

Ana Cristina Bernardo

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ CESEM/GIMC

O corpo e o pensamento metafórico em *Níobe Transformada em Fonte*: uma análise para a interpretação

Metaphoric thought has an impact on compositional and interpretative creation, which demonstrates specificities intertwined with 21st century music that should be subjected to an in-depth performance analysis. This research about *Níobe Transformada em Fonte*, a song for piano and voice based on Sophia de Mello Breyner Andresen's poem and composed by João Madureira (2002) focuses on three parameters: language processing of the poetic construction, its impact on the compositional resolution and its result in the creation of the interpretative narrative. With a poem based in the description of the petrification of Níobe's body, it is intended to reveal the interaction between the syntactic and semantic constructions and the composer's creative vision, showing Madureira's strong connection to the literary text and his stylistic use of metalanguage. The performer develops her language through a web of meanings within the poetic description of Níobe's body and its compositional achievement. The interpretative construction is therefore rationally and imaginatively embodied through metaphoric thought as a supporting element of the link between the piece being performed and the musician's body.

Keywords: Contemporary music, Performance analysis, Metaphoric thought and performance, Sophia de Mello Breyner, João Madureira

A natureza pluralista da música criada no século XXI demonstra-se através do cruzamento profuso de uma vasta gama de atitudes composicionais e de ideologias estéticas, que produzem um impacto na interpretação e na análise musical. O ecletismo vigente conduzido pela cultura da globalização e pelo fim da limitação do espaço e do

tempo permite aos compositores mudarem de orientação criativa muito rapidamente, cuja consequência imediata é a redefinição do conceito de estilo. Alguns compositores afirmam o estilo como uma forma temporária de escolher e combinar elementos provenientes de fontes estilisticamente e esteticamente heterogêneas. O intérprete enfrenta assim a exigência do entendimento de uma vasta abrangência dos parâmetros geradores de cada obra.

O patrimônio interpretativo da música erudita ocidental constituiu-se como uma memória cultural que não é suficiente para o intérprete que se depara com o ecletismo proveniente da diversidade estética e estilística da criação musical atual. Considera-se a premência de repensar a abordagem performativa, visando a facilitação da aproximação entre o intérprete e as diversas linguagens composicionais. Perante esta caracterização, a atividade analítica sob o prisma do intérprete apresenta-se como uma mais valia, favorecendo uma multiplicidade de abordagens dependentes da perspectiva e contextualização adotadas. Como Adorno define:

I'll begin with the experience of the performer, or interpreter. If he does not get to know the work intimately, the interpreter- and I think every practicing musician would agree with me here- will not be able to interpret the work properly. 'To get to know something intimately' - if I may express it so vaguely-, means in reality 'to analyze': that is, to investigate the inner relationships of the work and to investigate what is essentially contained within the composition.¹

Alguns elementos relacionados com a concepção analítica urgem como pontos a esclarecer. Pressupondo o ecletismo aceite como uma realidade composicional, a ligação à imagética performativa torna-se muito premente, veiculando a criatividade e a capacidade da abordagem física inerente à ligação entre o intérprete e o seu instrumento. Samson² comenta a premência da análise integrada na realidade atual, considerando fundamental abordar a contextualização e as questões interligadas com o ato performativo e a percepção.

¹ Adorno, "On the Problem of Musical Analysis," 162-3.

² Samson, "Analysis in Context," 53.

Ao refletir sobre as opções interpretativas de uma obra musical, é necessário ter em consideração a perspectiva da análise para a interpretação onde é constantemente assinalada a diferença entre a partitura e o seu resultado auditivo, como é comprovável nesta afirmação de Lester:

Whatever difficulties obtain in defining a “piece of music”, it is commonly accepted, I believe, that musical scores are not so much the piece itself as a map of the piece or a recipe for producing it. However different the metaphors map and recipe might be, they both suggest that a musical work exists beyond its score. Performances are one sort of realization of a piece (in most cases the sort intended by the composer), and are at once richer and more limited than scores. They are richer in that performances add features never fully notated in any score – myriad nuances of articulation, timbre, dynamics, vibrato, pitch, duration and so forth. Yet each nuance limits the piece by excluding other options for that element. In this sense, a performance is necessarily only a single option for that piece, delineating some aspects while excluding others – just like a single analysis.³

Perante a problemática da pluralidade das tendências estéticas e estilísticas da música do século XXI, formula-se a hipótese de que o pensamento metafórico gerado na análise para a interpretação, consubstanciado pelos pressupostos composicionais da obra, se constitui como uma ferramenta para a construção da narrativa interpretativa. Conceptualizando a análise para a interpretação como um elemento fundamental para a criação da imagética interpretativa, adota-se a teoria dos linguistas Lakoff e Johnson,⁴ perspetivando o conceito de metáfora como uma forma de pensamento, que interliga a vivência física e os conceitos abstratos, e que contempla o meio cultural em que cada indivíduo se insere. A metáfora é um elemento nuclear na determinação da realidade do indivíduo e na percepção corporal encarada como parcialmente metafórica.

