

Marcus Vinícius Medeiros Pereira

***O LIVRO DE MARIA SYLVIA, OP. 28, PARA CANTO E PIANO,
DE HELZA CAMÊU (1903 – 1995): Uma análise interpretativa***

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Novembro de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Marcus Vinícius Medeiros Pereira

***O LIVRO DE MARIA SYLVIA, OP. 28, PARA CANTO E PIANO,
DE HELZA CAMÊU (1903 – 1995): Uma análise interpretativa***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Escola de Música da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Piano

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Maria Borghoff
Universidade Federal de Minas Gerais

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Novembro de 2007**

“Mas como é que duas artes se encontram para a realização de uma obra mais perfeita? Há um equilíbrio natural entre essas duas artes, ou esse equilíbrio nunca chega verdadeiramente a conseguir-se?” (Hugo von Hoffmannsthal)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer a Deus, por toda a força e inspiração.

A meus pais, Isis e Ronaldo, pelo apoio incondicional.

A meus irmãos, Lúcio e Viviane, pela eterna torcida.

A toda a minha família, pelas orações.

À minha orientadora, Margarida Borghoff, pelo apoio e carinho.

A todos os que colaboraram na realização deste trabalho: Suzana Martins – Biblioteca Nacional, D. Priscilla Rocha Pereira, D. Julieta Correa, Lauro Gomes e demais amigos da Rádio MEC, Professora Luciana Monteiro de Castro, Professora Cecília Nazaré de Lima, Professor Oiliam Lanna e Professor Rick Ventura (UERJ).

Aos amigos Marcelo Brum e Renata Gomes, pela acolhida no Rio, apoio nas pesquisas, amizade e carinho.

A Luana Santos pela amizade e apoio.

O meu obrigado a Aline Araújo, por dar voz às canções, e a Arthur e Ana Paula, por aceitarem participar do meu recital de mestrado.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre *O livro de Maria Sylvia*, Op. 28, cinco canções para canto e piano compostas entre 1944 e 1945 pela carioca Helza Camêu (1903 – 1995) sobre poemas de Manuel Bandeira e Olegário Marianno. A análise geral da obra é baseada em metodologia desenvolvida pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira, formado por professores da Escola de Música da UFMG e registrada em diretório do CNPq. A análise musical é realizada a partir do estudo de parâmetros musicais segundo metodologia desenvolvida por Jan LaRue, enquanto que a análise literária dos poemas musicados segue os níveis propostos por Norma Goldstein. As análises e a relação observada entre texto e música fornecem subsídios para uma interpretação coerente e fundamentada das canções.

A dissertação inclui também uma discussão sobre os termos *ciclo* e *série* de canções, realizada a partir da definição do termo *song cycle* apresentada por Susan Youens no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition, 2001), e de depoimentos de compositores brasileiros contemporâneos. Baseado nesta discussão, foi elaborada uma definição do termo *ciclo de canções* sendo a mesma aplicada à obra em estudo.

Apresenta-se ainda, neste trabalho, traços biográficos da cantora, professora, pesquisadora e folclorista Maria Sylvia Pinto, intérprete e amiga a quem Helza Camêu dedicou a obra em estudo. Maria Sylvia foi membro da Academia Brasileira de Música e sua luta em prol do canto em idioma nacional vem sendo esquecida, a despeito de sua importância. Esses traços biográficos resgatam aspectos da vida e obra desta grande intérprete, buscando seu reconhecimento no panorama da música brasileira.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of "O livro de Maria Sylvia," Op 28, five songs for voice and piano composed between 1944 and 1945 by Helza Camêu (1903 to 1995) on poems by Manuel Bandeira and Olegário Marianno. The general analysis of the songs is based on a methodology developed by the Resgate da Canção Brasileira Group, formed by UFMG music professors and registered at the CNPq. The musical analysis is based on parameters proposed by Jan LaRue, while the literary analysis of the poems is based on three levels proposed by Norma Goldstein. The analysis and the relation observed between text and music provide the basis for a coherent and fundamented interpretation of the songs.

This paper also includes a discussion on the terms *song cycle* and *song series*, based on the definition of the terms presented by Susan Youens in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition, 2001) and on interviews with contemporary Brazilian composers. Based on this discussion, a definition of the term *song cycle* was elaborated and was applied in the songs under study.

This work also presents biographical notes on Maria Sylvia Pinto, a singer, teacher, researcher, folklorist, interpreter and friend of Helza Camêu. The songs analyzed here were dedicated to Maria Sylvia. She was a member of the Brazilian Academy of Music and her work on singing in Portuguese has been forgotten in spite of its importance. These biographical notes recover aspects of the life and work of this great performer, seeking her recognition in the Brazilian music scene.

SUMÁRIO

PROGRAMA DE RECITAL DE MESTRADO

| | |
|----------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1. Helza Camêu..... | 13 |
| 2. O livro de Maria Sylvia | 20 |
| 4. Maria Sylvia Pinto | 21 |
| 5. Ciclo de Canções | 22 |
| | |
| OBJETIVOS..... | 24 |
| | |
| METODOLOGIA..... | 25 |
| | |
| CAPÍTULO I – CICLO DE CANÇÕES | |
| 1. Ciclo ou série de canções? – uma discussão..... | 27 |
| | |
| CAPÍTULO II – ANÁLISE DAS CANÇÕES | |
| 1. “O Livro de Maria Sylvia”..... | 34 |
| 2. Metodologia de Análise | 35 |
| A. Imagem | 38 |
| B. Espera Inútil | 58 |
| C. A toada da chuva..... | 75 |
| D. Canção..... | 90 |
| E. Canção Triste..... | 104 |
| F. “O livro de Maria Sylvia” – um ciclo?..... | 126 |
| | |
| CONCLUSÃO..... | 137 |

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA | 141 |
|--------------------|-----|

ANEXOS

I. Maria Sylvia Pinto

II. Fichas técnicas e Comentários analítico-interpretativos a serem inseridos no Guia Virtual “Canções Brasileiras”

III. Partitura editada das canções e notas editoriais

PROGRAMA DE RECITAL DE MESTRADO

- A. Nepomuceno** Noturno op. 33
- H. Camêu** Prelúdio op. 2
- 1ª Sonatina op. 46 n.1
Allegretto
Intermezzo – muito expressivo e tranqüilo
Com espírito
- O Livro de Maria Sylvia op. 28*
Imagem (Manuel Bandeira)
Espera Inútil (Olegário Marianno)
A toada da chuva (Olegário Marianno)
Canção (Olegário Marianno)
Canção Triste (Olegário Marianno)
- C. Guarnieri** Dansa Negra**
- L. Fernandez** Trio Brasileiro***
Allegro maestoso – Giocoso – Allegro Maestoso
Canção (Andante)
Dansa (Scherzo)
Final (Allegro moderato)

Músicos convidados:

* Aline Araújo, mezzo-soprano

** Marcelo Brum, piano.

*** Arthur Terto, violino; e Ana Paula Ferreira, violoncelo.

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a canção de câmara brasileira se deu por meio de um projeto criado pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira e desenvolvido no curso de graduação em música da Universidade Federal de Minas Gerais. O Grupo Resgate da Canção Brasileira, formado por professores da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG) e registrado em diretório do CNPq, tem como objetivo principal divulgar e resgatar a canção brasileira com base em estudos fundamentados. Para tal, o grupo criou as seguintes frentes de trabalho:

- Criação das disciplinas *Oficina de Performance: Canção Brasileira e Pesquisa em Música: Resgate da Canção Brasileira* no curso de graduação da Escola de Música da UFMG;
- Criação do guia virtual “Canções Brasileiras”, em parceria com o Laboratório de Computação Científica da UFMG;
- Projeto *A Canção Brasileira – muito além do “Vai Azulão...”*, que funcionou de 2003 a 2005;
- Criação do projeto de pesquisa *A Canção de Câmara Brasileira para Canto e Piano* no Mestrado em Música da UFMG;

A frente de trabalho da qual tomei parte, *A Canção Brasileira – muito além do “Vai Azulão...”* (MAVA), era coordenada pela professora de canto da EMUFMG, Luciana Monteiro de Castro, e possuía quatro bolsistas: dois cantores, um pianista e um violonista. Os bolsistas se apresentavam semanalmente em pontos do Campus da Universidade e em diversas localidades de Belo Horizonte, além de se matricularem nas disciplinas oferecidas pelo grupo. Nas disciplinas, uma metodologia de análise das canções foi desenvolvida e aplicada para o levantamento e inserção de dados no guia virtual, preparando os alunos bolsistas para atividades de pesquisa a fim de um futuro ingresso em programas de mestrado.

Como pianista do projeto, tive a oportunidade de conhecer um vasto repertório de canções, interpretando não só com os demais bolsistas, mas também com vários outros alunos das

disciplinas, atividade que me permitiu familiarizar com a metodologia de análise e pesquisa desenvolvida pelos pesquisadores do Grupo Resgate.

O crescente entusiasmo e envolvimento com a canção de câmara brasileira, aliado à criação do projeto de pesquisa no programa de Pós-Graduação da EMUFG, resultaram na elaboração desta dissertação.

Este trabalho pretende dar continuidade ao resgate e divulgação da obra da compositora e musicóloga carioca Helza Camêu (1903 – 1995), iniciado pela professora Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. Em sua dissertação de mestrado, Dutra realiza um estudo analítico de uma canção da compositora – *Crepúsculo de Outono*, op. 25 n.º 2 –, além de apresentar uma biografia e uma lista de obras de Helza Camêu. As análises poética e musical da canção foram utilizadas como referência metodológica para esta dissertação.

Segundo Dutra (2001), Helza Camêu atuou ao longo de boa parte do século XX, tendo seu trabalho de etnomusicologia reconhecido no Brasil e no exterior. Entretanto, sua música permanece praticamente ignorada pelos intérpretes brasileiros da atualidade.

“Deve-se observar que boa parte de sua ampla produção musical foi interpretada entre 1940 e 1960. O atual desconhecimento desta obra mostra-se incoerente, especialmente quando se verifica, no estudo de sua biografia, o elevado grau de credibilidade que lhe conferiram alguns de seus pares de contemporâneos, como Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), João Nunes (1877 – 1951), Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1948), Mário de Andrade (1893 – 1945) e José Cândido de Andrade Muricy (1895 – 1984), figuras importantes na construção da história brasileira.” (DUTRA, 2003:1-2)

O livro de Maria Sylvia foi escolhido como objeto de estudo por indicação da professora Luciana Monteiro – estudiosa e divulgadora da obra de Helza Camêu, por revelar traços marcantes da compositora na escrita para canto e piano e por suscitar a memória da cantora Maria Sylvia Pinto, grande batalhadora da Música Brasileira, intérprete das canções e amiga de Helza Camêu.

Membro da Academia Brasileira de Música, Maria Sylvia Pinto é lembrada pelos que conviveram com ela como um grande nome da música brasileira, tanto como intérprete quanto como pesquisadora. Muito pouca informação sobre ela foi encontrada na literatura, o que é, em última análise, uma injustiça à sua memória. Buscando corrigir este erro, neste

trabalho pretendeu-se registrar traços biográficos desta cantora-folclorista tão apreciada pelos maiores compositores brasileiros de canções – fato comprovado pelo número de canções dedicadas a ela.

A análise poética e musical, e o estudo das relações texto-música nas canções que compõem “O livro de Maria Sylvia” têm o objetivo de levantar dados para inserção no Guia Virtual “Canções Brasileiras”, obedecendo à metodologia de análise que é indicada pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira (que coordena a construção do guia).

A edição revisada e a gravação das canções têm como objetivo fundamental a divulgação da obra da compositora Helza Camêu. Ambas são resultado das análises das canções, que fundamentam a interpretação e a revisão das partituras.

O Guia Virtual “Canções Brasileiras”

O Guia “Canções Brasileiras” (<http://grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf>) foi criado e implementado pelo grupo Resgate da Canção Brasileira da Escola de Música e pelo Laboratório de Computação Científica da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo como apoio a Diretoria, o Departamento de Instrumentos e Canto e o Mestrado da Escola de Música da UFMG, além da Pró-Reitoria de Graduação da UFMG e o CNPq.

Organizado por Margarida Borghoff e por Luciana Monteiro de Castro, ‘Canções Brasileiras’ é um guia de consulta sobre obras brasileiras para canto e piano. Por meio deste guia, pretende-se estimular o estudo e a divulgação de um vasto e valioso acervo, oferecendo ao usuário uma visão panorâmica da criação de canções de câmara no Brasil. Intérpretes, professores e apreciadores da canção podem pesquisar pelos títulos de obras, nomes de compositores e/ou poetas, pela localização física das partituras, ou mesmo por meio de uma palavra-chave qualquer.

Além da catalogação, o Guia propõe a inclusão gradativa e contínua de estudos e exemplos sonoros (trechos em MP3) de cada uma das canções catalogadas. Estes estudos consistem na descrição de dados técnicos, redação de comentários analítico-interpretativos e visualização de poemas musicados. Preocupados em delimitar o universo da pesquisa, os organizadores do

Guia incluem canções de compositores nascidos a partir de 1864, ano de nascimento de Alberto Nepomuceno, considerado “o pai da canção de câmara brasileira”.

Como o guia é interativo, ou seja, está em constante construção, há no site instruções para o envio de dados, a fim de se uniformizar as informações. Estas instruções são as mesmas que foram trabalhadas nas disciplinas “Oficina de Performance – Canções Brasileiras” e consistem na elaboração de “Fichas Técnicas” e de “Comentários Analítico-interpretativos” da canção.

As “Fichas Técnicas” consistem em dados técnicos da canção, que são:

- Título da canção e número do opus
- Data e local de composição
- Dedicatórias
- Compositor
- Data e local de nascimento e morte do compositor
- Título do poema
- Autor do poema
- Data e local de nascimento e morte do poeta
- Localização do poema na obra do poeta (data e edição em livro ou coletânea)
- Transcrição do poema
- Localização física da partitura (nome e endereço de biblioteca ou acervo público)
- Indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão
- Fórmula de compasso inicial
- Tonalidade original (se a obra for tonal)
- Tessitura (nota mais grave e nota mais aguda da canção)
- Duração aproximada
- Edições localizadas
- Gravações sonoras localizadas
- Outras canções com o mesmo poema

Os “Comentários Analítico-interpretativos” da canção consiste em um texto dissertativo com aproximadamente 300 palavras contendo informações sobre a canção em uma ordem definida pelos organizadores do guia:

- Contextualização da obra: situação histórico-estilística do compositor
- Breves dados sobre o poeta e relações do poema com o estilo musical da canção
- Aspectos relevantes na estrutura do poema: figuras de linguagem, aliterações, versificação etc.
- Relações entre a estrutura do poema e a forma da canção
- Observações sobre a linguagem empregada na obra
- Aspectos melódicos e rítmicos importantes e sugestões interpretativas
- Versões orquestrais ou para outras formações
- Curiosidades sobre a obra e/ou outras informações pertinentes
- Nome do colaborador para atribuição de crédito

O Guia também está apto a receber e apresentar arquivos nos mais diversos formatos, permitindo a divulgação de fotografias, artigos referentes a canções brasileiras, gravações históricas ou quaisquer outros documentos relevantes. A inclusão na íntegra do poema no Guia, bem como a inclusão das gravações está sujeita à liberação de direitos autorais (caso a obra não esteja em domínio público). Entretanto, trechos literários e musicais podem ser inseridos no guia, de acordo com o artigo 46 da lei 9.610/98 que regulamenta os direitos autorais.

Ao final dos estudos analíticos, encontra-se nos anexos desta dissertação os comentários analítico-interpretativos e as fichas técnicas de cada canção da obra “O livro de Maria Sylvia” para inserção no banco de dados do Guia.

1. Helza Camêu

Helza Camêu atuou em boa parte do século XX, tendo seu trabalho em etnomusicologia reconhecido no Brasil e no exterior. Entretanto, sua música permanece praticamente ignorada

pelos intérpretes e musicófilos brasileiros da atualidade. De acordo com Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra – estudiosa da vida e obra da compositora e responsável por iniciar o movimento em prol do resgate de sua memória – o desconhecimento da obra de Camêu não condiz com o elevado grau de credibilidade que lhe conferiram alguns de contemporâneos, como Alberto Nepomuceno e Mário de Andrade, por exemplo. Em todo o livro “A canção brasileira de câmara” de Vasco Mariz, não há uma só menção ao nome da compositora, que traz, em sua obra, cerca de noventa canções e aproximadamente trinta harmonizações de cantos folclóricos, números bastante significativos. Enquanto isso, Maria Sylvia Pinto, amiga e intérprete da obra de Camêu, escreve:

“Das compositoras que mais se destacaram citaremos apenas Hilda Reis e a maior delas, Helza Camêu. Sua obra é uma das mais expressivas dentro do panorama da música vocal; suas canções são de uma seriedade e de um intimismo que refletem muito bem a sua personalidade. Mesmo nas obras mais simples nunca aparece o vulgar, o banal; há muito de impressionismo; não há artifícios, recursos baratos e segundo Andrade Muricy “sua obra apresenta decidida expressividade, autônoma em relação aos valores diretos do populário, não fugindo, porém, ao condicionamento nacional inato, quando necessário.” (PINTO, 1985:65)

A importância de Helza Camêu no cenário musical brasileiro se evidencia pela sua intensa atividade artística, pedagógica e etnomusicológica.

Helza de Cordoville Camêu nasceu no Rio de Janeiro no dia 28 de março de 1903, filha de Francolino Camêu e Corinthya de Cordoville. Sua infância foi marcada pelas mortes de seus irmãos: Milton, Agenor, Francolino, Nilton e Graziela. Aos 7 anos de idade Helza Camêu tornou-se a única criança da família e, apesar das dificuldades, recebeu dos pais uma bem cuidada preparação intelectual e um grande incentivo para o aprendizado da música. As primeiras noções musicais foram dadas a ela por sua mãe, que era musicista amadora, e sua primeira professora de piano foi a senhora alemã Paula Ballariny.

Além dos estudos de piano, Helza também se interessava pela composição. Sua primeira obra para canto e piano (que se tem registro) data de 1917: *Risos de dor* – uma canção dedicada à sua mãe, baseada em um poema de Ilka Maia. O texto escolhido já revelava, segundo DUTRA (2001:12), um temperamento introspectivo e um ambiente familiar melancólico.

A partir de 1919, Helza Camêu passou a ter aulas particulares de piano com o compositor e pianista cearense Alberto Nepomuceno, por indicação da mestra Paula Ballariny. Ingressou no Instituto Nacional de Música (INM) no início de 1920, onde continuou seus estudos formais de piano na classe de Nepomuceno além de teoria e solfejo na classe de Alfredo Richard. Nepomuceno já estava bastante doente em 1919, apesar do seu estado de saúde, ministrava aulas na casa de um amigo que o hospedara, Frederico Nascimento (1852 – 1924). Nesta casa, Helza Camêu teve seus primeiros contatos com a música nacionalista brasileira através de outros músicos que também freqüentavam aquela casa para ouvir os conselhos de Nepomuceno; músicos como Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1948) e Luciano Gallet (1893 – 1931). Com o falecimento de Nepomuceno em outubro de 1920, Helza Camêu finalizou seus estudos no INM neste mesmo ano, na classe do professor João Nunes (1877 – 1951), tendo sido aprovada com distinção por unanimidade.

Helza Camêu prosseguiu com seus estudos de piano, mas dedicava-se cada vez mais à composição. De acordo com DUTRA (2001:17), Helza passou a priorizar a carreira de compositora muito em função do seu temperamento introspectivo, tendo decidido-se definitivamente pela composição no final da década de 20.

Em seus estudos de composição teve aulas particulares de harmonia com Agnelo França (1875 – 1964), de contraponto e fuga com Francisco Braga, de composição com Assis

Republicano (1897 – 1960) e posteriormente com Lorenzo Fernandez. Este último a incentivou e influenciou esteticamente. Estudou também história da música com Octávio Bevilacqua (1887 – 1969), técnica do violoncelo com Newton Pádua (1864 – 1966), técnica do violino com Paula Ballariny, sua antiga mestra de piano, e canto com o francês Gabriel Dufriche.

Nos anos 30, quando a situação econômica de sua família ficou instável, Helza viu-se obrigada a buscar na música o seu sustento, e precisava de dinheiro para custear seus estudos particulares, que julgava essenciais. Lecionava em casa além de acompanhar instrumentistas, trabalho que muito influenciou sua atividade composicional, uma vez que, segundo DUTRA (2001:20), teve nos cantores e instrumentistas que acompanhava os principais intérpretes de suas obras e, em muitos casos, os detentores das cópias manuscritas das mesmas.

Em 1936, Helza ingressou no curso de composição do Conservatório Brasileiro de Música a convite de Lorenzo Fernandez, fundador e primeiro diretor daquela escola. Neste mesmo ano, ganhou o segundo prêmio do concurso de composição promovido pelo Departamento Municipal de Cultura em São Paulo, com a *Suíte Op. 9*, para quarteto de cordas, composta em 1936. Esta obra foi interpretada em São Paulo na programação de abril de 1937 do Departamento Municipal de Cultura.

De 1936 a 1943, Helza Camêu compôs um terço de toda a sua produção musical, inclusive suas composições orquestrais. Em 1941, Helza perdeu sua mãe, grande companheira e incentivadora, fato que reduziu significativamente suas atividades como compositora naquele ano. No ano de 1943, Helza dedicou-se principalmente à composição para voz. Neste mesmo ano, ganhou o primeiro prêmio do concurso de composição instituído pela Orquestra

Sinfônica Brasileira com a obra *Quadros Sinfônicos (lendo Gastão Penalva)* Op. 17, composta em 1937, ficando à frente de Cláudio Santoro e Baptista Siqueira. Em julho de 1945, por iniciativa de Heitor Villa-Lobos, foi fundada no Rio de Janeiro a Academia Brasileira de Música, contando com o apoio de Lorenzo Fernandez e de outros músicos e musicólogos. De acordo com DUTRA (2001:34), em 1946 Helza Camêu foi eleita fundadora da cadeira número 19 – cujo patrono era o músico Brasília Itiberê da Cunha, tendo sido indicada por Lorenzo Fernandez.

