços, e pode indicar estresse (Navarro, 2008, p. 48).
- Toque no peito, representado pela sigla **Tch**, de “Chest Touch”: Este é o gesto de tocar o peito com uma ou ambas as mãos, e é consistente com uma sinceridade emocional sobre algo (Hughes, 2020, pp. 79-80).
- Silenciar, representado pela sigla **Hu**, de “Hushing”: Este é mais um gesto que pode indicar uma mentira, também conhecido como *mouth blocking*, ou “bloqueio da boca”, e se caracteriza por qualquer movimento que esconde a boca da visão de outras pessoas (Hughes, 2020, p. 101).

- Inclinar a cabeça, representado pela sigla **Ht**, de “Head Tilt”: Este gesto caracteriza-se pela inclinação da cabeça para um dos lados, e indica conforto e relaxamento (Navarro, 2008, p. 170).

### 3.4 Analogias e desanalogias

Como foi dito antes, a narrativa emocional traçada para o personagem desta peça foi a de uma mudança de perspectiva ao longo dela. Portanto, ao criar as analogias e desanalogias, precisei sempre manter isto em mente e utilizá-las de forma a encaixar nesta narrativa. O que foi estabelecido, então, é que o personagem estaria primeiro cantando de forma que certos versos teriam maior probabilidade de serem uma mentira – e estes versos seriam não todos, mas apenas aqueles que julguei demonstrarem mais profundamente as opiniões e sentimentos do personagem. E então, haveria certas ambiguidades e momentos em que o personagem poderia parecer não saber bem em que pensar; e estas ambiguidades seriam então exacerbadas até um clímax depois do qual o personagem passaria a dizer apenas verdades. Como o texto por si só não contém elementos que levem a crer uma mentira por parte do eu lírico, já basta apenas a desanalogia entre o texto e música ou entre o texto e comportamento (ou entre o texto e ambos) para denotar estas mentiras.

#### 3.4.1 Música e texto

A primeira relação de desanalogia entre música e texto nesta peça ocorre a partir do compasso 24 (Figura 25). Nesta parte do texto, o eu lírico canta os versos “*I love a life whose plot is simple/and does not thicken with every pimple*” (eu amo uma vida cujo roteiro é simples/e não se engrossa a cada obstáculo). Se aqui houvesse uma relação de analogia entre música e texto, seria de se esperar simplicidade neste trecho da peça; porém, a primeira coisa que o eu lírico faz é repetir diversas vezes a palavra “simples”, cada vez em um registro mais agudo e em uma dinâmica crescente, e na última vez, estender a palavra cantando coloraturas ascendentes e descendentes na extensão de um intervalo de décima, além de estender o fim da palavra com acentuações de dinâmica. Tudo isso cria uma lógica de crescente complexidade musical que contraria a simplicidade evocada no texto.

Figura 25: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 24-25

No compasso 26, a voz canta novamente repetições, desta vez da palavra “pimple”, e no próximo compasso o violoncelo repete o que acabou de ser cantado, porém substitui os grupos de duas semicolcheias por tercinas (Figura 26). Assim como a desanalogia anterior, isto contribui para uma discordância entre música e texto, pois o personagem diz que ama uma vida cuja história não se engrossa a cada obstáculo (Thoreau usa a palavra *pimple* neste verso para se referir metaforicamente aos obstáculos), e enquanto isso, a música “engrossa” ao realizar as repetições com um rápido crescendo e uma aceleração do andamento. Estes elementos então criam uma complexidade e instabilidade que está em contradição com o que diz o texto.

Figura 26: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 26-27

Depois disto, há uma seção que muda completamente o contexto rítmico do acompanhamento que foi feito até então, na qual o andamento dobra e o violoncelo toca colcheias em *staccato* indo lentamente da dinâmica piano ao forte. Nesta seção a voz canta os mesmos versos anteriores, contribuindo assim para a desanalogia na qual a música, que “engrossa” em aspectos como dinâmica e andamento e ao repetir versos mais uma vez, discorda do texto, que fala sobre o amor a uma vida de simplicidades (Figura 27). As repetições nesta parte da música ocorrem no âmbito dos versos individuais com as palavras “simple” e “pimple” e também no âmbito mais geral da música, com a repetição de tudo o que já havia sido cantado anteriormente; e tudo isto acaba por “engrossar” a extensão da música, sendo então uma contradição ao texto. Além disso, como há de ser visto mais à frente ao analisar isto sob o ponto de vista comportamental,

é quase como se o eu lírico estivesse a tentar se convencer daquilo que canta por meio destas repetições.

The image shows a musical score for two systems of music. The first system starts at measure 36 and ends at measure 43. The second system starts at measure 40 and ends at measure 43. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The time signature is 5/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*. The lyrics are: "I love a life whose plot is simple" and "And does not thicken with e-vry pim-ple". There are also performance instructions like "Ht" and "Ft" above the vocal line.

Figura 27: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 36-43

A próxima desanalogia que ocorre se encontra a partir do compasso 55, quando a voz canta o verso “eu amo uma alma honesta” e então irrompe em risadas. Este verso é seguido de uma reação agressiva do violoncelo ao tocar intervalos de trítono (com uma quinta perfeita no meio) em uma dinâmica subitamente forte (Figura 28). Estas risadas dão a entender um tom de sarcasmo no que acaba de ser cantado (até porque a palavra “earnest” em inglês tem conotações nas quais significa “sério” ou “austero”, o que portanto gera ainda mais tensão entre a música e o texto neste trecho) e a reação do violoncelo ocorre como uma irritação com o que a voz acaba de fazer.

The image shows a musical score for two systems of music. The first system starts at measure 53 and ends at measure 57. The second system starts at measure 54 and ends at measure 57. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*. The lyrics are: "I love an earnest soul" followed by laughter. There are also performance instructions like "Gm", "Br", "Ha(nD)", and "Lc" above the vocal line.

Figura 28: Excerto de *Conscience* (2023) cc. 53-57

Posteriormente, no compasso 74, o violoncelo imita as risadas feitas pela voz no compasso 56, quando esta canta os versos “sorrindo, não chorando” (Figura 29). Esta reação acontece como um comentário irônico ao que aconteceu anteriormente, sendo que desta vez é o violoncelo que “ri” como uma reação ao que a voz canta.