Lakoff e Johnson afirmam que, ao terem pesquisado o pensamento metafórico, lançaram em diversas áreas do conhecimento a necessidade

³ Lester, “Performance and analysis: interaction and interpretation,” 199.

⁴ Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, 146.

de repensar o estudo do funcionamento da mente humana, e descrevem assim esta evolução:

By the early 1990s, a whole new level of metaphor analysis was discovered that we will call deep analysis. What we and other researchers found was that our most fundamental ideas – not just time, but events, causation, morality, the self, and so on – were almost entirely structured by elaborate systems of conceptual metaphor.⁵

Será neste sentido de abrangência do funcionamento conceptual da metáfora que o intérprete vai desenvolver a sua ideia performativa.

No entanto, dado que a análise proposta tem como ponto de partida um texto poético, a metáfora como figura de estilo será um conceito a incluir, tratando-se, por conseguinte, de duas conceptualizações que se cruzarão. Sobre a diferenciação da metáfora, Dortier expressa:

(...) A metáfora permite sublinhar traços salientes de uma pessoa ou de um comportamento. Possui ao mesmo tempo uma grande força argumentativa e um poder heurístico, pois permite “fazer compreender”, por analogia, sem ter de descrever nem explicar. (...)

A metáfora permite pôr em ligação coisas distintas sublinhando os seus pontos de semelhança. Considerada durante muito tempo uma simples figura de estilo, a metáfora poderia ser um processo fundamental do conhecimento. Esta é a tese defendida por alguns linguistas, especialistas de ciências cognitivas e teóricos da literatura, como George Lakoff, Mark Johnson ou Mark Turner.

Na medida em que permite “fazer adivinhar” certas coisas através de exemplos, de imagens deslocadas, de analogias, a metáfora é um poderoso instrumento para revelar as estruturas comuns, configurações semelhantes, traços idênticos entre duas coisas distintas.⁶

Sob a perspetiva do intérprete, interessa focalizar em que sentido o pensamento metafórico se torna numa plataforma determinante para a construção de uma narrativa de cunho pessoal. Esta narrativa de cunho

⁵ *Ibid.*, 279.

⁶ Dortier, *Dicionário das Ciências Humanas*, 467-8.

pessoal depende da ligação que o sujeito (intérprete) estabelece com o objeto (partitura) e, conseqüentemente, da sua própria mente. Segundo Damásio:

As experiências mentais que constituem a consciência dependem assim da presença de imagens mentais e do processo de subjetividade que faz com que tais imagens sejam nossas. A subjetividade necessita de uma atitude de perspectiva, uma posição face à criação de imagens, bem como da *feelingness* que acompanha o processamento de imagens, ambas garantidas pelo corpo. Isso resulta da tendência incessante do sistema nervoso de sentir e de criar mapas, não só de objetos e de acontecimentos que rodeiam o organismo, mas também daqueles que ocorrem no seu interior.⁷

Trata-se, por conseguinte, de construir um mapeamento performativo baseado na realidade interna do intérprete.

A análise de uma canção de João Madureira (n. 1971), *Niobe Transformada em Fonte*, constituir-se-á como um estudo de caso. Esta canção pertence ao ciclo de canções para piano e soprano, *Quatro Canções* (2002), com poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. Interessa então reconhecer as convicções estéticas deste compositor, vincadas pela ligação à literatura e filosofia, centralizando a questão da expressão verbal integrada na criação musical. Madureira focaliza-se numa ideia de música abordada como metalinguagem, como um elemento inserido num todo cultural.