Até 1945, ano de conclusão da obra *O livro de Maria Sylvia*, Helza Camêu já havia composto 31 peças para canto e piano, 4 para coro, 9 para piano solo, 5 para violino e piano, 4 para violoncelo e piano, 7 para música de câmara (quartetos, trios, duos) e 8 obras para orquestra.

Entre 1948 e 1949, Helza Camêu promoveu cursos de divulgação da música brasileira na Associação Brasileira de Imprensa, a ABI. Estes cursos eram constituídos de palestras, ilustradas por apresentações musicais e gravações. A musicologia passou, nesta época a ser uma de suas mais importantes vertentes profissionais.

Ainda em 1949, Helza dirigiu-se ao Serviço de Proteção ao Índio a fim de dar continuidade às suas pesquisas sobre música indígena, que iniciara em 1930 no Museu Nacional. Coube à Helza Camêu a organização do acervo sonoro da Seção de Estudos daquela instituição, onde trabalhou na notação da música indígena recolhida e gravada por Darcy Ribeiro (1922 – 1997), então chefe da seção. Seu trabalho de análise e notação musical foi utilizado por Darcy Ribeiro em suas obras *Religião e Mitologia Kadiweu*, de 1950, e em *Notícias dos Ofaié Chavante*, de 1951. A Seção de Estudos foi posteriormente transformada em Museu do Índio,

e lá Helza permaneceu como musicóloga, substituindo Geraldo Pitanguary. Entretanto em abril de 1953, Camêu se desligou do Museu devido a desentendimentos com a administração.

Foi professora do Conservatório Mineiro de Música, em Belo Horizonte, durante o segundo semestre de 1954, retornando ao Rio definitivamente no final deste ano.

Em 1955, Helza promoveu e ministrou nova série de cursos de divulgação da música brasileira, desta vez realizados na Associação dos Artistas Brasileiros, a AAB. Neste mesmo ano passou a trabalhar na Rádio MEC como discotecária colaboradora. Em 1956 passou a ser discotecária contratada, cargo em que permaneceu até julho de 1960. devido ao seu preparo e conhecimentos musicais, passou também a redigir programas para a Rádio. Neste período, integrou a equipe de redação do programa “Música e Músicos do Brasil”, juntamente com Alceo Bocchino (1918 -), Edino Krieger (1928 -) Ademar da Nóbrega (1917 – 1979) e Aires de Andrade (1903 – 1974).

Entre 1957 e 1963 Helza Camêu escreveu alguns artigos relacionados às suas pesquisas étnicas: *Sobre música Indígena*, no número 7 da Revista do Conservatório Brasileiro de Música, em 1957; *Apontamentos sobre música indígena*, na Revista de Ensino – Rio Grande do Sul – em 1959 e *Notas sobre música indígena*, na Revista Brasileira de Folclore, no Rio de Janeiro em 1962. Neste ano Helza reiniciou suas pesquisas no Museu Nacional, passando à Divisão de Antropologia, onde prosseguiu na catalogação e na análise dos instrumentos musicais indígenas do acervo no Museu.

A atividade profissional de Helza Camêu na Rádio MEC, seus cursos de divulgação de música brasileira, as conferências ministradas e os artigos publicados lhe garantiram

notoriedade nesta fase de sua vida. Entre 1954 e 1964, Helza Camêu foi jurada em diversos concursos, dentre eles o “Concurso Chopin” (1960) e o concurso “Monografia sobre Música Brasileira” em 1961, promovido pela Rádio MEC.

Após a morte de seu pai, em 1946, Helza diminuiu sensivelmente suas atividades composicionais. De 1947 a 1960 não compôs nenhuma obra de estrutura formal mais elaborada.

Paralelamente à redação de programas e artigos, Helza Camêu escreveu um livro que viria a tornar-se bastante conhecido pelos etnomusicólogos, o *Introdução ao estudo da música indígena no Brasil*, que concluiu em 1972. O livro foi publicado em 1977, recebendo em 1978 o “Prêmio Especial da Caixa Econômica Federal” conferido à melhor interpretação da cultura brasileira pela Fundação Cultural de Brasília.

Suas últimas composições datam do final dos anos 70. No início da década de 80, Helza Camêu começou a apresentar sintomas graves de hipertensão, além de problemas na visão. Entretanto permaneceu lúcida até o fim, recebendo entre os anos 80 e 90, homenagens e visitas de personalidades notórias do meio musical.

Falecida em 1995, Helza Camêu nos legou além de uma obra de inegável valor, uma grande e forte motivação para o resgate a divulgação da música brasileira.

2. “O Livro de Maria Sylvia”

O opus 28 da compositora carioca Helza Camêu intitulado *O livro de Maria Sylvia* foi composto no Rio de Janeiro entre dezembro de 1944 e janeiro de 1945. Ao final de cada canção, no manuscrito autógrafo, a compositora registra as datas e o local de composição – à exceção da última, Canção Triste.

Integram “O livro de Maria Sylvia”:

| CANÇÃO | POETA |
|------------------|------------------|
| Imagem | Manuel Bandeira |
| Espera Inútil | Olegário Mariano |
| A toada da chuva | Olegário Mariano |
| Canção | Olegário Mariano |
| Canção Triste | Olegário Mariano |

Tabela 1 – O livro de Maria Sylvia

Como indica o título do opus, as canções foram, todas, dedicadas a Maria Sylvia Pinto, cantora e amiga de Helza Camêu.

A escolha desta obra para tema desta dissertação deve-se aos seguintes fatores:

- Em primeiro lugar, a obra é um ótimo exemplo do estilo da compositora no que se refere à escrita de canções, gênero onde Camêu frequentemente se utiliza da temática de solidão, tristeza, abandono, dor de amor e amor não correspondido.

- Esse conjunto de canções desperta o interesse em resgatar a memória da cantora, pianista e folclorista, Maria Sylvia Pinto, figura ímpar na história da canção nacional.
- Também suscita deste opus de Helza Camêu a discussão da definição de *ciclo de canções*.

3. Maria Sylvia Pinto

Maria Sylvia Pinto, soprano, foi grande divulgadora e pesquisadora da canção e do folclore nacionais. Sua importância se confirma pelo fato de ela ter feito primeiras audições de várias e importantes canções do repertório nacional e estrangeiro, muitas vezes acompanhada pelos próprios compositores, que a ela dedicaram várias peças. Dedicou um livro à canção brasileira (“A canção brasileira – da modinha à canção de câmara” de 1985), que, ao lado do de Vasco Mariz, figura entre os únicos a tratar especialmente da evolução histórica do gênero.

Apesar de ser uma “imortal”, pois era membro da Academia Brasileira de Música, seu nome e seus feitos em prol da canção brasileira vêm sendo esquecidos com o passar do tempo, uma vez que não há nada sobre ela na Academia, a não ser duas fotografias, um recorte de seu obituário e um pequeno esboço de biografia no site www.abmusica.org.br, na internet.

Nos anexos deste trabalho encontram-se traços biográficos de Maria Sylvia Pinto, que têm o objetivo de levantar fatos importantes de sua vida que marcaram a história da canção brasileira.

4. Ciclo de canções

No trabalho com canções de câmara, em especial com as nacionais, estamos sempre em contato com álbuns, coletâneas de canções. Os ciclos schumannianos como “Dichterliebe”, “Frauenliebe und -leben”; “Winterreise” e “Schwanengesang” de Schubert; as “Cinco Canções de Alice” de Camargo Guarnieri; as “14 Serestas” de Villa-Lobos, o “Ciclo Brecht” de Cláudio Santoro, são alguns importantes exemplos dessas “coletâneas” de canções na literatura musical.

Muitos compositores se referem a essas coletâneas de várias formas: ciclos, séries, conjuntos, álbuns, até mesmo coletâneas. Schubert, por exemplo, em “Die schöne Müllerin”, escreve como subtítulo: “*Ein Zyklus von Liedern von Wilhelm Müller*”¹.

No estudo da coletânea de canções “O Livro de Maria Sylvia” op. 28 de Helza Camêu, sentimos a necessidade de investigar se essas canções formam um *ciclo* ou não. E foi esta necessidade que nos levou a discutir o termo de maneira mais profunda.

Vários compositores brasileiros escreveram canções, agrupando-as de diversas maneiras, com nos mostra Vasco Mariz em alguns trechos do seu livro:

“Na *Cantiga do Viúvo* (Carlos Drummond de Andrade), parece-me que a série [das Serestas de Villa-Lobos] decai um pouco e não tem um toque nacional, embora o poeta tenha ficado muito satisfeito com essa versão musical. O ciclo eleva-se novamente com a magistral *Canção do Carreiro* (Ribeiro Couto), composta em ré maior, aproveitando todo o texto do poeta.” (MARIZ, 2002:72-73)

“Essas trovas [‘Trovas capixabas’ de Guerra-Peixe] diferem bastante das *Trovas Alagoanas*, ciclo de cinco quadras publicadas por Théó Brandão...” (MARIZ, 2002:169)

¹ “Um ciclo de canções de Wilhelm Müller”.

“Ele [Cláudio Santoro] conseguiu a ideal junção da poesia com a música, criando um ciclo de canções de puro lirismo [Canções de Amor].” (MARIZ, 2002:178-9)

“Dentre as suas canções [de Kilza Setti] destaco um excelente ciclo de *Canções infantis...*” (MARIZ, 2002:204)

Estes são alguns exemplos dentre vários outros trechos em que a palavra *ciclo* aparece no livro de Mariz. Merece certo destaque o primeiro trecho citado, sobre as “Serestas” de Villa-Lobos, pois ilustra bem a dúvida e a necessidade de uma definição para o termo *ciclo de canções*: primeiro Vasco Mariz se refere às “Serestas” como uma *série* de canções, chamando-as de *ciclo* logo em seguida.

Surgem então as questões: *ciclo* e *série* de canções são a mesma coisa? O que faz de um conjunto de canções um *ciclo*? Que características esse conjunto de canções apresenta que reforçam as idéias inerentes à palavra *ciclo*?

A discussão do significado dos termos *ciclo* e *série de canções* foi feita a partir de relatos de compositores brasileiros acerca de sua experiência na composição de canções – relatos estes obtidos por meio de questionários enviados e respondidos por e-mail – face à definição do termo *song cycle* apresentada por Susan Youens no dicionário Grove. Foram utilizadas também as definições das palavras *ciclo* e *série* apresentadas por Aurélio Buarque de Hollanda no *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*.

A partir das reflexões feitas pelos compositores, da definição de *song cycle* apresentada no Grove e após uma análise musical, poética e análise da relação texto-música das canções que compõem “O Livro de Maria Sylvia”, buscou-se discutir a obra como um ciclo, ou não, verificando quais aspectos justificam essa classificação.

OBJETIVOS

Os objetivos gerais deste trabalho são a divulgação e o resgate da canção brasileira, em especial da obra da compositora carioca Helza Camêu.

Os objetivos específicos consistem em:

- Discutir os termos *ciclo* e *série de canções*, caracterizando assim a obra em estudo como ciclo ou não;
- Realizar análise estrutural da música, do poema e da relação texto-música, visando a interpretação das canções;
- Levantar traços biográficos da cantora, pianista, professora e folclorista Maria Sylvia Pinto;
- Realizar a edição revisada dos manuscritos encontrados;
- Realizar a gravação da obra levando em consideração a análise interpretativa;
- Levantar dados a respeito das canções estudadas para inserção no Guia Virtual Canções Brasileiras.

METODOLOGIA

A Análise musical da obra “O Livro de Maria Sylvia” é realizada de acordo com os parâmetros musicais apresentados por Jan LaRue em seu *Guidelines for Style Analysis* (1970), enquanto que a análise literária dos poemas musicados é feita segundo os níveis propostos por Norma Goldstein em seu *Versos, sons, ritmos* (2005).

A partir das análises musical e literária realiza-se a análise das relações texto-música observadas nas canções.

A discussão do termo *ciclo de canções* surge da combinação das ações anteriores com:

- Depoimento de compositores brasileiros contemporâneos a respeito do termo;
- Definição apresentada por Susan Youens no Dicionário Grove;
- Definições das palavras *ciclo* e *série* apresentadas por Aurélio Buarque de Hollanda no *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*;

Para edição da partitura após comparação de todos os manuscritos encontrados, foi utilizado o software *Finale 2005*. Foram encontrados dois manuscritos autógrafos da obra “*O livro de Maria Sylvia*”: o primeiro foi recolhido por D. Julieta Corrêa, filha da compositora, no acervo da cantora Maria Sylvia Pinto; e o segundo foi encontrado no acervo pessoal de Helza Camêu que foi doado à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Para esta edição, optou-se pelo primeiro manuscrito por se acreditar que o segundo trata-se de uma cópia feita pela compositora. No caso de divergências optou-se sempre pelo primeiro manuscrito. A edição

foi realizada seguindo os padrões e formatação das outras canções de Helza Camêu que vêm sendo editadas pelo Grupo Resgate a fim da publicação de um livro de canções de Helza Camêu, onde “O livro de Maria Sylvia” será inserido.

A gravação da obra será realizada no estúdio da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, após o estudo analítico das canções, observando as conclusões interpretativas oriundas desta análise.

O levantamento biográfico de Maria Sylvia Pinto se deu por meio de:

- Pesquisa junto à Academia Brasileira de Música, da qual a cantora foi membro;
- Pesquisa junto ao acervo da Rádio MEC, onde a cantora trabalhou e deixou inúmeras gravações;
- Entrevistas com personalidades envolvidas com a cantora.

CAPÍTULO I - CICLOS DE CANÇÕES

1. Ciclo ou série de canções? – uma discussão

Susan Youens define o termo *song cycle* no dicionário Grove (2001: 716-719) como um grupo de canções individuais pensadas como uma unidade (descritas em alemão como ‘*zusammenhängender Complex*’), para conjunto de vozes ou voz solo, com ou sem acompanhamento instrumental. De acordo com Youens, o ciclo de canção pode ser difícil de ser distinguido de uma mera coleção de canções. Os ciclos podem ser curtos, como os formados por duas canções (*dyad-cycles*); ou longos contendo 30 ou mais canções (como o op. 62 de Schoek *Das holde Bescheiden*). O termo ‘*song cycle*’ não entra na lexicografia antes de 1865, na edição de Arrey von Dommer do *Musicalisches Lexicon* de Koch. A coerência tida como um atributo necessário dos ciclos de canções pode vir dos textos (um único poeta, uma linha narrativa, uma temática – como o amor ou a natureza, uma atmosfera unificadora, forma poética ou gênero – como num soneto ou ciclo de baladas) ou de procedimentos musicais (esquemas tonais; passagens, motivos ou canções inteiras recorrentes; estruturas formais); estes aspectos aparecendo isolados ou combinados. Devido ao fato de os elementos que imprimem a coesão serem muito variáveis, há exceções: *Myrthen* de Schumann que é incomum devido à escolha de versos de diferentes poetas e *The Lady of the Lake*, de Schubert, que se destaca pelo agrupamento de peças corais e canções solo na mesma obra.

Para Aylton Escobar (ESCOBAR, 2007) *ciclo* é o mesmo que uma série de acontecimentos numa ordem determinada, como o ciclo das horas ou o ciclo das estações do ano. Ele diz que, na literatura, *ciclo* pode ser o mesmo que conjunto de poemas ou de obras que se referem a um mesmo fato central, um conjunto de obras que versam sobre um mesmo tema, como o *Ciclo da Cana-de-açúcar* de José Lins do Rego; sendo assim, ciclo seria sinônimo de série e conjunto. Segundo Escobar, *ciclo de canções* seria uma série ou conjunto de obras do gênero (ou forma) canção, geralmente versando sobre um tema central: “um ciclo de canções, em geral, se faz sobre um assunto ou tema (mesmo se tratado por vários poetas) ou sobre vários assuntos com

poemas do mesmo poeta”¹. Ainda para ele, deverá existir algo de “único” na obra para que se reconheça aí um ciclo. Escobar compôs alguns ciclos de canções, entre eles, o mais antigo, é um conjunto de cinco canções sobre trovas populares de Pernambuco.

Marlos Nobre afirma que as características de um *ciclo* são, em primeiro lugar, o de uma temática unificadora para os diferentes componentes da obra; e em segundo lugar a eventual escolha do mesmo poeta ou autor dos textos (NOBRE, 2007). Marlos Nobre considera a temática unificadora como a questão fundamental para a criação de um *ciclo de canções*, não sendo necessário que seja o mesmo poeta ou escritor o autor dos textos. Entretanto diz que um *ciclo de canções* é o mais apropriado possível quando é baseado em um ciclo de poesias, como é o caso da *Winterreise* de Schubert e o *Dichterliebe* op. 48 de Schumann, classificados por ele como exemplos máximos do gênero no Romantismo que criaram as bases fundamentais para o gênero *ciclo de canções* que inspirariam os compositores a partir deles. Marlos Nobre compôs dois ciclos de canções (*Três Canções* op. 9 para canto e piano e *Três Canções Negras* op. 88) cada um com três canções e com poetas diferentes (Ascenço Ferreira e Manuel Bandeira, em ambos os ciclos). Compôs também o *Ciclo Beiramar* (com a temática unificadora *Iemanjá, Rainha do Mar*, utilizando textos originários dos pescadores de Salvador, Bahia), *Kleine Gedichte* op. 90 (para barítono e piano, em alemão, composto por 7 canções – todas com textos do poeta alemão Heinrich Heine), *Três Trovas* op. 6 (com poesia de Ademar Tavares, para soprano e piano), *Poemas da Negra* op. 10 (poesias de Mário de Andrade), *Praianas* op. 18 (textos do folclore de Pernambuco) além de quatro Ciclos para piano solo, intitulados *Ciclos Nordestinos*.

De acordo com Tim Rescala, o termo *ciclo* é apenas um sinônimo de *série*, ou seja, um grupo de canções que tenha algo em comum (RESCALA, 2007). Tanto pode ser um mesmo autor para os textos, quanto uma temática, ou mesmo simplesmente um agrupamento de canções compostas em seqüência. Para ele, um ciclo que compreenda canções compostas em épocas diferentes não seria um ciclo em termos cronológicos, mas poderia ser em termos temáticos. O compositor afirma não ter um ciclo de canções. Segundo ele, o que mais se aproxima de um ciclo é uma série de três pequenas canções

¹ ESCOBAR, Aylton. *Declaração concedida por e-mail*. 2007.

sobre poemas de Paulo Leminski, chamada *Três Instantes*. Ao ser questionado sobre a razão que o leva a não considerar essas três canções como um *ciclo*, Rescala diz que a denominação é uma questão de preferência do compositor. Para ele, chamar três canções de ciclo seria exagero. Interessante notar que tais afirmações contrastam com a declaração inicial do compositor, onde define *ciclo* como um sinônimo de *série*.

Já para Gilberto Mendes a denominação ciclo é usada no sentido de coletânea, conjunto de obras de um mesmo tipo, como ciclo de canções da renascença, ou de um mesmo autor, como o ciclo de sonatas de Beethoven (MENDES, 2007). De acordo com ele, não se trata de uma forma musical. O compositor afirma ter escrito um conjunto de canções sobre poemas de Raul de Leoni ao qual vem se referindo como ciclo Raul de Leoni, embora não tenha dado esse nome na edição das peças. Para Mendes, *ciclo* é uma denominação que “pegou”, que “ficou”, como o Ciclo Ingmar Bergman e o Ciclo Fellini, em outras áreas também. Gilberto Mendes afirma que:

“No fundo, as coisas são o que a gente quer que elas sejam. Não sei se era o Mario de Andrade que dizia que prelúdio é aquilo que o compositor chama de prelúdio, referindo-se aos prelúdios de Chopin, que algumas vezes são verdadeiros estudos, bem como certos estudos são verdadeiros prelúdios.” (MENDES, 2007)

Luís Carlos Csekö foca sua concepção de ciclo nos procedimentos musicais. O compositor utiliza uma linha experimental atual, dizendo-se ser regido pelo que intui (Csekö afirma que considera a intuição a forma mais completa e complexa de pensar). Assim, Luís Carlos Csekö trabalha com várias séries de obras, cuja atrelagem é feita, segundo ele, pelo título, por uma ou duas citações poéticas que perpassam a série e por “afetos/emoções”; o instrumental é extremamente variado, indo de grande banda sinfônica a violoncelo solo, todas com multimeios. São exemplos as suas *Canções Do Alheamento / Songs Of Oblivion* (09 obras), *Canções Dos Dias Vãos* (11 obras) e *Noite Do Catete* (em progresso, 05 obras – sendo a última para berimbaus/amalgama eletroacústico, scenic/sonic/light design). Para Csekö, quando o compositor trabalha em uma seara mais tradicional, talvez tenha que atrelar o que ele chama de ciclo/coletânea de acordo com o estilo/dogmas nos quais resolveu se inserir, devendo-se levar em consideração até mesmo o entorno, o contexto do artista durante a concepção do

“ciclo/coletânea” para se pesquisar o que poderia constituir esta atrelagem (CSEKÖ, 2007).

Ao analisar as declarações dos compositores e a definição proposta por Youens (2001), observa-se que todas apontam a necessidade de que haja algo de único a perpassar o conjunto de canções para que este seja considerado um ciclo. Todos se referem a esse “algo de único”, cada qual a seu modo: coerência, referência a um mesmo fato central, temática unificadora, algo em comum, obras do mesmo tipo, atrelagem. Esta coerência que deve haver entre as canções de um ciclo advém de diversos fatores, que podem aparecer isolados ou combinados: fatores textuais ou musicais.

Nota-se nas declarações dos compositores grande preocupação com os fatores textuais. Todos concordam que não há necessidade de que os poemas das canções de um ciclo sejam de um mesmo autor, embora a escolha de um mesmo poeta possa ser um dos fatores de coerência a ser considerado ao se qualificar uma obra como um ciclo. Mais importante que a escolha de um mesmo autor para o texto é a temática das poesias. O tema a que as canções se referem é um fator de coerência de grande importância para a formação de um ciclo. Neste caso, pode-se até pensar num ciclo em que a temática seja o poeta – como um Ciclo Manuel Bandeira, por exemplo. O mesmo ocorre, como observado por Gilberto Mendes (2007), em outras áreas artísticas: os Ciclos Fellini e Bergman no cinema.