74

Lau-ghing not wee-ping A cons - cience wise

*p*

Figura 29: Excerto de *Conscience* (2023) cc. 74-75

No compasso 113 ocorre uma analogia na qual quando a voz canta o verso “*whether to worship or to scoff*” (seja para adorar ou para zombar) se faz dois movimentos diferentes: quando é cantada a palavra “*worship*”, ou “adorar”, depois de haver uma subida gradual para o registro agudo nos dois últimos compassos, a voz sobe até a nota sol, que é uma das mais agudas durante a música, tendo ocorrido apenas uma vez anteriormente. Isto remete à associação que temos entre Deus, que é ao que o eu lírico se refere neste momento ao falar sobre “adorar”, e elementos que se encontram verticalmente mais acima que outros, por conta do paralelo entre o Céu no qual se encontram as coisas divinas e o céu do mundo físico, literalmente o que vemos ao olhar para cima. Depois disso, quando é cantada a palavra “*scoff*”, ou “zombar”, é feito um movimento descendente que faz com que a palavra seja cantada na nota mi, num intervalo de décima abaixo de onde se encontrava no sol agudo que foi cantado anteriormente (Figura 30). Isto gera uma associação da palavra “zombar” como algo menos digno, visto que se encontra verticalmente abaixo do que acabou de ser apresentado como mais divino. Como a palavra “*worship*” se encontra então em uma das notas mais agudas da peça e a palavra “*scoff*” se encontra em uma região consideravelmente mais grave, isto contribui para uma concordância entre música e texto neste verso.

113

*f* *Tch* *mf*

Whether to wor - ship Or to scoff

*f* *mf*

Figura 30: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 113-114

Quase imediatamente depois disto, a partir do compasso 116, já ocorre a próxima desanalogia desta peça (Figura 31). A esta altura, as dinâmicas já estão se tornando cada vez mais fortes e a peça começa a se encaminhar para seu clímax, então já se torna gradualmente mais densa e as analogias e desanalogias se tornam mais próximas de forma a retratar uma confusão mental e ambiguidade nos pensamentos do personagem. Neste trecho, o texto diz “*If not good, why then evil?/If not good god, good devil*” (se não bom, por que então mau?/se não bom deus, bom diabo) tendo então mais uma ocorrência da anáfora sobre a qual foi falada anteriormente. As palavras “*if not good*” ou “se não bom”, que são as que se repetem, são cantadas com a mesma melodia (lá – si – sol sustenido) de forma a contribuir ainda mais para o efeito desta anáfora. No primeiro verso, após esta melodia, a frase “*why then evil*” ou “por que então mau” é cantada com o início igual à anterior (lá – si) mas ao invés de descer para o sol sustenido, sobe ao ré – isto gera um contraponto entre as palavras “bom” e “mau”, no qual “bom” se encontra um trítono abaixo de “mau” – e repousa no dó sustenido logo abaixo. Então após a repetição de “*if not good*”, a palavra “*God*”, ou “Deus”, é cantada na nota dó, uma quinta aumentada (ou sexta menor) abaixo do sol sustenido anterior; e as palavras “*good devil*” ou “bom diabo” são cantadas em um registro consideravelmente acima disto, a começar pelo dó uma oitava acima do que foi cantado na palavra anterior, seguido de uma subida ao sol bemol um trítono acima disto que então repousa no fá logo abaixo, o que remete ao que foi feito na frase “por que então mau”, com a melodia fazendo um movimento ascendente repousando na nota meio tom abaixo. Desta forma, a confusão dos pensamentos do personagem e o contraponto entre a analogia que ocorreu poucos compassos antes e esta desanalogia se tornam mais extremos, pois temos a palavra “Deus” em uma das notas mais graves que aparecem em toda a peça e a palavra “diabo” em uma das mais agudas, como uma contradição ao sentimento que foi passado anteriormente no qual associamos “*worship*” e coisas divinas a um âmbito verticalmente superior a “*scoff*”.

Figura 31: Excerto de *Conscience* (2023) cc. 116-119

Depois de um clímax sobre o qual será falado mais à frente, a peça se encaminha para uma dinâmica pianíssimo, com um andamento lento e muitas notas longas, e no compasso 131 há uma referência à primeira desanalogia que ocorreu nesta peça, porém num contexto muito diferente (Figura 32). Os versos dizem “*give me simple laboring folk*” (dê-me simples povo trabalhador), e na palavra *simple* acontecem novamente as repetições que antes aconteceram nesta palavra; mas desta vez, ao invés de subir até onde foi feito anteriormente, a melodia desce, fazendo com que a voz permaneça no registro médio, a dinâmica se mantém em pianíssimo e o andamento permanece lento, com um acompanhamento em notas longas no violoncelo. Este trecho então, apesar das repetições da palavra, se mantém de forma realmente simples e sem grandes desenvolvimentos na música, de forma a demonstrar o contrário do que foi feito na primeira desanalogia da peça – quase como se, desta vez, o personagem tentasse se retratar pelo que foi dito antes; ou pelo menos pela forma como foi dito antes.

131 **Sh** **Ef**

Sim-ple... sim-ple, sim-ple, sim-ple Simple la-boring folk...

Figura 32: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 131-134

Nos compassos 137 e 138, quando se canta o verso “*who love their work*” (que amam seu trabalho) se referindo ao povo trabalhador sobre o qual foi cantado anteriormente, as palavras “seu trabalho” são repetidas (Figura 33) em um motivo melódico que aconteceu anteriormente no compasso 96, quando se cantou a palavra “sozinho”. A palavra “sozinho” também foi repetida diversas vezes neste trecho anterior em uma dinâmica *mezzopiano* e depois piano com acordes em *pizzicato* no violoncelo, de forma a passar a ideia de solidão com os sons em uma dinâmica mais suave e com a palavra a ser cantada “sozinha”, ou seja, sem outras palavras. Então, este motivo melódico da palavra “sozinho” ocorre no compasso 138 de forma a fazer referência ao mesmo sentimento de solidão, mas desta vez ao falar sobre o trabalho das pessoas simples.

136

Wp Shg

Who love their work Their work Their work

Figura 33: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 136-139

Os últimos versos da peça dizem, referindo-se às pessoas simples, “*whose virtue is a song/to cheer God along*” (cuja virtude é uma canção/para alegrar a Deus). Esta é a terceira e última vez que o texto usa a palavra “Deus”, e a linha melódica vocal, que até então se encontra no registro médio, faz um salto de sétima menor do sol sustenido para o fá sustenido ao cantar esta palavra, com uma nota sustentada que inicia em pianíssimo e então cresce ligeiramente em dinâmica, enquanto a música mantém um andamento lento e um acompanhamento feito majoritariamente em notas longas (Figura 34). Este gesto então se contrapõe à última vez em que foi mencionado Deus, na qual a palavra “God” foi cantada na nota dó no registro grave ou médio-grave, e por ser o último verso da música, se estabelece uma decisão final do personagem que canta, a de manter sua visão de Deus num âmbito mais “alto” e portanto mais digno, como referência à palavra “worship” que foi cantada no compasso 113. A música então mantém um caráter calmo e suave até o fim, o que contribui para o estabelecimento desta decisão e contrasta com todos os momentos anteriores de acessos de raiva, risadas desenfreadas e confusões mentais do personagem.