De facto, cada vez mais penso que toda a música é, e deve ser, afinal, metalinguística: deve estar apta a receber e a integrar linguagens que lhe sejam aparentemente estranhas, ou porque já pertencentes a um passado musical, ou porque, embora contemporâneas, sejam parte de universos musicais distintos. É esta capacidade integradora que encontro na poesia de Sophia, e que, sem desvirtuar a sua obra, participa diretamente na sua marca de originalidade.⁸

⁷ Damásio, *A Estranha Ordem das Coisas*, 214.

⁸ Madureira, *Notas de Programa de Mobile*, 1.

Pensando na obtenção de uma interpretação para esta canção, revela-se pertinente seguir os caminhos semióticos das constituições de imagens provenientes do texto lírico, associado ao texto musical, cabendo ao pianista em conjunto com o cantor seguir este mapa e estabelecer as suas próprias coordenadas. Sobre a ligação entre texto literário e a respetiva conceção sonora, Agawu refere:

The conjunction of two independent sign systems, music and words, creates a third song. This account of the compositional process suggests that the resulting alloy should be understood in a multiplicity of ways: how the resulting compound structure signifies and how its two inputs signify, both singly and in conjunction. A semiotics of song prescribes neither a text- to- music approach; its sole requirement is that the enabling conditions of each approach be made explicit.⁹

Seguindo os pressupostos enunciados, torna-se pertinente tecer algumas considerações sobre a construção sintática e semiótica do poema, como o compositor as vai destilar estilisticamente e como o intérprete integra estes fatores na construção da sua narrativa pessoal.

Níobe Transformada em Fonte

(este poema foi adaptado de Ovídio)

Os cabelos, embora o vento passe,
Já não se agitam leves. O seu sangue,
Gelando, já não tinge a sua face.
Os olhos param sob a fonte aflita.
Já nada nela vive nem se agita,
Os seus pés já não podem formar passos,
Lentamente as entranhas endurecem
E até os gestos gelam nos seus braços.
Mas os olhos de pedra não esquecem.
Subindo do seu corpo arrefecido,
Lágrimas lentas rolam pela face,
Lentas rolam, embora o tempo passe.¹⁰

⁹ Agawu, “The Challenge of Semiotics,” 157.

¹⁰ Andresen, *Antologia*, 26.

Níobe Transformada em Fonte evoca uma figura da mitologia grega. Segundo Grimal existem duas heroínas distintas com este nome. Neste poema é mencionada a história de Níobe filha de Tântalo, que casou com Anfíon, de onde resultaram sete filhos e sete filhas.

Feliz e orgulhosa com os seus filhos, Níobe declarou um dia que era superior a Leto, que tivera apenas um filho e uma filha. A deusa ouviu-a, sentiu-se ofendida e pediu a Apolo e Ártemis que a vingassem. As duas divindades fizeram-no, matando os jovens com as suas flechas. (...) Na versão mais recente, Níobe, cheia de dor, fugiu para junto de seu pai, Tântalo, em Sípilo (ou para o monte Sípilo, na Ásia Menor), onde os deuses a transformaram em rocha. Mas os seus olhos continuaram a chorar e mostrava-se a rocha que outrora fora Níobe, e donde brotava uma nascente.¹¹

Este poema é constituído por doze versos decassílabos e contém uma assinalável profusão de figuras de estilo, pretendendo-se neste caso a focalização na gradação e na metáfora. Todo o texto lírico é construído numa gradação, revelada num gesto circular, inicialmente descendente e posteriormente ascendente: no relato do momento da petrificação de Níobe, é percorrido todo o seu corpo, primeiro numa movimentação da face para os pés, passando pelas entranhas, gestos dos braços, e voltando ao seu rosto. A gradação coloca em evidência uma organização do poema em duas partes, estendendo-se a primeira parte até ao final do 7.º verso, onde é descrita a condição física de Níobe à medida que vai petrificando. A segunda parte fixa-se na condição emocional da heroína, facto estipulado na oração final. Assim fica também evidenciada uma outra petrificação, determinada pelo estado anímico de Níobe.

O poema constitui por si só uma metáfora, patente na evocação da história de uma mãe que afirma a sua superioridade perante outra mãe, pelo facto de ter um maior número de filhos (mortos em resposta à sua vaidade expressa). Constata-se então a construção de uma dupla metáfora: por um lado a narrativa proveniente da mitologia grega e, por

¹¹ Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 331-332.

outro, a descrição da petrificação de Níobe, em que são expostos todos os seus sofrimentos pela perda dos seus filhos.