Mas o sentido de *ciclo de canções* que se propõe neste trabalho vai mais além. Para que exista um ciclo é necessária a construção de um fio narrativo, uma história que é contada pelo conjunto das canções, com começo, meio e fim. Este fio narrativo costura as canções e as une, as faz dependentes umas das outras para que sejam inteiramente compreendidas. Assim, as canções têm a necessidade de serem apresentadas em conjunto e na ordem estabelecida pelo compositor, para que a narrativa não seja comprometida. As canções possuem significado individualmente, mas ao serem apresentadas em conjunto se completam e se integram num significado maior e mais abrangente.

A coerência advinda dos procedimentos musicais também é de grande importância na formação de um ciclo de canções, seja ela oriunda do planejamento das tonalidades (que

encadeiam as canções, costurando-as dessa forma), ou da recorrência de passagens, motivos ou até mesmo de canções inteiras, como observado por Youens (2001). Também é possível construir uma narrativa a partir de procedimentos musicais, da mesma forma que ocorre nos textos das canções. E esta narrativa está ligada à técnica composicional de seus autores, que podem desenvolver temas e motivos no decorrer da obra, por exemplo. Esta “ciclicidade” advinda de procedimentos musicais é claramente observada no *Trio Brasileiro* op. 32 de Lorenzo Fernandez, para citar uma obra que não envolve texto poético. A obra, composta em 1924, obteve o primeiro prêmio do Concurso Internacional da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro neste ano. A edição da Ricordi, publicada em 1927, apresenta um pequeno prefácio onde é explicada a origem dos motivos trabalhados por Fernandez em seu trio. Este prefácio inicia-se por: “O Trio Brasileiro de forma *cyclica* (sic) e com 4 tempos, compõe-se de *thêmas* (sic) originaes (sic), uns, e extrahidos (sic) do *folklore* (sic) brasileiro, outros.” (RICORDI, 1927). O tema folclórico brasileiro do “Sapo jururú” aparece em todos os movimentos, sendo modificado a cada aparição. O compositor também retoma motivos do primeiro movimento nos outros que se seguem, sendo que todos os temas utilizados na obra são retomados no quarto e último movimento.

A força presente na palavra *ciclo* é justamente essa “costura”, essa interação, que o compositor confere às canções (ou também a movimentos de obras) que as deixam como que “imantadas”, atraindo umas às outras na formação de um todo, de uma unidade.

Observa-se na literatura certa confusão no emprego das palavras *ciclo* e *série* de canções, como foi exemplificado anteriormente por excertos do livro “A canção brasileira de câmara” de Vasco Mariz (2002). Esta confusão é corroborada pela declaração de Tim Rescala, quando o compositor afirma que *ciclo* é o mesmo que *série*, mas ele mesmo não aceita sua *série* de canções como um *ciclo*. Não há referências sobre a distinção entre *ciclo* e *série* na definição apresentada por Youens (2001) talvez pelo fato de o problema se dar na tradução dos termos.

De acordo com as definições de Aurélio Buarque de Hollanda, em seu *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, *série* é uma ordem de fatos ou coisas ligadas por uma relação, ou que apresentam analogia, uma seqüência de algo

(HOLLANDA, 1999:1842). *Ciclo*, por sua vez, é uma série de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada, ou uma seqüência de fenômenos que se alternam periodicamente (HOLLANDA, 1999:467).

Apesar de apresentarem um significado bastante semelhante, insiste-se aqui que o termo *ciclo* traz consigo uma força maior de inter-relação, interdependência, interação entre as partes, do que o termo *série*.

As *Canções Típicas Brasileiras* de Villa-Lobos, por exemplo, são treze canções agrupadas que apresentam um tema unificador: o folclore nacional. Não há um fio narrativo que una essas canções, nenhuma história é contada. Apenas nota-se uma sucessão de temas folclóricos harmonizados de maneira excepcional. Não há um planejamento das tonalidades das canções, nem recorrência de passagens ou motivos. A alteração da ordem das canções, ou mesmo a omissão de algumas em uma apresentação não compromete sobremaneira o significado da coletânea. Não existe, pois, um *ciclo*. Há, na verdade, uma belíssima *série* de canções ligadas pela temática do folclore.

O mesmo não ocorre na *Winterreise* ou em *Die schöne Müllerin*, de Schubert, onde o fio narrativo é evidente. Nessas coletâneas nota-se a importância da ordem das canções e do significado que elas constroem juntas. Também nas *Quatro peças de Helena Kolody* da compositora Helza Camêu, onde BORGHOFF&CASTRO (2004) apontam um fio narrativo construído não por uma história, mas por referências realizadas através de metáforas a sentimentos humanos de caráter opressivo, e um planejamento das tonalidades das canções.

A partir da discussão realizada, propõem-se as seguintes definições para os termos:

- *Série de canções* – Conjunto, coletânea de canções agrupadas por um motivo qualquer: seja pela ordem cronológica, pelo mesmo opus, pelo mesmo poeta, pela mesma temática, pelo mesmo estilo, pela mesma origem, até mesmo agrupadas para se dedicar a alguém ou por questões de publicação.
- *Ciclo de canções* – Série especial de canções, que apresenta um fio narrativo, uma temática unificadora, uma inter-relação entre as canções, como, por exemplo, uma

história a ser contada com início, meio e fim. A temática unificadora ou o fio narrativo não implicam necessariamente na escolha de textos de um mesmo poeta. Aliás, a escolha de texto de poetas diferentes, obedecendo a uma temática, pode fortalecer a idéia de uma linha central que “costura” – que une – essas canções. O ciclo pode se caracterizar também pela unidade temática advinda de procedimentos musicais, como relações tonais entre as canções; passagens, motivos e canções recorrentes; e estruturas formais, por exemplo. Este fio narrativo pode vir só de procedimentos musicais ou textuais, bem como de ambos, combinados.

Desta forma, o termo *série de canções* não foi considerado aqui como sinônimo de *ciclo de canções*, assim sendo, o termo *série* não deve ser usado como possível tradução do termo inglês *song cycle* apresentado por Youens (2001) no dicionário Grove. Ainda a partir das declarações dos compositores brasileiros, percebe-se que, mesmo havendo pensamentos similares, os conceitos de *ciclo* e *série* são bastante pessoais. O que de fato prevalece é a idéia levantada por Gilberto Mendes (2007): “No fundo as coisas são o que a gente quer que elas sejam.”

As definições aqui propostas serão utilizadas como referência para a verificação do opus 28 de Helza Camêu – *O Livro de Maria Sylvia* – como um ciclo de canções ou não, a partir das informações levantadas por meio das análises musical e literária que se seguem.

CAPÍTULO II - ANÁLISE DAS CANÇÕES

1. “O livro de Maria Sylvia”

O opus 28 da compositora Helza Camêu intitulado “O livro de Maria Sylvia” é composto pelas seguintes canções:

| CANÇÃO | POETA | DATA / LOCAL DE COMPOSIÇÃO |
|------------------|------------------|-----------------------------|
| Imagem | Manuel Bandeira | Rio, 31 de dezembro de 1944 |
| Espera Inútil | Olegário Mariano | Rio, 02 de janeiro de 1945 |
| A toada da chuva | Olegário Mariano | Rio, 10 de janeiro de 1945 |
| Canção | Olegário Mariano | Rio, 11 de janeiro de 1945 |
| Canção Triste | Olegário Mariano | (não consta no manuscrito) |

Tabela 2 – O livro de Maria Sylvia

Foram encontrados os seguintes manuscritos das canções:

MS1 – Manuscrito autógrafo, encontrado por D. Julieta Corrêa (filha da compositora) no acervo de Maria Sylvia, sendo portanto, a partitura oferecida por Helza Camêu ao soprano.¹ Atualmente o manuscrito se encontra no acervo da Biblioteca Nacional de Música (Rio de Janeiro). O manuscrito apresenta as datas e local de composição dispostos no quadro acima.

MS2 – Manuscrito autógrafo, provavelmente uma cópia feita por Helza Camêu a partir das partituras oferecidas ao soprano Maria Sylvia. Manuscrito também disponível na Biblioteca Nacional de Música (Rio de Janeiro). Este manuscrito apresenta duas versões da canção *Espera Inútil*, sendo que uma delas está muito rasurada, como se a compositora estivesse fazendo uma revisão na música. E a *Canção Triste* aparece transposta um tom abaixo (em Am). As datas deste manuscrito diferem apenas na canção *Imagem*, que aparece com a data de 01 de janeiro de 1945, o que nos faz suspeitar deste manuscrito como cópia das partituras oferecidas ao soprano. As datas da segunda e da terceira canção conferem com **MS1**, e a quarta canção e a última não apresentam data.

¹ CORREA, Julieta. Entrevista concedida no Rio de Janeiro em 03/06/2006.

MS3 – Manuscrito avulso da canção *Espera Inútil* revisado (outra versão da canção). Sem data. Disponível na Biblioteca Nacional de Música (Rio de Janeiro).

Também foram encontradas várias cópias feitas por Maria Sylvia e Hermelindo Castelo Branco no acervo pessoal do cantor Hermelino Castelo Branco. Estas partituras foram utilizadas apenas para comparação por se tratarem de cópias. Algumas canções estão transpostas para outras tonalidades.

2. Metodologia de Análise

A análise musical das canções fundamenta-se na observação dos parâmetros definidos por Jan LaRue em seu *Guidelines for Style Analysis*, de 1992.

Segundo LaRue (1992), se a análise consegue dar conta, no máximo, de parte da tarefa de entender a música, obviamente tem-se que tentar compensar este fato construindo um “plano de completude excepcional” para assegurar a observação da totalidade de uma peça: estudando cada um de seus elementos musicais por vez, em várias magnitudes, cobrindo-se desta forma todas as dimensões da obra. Depois deve-se procurar entender as funções e inter-relações destes elementos, para então obtermos interpretações repletas de significado, identificando os aspectos significativos de cada peça em relação ao compositor e o relacionamento estilístico de cada compositor com seu meio social.

De acordo com o pensamento de LaRue, deve-se analisar as peças observando três dimensões: pequena, média e ampla.

A observação destas dimensões varia de acordo com o referencial adotado pelo analista no momento da análise. Na *pequena dimensão*, por exemplo, pode-se observar os motivos, sub-frases, frases e grupos de frases. Assim, na *dimensão média*, estuda-se as sentenças, cláusulas, parágrafos, seções, segmentos, partes da obra. E na *dimensão ampla* observa-se o movimento todo, a obra, e o grupo de obras do compositor.

No presente estudo, serão adotados os seguintes referenciais considerando as dimensões propostas por LaRue: em um primeiro momento, ao tratarmos de cada canção individualmente, adotamos como *dimensão ampla* a canção, cada seção desta canção como *dimensão média*, e suas frases e motivos como *dimensão pequena*. Ao final, observaremos todo o opus adotando o conjunto das canções como *dimensão ampla*, cada canção como *dimensão média*, e suas seções como *dimensão pequena*.

Entretanto, LaRue diz ainda que para iluminar qualquer discussão não basta apenas abordar a obra nas três dimensões mencionadas acima, mas também buscar um caminho de subdividir o fenômeno musical em partes manejáveis. Ele recomenda, com o propósito de se obter uma análise compreensível, uma divisão em cinco parâmetros: Som (Sound), Harmonia (Harmony), Melodia (Melody), Ritmo (Rhythm) e Crescimento (Growth), divisão esta fundamentada em anos de experiências práticas realizadas por meio da pesquisa e da docência.

Som (que LaRue subdivide em Timbre, Dinâmica e Textura), Harmonia, Melodia e Ritmo são chamados *elementos contributivos*, enquanto que o “Crescimento” é o *elemento combinador*. Como bem define DUTRA (2001):

“Com o estudo do parâmetro ‘crescimento’, procura-se compreender a canção (...) como uma interação dos elementos musicais analisados anteriormente, ou seja, o timbre, a dinâmica, a textura, a harmonia, a melodia e o ritmo. A maneira como se concatenam estes elementos define as fontes de contorno e movimento na obra, evidenciando a forma musical, suas subdivisões e articulações.”

A análise poética de acordo com Norma Goldstein (2005) aborda todas as facetas do poema: o ritmo - onde se realiza o estudo da métrica (observações sobre a divisão versíca e estrófica, tipos de versos e estrofes utilizados, etc.) - e o som - onde estudam-se as rimas e as figuras de efeito sonoro. Goldstein propõe ainda o estudo do poema nos níveis lexical, sintático e semântico. No nível lexical trata-se dos vocábulos empregados no poema e no sintático, da organização sintática das frases. O nível semântico permeia todos os outros níveis, uma vez que as figuras sonoras, o vocabulário, a organização sintática e o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto. Goldstein isola o nível semântico para fins didáticos,

onde ficam reservados a ele o comentário das figuras de linguagem que implicam em importantes efeitos semânticos no poema (GOLDSTEIN, 2005, p.64).

Tanto Goldstein quanto LaRue deixam clara, em seus livros, a idéia de que o isolamento de aspectos da obra analisada é um procedimento meramente didático, artificial e provisório, tendo em vista apenas o entendimento da unidade da obra de arte.

A. IMAGEM

Manuel Bandeira

És como um lírio alvo e franzino,
Nascido ao pôr do sol, à beira d'água,
Numa paisagem erma onde cantava um sino
A de nascer inconsolável mágoa...

A vida é amarga. O amor, um pobre gozo...
Hás de amar e sofrer incompreendido,
Triste lírio franzino, inquieto, ansioso,
Frágil e dolorido.

I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema *Imagem* foi publicado por Manuel Bandeira em 1917, no livro *A cinza das horas*. Está estruturado em versos livres, isto é, não obedecem a nenhuma regra pré-estabelecida quanto ao metro e à posição das sílabas fortes². *Imagem* apresenta oito versos, distribuídos regularmente em duas estrofes de quatro versos cada uma, sendo por isso denominadas quadras ou quartetos.

Nota-se no poema a aliteração³ das consoantes *s*, *z*, e *r*:

É**S** como um lí**R**io alvo e fran**Z**ino,
Na**S**cido ao pô**R** do Sol à bei**R**a d'água,
Numa pai**S**agem e**R**ma onde cantava um **S**ino
A de na**S**Ce**R** incon**S**olável mágoa.

A vida é ama**R**ga. O amo**R**, um pob**R**e go**Z**o...
Há**S** de ama**R** e sof**R**e**R** incomp**R**eendido,
TRiste lí**R**io f**R**an**Z**ino, inquieto, an**S**io**S**o,
FRágil e dolo**R**ido...

² GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo, Editora Ática, 1989.

³ A aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema ou de versos próximos que pode proporcionar diferentes sonoridades musicais, ou timbres das ambientações pretendidas pelo poeta.

Estes sons remetem-nos ao murmúrio da água e do vento, descritos no poema.

Em *Imagem* ocorre a assonância⁴ da vogal *a* e da vogal nasal *ã*:

És como um lírio **Alvo** e fr**Anzino**,
N**Ascido** A**o** pôr do sol **À** beir**A** d**Á**gu**A**,
Num**A** p**A**is**A**gem erm**A** onde c**Ant**A**v****A** um sino
A de n**Ascer** inconsol**Á**vel m**Á**go**A**.

A vid**A** é Am**Arg****A**. O Amor, um pobre gozo...
Hás de Am**Ar** e sofrer incompreendido,
Triste lírio fr**Anzino**, inquieto, **Ansioso**,
Fr**Á**gil e dolorido...

A rima é o recurso sonoro mais evidente em um poema. Em *Imagem* as rimas são regulares e dispostas em versos alternados, de acordo com o esquema ABAB CDCD. Este tipo de rima é classificada como rima cruzada ou alternada (GOLDSTEIN, 2005, p.46).

Observe a disposição das rimas no poema:

- | | |
|----------------------------------------------------------------|---|
| v.1 És como um lírio alvo e fr anzino , | A |
| v.2 Nascido ao pôr do sol, à beira dágua , | B |
| v.3 Numa paisagem erma onde cantava um sino | A |
| v.4 A de nascer inconsolável mágoa | B |
| | |
| v.5 A vida é amarga. O amor um pobre gozo ... | C |
| v.6 Hás de amar e sofrer incompreendido , | D |
| v.7 Triste lírio fr anzino , inquieto, ansioso , | C |
| v.8 Frágil e dolorido ... | D |

⁴ Assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema.

As rimas A (ino) são classificadas como consoantes⁵ e graves⁶. São também classificadas como ricas⁷ de acordo com o critério gramatical. As rimas B são também consoantes e graves, mas pobres⁸ quanto ao critério gramatical (água e mágoa são substantivos). As rimas C são graves, consoantes e ricas. E as rimas D são graves, consoantes e pobres (incompreendido e dolorido são adjetivos).

1. Níveis do Poema

1.1 Nível Sintático

Há no poema frases nominais, ou seja, frases com verbos de ligação (especialmente o verbo SER), que caracterizam, descrevem uma imagem.

O poeta usa também o modo imperativo, para designar fatos ou ações que são praticamente irremediáveis: “a (sic) de nascer”; “hás de amar”.

1.2 Nível Semântico

Os recursos de linguagem utilizados no poema são a comparação (figura que aproxima dois termos, através da locução conjuntiva “como”) (GOLDSTEIN, 2005, p.64): “*és como um lírio...*”; e personificação (atribuição de características humanas a coisas): “*triste lírio franzino, inquieto, ansioso, / Frágil e dolorido...*”

1.3 Nível Lexical

Observa-se no poema o uso da linguagem culta, nele indicado pela conjugação dos verbos na segunda pessoa do singular “*tu*”. Como o poema trata da descrição de uma imagem, notamos a predominância de adjetivos (caracterizadores).

⁵ Rimass consoantes: apresentam semelhança entre vogais e consoantes (GOLDSTEIN, 2005:44)

⁶ Rimass graves: formadas por palavras paroxítonas (GOLDSTEIN, 2005:47).

⁷ Rimass ricas: rimass que ocorrem entre palavras de classes gramaticais diferentes (GOLDSTEIN, 2005:48)

⁸ Rimass pobres: rimass que ocorrem entre palavras de mesma classe gramatical (GOLDSTEIN, 2005:48)

O primeiro substantivo que aparece no poema é o *lírio*. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2003), o lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. O adjetivo *alvo* reforça a idéia de pureza presente na simbologia do lírio. Já *franzino* transmite a idéia de fragilidade. Esse lírio pode ser o eu - lírico⁹, se olharmos a poesia como uma reflexão da própria vida de Manuel Bandeira: triste, solitária, constantemente à espera do fim. Por outro lado, pode representar a poesia que nasce deste eu - lírico apesar de todas as dificuldades impostas pela vida (a tuberculose que acometia o poeta). Ainda de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o simbolismo das águas acrescenta-se ao dos sonhos para fazer do lírio a flor do amor, de um amor intenso, mas que, na sua ambigüidade, pode ficar irrealizado, reprimido ou sublimado (2003:554).

No verso seguinte, “*Nascido ao pôr do sol à beira d’água*”, *nascido* dá a idéia de começar uma nova vida, enquanto *pôr do sol* transmite a sensação de fim (fim do dia): o começo de uma nova vida quando já é tarde, o dia já está por findar. *Erma* é o mesmo que descampado, deserto e solitário segundo Magalhães (1955:892. Em “*Onde cantava um sino*”, *sino* nos remete a Igrejas, templos, sugerindo a idéia do local ermo como próprio à oração, um local consagrado. A “*inconsolável mágoa*”, no v. 4, pode ser entendida como o produto, o resultado da solidão.

No v. 5, segunda estrofe, a vida é amarga devido a essa solidão e à mágoa inconsolável. Em “*O amor, um pobre gozo*”, neste mesmo verso, temos que gozo é prazer, satisfação; enquanto que pobre é digno de compaixão, infeliz, triste, estéril. Resulta, assim, a idéia de um amor não vivido, não correspondido, infeliz, solitário.

Os últimos versos representam a sina do lírio (eu – lírico ou poesia): sofrer, ser frágil (nova menção à doença do poeta), incompreendido, dolorido, inquieto e ansioso, devido ao amor não correspondido.

⁹ Eu lírico – é o sujeito da enunciação poética, enquanto exteriorização, isto é, o *eu* que fala no poema e que se distingue, portanto, do *eu* do autor. Grosso modo, o *eu lírico*, no nível do poema, corresponde ao narrador, no nível da narrativa. (SILVA et al, 1975:127)

II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

Para melhor compreensão desta análise, adiantamos uma possibilidade de divisão formal da canção, elaborada a partir de uma primeira observação da mesma:

A – c. 1 – 15

A' – c. 16 – 31

1. SOM

As observações relativas ao parâmetro Som são agrupadas por LaRue (1992) em dinâmica, textura e timbre.

1.1 Dinâmica

A compositora grafa na partitura as seguintes indicações de dinâmica:

c.1 – *mp*

c.11 – *f* e *cresc.*

c.29 – *dim*

c.31 – *pp*

Ao grafar tão poucas indicações de dinâmica na partitura, a compositora abre espaço aos intérpretes para tomarem decisões interpretativas no que diz respeito a este parâmetro do Som, tendo sempre em mente a direção apontada pelo texto da canção. Algumas sugestões são apresentadas ao final desta análise.

1.2 Textura

Imagem apresenta, em sua macro-estrutura, a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada.¹⁰ Esta melodia fica, grande parte do tempo, a cargo de uma voz solista e o acompanhamento instrumental a cargo do piano. O piano, em alguns trechos,

¹⁰ DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de Outono Op.25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. (Dissertação de Mestrado).

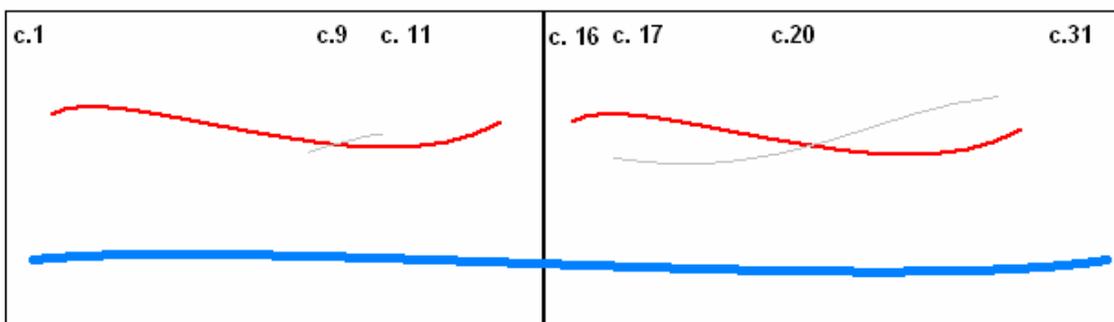
realiza a melodia principal simultaneamente ao acompanhamento. Nesses trechos o canto realiza, eventualmente, uma melodia secundária, que se contrapõe à linha do piano. A partir do c.20 o piano passa a realizar a melodia secundária, em contraposição à linha do canto, que retoma a melodia principal. *Imagem* apresenta uma textura híbrida, onde há melodias que se contrapõem sobre um acompanhamento.