156

rall. pp p Ef Ht

A song to cheer God to cheer God a - long

Figura 34: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 156-159

### 3.4.2 Verdades e Mentiras: Música, texto e comportamento

Antes de analisar os comportamentos presentes na partitura e sua relação com a música e o texto, é preciso compreender alguns pontos básicos da análise comportamental. É muito fácil se deparar com artigos que dizem coisas como “sinais definitivos de que uma pessoa está mentindo”, e este tipo de declaração cai em um erro crasso chamado de Erro de Atribuição. “O Erro de Atribuição é algo que acontece quando dizem que um único gesto tem um significado singular” (Hughes, 2020, p. 23). Basicamente, não é possível ter certeza absoluta de que uma pessoa mente ou diz a verdade de acordo com uma análise comportamental (Hughes, 2020, p. 82). O que esta análise nos traz é maiores probabilidades de que isso está acontecendo quando vemos vários comportamentos consistentes com mentiras ocorrendo ao mesmo tempo – e isto apenas se estes comportamentos divergem de uma linha de base pré-estabelecida para cada indivíduo (Hughes, 2020, p. 83; Navarro, 2008, pp. 12-13); e mesmo assim, nenhum analista comportamental poderá dizer com 100% de irrefutável certeza que uma pessoa está mentindo. Portanto, na composição desta peça, mantive isto em mente e não adentrei completamente nas questões de linha de base do personagem, e por isso, pode haver outras interpretações possíveis sobre o significado de cada comportamento além das que foram por mim estabelecidas, gerando assim diferentes formas de compreender o que se passa na mente dele.

O primeiro gesto que aparece na partitura é o *Flash* da sobrancelha, no compasso 13 (Figura 35). Como foi dito antes, este gesto pode ser consistente com algumas interpretações, seja uma demonstração de não-ameaça, amigabilidade ou uma forma de enfatizar o que é dito; no caso deste trecho da música, o eu lírico estava cantando versos sobre o que é a consciência, e no compasso 13, pausa por um momento e canta “*I say*” (Eu digo) lentamente, seguido de mais uma pausa antes de continuar a cantar. Um *flash* de sobrancelha neste contexto é muito consistente com uma intenção de ênfase no que está sendo dito, porque é a primeira vez que o personagem diz algo em primeira pessoa, portanto, enfatiza este verso com o gesto da sobrancelha, além das pausas antes e depois dele. Este gesto também ocorre posteriormente no compasso 90, ao dizer “predestinada a ser boa” referindo-se à alma, e o *flash* que ocorre exatamente nas palavras “ser boa” indica a intenção de enfatizar esta qualidade.

13 **Ef** *a tempo*

I say... Turn it out - doors...

Figura 35: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 13-14

A próxima indicação de comportamento que aparece nesta peça é a expressão facial de desprezo, primeiro por um breve momento no compasso 23 e depois novamente no compasso 25 (Figura 36).

22 **Co**

I love a life whose plot is sim - ple

24 **Co**

Sim - ple... sim - ple, sim - ple, sim - ple! Sim - ple

Figura 36: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 22-25

Como demonstrado anteriormente, esta é a primeira desanalogia que ocorre entre música e texto, pois a “vida simples” sobre a qual o personagem canta não condiz com o movimento de coloraturas e a repetição quase desenfreada da palavra “simples” em uma dinâmica crescente, e esta desanalogia é consistente com a interpretação de que o personagem está mentindo neste momento. Com a adição de uma expressão facial de desprezo na primeira e última vez que é cantada a palavra “simples”, esta interpretação se torna ainda mais provável, pois podemos a partir disto inferir que o mero pensamento sobre uma vida simples já é o suficiente para fazer com que o personagem demonstre um sentimento de desprezo; e assim, ele não ama uma vida simples, mas a despreza. E agora, podemos esquematizar esta análise da relação entre música, texto e comportamento com a utilização de uma CIN com três *input spaces* (Figura 37).

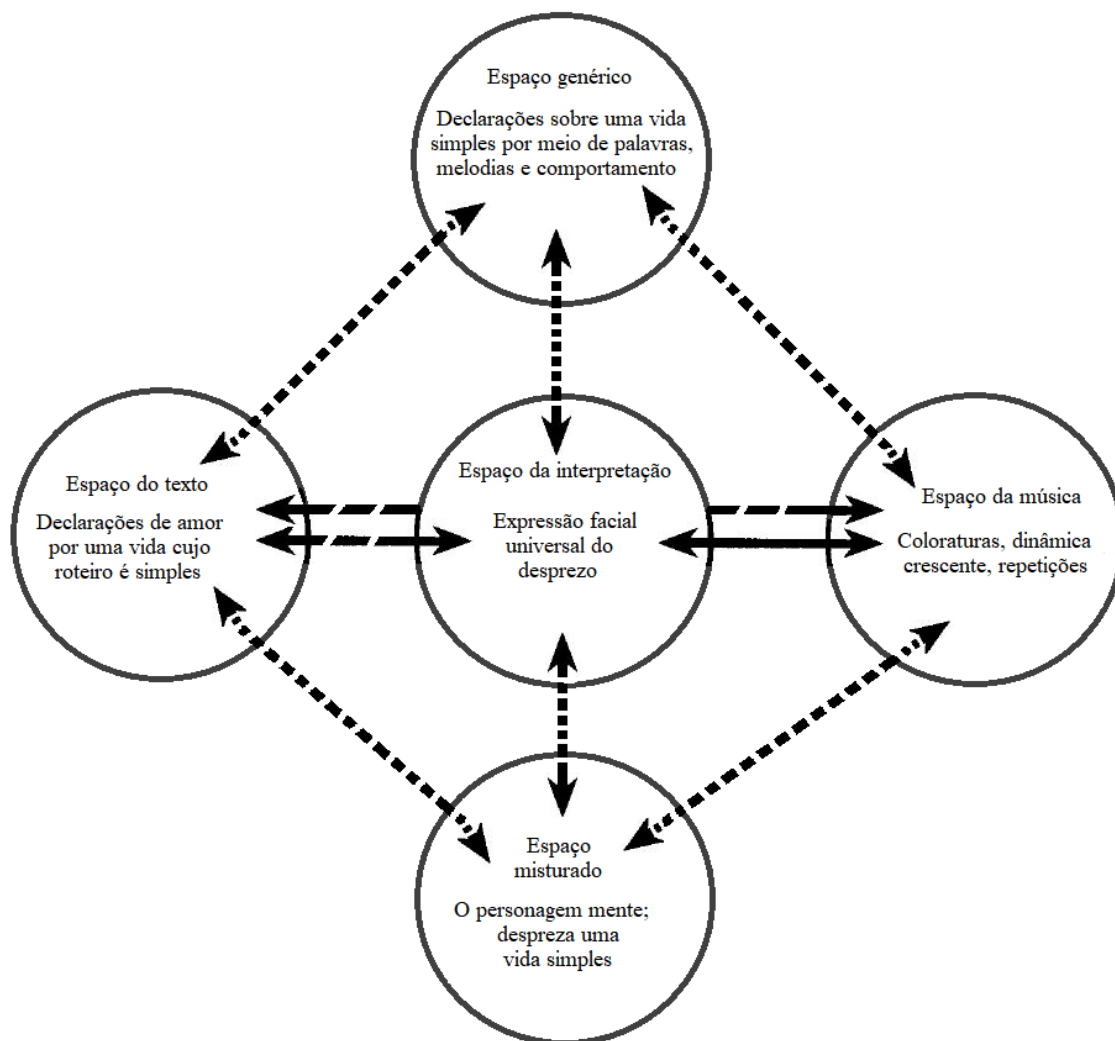


Figura 37: CIN a partir do excerto de *Conscience* (2023) (cc. 22-25)

