



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

**Estudo dos Manuscritos de Dinorá de
Carvalho: catalogação, editoração e
estudos genéticos.**

Ricardo Ribeiro Lira da Silva

Orientador: Prof. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia

Relatório final de pesquisa
FAPESP

Campinas, 2011

1.Apresentação

A segunda etapa desta pesquisa previa a análise de duas obras escolhidas do acervo de manuscritos da compositora Dinorá de Carvalho orientada pela metodologia da Crítica Genética. Antes disso, porém, a etapa de catalogação dentro do acervo MARC do CIDDIC-UNICAMP foi devidamente finalizada, conforme previsto no relatório parcial. Como resultado final foram catalogados **253** documentos, a grande maioria rascunhos e edições manuscritas incompletas de obras da compositora. Um maior detalhamento da catalogação no modelo MARC é apresentada nos anexos deste relatório final. Ressaltamos a importância desta etapa da pesquisa pois somente a partir desta catalogação tornou-se possível a consulta dos documentos por parte dos usuários do acervo de modo geral. Aqueles documentos necessitados de restauração foram separados após terem sido devidamente catalogados, e o restante foi colocado a disposição no acervo de consulta.

Para a seleção das obras a serem analisadas foram observados dois critérios principais: (1) preferência por peças consideradas importantes na carreira da compositora – de acordo com a bibliografia levantada sobre Dinorá; e (2) quantidade relevante de manuscritos referentes às obras adequando-se aos propósitos dos estudos genéticos. Pretendíamos com isso não apenas a análise pura e simples dos aspectos técnicos composicionais, mas também observar o percurso através do qual estas obras foram criadas. Para tanto, as principais questões que orientaram a análise foram: Quais as diferenças e semelhanças composicionais entre as obras (e mesmo entre rascunhos e versão final)? É possível observar alguma transformação na linguagem musical que permita uma melhor compreensão da trajetória artística da compositora?

No relatório parcial, previa-se a análise de duas peças, *Sonata n° 1* (1974) e *Contrastes* (1969). Durante o desenvolvimento desta segunda etapa da pesquisa, no entanto, optou-se por substituir esta última pela peça *Caiapó* (1960), para piano solo. Isto se deu primeiramente pela quantidade de rascunhos disponíveis para a análise, além do fato de que estas duas peças, *Sonata* e *Caiapó*, estão cronologicamente mais distantes, adequando-se melhor aos objetivos desta análise.

Alem da análise, esta etapa da pesquisa previa a editoração digital das partituras manuscritas. Neste caso, foi realizada apenas a editoração de *Caiapó* uma vez que já existe edição da *Sonata*, de 1977 pela editora Arthur Napoleão.

2. Análise das obras

As análises que se seguem foram realizadas orientadas pelo modelo da crítica genética, tal qual explicitado no relatório parcial desta pesquisa. Tal modelo prevê a realização de três etapas: (1) A constituição do *Dossiê Genético*; (2) Observação e análise do *Dossiê*; (3) Comparação das hipóteses com referencial teórico.

2.1. Caiapó (1960)

De maneira geral não se possui muita informação acerca das peças instrumentais de Dinorá de Carvalho. Dentro da bibliografia pesquisada para este trabalho foram encontradas apenas algumas menções pouco detalhadas no livro de Nilcéia BARONCELLI (1987), na dissertação de Flávio de CARVALHO (1996), e no *Cátalogo de Obras* do Ministério das Relações Exteriores, organizado por Paulo FERREIRA (1977). Neste último consta que a peça *Caiapó* foi estreada no ano de 1963, em São Paulo, no Museu de Arte Assis Chateaubriand pela pianista Eudóxia de Barros. No ano de 1966 a própria Dinorá teria executado a peça no Conservatório Musical de Santos (SP). Consta ainda a existência de uma transcrição desta peça para orquestra, o que pode ser considerado um índice de sua importância, uma vez que dentro de um total de quarenta e quatro peças, apenas *Reverie* e *Sertaneja* – duas das obras mais conhecidas da compositora (CARVALHO, 1996, p. 8) – tenham sido igualmente transcritas para orquestra.