O acompanhamento do piano não varia durante toda a canção. É formado por uma linha de baixos, predominantemente em notas longas, e por acordes arpejados. O acompanhamento não sofre variação mesmo quando a mão direita do piano assume a melodia principal.

A textura da canção pode ser sintetizada de acordo com o esquema abaixo:

- Seção A**
- c. 1 e 2** – Acompanhamento (linha do baixo + acordes arpejados)
 - c. 3 – 8** – Linha do canto + Acompanhamento
 - c. 9 – 10** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento
 - c. 11 – 15** – Linha da mão direita do piano + ocasionais intervenções de linha do canto (melodia secundária) + Acompanhamento
- Seção A'**
- c. 16 – 19** – Linha da mão direita do piano + ocasionais intervenções de linha do canto (melodia secundária) + Acompanhamento
 - c. 20 – 31** – Linha do canto + Linha da mão direita + Acompanhamento.

Observe um gráfico da textura da canção:



Legenda

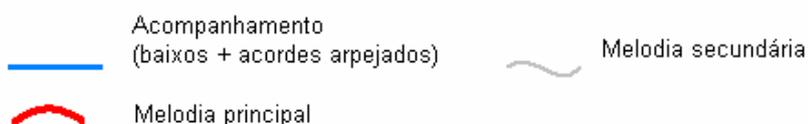


Gráfico 1 – Textura em Imagem

1.1.1 Timbre

Em *Imagem*, a compositora Helza Camêu combinou os timbres mais usuais do gênero canção, ou seja, voz e piano. Não há, nos manuscritos estudados, referência ao naipe vocal mais apropriado e, embora tenha sido dedicada ao soprano Maria Sylvia Pinto, não há nada que impeça uma voz masculina ou outro naipe vocal feminino de interpretá-la.

Os baixos do acompanhamento do piano conferem certa profundidade à canção em virtude de seu registro grave contrastando com o registro mais agudo do canto e da mão direita do piano. Também no acompanhamento, os acordes se apresentam quebrados, arpejados, o que transmite a idéia de fragilidade presente no texto e também faz alusão ao som do movimento da água, elemento presente na descrição do cenário.

As variações tímbricas da voz ficam a cargo da interpretação do cantor (cf. sugestões interpretativas ao final), uma vez que não há recomendações diretas sobre nuances tímbricas, apenas a indicação do caráter de expressão *Muito expressivo* no início da canção.

Ocorre um contraste tímbrico no c. 11, quando o piano dá continuidade à melodia principal iniciada pela voz.

Outro contraste tímbrico ocorre no início da seção A' quando o piano repete de forma mais densa (em oitavas e acordes) a melodia apresentada no início da canção pelo canto (cf. figuras 3 e 4).

2. HARMONIA

Imagem apresenta uma estrutura harmônica tonal, sendo escrita na tonalidade de G#m (Sol # menor). A partir do quinto compasso nota-se uma inclinação para a tonalidade de Bm, que é confirmada no compasso 9. Nos compassos seguintes a compositora vai acumulando tensão, utilizando a dominante da dominante de Bm (C#) e a dominante (F#) acrescidas de dissonâncias (7 e 9b). Esta tensão se encadeia cromaticamente: da dominante de Bm, F# com nona bemol e sétima no baixo (c. 14), para a dominante de G#m também acrescida de sétima e nona bemol. No c. 16, a nova tônica (G#m) resolve toda a tensão acumulada até este momento.

É interessante notar que a canção está, em grande parte, dentro da tonalidade de Bm (19 compassos, enquanto que 13 estão dentro de G#m).

A compositora se utiliza basicamente das funções principais: Tônica e Dominante. Há o uso freqüente de acordes de Dominante da Dominante e da Dominante sem a fundamental. O uso de sétimas e nonas bemol nos acordes com função de dominante conferem a predominância da cor do acorde diminuto por toda a canção.

A partir do c. 16 nota-se a retomada do mesmo percurso harmônico dos primeiros compassos.

A mudança de harmonias (ritmo harmônico) se dá de compasso por compasso. As dissonâncias mais utilizadas pela compositora nas funções principais de *Imagem* são:

$$t = 7$$

$$D = 7, 9b$$

Há também o emprego da escala de G#m harmônica (c. 5 e c.18), com o VII grau alterado ascendente (figura 2).



Figura 2 – Escala menor harmônica

Na Seção A, nos c. 3 – 6, a melodia principal iniciada pelo canto descreve uma linha de graus conjuntos ascendentes (escala de G#m melódica), uma linha de graus conjuntos descendentes (escala de G#m harmônica), e um pequeno arco formado por saltos de terça menor ascendente e quinta justa descendente. Este mesmo desenho é empregado no início da Seção A' - c. 16 – 19, desta vez na mão direita do piano:

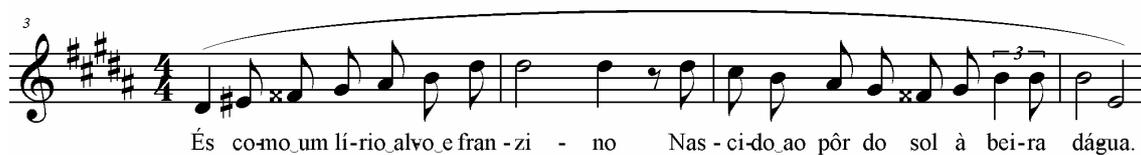


Figura 3 – Linha melódica do canto (c. 3 – 6)

16

A - vi - da é a - mar - ga.

19

O a - mor um po - bre go - zo.

Figura 4 – Linha do piano (c. 16 – 19)

A melodia principal é passada do piano ao canto no c. 11, onde ocorre uma progressão de linhas descendentes iniciada pelo canto no c. 9. A linha do piano que dá continuidade à melodia principal (c. 11) surge como melodia secundária no meio do acompanhamento (c. 9), descrevendo uma linha ascendente de graus conjuntos na escala de Bm melódica (com o VI e VII graus alterados ascendente).

9

A de nas-cer in-con-so - lá - vel má - goa. *f* *cresc.*

12

Figura 5 – Imagem c. 9-13

No c. 20, quando a melodia do piano volta a ser secundária, a linha ascendente dos c. 20 – 22 é formada por tons inteiros, seguida, nos c. 22 – 24 por intervalos de segunda menor descendente (apoggiaturas) – conferir figura 6.

Nos c. 23 a 28 ocorre um contraponto imitativo livre entre a voz e o piano (o piano retoma o material melódico da voz).

22
di - - - do, Tris - te li - rio fran -

24
zi - - - - no, in - qui - e - - - - to

26
an - si - o - - so, Frá - - - gil

8vb -

Figura 6 – Apoggiaturas e contraponto imitativo (c. 22 – 28)

Nos c. 28 – 29, surge uma segunda melodia secundária realizada pelo piano, formada por uma linha ascendente de graus conjuntos na escala de G#m melódica, que preconiza a linha final do canto (c. 29 – 31) e retoma a primeira linha melódica das Seções A e A'.

26
an - si - o - so, Frá - gil

29
e do - lo - ri - do.

ced. e dim

pp

31/12/944 - Rio

Figura7 – Imagem c.26 – 32

3.2 Âmbito¹¹

O âmbito da canção *Imagem* encontra-se entre o Sol# -1 (nota mais grave na peça) e Ré# 5 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) uma décima – entre o Ré# 3 e o Fá#4.

4. RITMO

A canção *Imagem* está escrita em compasso quaternário simples (4/4).

O acompanhamento do piano não varia ritmicamente por toda a canção. A linha dos baixos é formada por notas longas – basicamente apenas semibreves. Ocorre uma maior movimentação desta linha apenas nos c. 6 e 13, onde há o emprego de colcheias e semínimas. Os acordes arpejados do acompanhamento seguem sempre o mesmo padrão com contratempos no primeiro e terceiro tempos: pausa de colcheia seguida de três

¹¹ Adotaremos aqui como sendo o Dó 3 o dó central do piano.

colcheias. Apenas no c. 17 há uma pequena variação, onde não acontece o contratempo do terceiro tempo.



Figura 8 – Exemplo de acompanhamento do piano (Imagem c.1-2)

A melodia secundária realizada pelo piano alterna o emprego de colcheias, semínimas e mínimas, sendo independente da melodia principal.

O canto realiza ritmo silábico – uma nota para cada sílaba – alternando o emprego de semicolcheias, colcheias, semínimas e mínimas na escansão das sílabas poéticas. Não há um padrão rítmico definido, notamos uma preocupação da compositora em obedecer as regras da prosódia respeitando o ritmo natural da palavra falada.

Há na partitura apenas uma alteração na agógica grafada pela compositora: um *cedendo* no c. 29 que vem para finalizar a canção. Outras variações ficam a cargo de decisões interpretativas tomadas pelos intérpretes (cf. sugestões interpretativas).

5. CRESCIMENTO

De acordo com os parâmetros analisados, a canção *Imagem* se estrutura da seguinte forma:

Introdução – [1 – 2] – Uma pequena introdução de dois compassos onde é apresentado o material do acompanhamento que irá se seguir invariável por toda a obra: a linha de

baixos em notas longas e os acordes arpejados com contratempo no primeiro e terceiro tempos do compasso.

Seção A – [3 – 15] – Início da melodia principal realizada pelo canto. A extensão da Seção coincide com a primeira estrofe do poema. O canto realiza as quatro primeiras frases e entrega a melodia principal para o piano no c.11, que encerra a seção em uma dominante com sétima, preparando a volta da tônica com o início da seção seguinte.

Seção A’- [16 – 31] – Na Seção A’ há a retomada do material melódico e harmônico da Seção A com algumas variações. O piano realiza uma melodia idêntica à primeira frase da seção A, só que em oitavas. No c. 20 o canto retoma a melodia principal, fazendo um contorno melódico similar ao dos c. 6 – 7. A canção se encerra com a volta do material melódico usado no início das duas seções: escala ascendente da tônica G#m melódica.

Desta forma:

A Introdução apresenta o material do acompanhamento, ambientando a canção. A Seção A se justapõe a esta introdução, sem nenhuma mudança expressiva além da entrada da melodia vocal, havendo uma continuidade no acompanhamento. Na primeira frase da Seção A, observa-se certa estabilidade harmônica, sempre na região da tônica (G#m). A estabilidade começa a ser quebrada nas próximas frases, onde a harmonia começa a mudar, gerando uma tensão crescente. A melodia do canto no compasso 9 será desenvolvida pela linha do piano a partir do compasso 11 em uma progressão, que chega a seu clímax no compasso 13, onde são atingidos os pontos culminantes da dinâmica, da altura das notas e da tensão harmônica. Os próximos dois compassos concluem esse desenho do piano e fazem uma ponte para o início da Seção A’. Percebe-se, nessa Seção, a recorrência dos materiais melódicos, harmônicos e rítmicos da Seção inicial. Entretanto, ocorrem algumas mudanças, o que gera contrastes: a frase inicial do canto na Seção A é agora apresentada pelo piano de maneira mais densa, com acordes e oitavas; o canto realiza alguns comentários através de melodias secundárias, contrapondo-se à melodia principal. Mas a partir do compasso 20, o canto reassume a melodia principal, com uma linha similar às melodias dos compassos 7 e 6, desta vez contrapostos a uma melodia secundária do piano. Esta melodia do piano inicia-se com uma escala de tons inteiros que se direciona a uma appoggiatura (dó-si), que dobra a

apoggiatura realizada pela melodia vocal. O piano faz uma progressão com estas apoggiaturas nos compassos seguintes, enquanto a linha melódica do canto apresenta uma frase que irá se dissolver até o fim da canção: a compositora vai diluindo o material melódico da voz através da repetição cada vez mais concisa dos motivos melódicos. O piano realiza então uma pequena progressão desta última frase do canto realizando um contraponto com imitação livre deste material melódico da voz, desta vez sem caminhar para um clímax – como na seção inicial. Há uma pausa, onde o piano inicia uma linha ascendente que retoma a escala harmônica apresentada no início da canção, e o canto relembra esta escala concluindo com uma última apoggiatura para a nota sol#, fundamental da tonalidade.

RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Pretende-se aqui apresentar um quadro das relações encontradas após as análises musical e literária.

Ao se observar a dinâmica da canção, nota-se que ao longo de grande parte da Seção A [1 – 15] prevalece o patamar de dinâmica *mp*. A sonoridade baixa constante se mostra relacionada ao texto, ilustrando sonoramente a idéia do adjetivo franzino. Apenas no compasso 11 a compositora grava a dinâmica *f* com um *cres.* onde o piano continua a melodia principal do canto numa linha de crescente tensão, também intimamente de acordo com o sentido dos versos que antecedem este compasso: “há de nascer inconsolável mágoa”. O nascimento dessa *mágoa inconsolável* é ilustrado sonoramente por meio deste crescendo já em dinâmica forte que nasce da sonoridade *mp* do início; pelo nascimento da linha do piano, pela dinâmica *f* e *cres.*, e pela progressão ascendente: tudo isso gerando uma crescente tensão, uma mágoa inconsolável.

Na canção *Imagem*, encontramos vários outros paralelos entre música e texto:

- A forma da canção corresponde à divisão estrófica dos versos,
- A dinâmica predominante *mp* ilustrando sonoramente os adjetivos frágil e franzino,
- O acompanhamento do piano ambienta a letra da canção: os acordes arpejados sugerindo a movimentação, o ruído da água e os contratempos desses mesmos acordes transmitindo a sensação de ansiedade.

- A assonância de /a/, vogal aberta, contrastando com o clima denso, fechado, introspectivo da canção.
- A linha dos baixos descreve um desenho descendente, que, na retórica é chamado de *catabasis*. Segundo Bartel (1997):

“*CATABASIS, DESCENSUS: a descending musical passage which expresses descending, lowly, or negative images or affections*”. (BARTEL, 1997:214)¹²

O significado da *catabasis* está bastante relacionado ao texto da canção, que fala da imagem de um lírio triste, castigado cruelmente por uma vida amarga. Note que quando o canto diz “*a vida é amarga*” no c. 17, a melodia descreve uma *catabasis*.

- Acordes diminutos que predominam por toda a canção, conferindo a ela uma cor dolorida e agustada, como o lírio descrito no poema.
- Modulação para outra tonalidade menor, confirmando a melancolia e tristeza presentes no texto. Na tabela de tonalidades apresentada por Judy Starling (2000) no livro “*Baroque string playing for ingenious learners*”, observamos que a tonalidade G#m não era muito utilizada no Barroco, não apresentando, dessa forma, nenhum significado retórico. Curiosamente, entretanto, a tonalidade para qual a canção modula, Bm, significa solidão e melancolia¹³. Estes significados são perfeitamente sentidos na canção *Imagem*, embora não possamos afirmar que a compositora tenha empregado esta tonalidade propositalmente pelo seu sentido retórico.
- Presença de intervalos de segundas descendentes (apoggiaturas) que conferem um caráter lamentoso e triste nos c.22 – 24 (piano) e nos c. 22, 27 e 30 (canto), quando a letra descreve o lírio.
- A nota mais aguda da canção é atingida quando o texto diz: “*A (sic) de nascer inconsolável mágoa*” gerando um momento de tensão (clímax na melodia vocal). É justamente onde o poema traz a “maldição” do lírio: o nascer do amor incompreendido. Depois disso a vida passa a ser amarga.

¹² “*CATABASIS, DESCENSUS: uma passagem musical descendente que expressa imagens de descida, de humildade ou afetos e imagens negativas.*”

¹³ TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious learners*. St Albanus, UK: Corda Music, 2000 p. 5 – 7.

- Nos c. 28 – 32, quando o texto fala que o lírio é “*dolorido*”, há uma pausa de um compasso, como se precisasse de fôlego para se dizer isto. E a melodia usada neste momento tem a cor da escala menor harmônica associada a uma apoggiatura final, ilustrando sonoramente o significado de “*dolorido*”.

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Ao se interpretar esta canção acreditamos ser importante, tanto para o cantor quanto para o pianista, ter em mente o caráter intimista, triste e pessimista de *Imagem*. Sugerimos ao pianista realizar os acordes arpejados do acompanhamento de maneira bem suave, como um glissando na harpa, enfatizando desta forma o caráter franzino e nostálgico da canção e ilustrando o movimento da água, presente no cenário descrito pelo texto.

Para deixar mais clara a idéia do nascer de uma *inconsolável mágoa* no c. 9, os intérpretes podem realizar um crescendo já neste compasso, que prepara o *f* do c. 11, mostrando, dessa forma, o *nascimento* deste forte a partir da sonoridade *mp* inicial.

Há no poema palavras que auxiliam o intérprete na procura do mais adequado timbre vocal: no primeiro verso os adjetivos “*alvo e franzino*”, depois “*inconsolável mágoa*”, “*triste lírio franzino, inquieto, ansioso / Frágil e dolorido...*”. sugerem, no piano, um toque mais leve, sem ataques rápidos e agressivos, enquanto que o cantor pode pensar na voz com uma cor também leve e suave.

No c. 7, onde o poema fala da paisagem erma, um *rallentando* discreto ao final deste compasso enfatiza expressivamente o significado da palavra erma, conferindo um tom de solidude à frase, como se ela ecoasse solitária nessa paisagem.

No c. 11, onde há um contraste tímbrico quando o piano dá continuidade à melodia principal iniciada pela voz, cabe ao pianista adequar o seu toque à sonoridade que o cantor vinha produzindo para garantir a continuidade da frase. Deve-se ter em mente, também, o texto que “entrega” a melodia ao piano: “*a (sic) de nascer inconsolável*”

mágoa”: aliado à dinâmica e às variações de agógica, o timbre também auxilia na criação sonora da imagem do nascimento de algo inconsolável.

A partir do c. 23 os intérpretes podem iniciar um diminuendo contínuo até o final da canção, indicando assim o seu término através da rarefação sonora, que pode ser interpretado como o recolher de uma pessoa com sua dor.

B. ESPERA INÚTIL

Olegário Marianno

Esperei-te toda noite
Em crescente exaltação:
Os meus braços te acenavam,
Os meus lábios te chamavam,
E enquanto esperava, em vão,
Os ramos garatujavam
Ao luar, teu nome no chão.

Quando veio a madrugada,
Eu tinha a face molhada...
Era de orvalho? Não sei.
Se a água do orvalho é salgada,
Foi engano. Eu não chorei.

Para a presente análise, utilizou-se o manuscrito autógrafo de 1945 – MS1, por se tratar da primeira versão da canção e por integrar a versão que foi presenteada ao soprano Maria Sylvia Pinto.

I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema foi publicado por Olegário Mariano em 1937, no livro *O enamorado da vida*. É o único poema deste opus, de autoria de Olegário Marianno, que não foi publicado no livro *Quando vem baixando o crepúsculo*, de 1944. À exceção de *Imagem*, que é de Manuel Bandeira, todas as outras canções do opus têm poemas extraídos do livro de 1944.

No prefácio à terceira edição do livro *O enamorado da vida*, Júlio Dantas faz os seguintes comentários sobre o poema:

“A nota sentimental prolonga-se numa série de breves poemas, cujo comovido intimismo nos faz pensar em Geraldty, e entre os quais encontro uma verdadeira obra prima de simplicidade: *Espera Inútil*.” (1947:05)

Sobre o poeta, Dantas ainda diz:

“... este poeta singular é ainda, e foi sempre, um espectador deslumbrado, embora por vezes melancólico, do mundo exterior das formas e do mundo interior das almas, um <<pessimista risonho>>. (...) não é nenhum romântico, nem um parnasiano, nem um neoclássico, nem um simbolista, nem um modernista. É tudo isso, ao mesmo tempo. Pertence à estirpe dos grandes poetas que, vivendo em época de tradição, refletem todas as orientações, todas as influências, todas as correntes estéticas, sem obedecer determinadamente a nenhuma delas.” (1947:06)

Espera Inútil está na primeira parte do livro, que se encerra com 12 sonetos. Essa prática é classificada por Júlio Dantas como “quase um ritual nas coletâneas líricas brasileiras” (1947:06). Sobre a parte em que o poema se insere, Dantas afirma ser ela toda impregnada de “adoração saudosa” e de “tristeza elegíaca”, características que podemos observar neste poema.

Olegário Mariano estrutura o poema em versos regulares de sete sílabas poéticas, tipo de verso conhecido como *redondilha maior*. É o verso mais simples do ponto de vista das leis métricas, predominante nas quadrinhas e canções populares. Tradicional na língua portuguesa, a redondilha maior já era frequente nas cantigas medievais. (GOLDSTEIN, 2005:27).

Os doze versos do poema estão distribuídos em duas estrofes: a primeira com sete versos (sétima ou septilha) e a segunda com cinco (quinteto ou quintilha).

Nota-se no poema a aliteração das consoantes *s*, *t*, e *r*:

ESpeRei-Te Toda a noiTe
Em cReSCenTe exalTaÇão:
OS meuS bRaÇoS Te aCenavam
OS meuS olhoS Te chamavam,

E enquan**T**o eSpe**R**ava em v**ã**o,
OS ramo**S** gaRa**T**ujavam
Ao lua**R**, Teu nome no ch**ã**o.

Quando veio a mad**R**ugada,
Eu **T**inha a fa**C**e molhada...
E**R**a de o**R**valho? N**ã**o Sei.
Se a água do o**R**valho é Sa**l**gada,
Foi engano. Eu n**ã**o cho**R**ei.

Nota-se que as aliterações se concentram na primeira estrofe.