Com esta esquematização, podemos compreender a relação de discordância entre o texto e a música e entre o texto e a interpretação, e a relação de concordância entre a música e a interpretação, na qual a música realiza movimentos relativamente complicados de coloratura numa extensão de décima e a interpretação exhibe sinais de desprezo enquanto se canta a palavra “simples”, contribuindo assim para a conclusão apresentada no espaço de convergência entre os três domínios.

Há uma “sub-interpretação” do que ocorre neste excerto, que mergulha ainda mais profundamente na psique do personagem: no trecho das coloraturas, apesar de ocorrer em um intervalo extenso de notas e com saltos e um ritmo acelerado, não há a presença de nenhum bemol ou sustenido. Uma das interpretações possíveis a isto, que é a interpretação na qual pensei ao compor desta forma, é que, apesar de desprezar uma vida simples, o eu lírico tem um desejo de não se sentir desta forma. É um sentimento muito específico, o

de uma pessoa que diz amar algo, porém mente e na verdade sente desprezo, mas gostaria de não senti-lo. Um aspecto que contribui para a pertinência desta interpretação é o fato de que, para um público que assiste a performance desta peça, o fato de não haver bemóis e sustenidos é indiferente, pois não estão a ver a partitura para saber disso (a não ser que tenham ouvido absoluto, mas numa coloratura acelerada desta forma e que acontece num período tão curto, certamente é um detalhe que passaria quase despercebido); estão somente vendo alguém que canta uma declaração de amor a uma vida simples, porém o faz de forma não simples, e exibe uma face de desprezo ao falar sobre isto. Este detalhe sobre o real desejo do personagem se encontra então em uma camada muito mais profunda do significado deste excerto.

A próxima indicação de comportamento ocorre já no próximo compasso, no verso “*and does not thicken with every pimple*” (e não se engrossa a cada obstáculo) (Figura 38). Como foi dito antes, aqui também ocorre a desanalogia entre música e texto, e a expressão facial de felicidade indicada acima com a observação “nD” de “*non-Duchenne*” pode ter algumas interpretações. O fato de haver uma expressão de felicidade neste trecho pode indicar um sentimento de excitação no momento em que a palavra “*pimple*” é repetida no movimento ascendente com *accelerando*, sendo assim, um indicativo de que os obstáculos mencionados no texto causam este sentimento ao personagem; e o fato da expressão conter um sorriso não-Duchenne pode ser interpretado como uma consequência desta excitação, que faz com que os olhos permaneçam bem abertos e não se estreitem como consequência do sorriso, mas também há outra interpretação possível disto, considerando a sub-interpretação do excerto anterior: o fato da expressão facial ser a que conhecemos como uma felicidade não-genuína pode indicar, também, um desejo oculto do personagem de não se sentir da forma que se sente.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 44. The vocal line starts at measure 26 with the lyrics "And does not thicken with every pimple, pimple, pimple". The music features a triplet of eighth notes in the vocal line, marked with "accel." and "f". The piano accompaniment also features a triplet of eighth notes, marked with "f" and "poco più mosso". The tempo is marked as quarter note = 44. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 38: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 26-27

No compasso 30, ocorre um dar de ombros enquanto se canta “*no worse than it finds it*” (não pior do que o encontra) (Figura 39). No contexto deste momento, o personagem está cantando sobre uma alma que deixa o universo não pior do que o

encontra. Isto é consistente com o significado normalmente atribuído a este gesto, que é o da falta de algo (Debras, 2017), e o gesto ocorre exatamente quando se diz “não pior”, o que ilustra então a ausência de uma piora no universo. Este gesto ocorre também no fim do compasso 44, quando os versos estão a ser repetidos e se canta “*no sickly conscience binds it*” (uma alma tão sólida que nenhuma consciência doentia a prende) (Figura 40). Aqui o gesto ocorre quando se diz a palavra “no”, que se refere ao “nenhuma”. Portanto, o dar de ombros neste momento ilustra a ausência desta alma doentia.

Figura 39: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 30-31

Figura 40: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 44-45

No compasso 36 ocorre uma inclinação da cabeça ao cantar a frase “*I love a life*” (eu amo uma vida), quando se começa repetir os versos anteriores sobre amar uma vida simples (Figura 41). A inclinação de cabeça é uma posição consistente com o conforto e segurança, mas também pode ser uma forma de demonstrar inocência, e foi este significado que quis inserir aqui; portanto, quando o personagem repete estes versos, tenta demonstrar uma inocência ao cantar novamente sobre amar uma vida simples, talvez como uma forma de minimizar o efeito de sua expressão de desprezo anterior quando cantou os mesmos versos pela primeira vez.

36 **Ht** *f*

*p* I love a life whose plot is simple

*p cresc.* *f*

Figura 41: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 36-39

A partir do compasso 53, ocorre uma sequência de gestos (Figura 42); primeiro, um gesto de asseio, seguido de um aumento súbito na taxa de piscadas. A presença destes gestos é consistente com um aumento no estresse do personagem, o que, para um analista comportamental, seria uma indicação de que é preciso observar com ainda mais atenção os próximos comportamentos do indivíduo. Depois disso, como demonstrado na Figura 28, o personagem canta a frase “eu amo uma alma sincera” e então irrompe em risadas, e o comportamento indicado é uma expressão de felicidade com a observação (nD) seguido de uma compressão de lábios. Como visto anteriormente, as risadas indicam um sarcasmo neste verso, e a expressão de felicidade com a presença do sorriso não-Duchenne pode ter como interpretações o mesmo da última vez que esta expressão apareceu: seja uma excitação ou uma sub-interpretação de um desejo oculto do personagem de não se sentir daquela maneira; e a compressão de lábios depois disto denota uma opinião retida (Hughes, 2020, p. 53) consistente com a tentativa do personagem de esconder seus verdadeiros sentimentos neste trecho. Esta expressão ocorre novamente de forma muito breve no compasso 104 quando se canta a palavra “alegrias”, como uma simples forma de ilustrar o que o personagem fala.