2.1.2 – Dossiê Genético

Durante a etapa de organização dos manuscritos foi encontrada, entre outros documentos, uma cópia reduzida da partitura completa manuscrita da peça *Caiapó*, dentro de um envelope assinado por Eudóxia de Barros. A figura a seguir apresenta a primeira página da partitura em questão.

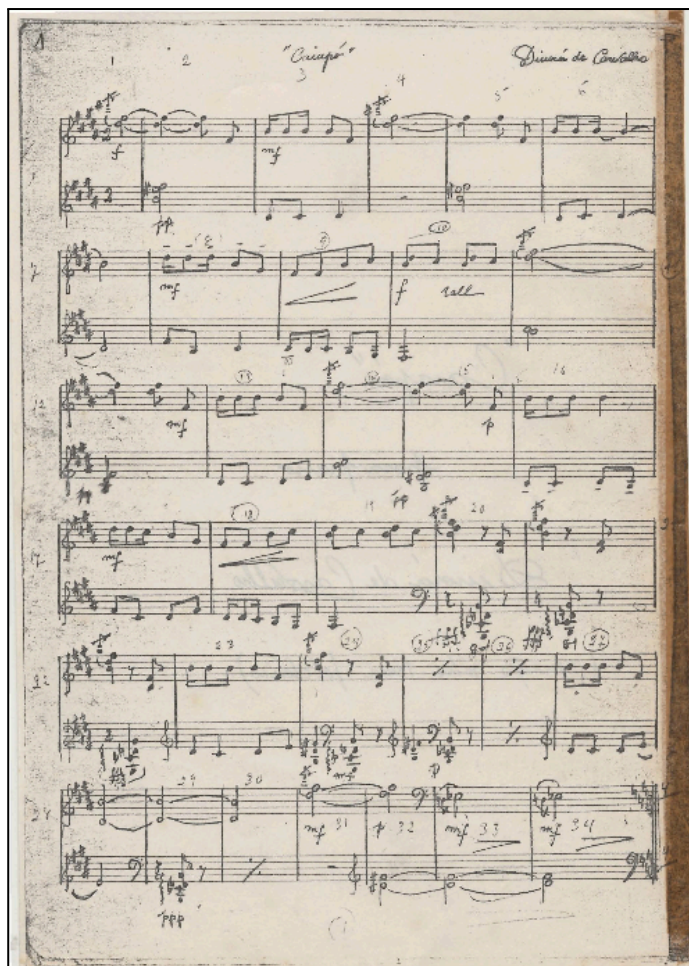


Fig. SEQ Fig. 1ª ARABIC I -Primeira página do manuscrito completo de *Caiapó*.

A partir deste primeiro manuscrito, buscou-se no restante do material - cerca de trinta rascunhos de partituras sem identificação para piano solo – aqueles que pudessem ter relação com a peça. Foram então identificados mais cinco documentos, todos manuscritos incompletos com trechos da peça, que constituíram o Dossiê Genético para esta análise¹. É importante destacar que este material estava misturado a outras peças, sem referência de data – muitos deles sem título – e que sua ordenação dentro do acervo foi posteriormente realizada. Destacamos ainda que se escolhemos a partitura manuscrita (Rascunho 01²) encontrada no envelope citado como documento principal – tomado aqui como obra finalizada-, o fazemos porque se trata de um exemplar completo da obra. Além disso, parece provável se tratar da partitura da própria Eudóxia de Barros, pianista que estreou a peça, e que doou parte do material hoje presente no acervo do CIDDIC-UNICAMP. Alertamos, no entanto, que não é

¹ Para evitar um número excessivo de figuras no corpo do texto, optamos por colocar os dossiês genéticos, bem como a partitura editorada na íntegra apenas na seção de anexos. Serão colocados aqui, no entanto, trechos dos rascunhos que julgamos necessários ao entendimento da análise.

² Os rascunhos são numerados de acordo com a ordenação do *Dossiê Genético* apresentado nos Anexos.

possível afirmar ser esta a versão definitiva da obra³, e que a edição em *software* realizada nesta pesquisa servirá apenas de orientação para análise.