A ideia do modelo de recitativo ressalta na leitura desta canção, sendo atribuída a primazia à prosódia da linguagem relativamente à disposição da métrica musical. Mondson e Westrup¹² definem recitativo como um género vocal que tem como objetivo mimetizar o discurso dramático da canção. Segundo os mesmos autores, vários estilos de recitativo são desenvolvidos durante o século XVII, um dos quais o estilo francês, que segue a tradição de liberdade métrica, acentuando as características do texto lírico através da marcação da rima e da cesura.

Propõe-se interpretativamente priorizar o texto declamado e consequentes necessidades expressivas, baseando-se na evidência de que os doze versos decassílabos, quando transformados em melodia, estão dispostos numa forma irregular em termos de estruturação do número de compassos: encontra-se uma oscilação entre dez e seis compassos, recurso que irá esbater o efeito de cadência regular do verso decassílabo, favorecendo profusamente o efeito expressivo da prosódia.

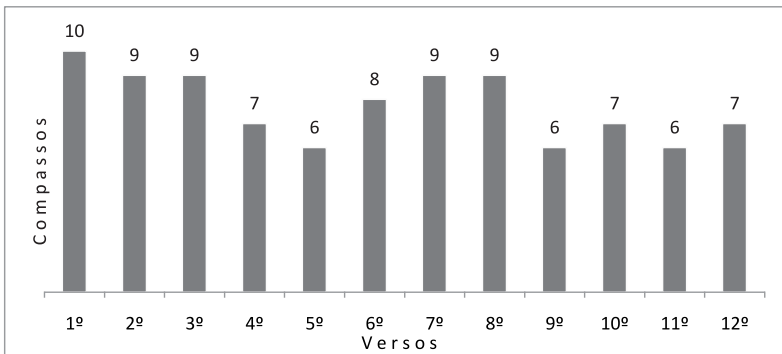


Figura 1. Comparação do número de compassos em cada verso

O gráfico da Figura 1 demonstra a prolongação melódica do 1.º verso, o mais extenso da canção, um decrescendo do número de compassos até ao 5.º verso e a constituição dos últimos quatro versos como um bloco regular e encurtado. Esta diferença na dimensão do verso é conseguida através da manipulação da métrica, denotada na

¹² Mondson and Westrup, “Recitative,” 1.

Bernardo: *O corpo e o pensamento metafórico em Niobe Transformada em Fonte:
uma análise para a interpretação*

relação de algumas sílabas colocadas em notas longas e no recurso a procedimentos melismáticos. No 1.º verso são profícuas as sílabas que ultrapassam a duração de um tempo (t):

os cabelos embora o vento passe,
os – 2t, *ca* – 3+1/2 t, *be*– 4 t, *los* – 2t, *em* – 1+ 2/3 t e *pa*– 4t.

Também neste verso se encontra a utilização de melismas situados nas sílabas:

Os ca e be.

Continuando a exemplificação verifica-se que no 2.º verso se mantém esta tendência:

Já não se-agitam leves. O seu sangue,
não– 1+1/2 t, *se-a* – 1+1/2 t, *le* – 2 t, *ves*– 1+1/2 t, *seu* – 2+1/2 t, *san*– 5 t,

Com melismas nas sílabas:

não, se-a e san.

No 5.º verso não existem sílabas a ultrapassar a duração de um tempo, com uma exceção em *agita*, com quatro tempos, e não serão utilizados melismas, tornando-o menos extenso. Nos versos seguintes são mantidos os procedimentos de prolongamento das sílabas, mas o melisma deixa de constituir um recurso. A partir do 9.º verso, denota-se então um novo decrescendo no número de compassos, que se traduzirá em menos sílabas prolongadas, onde não será ultrapassada a duração de dois tempos. O encurtamento de alguns versos é passível de ser interpretado como um convite a uma execução mais delineada, através de uma enunciação do texto mais precisa na articulação da linha vocal, o que se traduz auditivamente numa maior relevância do texto poético.

Considerou-se o 5.º verso, entre os musicalmente mais curtos da canção, um ponto culminante da primeira parte da mesma, uma vez que cada verso até ao momento contém a descrição de uma dada parte do corpo

de Níobe e que no 5.º verso é evocado todo o seu estado geral. No 6.º e no 7.º versos continuam a ser enumerados pontos do corpo da personagem do poema, para a partir do 8.º verso ser iniciada uma cadência de imagens construtivas de uma metáfora. Assim, assumiu-se que os últimos quatro versos se tornam pontos determinantes desta narrativa, revelando, por conseguinte, um interesse centralizado na metáfora construída.