Espera Inútil apresenta assonância das vogais *a*, *e* e *o*:

Esp**E**r**E**i-t**E** t**O**d**A** A n**O**it**E**
Em cr**E**sc**E**nt**E** Ex**A**lt**A**ç**ã**o:
Os m**E**us br**A**ç**O**s t**E** Ac**E**n**A**v**A**m
Os m**E**us Ol**H**Os t**E** ch**A**m**A**v**A**m,
E En**q**u**A**nto Esp**E**r**A**v**A** em v**ã**o,
Os r**A**m**O**s g**A**r**A**t**u**j**A**v**A**m
Ao lu**A**r, t**E**u n**O**m**E** n**O** ch**ã**o.

Qu**A**nd**O** v**E**io A m**A**drug**A**d**A**,
Eu tinh**A** A f**A**c**E** m**O**lh**A**d**A**...
Er**A** d**E** Or**v**Al**H**o? N**ã**o s**E**i.
SE A Á**g**u**A** d**O** Or**v**Al**H**o é s**A**lg**A**d**A**,
FOi eng**A**n**O**. Eu n**ã**o ch**O**r**E**i.

Observe as rimas no poema:

| | |
|------------------------------------------|----------|
| v.1 Esperei-te toda a noite | A |
| v.2 Em crescente exalta ção : | B |
| v.3 Os meus braços te acen avam , | C |
| v.4 Os meus lábios te cham avam , | C |
| v.5 E enquanto esperava, em vão , | B |

| | |
|------------------------------------------|----------|
| v.6 Os ramos garatu javam | C |
| v.7 Ao luar, teu nome no chão . | B |
| v.8 Quando veio a madrugada, | D |
| v.9 Eu tinha a face molhada... | D |
| v.10 Era de orvalho? Não sei . | E |
| v.11 Se a água do mar é salgada , | D |
| v.12 Foi engano. Eu não chorei . | E |

A verso 1 tem uma rima perdida, rima órfã¹. A rima B (ÃO) é uma rima toante, aguda e rica. A rima C (AVAM) é consoante, grave e pobre. A rima D (ADA) é consoante, grave e rica (exceção entre v.9 e 11, onde é pobre). A rima E (EI) é toante, aguda e pobre. As rimas são misturadas: ora aparecem emparelhadas, ora cruzadas.

1. Níveis do Poema

1.1 Nível Sintático

A primeira estrofe é formada por um período bastante longo, enquanto a segunda, por sua vez, constitui-se de vários períodos e frases curtas.

Nota-se um paralelismo sintático, ou seja, a mesma construção sintática (GOLDSTEIN, 2005:61) entre os versos 3 e 4:

*“Os meus braços te acenavam,
Os meus lábios te chamavam”*
(Sujeito + objeto + verbo)

Ocorre *enjambement* ou *encadeamento* – construção sintática especial que liga um verso ao seguinte para completar seu significado (GOLDSTEIN, 2005:63) – nos v. 6 e 7.

¹ Rima órfã: rima sem par em nenhum outro verso (GOLDSTEIN, 2005:46)

1.2 Nível Semântico

Os recursos de linguagem utilizados no poema são a personificação: “*os ramos garatujavam...*”, e o sofisma (argumento com o propósito de induzir o leitor a uma conclusão errada – HOLLANDA, 1993:510): “*se a água do orvalho é salgada / Foi engano. Eu não chorei.*”

1.3 Nível Lexical

Na primeira estrofe predominam verbos de ação, que ilustram, numa gradação de ações, a crescente exaltação do eu lírico: esperar, acenar, chamar. A exaltação é tanta que contagia até os ramos das árvores (que garatujam um nome no chão – o da pessoa esperada).

Já na segunda estrofe predominam os verbos de ligação, devido à descrição do estado do eu - lírico ao final da “espera inútil”. Há, portanto, forte presença de caracterizadores deste estado (face **molhada**, água do orvalho **salgada**). O eu – lírico tenta disfarçar o choro, (talvez pelo fato de a pessoa aguardada não ser digna dele) tentando fazer suas lágrimas se passarem por gotas de orvalho – caso estas sejam salgadas...

Os substantivos **noite** e **madrugada** delimitam o tempo transcorrido. O título já entrega logo o fato de que a pessoa aguardada não apareceu: *Espera Inútil*.

O verbo **garatujar** não é usado no discurso coloquial, dificultando o entendimento da palavra quando cantada.

II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

Para melhor compreensão desta análise, adiantamos uma possibilidade de divisão formal da canção, elaborada a partir da análise da canção:

Introdução – c. 1 – 4

A – c. 5 – 19

B – c. 20 – 28

A' – c. 29 - 41

1. SOM

1.1 Dinâmica

As indicações de dinâmica feitas pela compositora na partitura são:

c. 1 – *p*

c.4 – *mf*

c. 20 – *f*

c. 24 – *mp*

c. 28 – *p*

c. 35 – <

c. 36 – *f*

Espera Inútil é a canção deste opus em que a compositora grafa o maior número de indicações de dinâmica.

Predomina a dinâmica *p* por todos os quatro compassos de introdução. No final do c. 4 a voz entra, em anacruse para o c. 5, já em *mf* e este patamar prevalece por toda a primeira Seção (A), que corresponde aos c. 5 – 19. O interlúdio do piano – Seção B – inicia-se em *f*, onde as primeiras frases (c. 20 - 23) contrastam com a terceira (c. 24 – 28), que está em *mp*. A Seção A' inicia-se na anacruse para o c. 29, onde o canto volta em dinâmica *p*. Esta se mantém até o c. 35, onde um sinal de crescendo prepara o *f* do c. 36, que se dissolve nos longos acordes até o final da canção, no c. 41.

Nota-se que a dinâmica está intimamente relacionada com a forma da canção, como se pode observar no esquema abaixo:

| Introd | A | B | | A' | | | |
|---------------|-----------|----------|-----------|-----------|------|----------|------|
| c.1 | c.4 | c.20 | c. 24 | c. 28 | c.35 | c.36 | c.41 |
| <i>p</i> | <i>mp</i> | <i>F</i> | <i>mp</i> | <i>p</i> | < | <i>f</i> | |

Tabela 3 – Dinâmica em *Espera Inútil*

1.2 Textura

Espera Inútil apresenta também a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada. Nas seções A e A' a melodia fica a cargo de uma voz solista, e o acompanhamento instrumental a cargo do piano. Na Seção B, quem realiza a melodia é a mão direita do piano (em acordes e oitavas), enquanto a mão esquerda faz o acompanhamento.

O acompanhamento se caracteriza por um movimento perpétuo de semicolcheias, que só se interrompe nos compassos finais. Na introdução, em A e em grande parte de A', a mão direita do piano realiza pequenos comentários, caracterizados pelo ritmo com contratempo: pausa de semicolcheia + três semicolcheias. Enquanto isso, a mão esquerda permanece com seus arpejos de semicolcheias. Na Seção B, o acompanhamento sintetiza o que fazia a mão esquerda e a mão direita, e passa a fazer seus arpejos com um contratempo na primeira metade do segundo tempo do compasso. Na Seção A', de c. 29 – 36, o acompanhamento é igual ao da Seção A (mão direita fazendo pequenos comentários e mão esquerda em semicolcheias). A partir do c. 36 até o final da canção o acompanhamento muda-se para blocos de longos acordes, interrompendo o fluxo de semicolcheias, e a melodia vocal segue como em um recitativo.

Há pouca variação de textura, e esta variação está relacionada à forma da canção, como se observa no esquema a seguir:

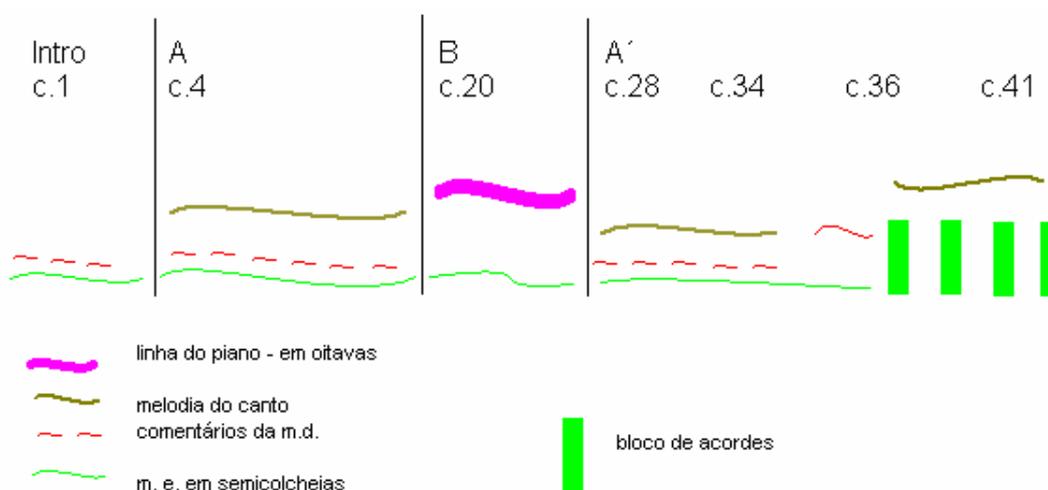


Gráfico 2 – Textura em *Espera Inútil*

1.1.1 Timbre

Como em *Imagem*, também na canção *Espera Inútil* a compositora combina os timbres usuais do gênero canção: voz e piano. Não há, nos manuscritos estudados, referência ao naipe vocal mais apropriado e, embora tenha sido dedicada ao soprano Maria Sylvia Pinto, não há nada que impeça uma voz masculina ou outro naipe vocal feminino de interpretá-la.

O timbre se relaciona também com a forma, sendo um dos contrastes mais visíveis entre as Seções A e A' e a Seção B: nesta última quem realiza a melodia principal é a mão direita do piano em acordes e oitavas.

2. HARMONIA

Espera Inútil estrutura-se harmonicamente dentro do sistema tonal, sendo escrita na tonalidade de D (Ré Maior). O discurso harmônico se mostra bastante simples, com predominância das funções D – T. Nota-se que de c. 5 – 12 e de c. 29 – 36 ocorre um ostinato rítmico-harmônico no acompanhamento, com a repetição da cadência T (com a terça no baixo) – D (com a sétima no baixo). Nos c. 13 – 18 há uma breve passagem pela região da Tônica Anti-relativa (Fá#m) que pode ser também entendida como dominante relativa devido à função do acorde de dominante da dominante que a antecede, logo retornando para a Tônica nos compassos seguintes.

ma - vam. E en - quan - to es - pe - ra - va em vão Os
ra - mos ga - ra - tu - ja - vam ao lu - ar, teu no - me no chão...

Figura 9 – *Espera Inútil* c. 12 - 18

Na introdução (figura 10), a tônica é seguida por uma dominante individual da Subdominante relativa. Mas o acorde que se segue é o de dominante de Ré M (sem fundamental e com quinta no baixo – reforçada pelo trítono entre o dó# e o sol), quebrando a expectativa da Subdominante relativa. Este mesmo encadeamento é repetido no interlúdio do piano (figura 11) com algumas pequenas alterações:

Moderado gracioso
p
cres.
T⁶ (D) [Sr] D⁵

Figura 10 – *Espera Inútil* c. 1 - 2

The image shows a musical score for the piece 'Espera Inútil', measures 19 to 26. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 19 with the lyrics 'Es - pe' and continues through measure 26. The piano accompaniment features a bass line of prepared chords, specifically (D^b)[Sr] and D in second inversion. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The score includes first and second endings for measures 19-20.

Figura 11 – *Espera Inútil* c. 19 - 26

Como em *Imagem*, a compositora utiliza-se de acordes com função de dominante sem a fundamental. O que ocorre nesta canção, em especial, é a utilização de acordes em segunda inversão (com a quinta no baixo), obedecendo às regras da harmonia tradicional, ou seja, esses baixos vêm preparados, em forma de passagem ou bordadura.

A canção se encerra com uma cadência de dominante 6-4/5-3, com textura ampliada por grandes blocos de acordes.

A mudança de harmonia (ritmo harmônico) se dá compasso por compasso, como observamos na canção *Imagem*. As funções principais são coloridas com as dissonâncias:

T – 6, 9

D – 7, 9

Ta – 7, 9, 11

3. MELODIA

Espera Inútil apresenta uma melodia vocal principal acompanhada pelo piano nas Seções A e A', e na Seção B a melodia fica a cargo da mão direita do piano, sendo acompanhada pela mão esquerda.

3.1 Contornos Melódicos

Nas seções A e A', a melodia vocal descreve frases em geral anacrústicas, geralmente curtas, com emprego predominante da escala maior e com freqüentes saltos de sexta. Geralmente as frases se iniciam com um salto (ascendente ou descendente). As frases terminam quase sempre suspensas, à exceção daquelas que finalizam as seções. Apenas a frase final chega na tônica, através de um semitom (sol – fá#).

Os comentários da mão direita do acompanhamento do piano se caracterizam pela repetição dos intervalos si² – si³ – lá³ e dó³ – si³ – sol³ nos c.5 – 12 e c. 29 – 34. O contorno desses comentários não varia nos c. 13 – 17, o que mudam são as notas e intervalos.

Em B, a melodia do piano segue o padrão da melodia vocal: ambos sempre terminando suas frases em suspensão (na dominante) – a exceção das frases que concluem as seções, como observado anteriormente. São frases acéfalas e descendentes, que giram em torno da nota lá. O acompanhamento na Seção B sofre uma pequena variação: o segundo grupo de quatro semicolcheias adquire o perfil melódico do comentário da mão direita em A e A'.



Figura 12 – Exemplo de acompanhamento do piano e comentários da mão direita

(c. 8-9)



Figura 13 – Exemplo de acompanhamento do piano na Seção B (c. 23 – 24)

Observamos que na seção B desta canção as apoggiaturas são utilizadas como motivos melódicos.

Dois grandes arcos funcionam como elo de ligação entre as seções:



Figura 14 – *Espera Inútil* c. 18 - 19

As melodias apresentam saltos de quarta ascendente e sexta maior em direção ao I grau, e saltos de quinta justa ascendente e segunda maior descendente em direção ao V grau.

3.2 Âmbito

O âmbito da canção *Espera Inútil* encontra-se entre o Lá -1 (nota mais grave na peça) e Mi 5 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) de uma décima – entre o Ré3 (Dó3 opcional) e o Fá#4.

4. RITMO

A canção está estruturada em compasso binário simples (2/4).

Na introdução e nas Seções A e A' (c. 29 – 36) o acompanhamento do piano não sofre alterações rítmicas: a mão esquerda faz um movimento perpétuo de semicolcheias e a mão direita um contratempo: pausa de semicolcheia + três semicolcheias (ver figura 10).

Em B, o acompanhamento (que fica a cargo da mão esquerda) sintetiza o ritmo dos comentários da mão direita e dos arpejos da mão esquerda, passando a se estruturar de quatro semicolcheias + pausa de semicolcheia + três semicolcheias (ver figura 11).

A melodia vocal apresenta ritmo silábico, alternando semicolcheias, colcheias, semínimas e mínimas. O ritmo se aproxima do discurso falado, não apresentando um padrão que o caracterize. Nota-se o emprego de sínopes e contratempos.

A melodia do piano em B segue os mesmos padrões rítmicos da melodia vocal, com presença de sínopes.

Preparando a entrada da melodia vocal, a compositora utiliza-se de variação na agógica: nos c. 4 e 28 há a marcação de um *cedendo*.

Uma importante variação no andamento ocorre em A'. Em **MS1**, no c. 28 (anacruse do c.29) há a seguinte anotação, que novamente acredita-se ser de Maria Sylvia: *muito mais lento, pp*. No c. 35 está escrito um *a tempo* em letra de Maria Sylvia². Em **MS3**, há a marcação de *Lento*, com letra da compositora, no c. 28, mas não há nenhuma indicação no c. 35. **MS2** confere com **MS1**. Pode-se observar aqui o trabalho conjunto de compositor e intérprete: a sugestão interpretativa de Maria Sylvia parece ter sido aceita pela compositora que a incorporou nas cópias posteriores da canção.

² Afirmações feitas com base em comparação com outras anotações sabidamente feitas pela cantora.

5. CRESCIMENTO

Todos os parâmetros analisados nos levam a observar a seguinte forma na canção:

Introdução [1 – 4] – Apresentação do material rítmico-melódico que será trabalhado no acompanhamento da canção: o movimento perpétuo de semicolcheias desenhando arpejos na mão esquerda do piano e os comentários com contratempo na mão direita.

Seção A [5 – 19] – Pode-se dividi-la em duas pequenas partes: a primeira do c. 5 – 12 e a segunda do c. 13 – 19. A primeira se caracteriza por ser formada por três pequenas frases na linha vocal e um ostinato não só rítmico, mas harmônico (tônica com a terça no baixo – dominante com a sétima no baixo). A segunda é formada por uma longa frase na linha vocal (onde a compositora agrupa três versos do poema). O padrão rítmico se mantém, mas há variações no ritmo harmônico, que se intensifica, além da breve passagem pela região da tônica anti-relativa (ou dominante relativa – devido ao acorde anterior com função de dominante da dominante)

Seção B [20 – 28] – O acompanhamento passa a ser feito apenas pela mão esquerda, que sintetiza o padrão da seção anterior. As frases da mão direita são acéfalas, derivam das frases anacrústicas do canto; e mantém as sínopes e contratempos das frases vocais. Também pode ser dividido em partes menores: c.20 – 23 (duas pequenas frases em forte), c. 24 – 26 (uma grande frase em *mp* respondendo – e concluindo – à idéia das frases anteriores), e nos c. 27 – 28 uma pequena transição (arco melódico) para o retorno da linha vocal. O discurso harmônico é mais elaborado, sem a ocorrência dos ostinatos harmônicos da seção anterior. Aqui as apoggiaturas são tratadas como motivos melódicos.

Seção A' [29 – 41] – Retorno da linha vocal (que canta a segunda estrofe do poema). Marcada pela mudança no andamento: *Lento*. As frases vocais são melodicamente semelhantes às da Seção A. Também pode ser dividido em duas pequenas partes: c. 29 – 35 onde o piano retoma o acompanhamento da Seção A. Há uma frase longa (formada por dois versos do poema) e duas pequenas (um verso dividido). E c. 36 – 41, onde há uma interrupção no fluxo rítmico do acompanhamento do piano: longos acordes arpejados sob a melodia vocal (duas frases), como em um recitativo.

Em resumo, as articulações entre as seções ficam claras devido a:

- Arcos melódicos (grandes arpejos) fazem a articulação entre cada seção
- Na seção B há uma parada na linha vocal. A melodia principal passa a ser feita pela mão direita do piano. Há contraste de dinâmica e variação no acompanhamento.
- Em A' há a retomada do material harmônico e melódico de A, a volta do canto na melodia principal e uma mudança significativa no andamento.

Os contrastes entre as seções A e A' são:

- Diferença no andamento
- Dinâmica de A' é *piano*, enquanto que em A é *meio-piano*
- Final de A' com mudança no acompanhamento: blocos de acordes ao invés das semicolcheias.

Os contrastes entre A, A' e B:

- Em B a melodia principal é executada pela mão direita do piano
- Acompanhamento de B sintetiza o acompanhamento anterior
- Contrastes de dinâmica em B

RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A forma da canção está ligada à estrutura do poema: as seções A e A' coincidem com as estrofes, que são separadas por um interlúdio do piano.

O caráter popular do poema, presentes na versificação (redondilha) e na linguagem, estão refletidos na canção, com sua harmonia simples, e ostinato das funções básicas T e D, além das frases leves, curtas e sem melismas.

A articulação das frases musicais está ligada à pontuação do texto, e não à versificação. Assim, por exemplo, a compositora agrupa o verso 6 e o início do verso 7 em uma frase musical (“corrigindo” o encadeamento do poema).

O movimento perpétuo de semicolcheias e o ritmo acéfalo ilustram a crescente exaltação do eu – lírico.

O acompanhamento brejeiro e as síncofes tentam disfarçar a tristeza da espera inútil (como o eu - lírico com relação ao choro) apesar de a tônica anti-relativa, menor, entregar esse disfarce (bem como *a face molhada* o faz).

O interlúdio do piano pode ser interpretado como o transcorrer da espera noite a dentro, a passagem desse tempo angustiante.

A espera inútil é retratada na harmonia pela cadência da introdução e depois no interlúdio, onde é criada uma espera (expectativa) de uma subdominante relativa que não vem.

Nos c. 13-18, se observamos sob a ótica da harmonia funcional, notamos que F \sharp m é uma dominante relativa, pois o acorde anterior prepara a chegada de uma dominante. Mas se observamos pela ótica do poema, F \sharp m pode ser vista como a tônica anti-relativa, pois Ré Maior seria o lado feliz da espera, e é sempre bom marcar um encontro com quem se ama e a espera é realmente excitante. Entretanto, este acorde (F \sharp m) ocorre no momento em que o texto diz que a espera foi em vão, mostrando dessa forma, na harmonia, o lado triste da espera. De acordo com a tabela de significados das tonalidades na Retórica Barroca, Judy Tarling (2000) afirma que, segundo Rousseau, a tonalidade de D (Ré Maior) significa alegria, enquanto que F \sharp m (Fá # menor), para Matheson refere-se à languidez, dor de amor. Os significados retóricos das tonalidades também se mostram relacionados com o significado do poema, embora, como observamos na canção *Imagem*, não possamos afirmar se a escolha destas tonalidades por parte da compositora se deu propositalmente por conta disso.

O andamento mais lento e a dinâmica mais suave em A' evidenciam a decepção do eu-lírico por sua espera infrutífera por toda a madrugada.

A cadência com dominante 6,4 e os acordes, enfáticos e afirmativos, reforçam e endossam a convicta afirmação final do eu – lírico: *Foi engano. Eu não chorei.*

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Após a análise da canção *Espera Inútil*, sugerimos que os intérpretes a façam soar simples, pois toda a análise nos leva a observar a simplicidade da canção. Para isso o pianista pode fazer o acompanhamento soar bem brejeiro, conferindo um toque suave à canção. Já o cantor pode mostrar o caráter mais popular da canção através do controle do grau de impostação da voz.

Para conferir o *moderato gracioso* que a compositora indica no início da canção, sugerimos que a mão esquerda do acompanhamento, com notas mais rápidas e em região grave do piano, seja executada de maneira leve e clara. Para isso, também a mão direita ao realizar seus comentários de maneira bem discreta, irá valorizar a linha do canto. Quando a mão direita faz a melodia principal, em B, o pianista pode aproveitar o contraste tímbrico e cantar bastante as notas mais agudas das oitavas e dos acordes.