2.1.3. Observação e análise.

O primeiro aspecto observado no Rascunho 01 foi a estrutura formal da peça. Trata-se claramente de uma forma ternária ABA, a qual segmentamos da seguinte maneira:

A			B					A		
a/b	a/b	<i>Coda</i>	Var.1	Var.2	Var.3	Var.4	Ponte	a/b	a/b	<i>coda</i>
c. 1-10	c.11-19	c.20-34	c.35-52	c.53-66	c.67-72	c.73-80	c.81-87	c.88-98	c.99-107	c.108-119

Tabela SEQ Tabela * ARABIC 1-Estrutura formal de *Caiapó*

A seção *A* apresenta um tema simples, acompanhado por um contracanto na mão esquerda e pontuado em alguns momentos por poucos acordes, que sugerem uma harmonia modal baseada em Si. Apesar da ausência da nota Lá no trecho, parece claro o uso do modo de Si Lídio⁴. Conforme apresentado na Tabela 1, o tema pode ser seccionado em duas partes, *a* e *b*, que serão trabalhadas separadamente no decorrer da peça, como se verá. Observa-se ainda que o contracanto executa em *b* uma espécie de contraponto imitativo, enfatizando a escuta polifônica a duas vozes. A Figura 02 demonstra esta seção:

Fig. SEQ Fig. * ARABIC 2 - Trecho da seção *A*. Tema e segmentação.

Segue-se a este trecho uma repetição variada de *A*, na qual pequenos elementos são inseridos, como um Mi natural no contracanto de *b*, que instaura um princípio de ambigüidade

³ Buscou-se a peça *Caiapó* em diversas bibliotecas de partituras, entre elas a da ECA-USP, IA-UNESP e IA-UNICAMP, sem sucesso, no entanto.

⁴ O modo de Si lídio possui as notas Si, Dó#, Ré#, Mi#, Fá#, Sol#, Lá#.

modal entre Lídio e Jônio (ou Mixolídio). Após esta repetição, ocorre uma nova variação sobre *a*, na qual é inserido um novo acorde de Si-Mib-Fá-Si, no grave, como uma espécie de pontuação rítmica (já que não se configura nenhum tipo de acompanhamento acórdico no trecho como um todo). Observe que este acorde, enarmonizado (Si-Ré#-Mi#-Si), possui as mesmas notas características do modo Lídio de toda a seção *A*. A repetição de um pequeno motivo de *a*, e a diminuição da atividade rítmica através de notas longas ligadas finalizam o trecho em uma pequena *coda* (c.28-34). A Figura 03 ilustra o final da seção *A*.

Fig. SEQ Fig. vº ARABIC 3 - Compassos finais de *A*. Utilização de pequenos motivos e acordes de pontuação.

Na página de rosto do Rascunho 01 encontra-se a anotação “*Variações sobre tema folclórico*”, que conotaria a forma clássica de Tema e Variações. Constatou-se, no entanto, que tal estrutura se dá apenas na seção *B*. Ao invés de possuir um tema ou grupo de temas **contrastantes** – que seria o mais comum para a seção intermediária de uma forma ternária tradicional⁵ – o que se encontra são variações sucessivas do tema inicial como um todo, ou de segmentos isolados de *a* e *b*.

A primeira variação (c. 35 – 52) se dá apenas sobre o segmento *a*. Nela, é introduzido um ostinato de dois compassos – de métrica irregular 4/4 + 3/4 - no acompanhamento da mão esquerda, cuja harmonia passa a ser mais cromática do que aquela da seção anterior. O primeiro segmento do ostinato sugere claramente um arpejo sobre Si menor, mas é imediatamente seguido de outro gesto ascendente com as notas Eb-Lá-Sib-Fá# (enarmonizando-se Ré#-Lá-Lá#-Fá#), que possui a terça maior, a sétima menor e a sétima maior do Si principal, atuando como uma espécie de mancha harmônica que impede a

⁵ Cf. SCHOENBERG 1991, p. 152-153.

definição clara do modo utilizado. O segundo compasso do ostinato tem uma harmonia semelhante, com algumas pequenas alterações cromáticas. O tema é apresentado a partir do compasso 37, sobre Si maior, configurando uma polimodalidade entre mão esquerda e mão direita na seção. Como observado anteriormente esta variação é constituída somente do segmento *a* do tema e de acordes acentuados juntamente ao ostinato. A partir do compasso 43 o motivo melódico é preenchido com as notas Ré#, Mi# e Fá #, retomando a sonoridade do modo Lídio da primeira parte e deixando mais clara a polimodalidade (o ostinato continua sofrendo pequenas alterações cromáticas, não afetando sua estrutura principal). A figura a seguir apresenta um trecho da primeira variação.