A gradação que abarca todo o poema será realizada musicalmente entre o registo médio da linha vocal e o registo agudo, uma vez que a nota mais grave da canção será um ré 3 e a mais aguda um lá 4. Os intérpretes encontram uma via de construção do seu discurso na consciencialização de um jogo de movimentação oposto ao do texto literário, uma vez que enquanto a descrição do estado físico de Níobe é descendente a melodia evolui num sentido ascendente; quando o texto inverte para um sentido ascendente, a melodia irá deslocar-se num sentido descendente. No 6.º verso, momento focalizado nos pés de Níobe e situado a meio do poema, a frase melódica é dita num fá# agudo, nota mais aguda de toda a canção, com exceção para uma passagem por um lá (2.º tempo do c. 54). Este fá# constrói-se como um ponto de chegada, patente na centralidade do verso em questão. Segue-se uma permanência na nota fá, voltando a fá# no 8.º verso.

A metáfora assinalada conterà nesta gradação melódica uma descida abrupta de registo melódico, comparativamente à subida que havia sido realizada por degraus sonoros. O 10.º verso menciona textualmente uma subida que Madureira trata de uma forma estática, sempre na nota sol# e ritmicamente em semínimas, para dar destaque ao *corpo arrefecido* da heroína, podendo-se inferir expressivamente o estabelecimento de um paralelismo tácito entre a sua gelidez e a estagnação da linha intervalar. A regularidade na altura do som irá ser recorrente até final da canção que termina no si 3, nota muito utilizada no início de uma forma muito audível. Esta construção gradativa gera a necessidade de reflexão sobre os estudos analíticos que abordam a semiótica musical e se interrelacionam com a relação estabelecida entre a metáfora e a música. Zbikowsky¹³ assinala a importância da relação entre os movimentos sonoros e o pensamento metafórico indutivo da criatividade; o musicólogo menciona que quando num texto escrito ocorre uma imagem muito sugestiva, o compositor

¹³ Zbikowski, “Metaphor and Music,” 512.

poderá tender a ilustrar a mesma através da música. A análise de uma cantata de Bach, *Nun komm der Heiden Heiland*, evidencia este recurso. A título exemplificativo, Zbikowsky evoca o momento em que o texto poético menciona uma ação de bater à porta, que Bach traduz em três gestos composicionais: a repetição sugestionada pelo ato de bater à porta, que se traduz na repetição da palavra e dos sons; o recurso à articulação de staccato; e por fim a utilização de um arpejo com o intuito de criar um espaço sonoro entre cada sílaba.

Neste caso a opção de execução consolidou-se na identificação dos vários movimentos acontecidos, para a partir daí construir uma imagem interpretativa. O tratamento de algumas interações intervalares interfere com a gestão da prosódia de cada verso. A oscilação entre notas sustentadas e bequadro, com alguma proximidade entre si, irá resultar numa alternância tímbrica através dos intervalos gerados, recurso que resulta na manipulação da expressividade do texto. Entre os cc. 26 e 30, como se pode verificar no Exemplo n.º 1, a oscilação entre o si e o si b sequencia a formação dos intervalos de 5.^a perfeita e 5.^a diminuta, assim como de 3.^a menor e 3.^a maior, o que alterna a cor do jogo sonoro, elemento gerador de uma expressividade consciente.



Exemplo 1. *Oscilação intervalar e rítmica*

A esta modificação na cor, soma-se a diferenciação das células rítmicas em cada sequência dos intervalos de 5.^a e 3.^a, criando por um lado uma sensação de proximidade e por outro de diferenciação expressiva, uma vez que entre mi e si (c. 26) o ritmo é ligeiramente mais lento do que entre mi e si b (c. 28), e entre si e ré (c. 27) será mais rápido do que entre si b e ré (c. 29).

No 4.º verso (cc. 36 e 37), embora com notas situadas em oitavas diferentes, é sublinhado o ré#, que será atingido numa passagem entre ré, si e ré#, o que iluminará a palavra *aflita*, recurso reforçado pelo prolongamento de dois tempos e permanência nesta mesma nota. No 7.º verso (2.º tempo do c. 55 a c. 56), existe uma descida do fá# para o

fá bequadro, e que sublinha a palavra *Lentamente*, coadjuvado com a anterior chegada à nota mais aguda da canção (2.º tempo do c. 54). Até este momento irão ser iluminadas as palavras *face*, *aflita*, *agita* e *Lentamente*, facto que se torna clarificador da leitura do compositor perante este poema: embora a primeira parte do texto seja maioritariamente dedicado à questão física da morte de Níobe, Madureira irá sublinhar palavras que enfatizam um determinado estado anímico, pois mesmo a palavra *Lentamente* traz consigo uma carga negativa, o facto de o processo da morte de Níobe ter sido lento e por consequência penoso.