53 **Gm** **Br** **Ha(nD)** **Lc** *f*

I love an earnest soul (risadas)

*p cresc.* *f*

Figura 42: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 53-57

No compasso 80, são cantados *a capella* os versos “not changing with events/dealing in compliments”, (que não muda com os eventos/lida em elogios) referindo-se à consciência (Figura 43). O primeiro verso é cantado com a expressão facial de tristeza, e o segundo, quando chega na palavra “elogios”, tem a expressão genuína de

felicidade, mantida durante a próxima melodia em *bocca chiusa*; isto é consistente com um sentimento negativo diante do pensamento sobre não mudar com eventos e um agrado ao pensar em elogios, que se mantém como uma reflexão posterior ao cantar em *bocca chiusa*.

80 Sa Ha *bocca chiusa*

*p* Not chan-ging with e - vents Dea-ling in com - pli-ments

*pp*

Figura 43: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 80-83

No compasso 94, ao repetir a palavra “*alone*” (sozinho), o personagem exibe a expressão facial de tristeza por um longo período, até o compasso 99 (Figura 44). Isto é consistente com um sentimento de tristeza durante um pensamento sobre a solidão, ainda que, nestes versos, o sentido da palavra “*alone*” não seja o de “sozinho”, e sim algo mais como “apenas”; porém, ao repetir esta palavra, é como se o personagem estivesse invocando o sentimento de solidão, tirando a palavra de seu contexto e refletindo sobre ela por si só.

94 Sa

Un - to it - self a - lone A - lone A - lone

97

A - lone *p* A - lone A - lone And false to none

*pizz.* *arco*

*pp* *f*

Figura 44: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 94-100

Esta expressão aparece novamente no compasso 128, ao repetir as palavras “*Give me*” (Dê-me), no momento em que a música entra num caráter mais suave e lento depois das diversas tribulações e acessos de raiva (Figura 45); esta expressão neste momento é como um *after-taste* da montanha-russa de sentimentos que foi demonstrada durante a peça.

128 **Sa** **Sh**

*p* Give me Give me Simple

Figura 45: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 128-131

Um gesto de toque no peito acontece no compasso 113 (Figura 46), ao cantar a palavra “*worship*”, que como foi visto anteriormente, tem uma importância particular no contexto desta peça. O toque no peito então enfatiza esta importância, e demonstra uma sinceridade da parte do personagem, sinceridade esta que pode ser relacionada à decisão de cantar tal palavra no registro agudo.

113 *f* **Tch** *mf*

Whether to wor - ship Or to scoff

Figura 46: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 113-114

A expressão facial de raiva aparece primeiro no compasso 120, quando o personagem irrompe em um primeiro acesso de raiva ao dizer (ou melhor, gritar): “*Goodness! You hypocrite, come out of that*” (Céus! Seu hipócrita, saia disso) (Figura 47). Este acesso de raiva é o primeiro ponto brusco de virada na narrativa emocional que tracei para este personagem, estando ele aqui com raiva de si mesmo, e chamando a si mesmo de hipócrita. A partir deste ponto é que suas opiniões e sentimentos irão mudar drasticamente em relação ao que foi apresentado antes.

120 *f* **Ag**

Good-ness! You hy-po-crite come out of that

Figura 47: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 120-121

Esta expressão então ocorre novamente no compasso 124, no último acesso de raiva do personagem, quando grita “Eu não tenho paciência para esses covardes conscientes” (Figura 48), e depois disto, a peça muda completamente de caráter até o seu fim, demonstrando a mudança na mentalidade do personagem.

Figura 48: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 124-125

Na próxima seção, o gesto de dar de ombros ocorre no compasso 131 (Figura 49). Aqui, a voz repete novamente a palavra “simples”, e o dar de ombros neste momento ilustra uma ausência de qualquer outra coisa além de “simples”, o que é uma forma muito comum na qual utilizamos este gesto.

Figura 49: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 131-132

Logo após isto, no compasso 134, ocorre um *Flash* de sobrancelhas ao cantar as palavras “*laboring folk*” (povo trabalhador), de forma a enfatizar a palavra “*folk*” (Figura 50). Esta ênfase ocorre como uma sinalização da importância deste “povo” para o personagem, que é sobre o qual canta nesta seção inteira.

Figura 50: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 133-135

Do compasso 136 ao 137 ocorre um envolver de um braço que no compasso 138 se transforma em um auto-abraço (Figura 51). Isto acontece ao cantar o verso “*who love their work*” (que amam seu trabalho), referindo-se ao povo, e repetindo então as palavras “seu trabalho”. A narrativa emocional que tracei para este trecho contém uma insegurança da parte do personagem, pois demonstrava desprezo e desdém pelo que agora enaltece.

Figura 51: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 136-139

No compasso 145, ocorre uma inclinação de cabeça e em seguida uma expressão de felicidade ao cantar novamente o verso “*Give me simple laboring folk*”, seguida da mesma expressão com a observação (nD) ao cantar “*who love their work*” (Figura 52). Ineri esta inclinação de cabeça como um primeiro sinal de conforto com a ideia de uma vida simples, e então um sentimento de felicidade ao entrar nesta nova perspectiva seguido de um resquício desta felicidade apresentado no rosto como um sorriso não-Duchenne, que, novamente, não é necessariamente um sinal de mentira, e neste contexto pode ser interpretado como uma simples demonstração de boas intenções da parte do personagem.

Figura 52: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 145-147

Nos compassos 152 e 153 acontece novamente uma inclinação de cabeça ao repetir as palavras “*a song*” (uma canção) depois de cantar o verso “*whose virtue is a song*” (cuja virtude é uma canção), demonstrando assim o conforto no qual o personagem agora se encontra nesta nova mentalidade (Figura 53).

Figura 53: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 152-153

Por fim, no compasso 158, ao cantar a palavra “Deus”, há um *Flash* de sobrancelhas como forma de enfatizar a palavra, e em seguida, ao cantar o verso final “*To cheer God along*” (para agradar a Deus), uma última inclinação de cabeça, demonstrando mais uma vez o conforto do personagem e encerrando assim a narrativa emocional traçada para o personagem desta peça (Figura 54).

Figura 54: Excerto de *Conscience* (2023), cc. 158-160

## 4. Conclusão

A investigação por trás do trabalho apresentado nesta tese presenteou-me com um processo de descoberta de diversas novas formas de trabalhar minhas composições, além de um imenso novo conhecimento sobre o pensamento dos diversos autores que tive o prazer de ler, e por isto, tenho uma renovada confiança em meu estilo composicional e um novo nível de curiosidade sobre todos os universos acadêmicos pelos quais passei durante esta investigação, curiosidade esta que, talvez, não seja possível saciar – o que não é algo ruim, pelo contrário, é um estímulo para que eu continue a investigar e descobrir novos caminhos composicionais e compartilhar estes novos fascinantes conhecimentos com outras pessoas.