Aqui se observa a primeira diferença relevante entre os rascunhos. Comparando-se a versão final (Rascunho 01) com o Rascunho 06, observa-se que neste último a variação da mão direita sobre *a* ocorre em um período de tempo reduzido, possuindo menor quantidade de

Fig. SEQ Fig. 1^o ARABIC 6 - Trecho da Variação 1 no Rascunho 01.

Fig. SEQ Fig. * ARABIC 5 - Mesmo trecho da figura anterior, Rascunho 06.

compassos. O que parece interessante é que, apesar disto, o ostinato de mão direita **não** sofre a redução, seguindo de maneira independente. É como se a variação operada sobre o tema fosse desligada do seu acompanhamento, como se tivessem sido compostos ou pensados de maneira independente. A Figura 05 apresenta um trecho da primeira variação no Rascunho 01, já a Figura 06 apresenta o mesmo trecho no Rascunho 06. Percebe-se claramente que dois compassos são recortados do tema da mão direita, sem influir, entretanto, no ostinato de mão esquerda. É possível perceber ainda algumas diferenças com relação às notas de alguns gestos, mas, de uma maneira geral, estas alterações parecem não influir no resultado global desta seção.

Ao final desta seção, nos compassos 48-50 existe uma pequena ponte que utiliza a segunda metade do ostinato reiteradamente, como que uma saturação do procedimento deste trecho. Em seguida (c. 51 e 52) o ostinato é modulado um semitom abaixo, realizando agora um arpejo sobre Sib menor. A mão direita executa dois gestos ascendentes, em trinados sobre as notas Fá-Lá-Mib (c. 51) e Sol-Si-Fá (c.52) antes de iniciar a próxima seção. Apesar de um pouco sutil, não parece arbitrária a escolha da nota Fá como partida e chegada destes últimos dois gestos. O trecho que se segue é construído sobre Sib, e, à semelhança da melodia inicial

de *A*, temos a nota sobre o V grau precedendo sua entrada. Talvez estes resquíscios de articulação formal tonal sejam importantes para delimitar certos direcionamentos harmônicos nesta peça. Isto se mostrará mais claro no trecho seguinte.

A segunda seção de variações se inicia no compasso 53, desta vez sobre o material temático de *b*. Observando primeiramente o ostinato, percebe-se sua redução a dois compassos de 2/4. No primeiro compasso ainda temos o gesto em arpejo (agora de Sib menor) e no segundo, o mesmo movimento ascendente de quatro semicolcheias e duas colcheias. Um detalhe que parece pertinente no ostinato é a utilização praticamente invariável das notas Sib-Réb-Dó-Fá como tempo forte de cada figura. Isto gera uma sensação de escuta de uma progressão harmônica tonal sobre Sib menor, equivalente a t-tr-sr-D (em termos funcionais⁶), reforçando à idéia anteriormente levantada do uso de pequenos gestos de características tonais (ver Figura 07).

Fig. SEQ Fig. V* ARABIC 7 - Trecho da Variação 02

Observando agora o a variação sobre o tema de *b*, na mão direita, nota-se a utilização de dois procedimentos básicos: o primeiro deles é a nova textura a duas vozes na melodia – construída a partir de intervalos de 3^{as} e 2^{as} (p. Ex. c. 53 e 54); o segundo deles é a variação motivica, seja por ornamentação melódica, seja por variação rítmica. A Figura 07 apresenta um trecho desta seção (c. 53-58).