Começar o 8.º verso no fá#, com uma subida de meio tom em relação ao final do verso anterior, assinala o início da 2.ª parte do poema; mais relevante se torna a relação intervalar entre os 9.º (c. 73) e o 11.º (c. 87) versos, que se forma numa oscilação entre si e sol# e entre si e sol, respetivamente, como se pode observar no Exemplo n.º 2:



Exemplo 2. Oscilação intervalar e rítmica

Esta oscilação intervalar é reforçada por células rítmicas aproximadas, mas que têm balanços diferentes obtidos pela diferenciação das colcheias (cc. 73 e 74) e de células rítmicas derivadas da tercina de colcheia (segundo tempo do c. 87 e c. 88). Também entre o 10.º e o 12.º versos existe uma ligação entre o sol#, nota onde é articulado todo o 10.º verso, e o sol, nota de permanência da primeira oração do último verso. A segunda oração do 12.º verso será declamada na nota si, o que vai tornar este bloco dos últimos quatro versos mais consistente, pois esta é também a nota comum, da oscilação intervalar entre o 9.º e o 11.º verso, constituindo-se como nota pivô. Mas a nota si estende esta sua função fulcral em toda a canção principalmente desde o início até ao 5.º verso, sempre uma nota central no lançamento da frase musical para o registo agudo. Juntando este papel de pivô gerador de vários intervalos e o final da canção, entende-se performativamente um movimento circular, aliás como toda a gradação do poema e que a linha vocal irá reforçar.

Ainda dentro deste movimento cíclico denota-se uma similitude fónica nas orações pertencentes ao 1.º e ao último versos, “*embora o*

vento passe / embora o tempo passe”, que encontra um eco interpretativo através da permanência e movimentação centrada na nota si, com um tratamento rítmico diferenciado. A opção de diferenciação rítmica pode associar-se ao significado semântico de cada oração, uma vez que na expressão relativa ao *vento* o ritmo tem um efeito equilibrado e a nota si é alternada com lá#, enquanto na expressão relativa ao *tempo*, o ritmo estabiliza através da sucessão de semínimas, sempre mantidas na nota si. Na criação da imagem performativa é possível associar a movimentação rítmica e intervalar à oscilação provocada pelo vento (cc. 8 a 12), por oposição ao estaticismo de um tempo presente e futuro de uma heroína já sem vida (cc. 99 a 102), observável no exemplo n.º 3:

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a vocal line with lyrics: "em - bo - ra o ven - to pa - - - - - sse". It features a dynamic marking of *fp* (forzando piano) at the beginning and *pp* (pianissimo) at the end. There are two triplet markings over the first two measures. The lower staff is a piano accompaniment with lyrics: "em - - - - - bo - - - - - ra o ten - - - - - po - pa - - - - - sse." It has a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) at the end. A circled number "1" is positioned above the first measure of the piano part.

Exemplo 3. Movimentação rítmica e intervalar associada ao conteúdo do verso

O piano junta-se à voz para apoiar expressivamente a parte declamada. Esta parte instrumental contém duas vertentes ambivalentes: por um lado, assume um ambiente etéreo, distanciando-se do conteúdo densamente dramático do canto, sendo o piano colocado numa postura de um elemento observador; por outro, existem fatores que denunciam a sua participação na teia emocional, determinada pelo compositor para a linha vocal. O ambiente estabelecido no início da canção pela articulação de uma 4.^a aumentada na parte de piano sugere uma ideia suspensiva, sendo esta mantida posteriormente na articulação das notas do pequeno arpejo e pausa, elementos que encadeiam o final do 1.º verso com a entrada do 2.º (2.º tempo do c. 12 e c. 13). Na entrada do 3.º verso, a função harmónica e tímbrica do piano é afirmada com a presença de um pequeno gesto arpejado (c. 23). Mas, se por um lado é mantida uma distância expressiva patente na indicação dinâmica de *p sempre*