A teoria desenvolvida por Zbikowski (2017) demonstrou-se um universo repleto de possibilidades, e o fato de eu ter podido inserir neste universo a análise comportamental, que é um assunto pelo qual tenho imenso interesse, foi algo para mim surpreendente e altamente estimulante. O desenvolvimento deste trabalho foi não só prazeroso, como se revelou uma fonte de incontáveis novas inspirações para meus futuros projetos, como composições e artigos acadêmicos, projetos estes que já começo desde agora a conceber. Portanto, esta investigação me rendeu diversos frutos não só como artista, mas também como acadêmica, e por isto consigo visualizar estes projetos futuros como sendo cada vez mais proveitosos e certamente considero este trabalho como a base sobre a qual poderei construir tudo isto.

## Referências bibliográficas

Agawu, K. (1992). Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century “Lied.” *Music Analysis*, 11(1), 3–36. <https://doi.org/10.2307/854301>

Autor desconhecido. (2013a).

<http://theleagueofjusticejaredonorwell.blogspot.com/2013/02/analysis-of-henry-david-thoreaus.html>

Autor desconhecido. (2013b).

<http://theleagueofjusticejaredonorwell.blogspot.com/2013/02/poetry-essay-1-conscience.html>

Bonds, M. E. (2004). *Absolute Music*. Oxford University Press.

Borges, A. F. D. (2017) Pra falar das flores: O uso político da música durante a ditadura militar. *Universidade de Brasília*.

Campos-Neto, A. O. (2016). Choros N. 10 by Heitor Villa-Lobos: Analyzing the Themes and Compositional Techniques of Brazilian Modernism.

[https://aquila.usm.edu/masters\\_theses/185](https://aquila.usm.edu/masters_theses/185)

Carvalho, S. (2017). Gesture as a metaphorical process: an exploration through musical composition. *Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-9*

Cerlin, M. (2017). *Varieties of Musical Irony: From Mozart to Mahler*. University of Minnesota.

Chen, Y. (2022). The Shaping of Meaning through a Culturally Distant approach to Fado Singing. *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*.

Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press.

Davies, H. (1975). *As letras dos Beatles*. Editora Planeta do Brasil Ltda.

Debras, C. (2017). The Shrug: Forms and Meanings of a Compound Enactment. *Gesture*, 2017, 16 (1), pp.1–34. 10.1075/gest.16.1.01deb.hal-01640701

- Ekman, P. (2003). *Emotions Revealed*. Phoenix.
- Everett, W. (1999). *The Beatles as Musicians*. Oxford University Press.
- Gordeeva, T., Azhimov, Z., Mirnaya, R., Voznesenskaya, A. (2020). Ontological and Aesthetic Qualities of a Singing Sound. *Revista Música Hodie*, 20. <https://doi.org/10.5216/mh.v20.55695>
- Hughes, C. (2020). *Six-Minute X-Ray*. Evergreen Press.
- Kaminsky, P. K. (2004). Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality." *Music Theory Spectrum*, 26(2), 237–264. <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.2.237>
- Kramer, L. (1984). *Music and Poetry*. University of California Press.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons.
- Martins, S. F. D. (2004). Análise Semiótica da Canção "Hino de Duran", de Chico Buarque de Holanda. <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press.
- Navarro, J. (2008). *What Every Body Is Saying*. Harper Collins.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Harmony*. WW Norton & Company, Inc.
- Sacks, O. (2007). *Musicophilia*. Knopf.
- Spitzer, M. (2018). Conceptual blending and musical emotion. *Musicae Scientiae*, 22(1), 24-37. <https://doi.org/10.1177/1029864917714302>
- Zbikowski, L. M. (2017). *Foundations of Musical Grammar*. Oxford University Press.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music*. Oxford University Press.

## **Anexo (partituras)**

*Quatro Canções*  
*de*  
*Emily Dickinson*

Isabella Rollim

2022

# I'm Nobody

Poema de Emily Dickinson

Isabella Rollim

♩ = 40

*p*

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and begins with a whole rest for four measures, followed by a half note 'I'm' in the fifth measure. The piano accompaniment starts in the second measure with a piano (*p*) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a triplet of eighth notes 'no-bo - dy' in measure 5, followed by 'Who are you?' in measure 6, 'Are you' in measure 7, and 'no - bo - dy' in measure 8. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand in measure 8. The system concludes with a 2/4 time signature change.

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'too?' in measure 8, 'Are you' in measure 9, 'no - bo - dy' in measure 10, and 'too?' in measure 11. The piano accompaniment features a *mf* dynamic in measure 8 and a *p* dynamic in measure 9. A 'release note with air' instruction is placed above the vocal line in measure 11. The system concludes with a 2/4 time signature change.

The fourth system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'Then there's a pair of us' in measure 12 and 'Don't' in measure 13. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand in measure 12. The system concludes with a 3/4 time signature change.

14

tell They'd ba - nish us, you know... How

17

*mf*  
drea - ry to be some -

18

bo - dy How pu - blic like a

20

frog To tell your name the

22

*mp*

live - long day To an ad - mi - ring

*mp*

25

bog

*mp*

27

*rall.*

*p*

8

# The Bustle in a House

Poema de Emily Dickinson

Isabella Rollim

$\text{♩} = 82$

*mf*

The bus - tle \_\_\_\_\_ in a house The mor - ning

6 *mp*

af - ter death Is so - lem - nest of in - dus - tries

10 *p* *rall.* *poco meno mosso* ( $\text{♩} = 72$ )

En - ac - ted u - pon Earth \_\_\_\_\_

14

8

17

The swee-ping up the heart And put-ting love a -

21

way We shall not want to use a -

25

gain Un - til E - ter - ni - ty

30

# If I Can Stop One Heart From Breaking

Poema de Emily Dickinson

Isabella Rollim

♩ = 42

*p*

If I can stop one heart from

*pp*

bre - king I shall not live in vain I shall not live in vain

*mf*

*p*

I shall not live in vain If I can

ease one life the a - ching Or cool one pain

Or help one faint - ing ro - bin un - to his nest a - gain

I shall not live in

vain

The musical score on page 22 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. It begins with a whole rest, followed by a 3/4 time signature, then a 4/4 time signature, and ends with a whole rest. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The right hand starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The left hand starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a quarter note, a half note, and a quarter note. The piano accompaniment then changes to a 4/4 time signature. The right hand has a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The left hand has a quarter note, a half note, and a quarter note. The score concludes with a double bar line. The word "Red." is written below the piano accompaniment in the 4/4 section.