O contraste entre as seções A e A' pode ser bastante evidenciado pelos intérpretes, reforçando a diferença de andamento e dinâmica. Isso confere maior expressividade ao trecho e evidencia a tristeza e a decepção do eu-lírico.

C. A TOADA DA CHUVA

Olegário Marianno

Chove incessantemente... Uma garoa
Fina e sutil parece não ter fim.
No ar pardacento uma andorinha voa...
E a chuva bate como um tamborim.
Para os seres sem alma a vida é boa,
Para mim que sou triste a vida é ruim,
Pois me falta o calor de uma pessoa
Que é a própria vida boa para mim.

E a chuva continua à toa, à toa...
Chuva, por que vives caindo assim?
Será que uma outra força te magoa?
Por que seu choro dágua não tem fim?
Se eu tivesse o calor de uma pessoa,
Seria a vida um sonho para mim.

I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema foi publicado por Olegário Marianno em 1944 na coletânea de poemas *Quando vem baixando o crepúsculo*.

No que diz respeito à sua métrica, o poema está estruturado em versos regulares com 10 sílabas poéticas (verso decassílabo, que é o tipo de verso preferido pelos poetas clássicos do século XVI. Este tipo de verso aparece nos sonetos da época e também no de todas as épocas, por ser um verso musical de grande efeito) (GOLDSTEIN, 2005:29). No Classicismo, havia dois tipos de versos decassílabos: o sáfico e o heróico. A diferença entre eles está na acentuação nas sílabas dentro do verso: o sáfico apresenta acentos nas sílabas 4, 8 e 10, tendo o esquema rítmico representado por **E.R. 10(4-8-10)**. Já o heróico apresenta o esquema rítmico **E. R. 10(6-10)**, com acento nas sílabas 6 e 10 (GOLDSTEIN, 2005:30). No poema *A toada da chuva* notamos o predomínio do verso heróico:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| Cho ve in ces san te men te... U ma ga roa | E.R. 10(6-10) |
| Fi na e su til pa re ce não ter fim . | E.R. 10(6-10) |
| No ar par da cen to u ma an do ri nha voa ... | E.R. 10(4-8-10) |
| E a chu va ba te co mo um tam bo rim . | E.R. 10(4-8-10) |
| Pa ra os se res sem al ma a vi da é boa , | E.R. 10(6-10) |
| Pa ra mim que sou tris te a vi da é ruim , | E.R. 10(6-10) |
| Pois me fal ta o ca lor de u ma pes soa | E.R. 10(6-10) |
| Que é a pró pria vi da boa pa ra mim . | E.R. 10(6-10) |
| | |
| E a chu va con ti nu a à to a, à toa ... | E.R. 10(6-10) |
| Chu va, por que vi ves ca in do as sim ? | E.R. 10(4-8-10) |
| Se rá que u ma ou tra for ça te ma goa ? | E.R. 10(6-10) |
| Por que seu cho ro dá gua não tem fim ? | E.R. 10(6-10) |
| Se eu ti ves se o ca lor de u ma pes soa , | E.R. 10(6-10) |
| Se ri a a vi da um so nho pa ra mim . | E.R. 10(6-10) |

São 14 versos distribuídos em duas estrofes, uma de oito versos e outra de seis. Curiosamente, na edição “Toda uma vida de poesia”, uma compilação da obra completa de Olegário Marianno, publicada em 1957 pela José Olympio Editora, o poema aparece como uma estrofe única de 14 versos. Entretanto, na seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, há um exemplar do livro “Quando vem baixando o crepúsculo”, de 1944, em que o poema vem dividido em duas estrofes (uma de oito e outra de seis versos). Escolhemos a versão com duas estrofes, por ter sido a primeira versão publicada pelo autor, enquanto que a segunda é uma publicação posterior.

O poema não apresenta aliterações expressivas. Observa-se assonância das vogais *a* e *ã*:

Chove incessAntemente... UmA gAroA
 FinA e sutil pArece nÃo ter fim.
 No Ar pArdAcento umA AndorinhA voA...
 E A chuvA bAte como um tAmborim.
 PArA os seres sem AlmA A vidA é boA,
 PArA mim que sou triste A vidA é ruim,
 Pois me fAltA o cAlor de umA pessoA

Que é A própria vidA boA pArA mim.

E A chuvA continuA Á toA, Á toA...

ChuvA, por que vives cAindo Assim?

SerÁ que umA outrA forçA te mAgoA?

Por que seu choro dÁguA nÃo tem fim?

Se eu tivesse o cAlor de umA pessoA,

SeriA A vidA um sonho pArA mim.

Esta assonância se torna bastante expressiva pois a vogal “A” é justamente a vogal do lamento, do suspiro.

As rimas seguem o esquema ABABABABABABABABABAB, sendo classificadas como cruzadas ou alternadas. A rima A (oa) é grave enquanto que B (im) é aguda. Quanto à classificação pelo critério gramatical, as rimas variam entre ricas e pobres, predominando as rimas ricas.

1. Níveis do Poema

1.1 Nível Sintático

As frases do poema são geralmente longas. Ocorre um encadeamento (enjambement) entre os v. 1 – 2. Ao final temos várias frases interrogativas (v. 10 – 12), e uma conclusão / solução proposta pelo eu – lírico nos dois versos finais. Há forte presença de verbos de ação, que descrevem o que ocorre no cenário do poema.

1.2 Nível Semântico

Os recursos de linguagem utilizados no poema são a comparação (*E a chuva bate como um tamborim*) e a personificação (*Por que teu [da chuva] choro dágua não tem fim?*).

1.3 Nível Lexical

O poema é uma descrição, logo, há presença constante de caracterizadores. Há uma variação dos modos de conjugação verbal: o modo indicativo (que predomina no poema) dá uma descrição da realidade, enquanto que o subjuntivo (v. 13) indica a possibilidade, um desejo.

No título, a palavra *toada* já nos traz uma gama de significados. Segundo Hollanda (1999:1967), *toada* é qualquer cantiga de melodia simples e monótona, com texto sentimental ou brejeiro.

No primeiro verso, "*chove incessantemente*", temos um verbo e um advérbio alterando-o: há uma chuva constante, ininterrupta. Em "*garoa fina e sutil*" temos já no substantivo *garoa* a idéia de uma chuva rala, que é confirmada pelos adjetivos *fina* e *sutil*. Devido a essa chuva sem fim, e por nuvens carregadas com mais chuva por cair, o ar está *pardacento*.

No v. 3, "*uma andorinha voa*" nota-se uma andorinha solitária, o que nos permite relacionar ao dito popular: "*Uma andorinha só não faz verão.*" Não há verão (calor trazido pelo amor) no coração do eu-lírico, pois há apenas uma andorinha (uma pessoa solitária, sem o seu amor por perto).

Para o eu – lírico, a única coisa que transformaria sua vida seria o calor de uma pessoa. Há então uma identificação com o cenário: um ambiente pardacento, solitário, frio, precisando de calor. O eu – lírico vê na chuva o seu choro d'água sem fim. É como se o ambiente que o envolve fosse uma representação do seu interior.

II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

1. SOM

1.1 Dinâmica

A compositora grafa na partitura as seguintes indicações de dinâmica:

- c. 1 – *mp*
- c. 16 – *f*
- c. 18 – *mp*
- c. 31 – *p*
- c. 47 – *p*

Como se pode observar há pouquíssima variação na dinâmica, da mesma forma que na canção *Imagem*. A dinâmica permanece, quase que por toda a canção, dentro dos patamares de *p* e *mp*, com predomínio deste último.

O *f* do compasso 16 é súbito, não há nenhuma preparação indicada na partitura, reforçando e conferindo dramaticidade além de um certo peso à afirmação “*Para os seres sem alma a vida é boa*”. Já a frase seguinte, “*Para mim que sou triste a vida é ruim*”, em *mp*, promove um contraste de dinâmica com a anterior, que reforça o contraste presente nos versos do poema. Este contraste de dinâmica é o único existente em toda a canção.

1.2 Textura

A *toada da chuva*, como as outras canções deste opus, apresenta a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada. A melodia principal fica a cargo de uma voz solista, e o acompanhamento instrumental fica a cargo do piano.

O acompanhamento permanece invariável por toda a canção. É formado por um acorde longo e um continuum de semicolcheias na mão direita e, na mão esquerda, um ostinato rítmico-melódico.

Nos c. 24 – 30 há uma grande pausa na melodia principal: um interlúdio onde o piano continua seu acompanhamento como no início, realizando algumas variações no registro do ostinato da mão esquerda.

Observe o seguinte esquema da textura em *A toada da chuva*:

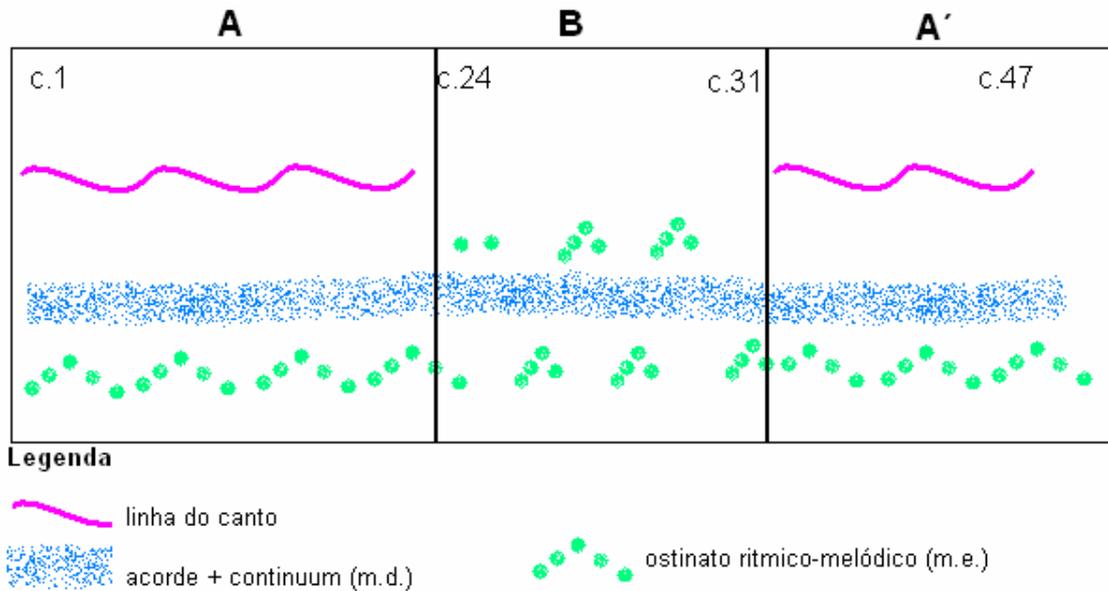


Gráfico 3 – Textura em *A toada da chuva*

A textura se mostra intimamente ligada à articulação das seções nesta canção.

1.3 Timbre

Em *A toada da chuva*, a compositora Helza Camêu combinou os timbres mais usuais do gênero canção, ou seja, voz e piano. Não há, nos manuscritos estudados, referência ao naipe vocal mais apropriado e, embora tenha sido dedicada ao soprano Maria Sylvia Pinto, não há nada que impeça uma voz masculina ou outro naipe vocal feminino de interpretá-la.

O acompanhamento do piano confere à peça um timbre bastante interessante, onde o continuum de semicolcheias ressoando sob a harmonia dos acordes faz um pedal, sobre o qual soa ainda o ritmo constante do ostinato da mão esquerda, que lembra o tic-tac de um relógio. E sobre esta ambientação, os lamentos melódicos realizados pela voz.

2. HARMONIA

A *toada da chuva* estrutura-se harmonicamente dentro do sistema tonal, tendo sido escrita na tonalidade de Ab (Lá b Maior). Durante grande parte da canção o baixo do piano realiza um pedal de tônica (que só desaparece nos c. 16 – 22 e 36 – 42) sobre o qual as funções de Tônica e Dominante vão se alternando.

Entre os c. 16 e 21 há uma passagem pela região da Tônica Anti-relativa (Cm). A volta a Ab ocorre com a cadência perfeita de Sr – D7 – T. Nesta canção a compositora se utiliza algumas poucas vezes da função de Subdominante, função que não fora utilizada pela compositora até então nas duas primeiras canções do opus.

A partir do compasso 32 nota-se a retomada do percurso harmônico dos compassos iniciais.

O ritmo harmônico se mostra bastante simples, com predominância no uso das funções básicas T e D, de maneira semelhante ao que observamos na canção *Espera Inútil*. Altera-se de compasso por compasso, como nas duas primeiras canções deste opus.

As funções são coloridas com as seguintes dissonâncias:

T – 6, 7M

D – 7, 9

Ta – 6, 7

Sr – 6, 7

(D) – 7, 9

O ostinato da mão direita do piano (em semicolcheias) apresenta notas de passagem (sétimas, nonas, sextas) que não fazem parte do acorde, conferindo um colorido especial à harmonia.

3. MELODIA

A canção apresenta uma melodia principal, realizada por uma voz solista, e um acompanhamento instrumental, que está a cargo do piano.

3.1 Contornos Melódicos

A melodia vocal encontra-se dentro do âmbito de uma oitava. Há o predomínio de frases curtas, geralmente de dois compassos. As frases apresentam contornos melódicos muito semelhantes, sem variações expressivas. São predominantemente téticas (a exceção de c. 36, 45 e 47 – que são anacrústicas). Geralmente as frases se iniciam com graus conjuntos descendentes e terminam com saltos (terças, quartas e quintas geralmente).



Figura 15 – Exemplo de melodia do canto (c. 3)

No acompanhamento, a mão direita não apresenta variação no decorrer da peça: sempre um acorde longo e o movimento circular de semicolcheias dentro da extensão mib3 e láb3. A mão esquerda realiza um ostinato rítmico-melódico que adquire uma maior movimentação melódica nos c. 16 – 23, quase sugerindo uma melodia secundária; e nos c. 24 – 30 quando há um diálogo (um jogo) entre grave e agudo.

15 *f* Pa - ra os se - res sem al - ma a vi - da é

17 bó - - - a, *mp* Pa - ra mim que sou tris - te a vi - da é

Figura 16 – Movimentação melódica do ostinato da m.e. do piano (c. 15 – 18)

27

29

Figura 17 – Jogo de registros do ostinato da m.e. do piano (c. 27 – 30)

O piano conclui a canção com uma grande frase descendente, como que concluindo a canção retomando uma característica da melodia vocal.

Figura 18 – Frase descendente do piano (c. 45 – 47)

3.2 Âmbito

O âmbito da canção *A toada da chuva* encontra-se entre o Lá^b -1 (nota mais grave na peça) e Mi 5 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) de uma oitava – entre o Mib 3 e o Mib 4.

4. RITMO

A canção está escrita em compasso quaternário simples: a compositora grafa apenas 4.

O acompanhamento, invariável por toda a peça, apresenta longos acordes na mão direita (semibreves ligadas até a mudança da harmonia) com um ostinato circular de semicolcheias agrupadas três a três, gerando um deslocamento no acento melódico – o que confere um certo “gingado” sutil. O ostinato rítmico-melódico da mão esquerda apresenta notas pontuadas e síncopes sobre uma semibreve (baixo).

Moderato

Figura 19 – Exemplo do acompanhamento do piano (c. 1 – 2)

Na melodia vocal observa-se o ritmo silábico, com o aparecer freqüente de tercinas. Há o uso de colcheias, semínimas, mínimas e semibreves. Não há um padrão rítmico definido.

A compositora faz rimas rítmicas: o poema apresenta duas rimas – “*im*” e “*oa*” – para cada uma delas a compositora atribuiu um ritmo que, sempre que as rimas aparecem no poema, aparece na música o ritmo correspondente. Para a rima “*im*” o ritmo correspondente é sempre uma semibreve; enquanto que para “*oa*” o ritmo é sempre composto por duas mínimas. As únicas exceções estão no c. 35, onde o ritmo de **asSIM** é uma mínima e nos c. 43 e 44, onde o ritmo de **MIM** é uma mínima pontuada.

Figura 20 – Exemplo de rimas rítmicas (c.16 – 22)

No c. 39 a compositora indica um *rall* que culmina em uma fermata na barra de compasso, além de grafar *pára*, provocando uma parada expressiva no fluxo rítmico do acompanhamento.

5. CRESCIMENTO

Todos os parâmetros analisados sugerem uma sensação de estaticidade: os ostinatos do acompanhamento, a ausência de contrastes no ritmo, na dinâmica, na melodia, e na harmonia. Não há grandes fontes de movimento, a não ser nos compassos finais de cada seção onde a harmonia ganha uma marcha harmônica mais intensa.

De acordo com a análise feita, a canção se estrutura da seguinte forma:

Seção A [1 – 24] – Nos quinze compassos iniciais predomina uma grande estaticidade. A harmonia oscila entre tônica e dominante, não há variação no acompanhamento, na melodia e nem na dinâmica. Nos c. 16 a 23, há uma pequena movimentação harmônica e melódica, com passagem pela região da Tônica anti-relativa. Ocorre entre os c. 16 e 19 a única variação de dinâmica expressiva da peça (*f – mp*).

Interlúdio [24 – 31] – Pequeno interlúdio do piano que separa as duas grandes seções. A melodia principal (voz) pára e o piano faz um diálogo entre as regiões grave e aguda com o ostinato da mão esquerda.

Seção A' [32 – 47] – Retomada do início, porém mais sintetizado, sem as grandes pausas entre as frases do canto presentes no começo da canção. No c.39 ocorre a parada expressiva no fluxo rítmico do acompanhamento gerando uma tensão, pois pára-se na Dominante que não será resolvida (cadência interrompida).

O interlúdio não se caracteriza como uma seção B porque não apresenta nenhum material novo, não é contrastante e não apresenta nenhuma variação expressiva no acompanhamento.

A articulação entre A e A´ se dá por meio do interlúdio do piano, onde há uma parada (pausa) significativa na linha vocal. Não há uma articulação clara entre as seções A, A´ e o interlúdio, que contrasta com as mesmas apenas pela grande pausa na linha vocal e movimentação do ostinato entre as regiões aguda e grave.

RELAÇÃO TEXTO MÚSICA

A compositora cria, com o acompanhamento do piano, a atmosfera descrita nos versos de Olegário Marianno: a *garoa fina e sutil* é representada pelo ostinato da mão direita, com suas semicolcheias que não param (*chove incessantemente*). Também o bater da chuva, comparado com o bater de um tamborim, está presente no ritmo pontuado e sincopado do ostinato da mão esquerda do piano. Este procedimento, na retórica musical, é chamado de *hypotyposis*:

“HYPOTYPOSIS: a vivid musical representation of images found in the accompanying text. The hypotyposis is given the same task in music as in rhetoric: to vividly and realistically illustrate a thought or image found in the text.” (BARTEL, 1997:307)¹

No v. 5 (c. 16), a dinâmica *forte* reforça e confere peso à afirmação “*Para os seres sem alma a vida é boa*”, com um belo contraste com o v. 6 (c.18), onde a dinâmica *mp* torna as constatações que se seguem mais resignadas e tristes: “*para mim que sou triste a vida é ruim*”.

Quando a poesia pára de descrever o cenário, a compositora utiliza a tônica anti-relativa (c. 16), conferindo outra cor às afirmações e constatações que se seguem.

A tonalidade Ab (Lá b Maior) não era frequentemente utilizada na música Barroca, de acordo com Judy Tarling (2000). Não há, desta forma, um significado retórico atribuído a esta tonalidade.

¹ HYPOTYPOSIS: uma clara representação musical de imagens encontradas no texto acompanhado. À hypotyposis é dada a mesma tarefa tanto na música quanto na retórica: ilustrar clara e realisticamente um pensamento ou imagem encontrado no texto.

A solidão do eu – lírico está presente na estaticidade da música: ausência de contrastes, monotonia.

O ostinato da mão esquerda lembra o tic-tac de um relógio. Quando se está sozinho o tempo dá a impressão de não passar e o tic-tac do relógio atormenta o solitário com sua presença marcante.

As frases descendentes são como uma sucessão de lamentos (*catabasis*). O interlúdio do piano apresenta uma nota mi 5 (mais aguda da peça) que soa como uma solitária gota de chuva / lágrima.

No c. 39, a parada indicada pela compositora contrasta com o verso, que diz “*Por que teu choro água não tem fim?*”, gerando uma tensão bastante expressiva.

A divisão formal da peça, como acontece em outras canções deste opus, coincide com a divisão estrófica. Neste caso, coincide com a divisão estrófica da primeira publicação do poema, no livro publicado em 1944.

Em resumo, a música de Helza Camêu está completamente afinada com a definição de *toada* que consta no Minidicionário Aurélio: uma cantiga de melodia simples e monótona, com texto sentimental.

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Nesta canção sugerimos observar o clima indicado pelo texto e assim, representa-lo sonoramente: isso fica bastante evidente principalmente no acompanhamento do piano, que realiza a representação da chuva que cai sem parar.

O contraste de dinâmica indicado pela compositora (compassos 16-17 e 18-19) pode ser bem explorado pelos intérpretes, pois é o único contraste deste tipo que ocorre na peça, enfatizando desta forma os versos do poema.

O ostinato da mão direita do acompanhamento do piano, se executado com um toque leve e com uma pedalização compasso por compasso, soará como a garoa fina e sutil. Já

na mão esquerda, o ostinato ao soar com suas notas pontuadas precisas, representará melhor o tic-tac do relógio. Paralelamente a isso, um toque mais detachè neste ostinato irá ajudar a diferenciá-lo sonoramente do ostinato da mão direita, conferindo uma maior clareza a essas passagens.

A nota Mi5 dos c. 25 e 26, que representa a gota/lágrima solitária, ao ser feita com bastante calma, apesar do salto, irá soar com a delicadeza e a doçura apropriadas.

D. CANÇÃO

Olegário Marianno

O céu tão junto dos meus olhos!
O mar ao alcance da minha mão!
O horizonte
Ali defronte.
O sol batendo na janela,
A lua como uma rosa desfolhada
No chão...
As árvores, o veio d'água prateado
Que passa aos meus pés de corrida
Numa marcha que não tem fim...¹
A montanha aqui a meu lado:
Tudo tão perto, ó minha vida!
E tu tão longe de mim!

I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema *Canção* foi publicado por Olegário Marianno em 1944 na coletânea de poemas *Quando vem baixando o crepúsculo*.