logo no 1.º compasso da linha instrumental, por outro lado, algumas escolhas prosódicas para a linha vocal são sustentadas pela parte de piano. A gradação existente no poema é reforçada pela pontuação de cada verso através de pequenos arpejos, que no decorrer da canção irão aumentar o seu âmbito intervalar até ao 8.º verso, também este um movimento gradativo, que contém as notas utilizadas na parte vocal. Assim, no piano esta movimentação contém os seguintes intervalos, sucedidos entre a nota mais grave e a nota mais aguda (Exemplo n.º 4): 4.ª aumentada (c. 1), 5.ª perfeita (c. 12), 7.ª menor (c. 23), 9.ª menor (c. 23), 9.ª menor (c. 39), 10.ª maior (cc. 45 e 46), 17.ª maior (c. 54) e 21.ª maior (cc. 62 a 64).



Exemplo 4. Construção intervalar da parte de piano (c.1 e cc.62-63)

Esta ideia é bastante subtil, patente na simplicidade dos apontamentos harmónicos e na indicação inicial de uma dinâmica estática, *p sempre*, expresso no Exemplo n.º 4. No entanto, com o desenrolar da ideia harmónica, a densidade aumenta, atingindo um ponto culminante na ligação entre o 7.º e o 8.º versos, patente na extensão do arpejo e na distanciação intervalar entre a sua nota mais grave e mais aguda (2.ª metade do 2.º tempo do c. 62 e c. 63). Também na movimentação interior deste arpejo, bastante desenhada em pequenas deslocções ascendentes e descendentes, deve ser valorizado pelo pianista um envolvimento com a linha declamada. Comparativamente, os arpejos seguintes deslocam-se sonoramente num desenho mais linear: inicialmente com alguma alternância de movimentos ascendentes e descendentes, como se pode verificar no Exemplo n.º 5, e a partir do 8.º verso sempre em movimentos ascendentes.



Exemplo 5. *Desenhos descendentes e ascendentes dos arpejos (c.32 e cc.72-73)*

A centralidade emocional conferida ao 8.º verso terá impacto na realização harmônica, confirmando a divisão da canção em duas partes. A linguagem dos quatro últimos versos modifica-se e associa-se à marcação expressiva das imagens sugestivas do sofrimento de Niobe. Nestes últimos versos é retomada a singeleza de recursos harmônicos, que desta vez serão exclusivamente ascendentes, e podem ser interpretados como uma resposta à estagnação melódica da linha vocal. A partir do c. 72, na ligação para o 9.º verso, encontra-se indicada a dinâmica *pp*, na parte de piano, interpretada como o retorno à atmosfera de sutileza tímbrica com que foi iniciada a canção, retomando uma distanciação anímica. O canto irá também entrar neste ambiente, uma vez que a indicação é de *ppp*, sem as acentuações e pequenas oscilações expressivas rigorosamente indicadas no início da canção.

O encarar desta construção composicional como uma ideia metafórica interliga-se com o já referido conceito de *text painting* e constitui uma ferramenta performativa a adotar como uma forma de construção racional e imaginativa desta canção. Zbikowski desenvolve a ideia da imagem literária ligada aos sons escritos, ressaltando, porém, que para além da ilustração sonora analisada na referida cantata de Bach, este conceito é passível de ser utilizado mediante uma perspetiva mais abrangente:

In fact, text painting is not a matter of simple mimesis, in which music, through its resemblance to a natural sound, represents that sound, but a more complex process through which music represents the image-schematic structure of some event or situation.¹⁴

¹⁴ Zbikowski, "Metaphor and Music," 515.

A parte instrumental foi construída num enquadramento de um papel bipartido entre a função de elemento observador e elemento interveniente na trama dramática revelada no texto lírico e desenvolvida na linha vocal. Sendo a linha instrumental uma opção harmónica, o pianista baseará a sua interpretação encorporando a opção expressiva do cantor, ressaltando a mencionada característica dicotómica de proximidade e distanciação. A assunção da dualidade de papéis a desempenhar transforma-se rapidamente na chave interpretativa, no sentido de junção musical, expondo uma simplicidade cristalina plena de complexidades dramáticas.