⁶ Cf. KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1980, pp. 26-27

Dos compassos 59 ao 66 observa-se o adensamento desta variação motivica através da inserção de mais vozes, maior cromatismo e do direcionamento ao registro agudo do piano, que conduzem a uma nova seção de variação.

Neste ponto parece interessante fazer uma nova comparação entre os rascunhos da peça. Se tomarmos o trecho correspondente a esta segunda seção de variações nos Rascunhos 05 e 06, logo notamos que foram compostos de maneira bem distintas. No rascunho 06, a opção de variação é inicialmente parecida com a que apresentamos, porém com desdobramentos diferentes. Logo no início o motivo de *b* é utilizado apenas na primeira figura rítmica, desenvolvendo-se em um gesto bastante amplo em colcheias em direção à região aguda do instrumento (Fig. 08). No caso do Rascunho 05, a variação é bem mais radical, com o abandono do ostinato na mão esquerda, substituído por outro de duas semínimas em Láb e Mib. A mão direita apresenta uma linha melódica angular, aparentemente distante de qualquer motivo temático anterior (Fig.09). Em ambos os casos, parece evidente que a noção de variação temática se perde, pois se perde a relação com o tema principal e, por esse motivo, talvez, tenham sido descartados pela compositora.



Fig. SEQ Fig. * ARABIC 8 - Trecho descartado - Variação 02 no Rascunho 06

As duas próximas seções de variação, compassos 67-72 e 73-80, se dão sobre uma pequena célula motivica descendente derivada de *b*. A característica mais marcante é a utilização de uma subdivisão em fusas, principalmente na mão esquerda.

The image displays two musical notations. The top part is a handwritten manuscript on aged paper, showing a piano score with two staves. A red dotted line and the text "início do trecho" (start of the section) are visible above the first staff. The bottom part is a typed transcription of the same musical passage, featuring a treble and bass staff with a "Piano" dynamic marking. The transcription is set against a light yellow background and shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, both in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Esta realiza um gesto arpejado em forma de arco com as notas Fá-Si-Dó#-Ré-Fá# na Variação 3. Pode-se notar que as quatro últimas notas sinalizam novamente o retorno ao centro de Si, desta vez menor. A partir do compasso 69, a primeira nota do grupo, Fá, é alternada com Fá#, sugerindo um pequeno jogo de ambiguidade com o acorde de Si menor, ora afirmando-o completamente, ora negando-o. Da mesma forma ocorre a alternância entre Dó# e Dó no arpejo, mas, neste caso, parece ser apenas um problema de equívoco na notação, uma vez que o mesmo trecho no Rascunho 03 possui sempre Dó #. Na mão direita, a seção de variação de dá sobre Sib menor, configurando novamente a polimodalidade com relação à mão esquerda, entre os compassos 67-71.

A partir do compasso 74 uma transposição ocorre. O ostinato passa a ter as notas Mi-Lá-Si-Do-Fá, e a mão direita executa um mesmo tipo de variação de *b*, desta vez com maior desenvolvimento da melodia (com inversão de expansão), polarizada sobre a região de Lá menor. Este seria um primeiro momento de suspensão da ambiguidade modal presente até aqui não fosse a nota Solb na melodia da mão direita (c. 74), que enarmonizada transforma o modo de Lá menor em Lá Dórico. A Figura 10 apresenta um pequeno exemplo da derivação melódica do tema nas Variações 3 e 4.

Os compassos 79 e 80 são um gesto repetido baseado na Variação 3, no qual se tem a polimodalidade centrada em Sib menor na mão direita e Si menor no arpejo da mão esquerda. Esta repetição parece semelhante ao gesto de “saturação” dos compassos 48-50, deixando claro o final da seção novamente.