No que diz respeito à sua métrica, o poema está estruturado em versos livres. *Canção* apresenta treze versos, distribuídos em uma única estrofe.

O poema não apresenta aliterações e assonâncias expressivas.

As rimas não são marcantes no poema, e não obedecem a nenhum padrão. Observe:

- | | |
|------------------------------------------|----------|
| 1. O céu tão junto dos meus olhos! | A |
| 2. O mar ao alcance da minha mão! | B |
| 3. O horizonte | C |

¹ A compositora muda a palavra *marcha* para *andar* na canção.

| | |
|---------------------------------------|----------|
| 4. Ali defronte. | C |
| 5. O sol batendo na janela, | D |
| 6. A lua como uma rosa desfolhada | E |
| 7. No chão... | B |
| 8. As árvores, o veio d'água prateado | F |
| 9. Que passa aos meus pés de corrida | G |
| 10. Numa marcha que não tem fim... | H |
| 11. A montanha aqui a meu lado: | F |
| 12. Tudo tão perto, ó minha vida! | G |
| 13. E tu tão longe de mim! | H |

As rimas B (mão – chão) são interpoladas, toantes, agudas e pobres. As rimas C (horizonte – defronte) são emparelhadas, consoantes e ricas. As rimas F (prateado – lado) são interpoladas, consoantes e ricas. As rimas G (corrida – vida) são interpoladas, consoantes e pobres. As rimas H (fim – mim) são interpoladas, toantes e ricas. As rimas A, D e E são rimas órfãs ou perdidas.

1. Níveis do Poema

1.1 Nível Sintático

As frases do poema são exclamações, lamentos. É uma descrição, como nos outros poemas musicados neste opus. As ações que aparecem no poema descrevem o que se passa no cenário observado pelo eu-lírico (sol batendo na janela, árvores, veio d'água que passa aos pés do eu-lírico). Há nos versos a freqüente elisão dos verbos SER e ESTAR (“O céu *está* tão junto dos meus olhos”, “O mar *está* ao alcance da minha mão”, “O horizonte *está* ali defronte”, “O sol *está* batendo na janela”, “A lua *é* como uma rosa desfolhada no chão”, etc.) Os períodos e frases são geralmente simples e curtos. Ocorre encadeamento (enjambement) nos v. 6 – 7 (*A lua como uma rosa desfolhada / No chão...*).

1.2 Nível Semântico

Os recursos de linguagem utilizados no poema são: a comparação (*a lua como uma rosa desfolhada*); e antítese (*Tudo tão perto, ó minha vida! / E tu tão longe de mim!*).

1.3 Nível Lexical

O poema é a descrição de um cenário, com predominância de caracterizadores e caracterizados.

Canção é uma grande antítese resumida nos dois últimos versos: “*Tudo tão perto, ó minha vida! / E tu tão longe de mim!*”. Tudo na natureza (paisagem) parece estar bem próximo, mas não há felicidade. O amor, que é o que mais importa, não está presente:

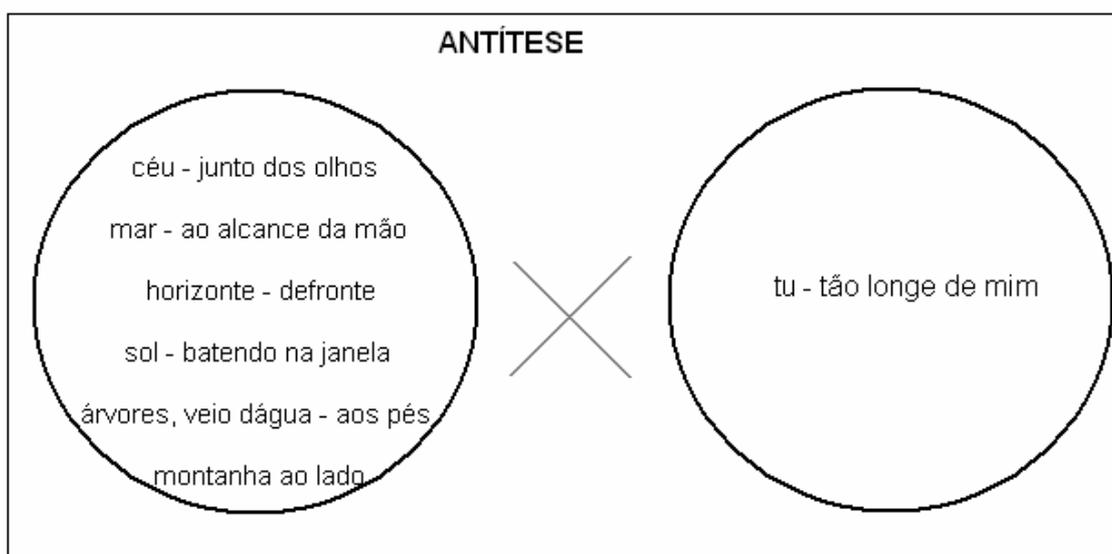


Figura 21 – Antítese em Canção

II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

1. SOM

1.1 Dinâmica

A compositora grafa na partitura as seguintes indicações de dinâmica:

c. 1-2 – *< mf*

c. 31 – *mp*

A canção está dentro do patamar de dinâmica *mf*. Nota-se que praticamente não há indicações de dinâmica, como observado em *Imagem* e em *A toada da chuva*. As indicações estão apenas nos compassos iniciais e no compasso final, o que dá aos intérpretes liberdade para tomar decisões interpretativas acerca deste parâmetro (ver sugestões interpretativas).

1.2 Textura

Pode-se dizer que *Canção* apresenta, em sua macro-estrutura, a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada. Esta melodia está a cargo de uma voz solista e o acompanhamento instrumental a cargo do piano. Entretanto o acompanhamento instrumental não é absolutamente passivo, mas apresenta uma linha melódica que comenta, dialoga e, no final da canção, se contrapõe à melodia vocal.

O acompanhamento do piano não varia durante toda a canção. Esse acompanhamento é formado por arpejos bem contornados. Mesmo nos trechos onde a mão direita do piano realiza uma melodia este acompanhamento não sofre variação.

A textura da canção pode ser sintetizada de acordo com o esquema abaixo:

- Seção A**
- c. 1 e 2 – Acompanhamento (grande arpejo de abertura – introdução)
 - c. 3 – 8 – Linha do canto + Acompanhamento
 - c. 9 – 10 – Linha do piano + Acompanhamento

c. 11 – 14 – Linha do canto + Acompanhamento

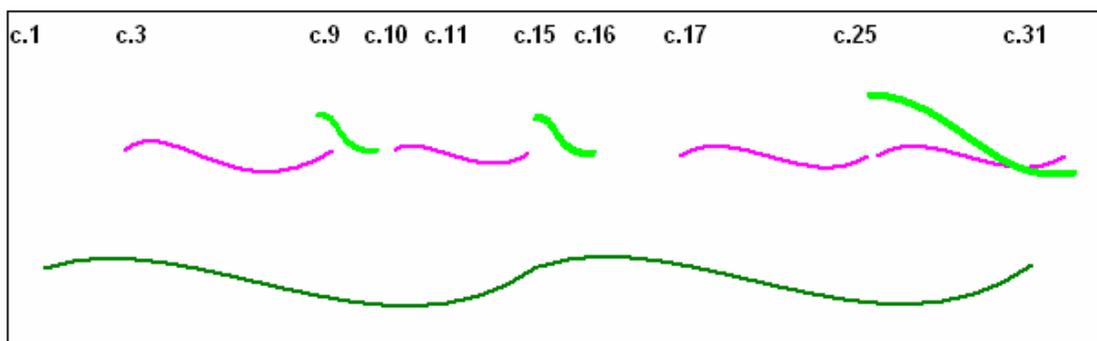
c. 15 – 16 – Linha do piano + Acompanhamento

Seção A' c. 16 - 17 – Acompanhamento (retomada do arpejo de abertura)

c. 18 – 25 - Linha do canto + Acompanhamento (c. 25 – início do contracanto do piano)

c. 26 – 31 – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento

Observe o gráfico da textura da canção:



Legenda

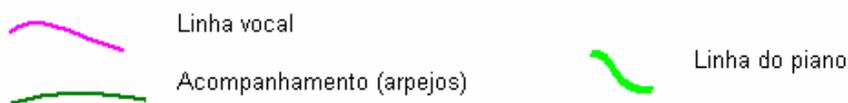


Gráfico 4 – Textura em Canção

1.3 Timbre

Em *Canção*, a compositora Helza Camêu combinou os timbres mais usuais do gênero canção, ou seja, voz e piano. Não há, nos manuscritos estudados, referência ao naipe vocal mais apropriado e, embora tenha sido dedicada ao soprano Maria Sylvia Pinto, não há nada que impeça uma voz masculina ou outro naipe vocal feminino de interpretá-la.

O acompanhamento do piano, em arpejos, sugere o timbre dos acompanhamentos feitos por um violão ou harpa.

As variações tímbricas da voz ficam a cargo da interpretação do cantor, uma vez que não há recomendações diretas sobre nuances tímbricas (ver sugestões interpretativas).

Há um contraste tímbrico quando o piano realiza uma linha descendente semelhante à primeira frase da melodia vocal (só que em oitavas e acordes), nos c. 8 – 10 e c. 14 – 16.



Figura 22 – Frase inicial do canto (c. 2 – 4)



Figura 23 – Frase do piano semelhante à primeira frase vocal (c. 14 – 16)

2. HARMONIA

Canção apresenta uma estrutura harmônica tonal, sendo escrita na tonalidade de Gm (Sol menor).

O percurso harmônico se mostra mais elaborado em comparação às outras canções deste opus. O ritmo harmônico é mais intenso, ocorrendo por vezes mudanças de harmonia dentro do mesmo compasso. A compositora intensifica nesta canção o emprego da subdominante e da subdominante anti-relativa (figura 24)

o - lhos! O mar... a al-can-ce da mi-nha mão! O ho-ri -

S D Sa

Figura 24 – c. 4 - 6

Como em *Imagem* e em *Espera Inútil*, a compositora se utiliza de acordes de dominante sem a fundamental, confirmando a preferência pelo acorde diminuto (figura 25).

dar... que não tem fim...

(D) D

Figura 25 – c. 23 – 24

As dissonâncias empregadas pela compositora nas funções principais são:

t = 6, 9, 7

D = 9, 7

s = 6

3. MELODIA

A canção apresenta uma melodia principal realizada pelo canto; uma melodia secundária – realizada pelo piano; e um acompanhamento que é formado por uma linha de arpejos.

3.1 Contornos Melódicos

A melodia principal é realizada pelo canto. Suas frases são curtas, de apenas um ou dois compassos. Apenas as frases dos c. 27 – 31 e 18 – 24 são grandes, com 5 e 7 compassos cada uma. São melodias anacrústicas (à exceção da frase do c. 27 – 31 que é tética).

Há o uso pronunciado da escala menor harmônica: com o VII grau alterado ascendentemente.



Figura 26 – Linha melódica com VII grau alterado (c. 2 – 4)

As frases do piano nos c. 9-10 e 15-16 – que alternam com o canto na execução da melodia principal – são bem semelhantes à primeira frase da melodia vocal (cf. figuras 22 e 23), do mesmo modo que se observa nas demais canções.

O material melódico da canção não apresenta variações, sendo as frases bem semelhantes entre si. A partir da metade do c. 17, com a retomada do arpejo de abertura (c. 1 – 2), há também a retomada do material melódico-harmônico do início.

No c. 25, onde há o início de uma pequena polifonia entre as linhas do piano e canto, o piano realiza uma melodia secundária que descreve grande linha descendente. No c. 27, a linha descendente do piano faz referência à primeira frase da melodia vocal (e, em consequência, às linhas melódicas que o piano faz no decorrer da peça) e a canção termina com a sétima da tônica na melodia vocal.

O acompanhamento é formado por arpejos de acordes. As notas de passagem formam pequenas melodias no acompanhamento, havendo uso pronunciado de apoggiaturas que deixam estes arpejos mais “contornados”.

Figura 27 – Exemplo de apoggiaturas nos arpejos do acompanhamento (c. 4)

A melodia possui várias notas que formam dissonâncias com o acompanhamento, como por exemplo nos c. 3 e 19 o Fá# do canto formando uma segunda menor com o Sol do acompanhamento; no c. 7 o Sol da linha vocal forma um trítone com o Dó# do piano; no c. 8 novamente um trítone entre o Fá# (Canto) e o Dó (Piano).

Figura 28 – Exemplo de Trítonos (c. 7 – 8)

3.2 Âmbito

O âmbito da *Canção* encontra-se entre o Sol -1 (nota mais grave na peça) e Mib 5 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) de uma décima primeira: entre o Ré 3 e o Sol 4.

4. RITMO

A linha do canto, em *Canção*, está escrita em compasso quaternário simples (4/4). A parte do piano, em compasso quaternário composto (12/8).

Esta diferença na grafia dos compassos se mostra bastante curiosa, pois no decorrer da peça a compositora dá sinais de que a canção (mesmo o acompanhamento) está escrita em compasso quaternário simples, e que o acompanhamento é realizado em tercinas. Observe como a compositora grava o seguinte compasso:

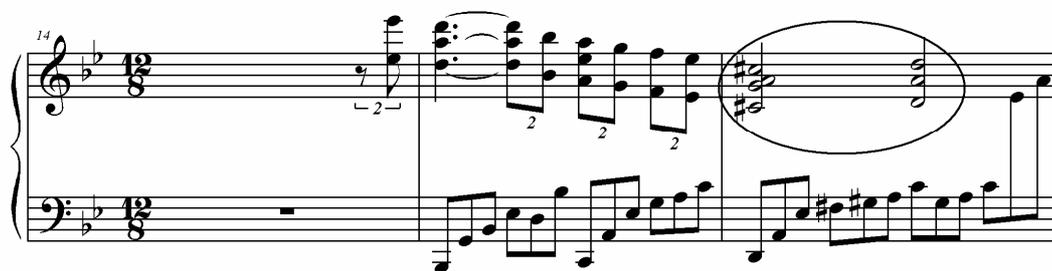


Figura 29 – Exemplo de dúvida na fórmula do compasso (c. 14 – 16)

Para que se complete o compasso 16, de acordo com a fórmula inicial “12/8”, falta ainda uma mínima; entretanto, se o compasso for quaternário, está correto e completo. O mesmo ocorre nos compassos 10, 17, 25 – 31.

A compositora preenche os compassos como se eles fossem quaternários simples, e não compostos. E as quiálteras de 2 na melodia da mão direita do piano não soam como quiálteras, pelo contrário, o que soa como quiálteras são as colcheias do acompanhamento, reforçando a idéia do compasso quaternário simples. Acredito que o compasso é, na verdade, quaternário simples, tendo a compositora grafado em “12/8” apenas para facilitar a grafia.

O acompanhamento do piano também não varia ritmicamente por toda a canção: permanece sempre realizando arpejos em colcheias, que se contrapõem à melodia com divisão simples do canto.



Figura 30 – Exemplo de acompanhamento do piano (c. 4 - 6)

A melodia secundária realizada pelo piano, por ser quase igual à melodia do canto, é escrita em quiálteras de dois (para manter a divisão simples da linha da voz). Mesmo assim o que soa como quiáltera é o acompanhamento (como observado anteriormente) – ver figura 28.

O canto realiza ritmo silábico – uma nota para cada sílaba – alternando o emprego de semicolcheias, colcheias, semínimas e mínimas na escansão das sílabas poéticas. Não há um padrão rítmico definido e ocorre uma pequena disparidade de prosódia no verso “*ali defronte*”, onde o acento musical (primeiro tempo do compasso) cai na última sílaba da palavra “defronte”, enquanto que, na realidade, a sílaba tônica é a penúltima (fron). Este problema de prosódia foi consertado pelo soprano Maria Sylvia Pinto a lápis no manuscrito que a compositora a presenteou. Na cópia do acervo da compositora, Helza Camêu corrigiu o problema conforme sugerido por Maria Sylvia.

A indicação de andamento *Um pouco lento* é alterada, no c. 16, por um *ced. muito* – na retomada do arpejo de abertura (logo seguido de um *a tempo* no c. 17); e na última frase, a partir do c. 27, onde a compositora marca um *mais lento*.

Da mesma forma que ocorre na dinâmica, a compositora não grafa muitas alterações de agógica, cabendo também aos intérpretes tomarem decisões interpretativas acerca de algumas variações cabíveis de agógica no decorrer da peça (ver sugestões interpretativas).

5. CRESCIMENTO

De acordo com os parâmetros analisados, *Canção* se estrutura da seguinte forma:

Seção A – [1 – 17] – Uma pequena introdução de dois compassos onde é apresentado o material do acompanhamento que irá se seguir invariável por toda a obra: os arpejos em “tercinas”. A partir do c. 3, há a entrada da linha vocal cortada por algumas interferências da melodia secundária do piano.

Seção A’ – [17 – 31] – A partir da metade do compasso 17 há a retomada do arpejo de abertura. Segue-se uma volta à seção A, onde são também retomados os materiais melódicos e harmônicos. No c. 27, com uma variação no andamento, há também a variação de textura, onde as melodias do piano e do canto se contrapõem, finalizando a canção.

Os parâmetros Harmonia, Ritmo, Melodia e Ritmo se mostram intimamente vinculados à forma da canção.

Em resumo, a articulação entre as Seções A e A’ fica evidente devido aos seguintes eventos:

- Retomada dos materiais melódicos e harmônicos utilizados em A
- Retomada do percurso harmônico da Seção A (com pequenas variações) na metade do c. 17 (início de A’)

Os contrastes entre as Seções A e A’ são:

- Na Seção A’ a frase final contém variação de andamento e textura
- O arpejo de abertura de A’ é menor que o de A (o de A tem dois compassos e inicia-se no início do compasso, enquanto que o de A’ tem um e meio, iniciando-se na metade do c. 17) e apresenta variação na agógica: *ced. muito*.

RELAÇÃO TEXTO MÚSICA

Em *Canção*, encontramos vários paralelos entre música e texto:

- O próprio título do poema já indica, ao meu ver, uma relação entre o texto e música: o poema é uma *Canção*.
- Antítese do poema presente no contraste dos compassos simples (canto) e composto (piano).
- O trecho “*O sol*” apresenta a nota mais aguda da canção, uma nota *Sol 4*.
- O andamento *Um pouco lento* reflete um pouco do estado de espírito desalentado e triste do eu – lírico.
- Uso mais pronunciado da função de subdominante, que indica afastamento da tônica (KOELLREUTTER, 1986:13), intimamente ligado ao sentido do texto, onde a pessoa amada está longe do eu-lírico.
- A tonalidade Gm, de acordo com a tabela apresentada por Judy Tarling (2000), significa tristeza. Novamente o significado retórico da tonalidade está de acordo com o sentido do poema.
- Presença das apoggiaturas no acompanhamento conferindo o caráter de lamento, de suspiro.
- Observamos nesta canção a presença de saltos dissonantes que nos remetem a uma figura de retórica conhecida como *saltus duriusculus*:

“SALTUS DURIUSCULUS: a dissonant leap. (...) The harshness of the leaps is conveyed through the word durus, meaning not only “hard, harsh” but also “rough, brazen”. This negative connotation is particularly well suited to express a text.” (BARTEL, 1997:381)

O trítone é amplamente empregado pela compositora nesta canção, ora harmonicamente, ora melodicamente. Este salto dissonante está relacionado com a dor sentida pelo eu-lírico devido à distância do seu amor.

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Canção é bastante dramática. O pianista pode enfatizar este caráter da canção realizando o arpejo de abertura com dramaticidade, declamando cada nota do arpejo e realizando um crescendo bem orgânico neste trecho. O toque que sugerimos é um toque bem junto do teclado, sem velocidade no ataque, para que este não seja agressivo. O cantor pode também enfatizar as palavras *junto, perto, ao alcance, ali defronte e longe*, para realçar a antítese presente no poema.

Como variação tímbrica, o intérprete pode pensar em uma voz mais clara e brilhante ao cantar “*o sol*” e em uma voz mais escura quando cantar os versos relacionados à “*lua*”.

O pianista pode ilustrar o verso “(...) *como uma rosa desfolhada / No chão*” modificando seu toque, realizando-o aqui de maneira mais suave, sem pressionar demais a tecla, modificando conseqüentemente a sonoridade. Aliado a essa mudança no toque, pode realizar um *diminuendo* e um leve *rallentando*, transmitindo uma sensação de desfalecer, de desfolhar.

Também em “(...) *passa aos meus pés de corrida*” o pianista pode movimentar um pouco mais os arpejos, relacionando esse movimento com a “*corrida*” do texto.

A pausa antes da última frase do canto (c. 28) pode ser bastante expressiva, para enfatizar o motivo de tanta tristeza: o amado está longe. Esta é também uma figura de retórica, o *SUSPIRATIO*, que é a representação musical do suspiro através de uma pausa:

“ *SUSPIRATIO: The musical expression of a sigh through a rest.*” (BARTEL, 1997:443)²

² “SUSPIRATIO: A representação musical de um suspiro por meio de uma pausa.”

E. CANÇÃO TRISTE

Olegário Marianno

Vaga, sonâmbula e triste
Passa a lua devagar...
Nas noites claras existe
Muita coisa além do luar.

Muita coisa singular
Entre o céu e o mar flutua.
Não vem por certo da lua,
Por certo não vem do mar.

Vem... quem pode acreditar?
De uma folha solta ao vento.
Uma folha é um pensamento
Que a árvore esquece pelo ar.

Vem de um passante vulgar
Que caminha pela rua.
Sua sombra não é sua,
O seu destino é passar.

Vejo que há no seu andar
Longo cansaço da vida.
Uma esperança perdida
Anoitece em seu olhar.

Some-se ao longe a chorar...
Que saudade envolve a rua!
Não vem por certo da lua,
Por certo não vem do mar.

Na noite que continua,
Passa a lua devagar...

Para a presente análise utilizou-se **MS1**, em Bm, devido ao fato de esta ser a partitura que integra o manuscrito oferecido ao soprano Maria Sylvia.

I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema *Canção Triste* foi publicado por Olegário Marianno em 1944 na coletânea de poemas *Quando vem baixando o crepúsculo*.