Os recursos linguísticos e composicionais concretizaram-se através da criação de uma linha de dinâmica objetivada num *crescendo* até ao ponto culminante da canção, entre o 5.º e o 8.º versos, onde se permaneceu num *forte*, que se transformou num *decrescendo* até final da mesma. A curva dinâmica, também ela uma gradação sonora, foi valorizada pela tensão anímica e densidade sonora gerada na linha vocal e instrumental. Pianisticamente há que referir a questão específica dos gestos harmónicos se encontrarem divididos pelas duas mãos, mas com a necessidade de resolução pianística, tendo em conta que formam uma unidade harmónica, e cujo resultado sonoro deve ser uma formação de uma única linha.

Pensando na obtenção de uma interpretação para esta canção, torna-se lícito seguir os caminhos semióticos das constituições de imagens provenientes do texto lírico, associado ao texto musical, cabendo ao pianista, em conjunto com o cantor, seguir este mapa e estabelecer as suas próprias coordenadas. O resultado interpretativo fundamenta-se numa interação entre a linguagem literária, a linguagem concebida por Madureira e a perspetiva dos dois intérpretes, lançados na exploração e decifração de uma amplitude generosa de múltiplos significados, surgindo o intérprete como um construtor do objeto artístico.

Perante o conceito de metáfora multimodal,¹⁵ que associa o texto literário e a música, constata-se nesta análise a interação entre poema, conceção composicional e narrativa interpretativa, que gera um todo envolvente entre corpo e mente, desde o seu ponto de partida, o poema, até à sua concretização performativa. Partindo-se da proposta de

¹⁵ Zbikowski, “Music, Language and Multimodal Metaphor.”

uma análise semântica e sintática do poema, exemplificou-se a visão estético-estilística de Madureira, objetivando a primazia da construção da narrativa interpretativa. Sendo este um poema que aborda o corpo da heroína e respetiva petrificação, assim como aspetos metafóricos ligados ao seu estado anímico, observou-se a metáfora e a gradação tratadas musicalmente e a visão do intérprete sobre a sua interligação. A construção da interpretação consubstancia-se nos aspetos ligados à racionalidade da análise, assim como à construção imaginativa, através de um tronco comum: o pensamento metafórico, gerador dos processos conducentes à obtenção da atmosfera musical da canção. Este processo analítico de entrecruzamento dos diversos significados tomou uma dimensão ainda mais concludente devido à postulação do intérprete como uma entidade autónoma que cria os seus próprios significados.

Determinou-se que a influência do *habitat* cultural do compositor e dos intérpretes condiciona a abordagem da obra e que desta conjugação depende diretamente o pensamento metafórico. Visionou-se como necessário o enquadramento histórico de Níobe, proveniente da mitologia grega e pertença da cultura ocidental, condição fundamental para a construção dos diversos significados: do poema, da canção e da narrativa interpretativa.

Sublinha-se que a atividade performativa envolve uma interação corporal com o instrumento, uma linguagem ligada à comunicação com o grupo e com o tipo de som que se pretende obter. Yu afirma:

In sum, metaphor emerges from the interaction between body and culture. While metaphorical mappings are largely grounded in bodily experience, the choice of one from many possible option in the large pool of bodily experiences depends largely on cultural understanding and interpretation. When cultures have common understanding and make the same interpretation, constrained by common bodily experiences, they are likely to share conceptual metaphors, and vice versa. Also, primary metaphors, derived directly from embodied experience, are more likely to be widespread or even universal, whereas complex metaphors, composed of more basic metaphoric and metonymic mappings and cultural beliefs and assumptions, are more likely to be culture-specific.¹⁶

¹⁶ Yu, "Metaphor from Body and Culture," 259.

- Damáσιο, António. *A Estranha Ordem das Coisas*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2017.
- Dortier, J. F. *Dicionário das Ciências Humanas*. Lisboa: Climepsi editores.
- Grimal, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5ª edição. Lisboa: Difel, 2009.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Lester, Joel. “Performance and analysis: interaction and interpretation”. John Rink (ed.), *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*. UK: Cambridge University Press, 2005.
- Mondson, D. E. & Westrup, J. “Recitative”. S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21. 2nd ed. New York: Macmillian Publishers Limited, 2001.
- Samson, Jim. “Analysis in Context”. Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2010.
- Yu, Ning. “Metaphor from Body and Culture”. Raymond W. and Gibbs Jr. (eds.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Zbikowski, L. M. “Music, Language and Multimodal Metaphor”. Charles Forceville and Eduardo Urius-Aparisi (eds.), *Multimodal Metaphor*. Berlim: Mouton De Gruyter, 2009.
- . “Metaphor and Music”. Raymond Gibbs Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2010.