# Hope

Poema de Emily Dickinson

Isabella Rollim

♩ = 42

*p*

Hope \_\_\_\_\_

*p*

5 *release note with air*

Hope \_\_\_\_\_ Hope \_\_\_\_\_

9 \_\_\_\_\_ is the thing with fea - thers \_\_\_\_\_ That per - ches in the

12 soul \_\_\_\_\_ And sings the tune wi - thout the words \_\_\_\_\_

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

15

And ne - ver stops at all

17

And swee - test in the gale is

*p*

19

heard And sore must be the storm that could a - bash the lit - tle

22

bird that kept so ma - ny warm

*p*

*mf*

I heard it on the chil - lest

land \_\_\_\_\_ and on the stran - gest sea Yet

*f* \_\_\_\_\_ *mp* \_\_\_\_\_ *p* \_\_\_\_\_

ne - ver \_\_\_\_\_ in ex - tre - mi - ty \_\_\_\_\_ it

asked a crumb of me

*Red.*

*Red.*

# Miniaturas (In)fluências

para piano solo

Isabella Rollim

2022





# (In)fluências

Isabella Rollim  
junho/2022

## III.

*Andante*

mp

5

8

11

14

17

20

# Conscience

para voz e violoncelo

Isabella Rollim

2023

A performance desta peça deverá conter, por parte da cantora, os gestos, expressões faciais e comportamentos específicos apontados na partitura. Estes comportamentos serão abreviados de acordo com as siglas da Tabela de Elementos Comportamentais © de Chase Hughes, e os que serão utilizados estão descritos a seguir. É importante que os gestos estejam em sincronia com o texto, ou seja, que sejam realizados exatamente no momento no qual estão inseridos na partitura. Quando não houver gestos ou expressões apontados, a cantora pode se comportar como bem entender.

- Expressões faciais:

**Ha** = Happiness (felicidade). Cantos da boca elevados, de modo a expor os dentes, elevar as bochechas e causar um estreitamento nos olhos. Quando houver (**nD**) ao lado da sigla, isso significa non-Duchenne, e a expressão facial não deverá conter o estreitamento dos olhos.

**Sa** = Sadness (tristeza). Músculos da face completamente relaxados de modo a trazer os cantos da boca para baixo; se possível, cantos interiores das sobrancelhas elevados.

**Ag** = Anger (raiva). Olhos bem abertos; sobrancelhas juntas e abaixadas.

**Co** = Contempt (desprezo). É a única expressão facial unilateral. Um dos cantos da boca se eleva enquanto o outro não; um dos cantos do nariz pode também seguir o movimento e se elevar.

As expressões faciais devem ser mantidas enquanto houver uma linha na partitura. Ao fim dela, não se deve desfazer a expressão imediatamente: ela deve se esvaír do rosto naturalmente.

- Gestos faciais:

**Lc** = Lip compress (compressão dos lábios). Os lábios se comprimem por um momento.

**Ef** = Eyebrow flash (flash da sobrancelha). Elevação rápida das sobrancelhas, por menos de um segundo.

**Br** = Blink rate (taxa de piscada). Quando esta sigla aparecer, aumentar a frequência de piscadas dos olhos por um momento e deixar que voltem ao normal naturalmente.

- Gestos corporais:

**Sh** = Shrug (dar de ombros). Elevar os ombros por um breve momento.

**Gm** = Grooming (asseio). Assear-se rapidamente de qualquer forma (pode ser por mexer nos cabelos ou endireitar a roupa, por exemplo).

**Ft** = Facial touch (toque do rosto). Tocor qualquer região do rosto rapidamente.

**Wp** = Single wrap ou single-arm wrap (envolver com um braço). Uma das mãos segura o antebraço contrário, bloqueando a região da barriga. Manter o gesto enquanto houver a linha.

**Shg** = Self-hug (auto-abraço). Abraçar-se enquanto houver a linha.

**Tch** = Chest touch (toque no peito). Tocor o peito com uma ou ambas as mãos enquanto houver a linha.

**Hu** = Hushing (silenciar). Tocor os lábios com um ou mais dedos enquanto houver a linha.

**Ht** = Head tilt (inclinação da cabeça). Inclinar a cabeça para um dos lados enquanto houver a linha.

# Conscience

Poema de Henry David Thoreau

Isabella Rollim  
junho/2023

$\text{♩} = 60$  *pp* *expressivo*

Voz  
(bocca chiusa) U U Ah

Cello  
*pp*

9  $\text{♩} = 40$  *como um recitativo*

Cons - cience... *mp* Is ins - tinct bred in the house

*p*

11

Fee-ling and Thin - king pro-pa-gate the sin By an un-na - tural bree-ding in and in

13 **Ef** *a tempo*

I say... Turn it out - doors

17

In - to the moors Conscience

*mp*

22 **Co**

I love a life whose plot is sim - ple Sim-ple... sim-ple, sim-ple, sim - ple!

*p*

25 **Co** **Ha (nD)**

Sim - - - ple And does not thi - cken with e - v'ry pim - ple, pim - ple, pim - ple

*p* *accel.* *f*

27  $\text{♩} = 44$   
*poco più mosso* **mp**

A soul so sound no sick - ly cons - cience binds it

*f* *p*

29 **Sh**

That makes the u - ni - verse... no worse than it finds it Cons - cience

*p* *f*

32  $\text{♩} = 84$  **Hu**

*p* *cresc.* *f*

36

Ht

*p* I love a life whose plot is simple *f*

*p* *cresc.* *f*

40

*p*

Ft

And does not thicken with every pimple *f*

*p* *cresc.* *f*

44

*p*

Sh

A soul so sound no sickly conscience binds it

*p* *cresc.*

46

*f*

That makes the universe no worse than it finds it Conscience

(*cresc.*) *f*

49

*p*

Conscience Conscience

*p*

Gm

Br

Ha(nD)

Lc

53

*f*

*gliss.*

I love an ear - nest soul\_ (*risadas*)

*f*

5

58

*mp*

*mp*

Whose migh - ty joy and sor - row\_ are not drowned in a bowl and brought to life to -

*mp*

62

mor - row\_ That lives one tra - ge - dy\_ And not se - ven - ty\_

$\text{♩} = 50$

*rall.*

$\text{♩} = 40$

67

*mp*

*mf*

*gliss.*

71

*mp*

A cons - cience worth kee - ping

*p*

*mp*

5

74

Lau-ghing not wee-ping A cons - cience wise and stea-dy

*p*

77

And fo - re - ver rea-dy *mf* *bocca chiusa* Sa *f* *p* Not chan-ging with e - vents Dea-ling in

*mf* *bocca chiusa* *f* *p*

82

Ha *mf* *bocca chiusa* *mp* com - pli-ments A cons-cience e - xer-cised a - bout

*mf* *bocca chiusa* *pp* *mp*

85

large things where one may doubt *mp* I love a

*mp*

89

*Ef* soul not all of wood Pre-des-ti-na-ted to be good

*Ef*

Sa

93

But true to the back - bone Un - to it - self a - lone A - lone A - lone

Musical notation for measures 93-96, including vocal line and piano accompaniment.

97

A - lone *p* A - lone A - lone And false to none

Musical notation for measures 97-100, including vocal line and piano accompaniment with dynamics *pizz.*, *arco*, *pp*, and *f*.