Segue-se a isto uma pequena ponte de seis compassos (c. 81-86). Trata-se de um gesto de alternância de mãos, com rítmica marcante e qualidade intervalar constante – temos Fa-Do-Ré na mão esquerda e Intervalos de 5^{as} na mão direita. Sua direcionalidade para o grave é bastante acentuada, percorrendo uma tessitura do Fá5-Fá6 (duas mãos) no compasso 81 até o Lá0-Lá1, no compasso 86. Parece interessante observar outro elemento de gestualidade tonal aqui. As últimas notas de cada grupo de mão esquerda e mão direita nos compassos 84 e 85 são repetidamente Lá-Sib, o que na escuta da peça⁷ nos pareceu estabelecer uma relação de sensível, polarizando esta última nota. Além disso, o glissando no compasso 86, iniciado na nota Lá culmina em um acorde de Sib-Mib-Solb (c.87), que pode ser interpretado como Mib menor em segunda inversão ou mesmo como um Sib com quarta e sexta, um acorde cadencial na tonalidade de Sib maior. No compasso seguinte Dinorá se vale da enarmonização das notas Mib e Solb, transformando-as em Ré# e Fá#, o que lhe permite reintroduzir o tema da seção A. Não temos a pretensão de considerar esta pequena passagem como uma modulação enarmônica (tal qual observada na música romântica), mas parece-nos claro haver algo de parentesco tonal na linguagem harmônica desta peça, principalmente nos momentos de articulação de seções formais.

⁷ Quando falamos escuta desta peça nos referimos à nossa própria experiência de leitura ao piano ou solfejo, uma vez que não foram encontradas gravações de *Caiapó*.

A partir do compasso 88 tem-se a reapresentação praticamente literal de A.

2.1.4 – Comparação com referencial teórico.

No relatório parcial desta pesquisa observamos a relação de Dinorá de Carvalho com o nacionalismo musical, especialmente na sua proximidade com Mário de Andrade. No caso da peça *Caiapó* tal relação parece óbvia já no título. Segundo o folclorista Rossini Tavares de Lima, o termo “Caiapó”, para além da designação de uma etnia indígena brasileira, refere-se a “um folguedo popular de dançadores vestidos à imitação de índios e talvez mesmo selvagens da África, encontrado ainda hoje no estado de São Paulo e de Minas Gerais.”(LIMA, 1962: 159) Neste mesmo livro, o autor nos fornece exemplos musicais do folguedo, dentre os quais o *Canto do Caiapó de Piracaia*, que possui semelhanças marcantes com o tema utilizado por Dinorá. A Figura 11 apresenta o exemplo fornecido no livro, juntamente com uma pequena marcação dos segmentos relacionados à peça de Dinorá.

The image shows a musical score for 'CANTO DO CAIAPÓ DE PIRACAIA'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a tempo marking of ♩ = 120. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two segments by red dashed lines: 'segmento a' covers the first two staves, and 'segmento b' covers the third staff. The lyrics are: 'So — mu — tu — duí — na — da — ra', 'Da — ra — çade Tupi — Samu — Ba — rão — de', and 'Gua — rá — Do — che — fe I — ta — ju — bi'.

Fig. SEQ Fig. 11 ARABIC 11 - Melodia folclórica do folguedo Caiapó

Voltando a Mário de Andrade, apresentamos um trecho do *Ensaio sobre a música brasileira* no qual é discutida a questão da apropriação do tema folclórico.

“O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um

fenômeno falso e falsificador. (...) Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não.” (ANDRADE, 1972: 29)

A definição do problema do “exclusivismo” e o “unilateralismo” segundo a visão de Mário é particularmente pertinente no entendimento das escolhas composicionais observadas na análise de *Caiapó*. Para o autor, o artista que repudia categoricamente a influência estrangeira em prol de “legitimidade” nacional, tem uma atitude exclusivista e pouco inteligente: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela **deformação** e **adaptação** a ele. Não pela repulsa.” (*Idem*, p. 26. Grifo nosso) De maneira complementar, Mário afirma que a eleição de apenas **uma** referência etno-musical na formação da cultura brasileira configura um tipo de unilateralismo que deve ser evitado. Para ele os elementos ameríndios, africanos, portugueses e tantos outros possuem sua parcela de contribuição, que deve ser assumida e trabalhada (*Idem*, p. 28).

Na análise realizada aqui, o primeiro aspecto composicional relacionado a estas propostas de Mário se dá no tipo de estruturação formal. Dinorá de Carvalho parece usufruir da forma tradicional ternária de maneira a promover clareza e inteligibilidade de idéias. Ao mesmo tempo, a seção *B* desta forma ternária não operou por contraste temático mas sim, como se pôde verificar, por variações progressivas do tema, cada vez mais distantes da versão original. Este tipo de procedimento se assemelha ao de outros compositores nacionalistas, como por exemplo, Camargo Guarnieri (CALDEIRA FILHO, In: KOBAYASHI, 2009: 68). Apesar de não constar em nenhuma biografia da compositora pesquisada aqui, encontramos, em uma dissertação sobre a “Escola de Composição” de Guarnieri, a informação de que Dinorá teria estudado com ele por volta da década de 60 (Kobayashi, 2009: 53), e parece interessante o fato de que *Caiapó* tenha sido escrita neste mesmo período de estudos. Segundo a autora da dissertação:

“(…) a primeira fase do estudo da composição com Camargo Guarnieri consistia no aprimoramento da polifonia. Eram solicitados aos alunos exercícios de contraponto, *invenções* a duas e três vozes e composição de *Tema com variações*. Guarnieri não empregava o *cantus firmus* de forma tradicional, para os exercícios de contraponto eram utilizadas apenas melodias folclóricas.”(*Idem*, p. 62)

Esta preferência pela variação temática também foi observada em outro trecho de nossa análise, ao se comparar a opção da compositora em descartar trechos da seção *B* nos rascunhos 05 e 06 em prol de uma variação que mantivesse ainda sua ligação clara com o tema principal, caso do Rascunho 01.

Outro elemento levantado na análise se relaciona ao acompanhamento melódico preferencialmente polifônico, e em muitos casos, como na seção *B*, por ostinatos. Observou-se ainda, na comparação de rascunhos, que tais acompanhamentos pareciam ser pensados de maneira independente, já que a compositora efetua cortes e expansões apenas em uma das camadas (mão direita e esquerda), mantendo a outra. Novamente, uma comparação com a linguagem composicional de Guarnieri se mostra efetiva. Para Marion Verhaalen, a independência entre acompanhamento e material melódico é um elemento comum em Guarnieri, sendo observada principalmente nas obras pra piano. (VERHAALLEN, p. 89) Com relação à opção pela textura polifônica de acompanhamento, Dinorá, tal qual Guarnieri, parecem seguir as orientações de Mário de Andrade: “Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia” (ANDRADE, 1972: 52)

Por fim, cabe uma observação com relação à questões harmônicas observadas na peça. Em diversos momentos utilizamos a noção de polimodalidade para descrever sobreposição de escalas, principalmente entre mão direita e esquerda. Além disso observamos uma grande quantidade de cromatismos que se alteravam freqüentemente a cada repetição do ostinato (chamamos estes de manchas harmônicas), ou mesmo das variações do dema em *B*. Este tipo de linguagem se aproxima ao que Rodolfo Coelho de Souza identificou como *Atonalismo Modal*, no qual:

“A sistematização de estruturas modais, superpostas e justapostas, tal como empregada por esses compositores, acabou conduzindo a resultados igualmente despojados do sentido da tonalidade, não só quanto aos encadeamentos – o que seria previsível em se tratando de música modal – mas também na complexidade dissonante dos conglomerados, uma vez que a independência contrapontística das linhas modais sobrepostas produziu sucessões de dissonâncias tão formidáveis quanto às da música serial.” (SOUZA, 2009: 140)

Ainda com relação à harmonia, em alguns momentos observamos na análise elementos com características retóricas tonais, principalmente em pontos chave de articulação formal. Não se trata do uso de encadeamentos funcionais de acordes completos, claramente definíveis, mas pequenos elementos – como as notas no tempo forte do ostinato em *B* (c.53-54)- que, de alguma maneira, polarizam determinadas notas. Este tipo de procedimento, principalmente relacionado ao movimento intervalar de 5ª J descendente ou 4ªJ ascendente - entre Fá e Sib no referido trecho – atende a idéia de polarização teorizada por Edmond Costère “que postulou uma continuidade entre a tradição tonal e o campo de tensões da harmonia atonal pensado como extensão natural daquela” (*Idem*, p.137).