101

Musical notation for measures 101-102, primarily piano accompaniment with dynamics *mf* and fingerings 5, 6, and 5.

103

*p* **Ha (nD)**  
Born to its own af - fairs Its own joys and own cares

Musical notation for measures 103-105, including vocal line and piano accompaniment with dynamics *p* and fingerings 3 and 3.

106

*mp*  
By whom the work of God be - gun

Musical notation for measures 106-108, including vocal line and piano accompaniment with dynamics *mp* and fingerings 3 and 5.

109

Is fi-nished and not un-done Ta-ken up where He

112

left off Whe-ther to wor-ship Or to scoff

116

If not good, why then e-vil If not good God, good de-vil

120

Good-ness! You hy-po-crite come out of that Live your

122

life, do your work, then take your hat

Ag

124

I have no pa - tience to - wards such cons - cien - tious co - wards!

126

Sa

Sh

*p* Give me Give me Sim - ple sim - ple, sim - ple,

132

Ef

Wp

sim - ple Sim - ple la - boring folk La - boring folk Who love their work

138

Shg

Their work Their work

143

Ht

Ha

Give me sim - ple la - boring folk

147

Ha(nD)

Who love their work

151

Ht

Whose vir-tue is a song... A song...

155

rall.

pp

p

Ef

Ht

A song to cheer God... to cheer God... a - long

160

# Colloque Sentimental

para duas vozes  
e ensemble instrumental

Isabella Rollim

2022

# Colloque Sentimental

Isabella Rollim  
maio/2022

Texto de Paul Verlaine

$\text{♩} = 50$

*p*

Voz 1  
Dans le vieux parc so - li-taire

Voz 2  
Dans le vieux parc so - li-taire

Flauta Sop.  
Flauta Alto

Glockenspiel  
*p*

Vibrafone  
*p*

Harpa  
*p*

6

V. 1  
et gla - cé Deux formes ont

V. 2  
et gla - cé Deux formes ont

Fl. S.  
Fl. A.

Glock.  
Vib.  
*p*

Harpa

9

V. 1  
 tout a l'heure pas - sé Leurs yeux sont morts

V. 2  
 tout a l'heure pas - sé Leurs yeux sont morts

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

13

V. 1  
 et leur lèvres sont molles Et l'on en - tend à peine

V. 2  
 et leur lèvres sont molles Et l'on en - tend à peine

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

21

V. 1  
leurs pa - roles

V. 2  
leurs pa - roles

Fl. S.  
*p*

Fl. A.  
*p*

Glock.

Vib.

Harpa

25

V. 1  
Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé

V. 2  
Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

28

V. 1  
Deux spectres ont é - vo - qué le pas - sé

V. 2  
Deux spectres ont é - vo - qué le pas - sé

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

*poco più mosso mp*

32

V. 1  
Te sou - vient - il de no - tre ex - tase an - cienne?

V. 2

Fl. S.  
*pp* *p*

Fl. A.  
*pp* *p*

Glock.

Vib.  
*mp*

Harpa  
*mp*

36 *poco rall.*

V. 1

V. 2 *mp*  
 Pour-quoi vou-lez - vous donc qu'il men sou - vienne?

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

42 *a tempo*

V. 1 *mp*  
 Ton coeur bat - il tou-jours a mon — seul nom? — Tou - jours vois - tu mon

V. 2

Fl. S.

Fl. A. *mp*

Glock. *mp*

Vib. *mp*

Harpa

51

V. 1  
 âme en rêve? Ah

V. 2  
 Non Non

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

55

V. 1  
 Ah Ah Ah Les beaux jours de bon -

V. 2  
 Non Non Non

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

62

V. 1 *tr* *3*  
 nheur in - di - cible OÙ nous joig - nions nos bouches

V. 2 *mp*  
 C'est pos -

Fl. S.

Fl. A.

Glock. *mp*

Vib. *mp*

Harpa *mp*

65

V. 1

V. 2 sible C'est pos -

Fl. S. *mp*

Fl. A. *mp*

Glock.

Vib.

Harpa

67

V. 1

V. 2

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

sible

tr

tr

70

V. 1

V. 2

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

*mf*

Qu'il é - tait bleu, le ciel, et grand l'es - poir

L'es - poir

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

3

3

3

3



rall.

♩ = 40

*mp*

77

V. 1  
Tels ils mar - cha - ient

V. 2  
Tels ils mar - cha - ient

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

83

V. 1  
Dans les a - voines folles Et la nuit seule

V. 2  
Dans les a - voines folles Et la nuit seule

Fl. S.

Fl. A.

Glock.

Vib.

Harpa

87

V. 1  
En - ten - dit \_\_\_\_\_ leurs pa - roles \_\_\_\_\_

V. 2  
En - ten - dit \_\_\_\_\_ leurs pa - roles \_\_\_\_\_

Fl. S.  
*p*

Fl. A.  
*p*

Glock.

Vib.  
*p*

Harpa

91

V. 1

V. 2

Fl. S.  
*rall.*

Fl. A.

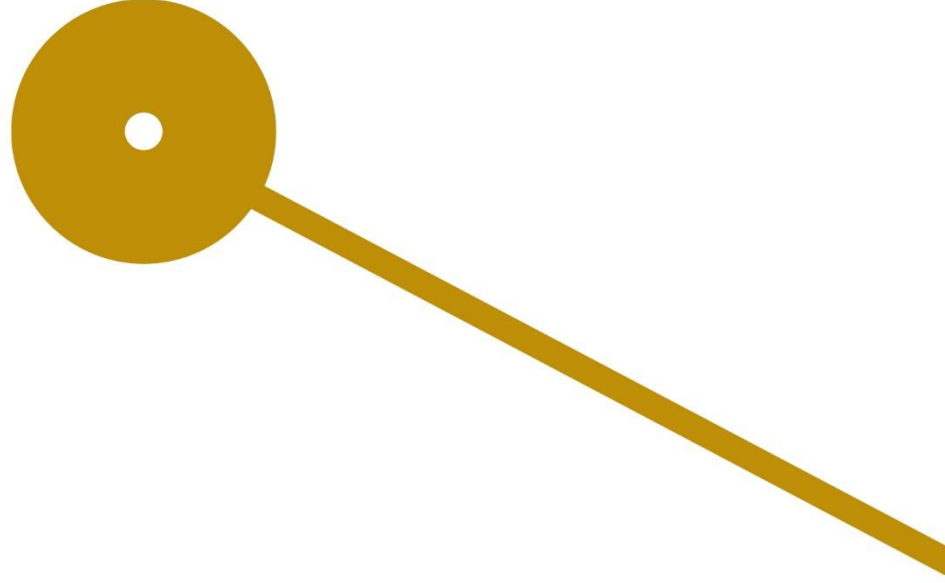
Glock.  
*pp*

Vib.

Harpa

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
COMPOSIÇÃO

Analogia sonora na música vocal contemporânea  
Isabella da Silva Oliveira