No que diz respeito à sua métrica, o poema está estruturado em versos regulares de sete sílabas poéticas (redondilha maior). *Canção Triste* apresenta vinte e seis versos, distribuídos em sete estrofes, sendo as seis primeiras formadas por quatro versos cada uma (quadras ou quartetos) enquanto a última é um dístico, formada apenas por dois versos.

O poema não apresenta aliterações e assonâncias expressivas. A presença constante da rima **AR** faz com que haja leve aliteração de *r* e assonância da vogal *a*.

As rimas seguem o esquema: ABAB BCCB BDDDB BCCB BEEB BCCB CB.

Apenas na primeira estrofe ocorrem rimas cruzadas ou alternadas. Na segunda, terceira, quarta, quinta e sexta, as rimas B são interpoladas, enquanto que C, D e E são emparelhadas.

A rima A (ISTE) é consoante, grave e rica. A rima B (AR), presente em todas as estrofes do poema, é consoante, aguda e rica (com exceção da quinta estrofe: andar / olhar – que é pobre). A rima C (UA) é toante, grave e rica (exceção de rua / lua da sexta estrofe, que é pobre). A rima D (ENTO) é consoante, grave e pobre. A rima E (IDA) é consoante, grave e rica.

1. Níveis do Poema

1.1 Nível Sintático

As frases do poema são descritivas. Os períodos são curtos e simples, e as frases aparecem em ordem indireta.

1.2 Nível Semântico

O recurso de linguagem mais utilizado no poema é a metáfora: “*Uma folha é um pensamento / Que a árvore esquece pelo ar*” e “*Uma esperança perdida / Anoitece em seu olhar*”.

1.3 Nível Lexical

O poema é a descrição de um cenário e do estado de espírito de uma pessoa.

O título já define o caráter do poema: *triste*. E é uma *canção*, o que faz vir à mente as seguintes questões: Quem canta? Alguém que vê, observa a cena? Ou o próprio *passante vulgar*?

Na primeira estrofe, o poeta começa a descrever o cenário: uma noite clara, iluminada pela luz do luar, na qual a lua vaga, passa devagar. Esta lua está sonâmbula e triste.

Vagar, segundo Magalhães (1955:1861) é andar sem destino, boiar sem direção. Sonâmbulo (1955:1763) é aquele que realiza atos inconscientes enquanto dorme. Logo, tem-se uma lua que anda, enquanto dorme, triste e sem destino. A estrofe é concluída por uma afirmação: existe muita coisa além do luar nas noites claras.

Na segunda estrofe temos a reafirmação de que há muita coisa além do luar: há muita coisa singular que flutua entre o céu e o mar. Flutuar (1955:1052) é andar sobre as águas, andar boiando. Singular, segundo Hollanda (1999:1861) é algo individual, único, especial, raro, excêntrico. Esta “coisa” singular não vem nem do céu (lua) nem do mar.

Na terceira estrofe temos que essa “coisa” vem de uma folha solta ao vento. E uma folha, segundo o eu – lírico, é um pensamento esquecido pelo ar por alguma árvore. Realmente, uma coisa muito singular.

Na quarta estrofe essa “coisa” vem de um passante vulgar. Hollanda define vulgar (1999:2089) como trivial, comum, reles, ordinário. A *coisa singular* vem de um *passante vulgar*, que é tão reles, tão ordinário, que não é dono da própria sombra (sombra essa provavelmente feita pela luz do luar). O destino desse passante é passar que, ainda segundo Hollanda (1999:1508) é transpor, atravessar, padecer, sofrer, acabar, desaparecer.

Há na quinta estrofe observações do eu – lírico sobre o passante vulgar: ele tem um andar cheio de cansaço da vida, e anoitece em seu olhar (tal qual no cenário) uma esperança perdida – ou seja, esta esperança, já perdida, desaparece de vez.

Na sexta estrofe, quando o passante “*Some-se ao longe a chorar*”, a rua é tomada, envolvida por saudades. E esta saudade não vem da lua e nem do mar. Esta saudade torna-se uma das coisas singulares que existem numa noite de luar.

Na última estrofe, tem-se que, apesar de tudo (cansaço, esperança perdida, saudade), a noite continua, e a lua passa solitária, devagar.

Podemos interpretar este poema como a descrição de uma pessoa que, após toda uma vida de insucessos no amor, vê sua última esperança se apagar no horizonte. O cenário por onde esta pessoa passa reflete o seu interior: o anoitecer da esperança... Com o interior tomado de saudades, e já desesperançado, a pessoa cumpre seu destino: passar sem alterar nada à sua volta, pois a noite continua e a lua passa no céu, triste pela pessoa que vagou uma vida sem ser amado.

II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

Para melhor compreensão desta análise, adiantamos uma possibilidade de divisão formal da canção, elaborada a partir de uma primeira observação da canção, tendo em vista a divisão estrófica e as barras duplas grafadas pela compositora:

Seção A – c. 1 – 20

Seção B – c. 21 – 36

Seção C – c. 37 – 52

Seção A' – c. 53 – 68

Seção C' – c. 69 – 84

Seção B' – c. 85 – 104

Seção A'' – c. 105 – 114

1. SOM

1.1 Dinâmica

A compositora grafa na partitura as seguintes indicações de dinâmica:

c. 1 – *pp*

c. 21 – *mf*

c. 29 – *mp*

c. 53 – *mf*

c. 105 – *ppp*

c. 114 – *ppp*

A compositora grafa muito poucas indicações de dinâmica, abrindo espaço aos intérpretes para tomarem decisões interpretativas no tocante a este parâmetro do Som, como em todas as outras canções deste opus.

| Seção | A | B | C | A' | C' | B' | A'' |
|----------|-----------------|---------------------|-------|-----------|-------|-------------------|------------|
| Compasso | 1 | 21 29 | 37 | 53 | 69 | 85 100 | 105 – 114 |
| Dinâmica | <i>pp</i> _____ | <i>mf</i> <i>mp</i> | _____ | <i>mf</i> | _____ | _____ <i>dim.</i> | <i>ppp</i> |

Tabela 4 – Dinâmica em *Canção Triste*

Como podemos observar no quadro acima, toda a Seção A está dentro do patamar de dinâmica *pp*. Há na Seção B um contraste de dinâmica: a seção inicia-se em *mf* (c. 21) e, no c. 29 muda para *mp*, dinâmica esta que prevalece por toda a Seção C. Em A', a dinâmica passa para *mf* (c. 53), que só se altera ao final da Seção B' (c. 100) com um *dim.* A última Seção, A'', está toda dentro da dinâmica *ppp*.

Em toda a canção, predomina o patamar de dinâmica *mf*, não havendo grandes contrastes neste parâmetro do som.

1.2 Textura

Como se observa em todas as outras canções deste opus, *Canção Triste* apresenta, em sua macro-estrutura, a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada. Esta melodia está a cargo de uma voz solista e o acompanhamento instrumental a cargo do piano. Entretanto o acompanhamento instrumental não é absolutamente passivo, mas apresenta linhas melódicas que comentam, dialogam e se contrapõem à melodia vocal, formando então uma textura híbrida em alguns trechos (melodias em contraponto sobre um acompanhamento).

O acompanhamento do piano não varia durante toda a canção: é formado por uma linha de baixos (em geral descendente e constituída de notas longas), e por acordes arpejados, de maneira semelhante à primeira canção do opus. Os acordes apresentam apoggiaturas descendentes, que conferem um caráter lamentoso e melancólico ao acompanhamento.

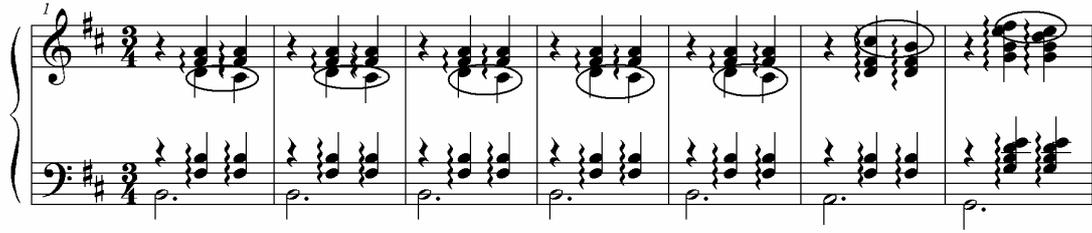


Figura 31 – Apoggiaturas no acompanhamento (c.1 – 7)

A textura da canção pode ser sintetizada de acordo com o esquema abaixo:

- A c. 1 – 4** – Acompanhamento (linha do baixo + acordes arpejados)
- c. 5 – 20** – Linha do canto + Acompanhamento

- B c. 21 – 36** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento

- C c. 37 – 52** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento

- A' c. 53 – 68** – Linha do canto + Acompanhamento

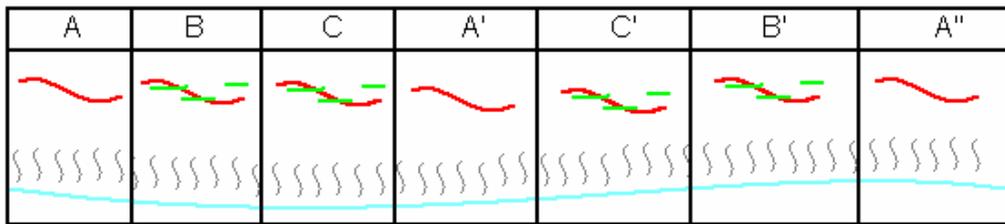
- C' c. 69 – 84** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento

- B' c. 85 – 104** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento

- A'' c. 105 – 114** – Linha do canto + Acompanhamento

A textura permanece a mesma em toda a canção. Entretanto, em alguns trechos é mais densa, com o aparecimento e desaparecimento da linha melódica da mão direita do piano, fato que caracteriza uma textura híbrida: composta por um contraponto de duas melodias superposto a um acompanhamento.

Observe um gráfico da textura da canção:



Legenda



Gráfico 5 – Textura em Canção Triste

1.3 Timbre

Também como nas outras canções que compõem *O Livro de Maria Sylvia*, em *Canção Triste*, a compositora Helza Camêu combinou os timbres mais usuais do gênero canção: voz e piano. Não há, nos manuscritos estudados, referência ao naipe vocal mais apropriado e, embora tenha sido dedicada ao soprano Maria Sylvia Pinto, não há nada que impeça uma voz masculina ou outro naipe vocal feminino de interpretá-la.

Os baixos do acompanhamento do piano, sempre em notas longas, formando linhas descendentes em alguns trechos, conferem amplitude à canção por meio do contraste dos graves do piano com as notas mais agudas realizadas pela voz.

As variações tímbricas da voz ficam a cargo da interpretação do cantor, uma vez que não há recomendações diretas sobre nuances tímbricas.

2. HARMONIA

Canção Triste apresenta uma estrutura harmônica tonal, sendo escrita na tonalidade de Bm (Si menor).

Na Seção A, há um predomínio da função de subdominante. Ao final dela, o acorde de dominante individual da subdominante prepara a modulação para a região de Em (subdominante), na Seção B. A compositora utiliza o mesmo procedimento ao final de B, desta vez utilizando a dominante individual em uma modulação passageira para Am (subdominante de Em) na Seção C. É uma modulação intratonal (ocorre dentro da tonalidade) e logo retorna a Em. Ao final de C, os compassos finais preparam a volta à tonalidade inicial, Bm.

Já vimos no início desta análise que a estrutura formal da peça é espelhada:

| modelo | | | eixo | reprodução invertida | | |
|--------|----|----|------|----------------------|----|-----|
| A | B | C | A' | C' | B' | A'' |
| (Bm | Em | Am | Bm | Am | Em | Bm) |

Quadro 1 – Forma Espelhada

Observando o quadro acima, podemos destacar os seguintes procedimentos harmônicos: a harmonia que conduzia o Bm de A para o Em de B no modelo, será diferente na segunda parte de A', que agora conduzirá para o tom de Am em C' na reprodução invertida do modelo. Da mesma forma, a harmonia que em B conduzia de Em para Am no modelo, em B' será modificada para conduzir de Em para Bm em A'' na reprodução invertida do modelo.

Observamos também o emprego de acordes diminutos, em geral com função de dominante e sem a fundamental:

Figura 32 – Exemplo de acordes diminutos (dominante da subdominante sem a fundamental) – c. 16 – 20.

Nesta canção notamos o emprego de acordes invertidos, com sétimas e nonas acrescentadas, conferindo uma leveza e fragilizando a clareza das funções harmônicas.

As dissonâncias empregadas pela compositora nas funções principais são:

t = 7, 9

s = 7, 9

D = 7, 9

3. MELODIA

A canção apresenta uma melodia principal realizada pelo canto; uma melodia secundária – realizada pelo piano; e um acompanhamento – que, por sua vez, é formado de uma linha dos baixos e acordes arpejados.

3.1 Contornos Melódicos

A linha dos baixos forma, nos c. 1 – 12, c. 21 – 30, c. 53 – 60, c. 61 – 70, c. 90 – 94, c. 105 – 114, grandes linhas descendentes, com movimentação por graus conjuntos. Nos demais trechos movimentam-se por saltos. Esse desenho formado pela linha dos baixos é similar à linha dos baixos da canção *Imagem*.

A melodia principal é caracterizada por longas frases téticas, constituídas por muitos saltos (terças, sextas, quartas, quintas, sétimas, trítano). As sétimas e o trítano são reservados para lugares expressivos do poema, geralmente no final das seções.



Figura 33 – Sétimas e trítano na melodia do canto (c. 32 – 36)

A nota mais aguda da canção já é atingida na primeira frase do canto, e é repetida em vários outros locais da canção, não havendo então a criação de um clímax melódico em *Canção Triste*.

As notas agudas dos acordes do acompanhamento (eventualmente as notas graves) formam apoggiaturas, como já dito anteriormente, em geral de segundas descendentes, que se contrapõem à melodia principal. Estas apoggiaturas cessam quando o piano passa a realizar a melodia secundária.



Figura 34 – Acompanhamento sem apoggiaturas (c. 39 – 42)

A melodia secundária do piano (c. 21 – 52 e c. 69 - 104) aparece nas Seções B, B', C e C'. É formada, em geral, por notas longas, não havendo grande movimentação melódica. Os movimentos são feitos por saltos, em geral. Apenas nas Seções B e B' é que há uma movimentação um pouco mais expressiva, formando linhas de semínimas que se movimentam por graus conjuntos (cf. figuras 33 e 34)

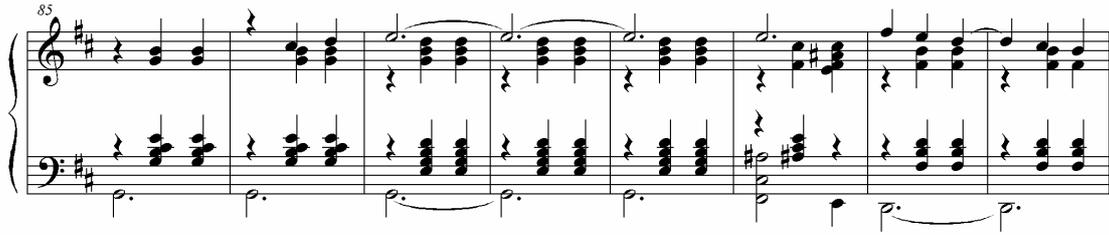


Figura 35 – Melodia secundária da m.d. do piano

3.2 Âmbito

O âmbito da *Canção Triste* encontra-se entre o Lá -1 (nota mais grave na peça) e Si 4 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) de uma nona: entre o mi 3 e o Fá#4 (região médio-aguda da voz).

4. RITMO

A *Canção Triste* está escrita em compasso ternário simples (3/4).

O acompanhamento do piano também não varia ritmicamente por toda a canção. É formado pela linha dos baixos em notas longas – basicamente apenas mínimas pontuadas. Também são utilizadas mínimas, semínimas e eventualmente colcheias. Os acordes arpejados do acompanhamento seguem sempre o mesmo padrão: pausa de semínima no primeiro tempo seguida de duas semínimas. O acompanhamento é o padrão das valsas, marcando bem o compasso ternário. Algumas vezes os baixos aparecem ligados, o que confere uma sensação de suspensão pela ausência do primeiro tempo do compasso. Esta suspensão ocorre na linha dos baixos em geral associada às suspensões que ocorrem simultaneamente na linha vocal (há exceções como nos c. 37 – 38).

Lento

Figura 36 – Exemplo de acompanhamento do piano (c. 1 - 3)

Figura 37 – Exemplo de suspensão no acompanhamento e na linha vocal (c. 24 – 38)

A melodia secundária realizada pelo piano é formada basicamente de notas longas, predominantemente mínimas pontuadas. Há uma maior movimentação rítmica na Seção B, onde há algumas frases com semínimas (cf. figura 36).

O canto realiza ritmo silábico – uma nota para cada sílaba – alternando o emprego de colcheias, semínimas, mínimas e mínimas pontuadas na escansão das sílabas poéticas.

Não há um padrão rítmico definido e a compositora busca sempre se adequar às regras de prosódia.

O andamento pedido pela compositora no início da canção é *Lento*, que reflete a tristeza e a melancolia presentes por toda a obra. Este andamento sofre alterações no decorrer da canção: no c. 21, a compositora grafa *Pouco mais*, que irá durar até o c. 105, na Seção A”, onde há a marcação de *Bem mais lento*. De maneira análoga ao que ocorre na dinâmica, a compositora grafa poucas alterações de agógica no decorrer da canção. As únicas marcações (fora as mudanças no andamento descritas anteriormente) são um *cedendo* (c. 49 e c. 100) e *a tempo* (c. 53). O *cedendo* sempre prepara o fim de alguma seção, e a seção que se segue inicia-se *a tempo*.

O andamento, aliado à escrita rítmica da linha do canto confere certo peso, como um arrastar, no fluxo da melodia.

5. CRESCIMENTO

A combinação dos parâmetros analisados, aliados às barras duplas grafadas pela compositora ao longo da canção, permite-nos perceber que *Canção Triste* se estrutura da seguinte maneira:

Introdução – [1 – 4] – Quatro compassos de introdução onde é apresentado o material do acompanhamento que irá se seguir invariável por toda a obra: a linha de baixos em notas longas e os acordes arpejados, com as apoggiaturas ocorrendo nas notas mais graves da mão direita. Também há a apresentação da tônica, Bm, e do andamento lento. A dinâmica é *pp*.

Seção A – [5 – 20] – Início da melodia principal realizada pelo canto. A extensão da Seção coincide com a primeira estrofe do poema. É formada por duas frases de oito compassos cada. Cada frase agrupa dois versos do poema. A tônica é Bm, o andamento é *Lento*, e a Seção está dentro do patamar de dinâmica *pp*. Os compassos finais preparam harmonicamente a próxima seção.

Seção B- [21 – 36] – Início do *Pouco mais* e da dinâmica *mf*. A harmonia modula para a região da subdominante. É formado por três frases: uma maior, de oito compassos, e duas menores, de quatro compassos cada uma. A primeira agrupa dois versos do poema, as duas últimas correspondem a um verso cada. A Seção corresponde à segunda estrofe do poema. Os compassos finais preparam harmonicamente a próxima seção, com dominantes individuais para a subdominante de Em: Am.

Seção C [37 – 52] – Dentro região da subdominante, a Seção está dentro do *Pouco mais* e da dinâmica *mf* que se estendem desde a seção anterior. Há apenas uma grande frase, correspondente aos quatro versos da terceira estrofe do poema. Seus compassos finais modulam novamente para a tônica Bm, e aliado ao *cedendo*, preparam a próxima seção.

Seção A' [53 – 68] – A retomada do material melódico-harmônico da primeira seção se inicia em *mf* e *a tempo*. A tônica volta para Bm. Há apenas uma grande frase de 16 compassos, correspondente aos quatro versos da quarta estrofe. Nos compassos finais ocorre uma preparação para Am (subdominante da subdominante), que inicia a próxima seção.

Seção C' [69 – 84] – Retomada do material melódico-harmônico da Seção C. A harmonia está na região de Am, e logo retorna para Em. A Seção C' consta também de uma grande frase correspondente a todos os versos da quinta estrofe do poema. A dinâmica permanece inalterada, e os compassos finais modulam novamente para Bm, contudo, sem a chegada da tônica. A modulação é interrompida por uma preparação para Em, subdominante de Bm, que iniciará a próxima Seção.

Seção B' [85 – 104] – Retomada do material melódico-harmônico da Seção B, dentro da região da subdominante. Formado por duas frases de oito compassos, correspondendo, cada uma, a dois versos da sexta estrofe. No final da Seção, como em B, há o início da preparação para a subdominante da subdominante (Am), que é interrompida pela dominante de Bm (inicialmente sem a fundamental). São quatro compassos de preparação para a próxima seção, que finaliza a canção.

Seção A'' [105 – 114] – Conclusão da canção, dentro de um andamento *Bem mais lento*. A tônica é Bm, e o material melódico-harmônico se assemelha aos das Seções A e A'.

Há apenas uma frase de dez compassos, correspondente aos dois versos que compõem a sétima estrofe do poema. O patamar de dinâmica desta Seção é o *ppp*. No final, após uma cadência com dominante sem sensível, há quatro compassos que se remetem à introdução.

Observa-se que há uma forma espelhada, uma forma em arco, tendo A' como eixo. Essa forma espelhada interfere na harmonia final de cada Seção, que sempre prepara harmonicamente a próxima.

As seções são simétricas, com 16 compassos cada, à exceção da última, que tem 10. Propomos aqui que se considere os dois compassos finais de A'' como uma coda, desta forma, esta coda será formada de dois compassos e será proporcional à introdução, de quatro compassos, e A'' proporcional às outras seções, com oito compassos.

As frases também são proporcionais:

- Seção A – duas frases de 8 compassos
- Seção B – três frases: uma de 8 compassos e duas de 4
- Seção C – uma grande frase de 16 compassos
- Seção A' – uma grande frase de 16 compassos
- Seção C' – uma grande frase de 16 compassos
- Seção B' – duas frases de 8 compassos
- Seção A'' – uma frase de 8 compassos

O ritmo harmônico da canção é lento (geralmente as mudanças de harmonia se dão a cada compasso), o que, associado ao andamento e às frases longas, confere uma sensação de pesar, caminhar com dificuldade, monotonia.

Em resumo, a articulação entre as Seções fica evidente devido aos seguintes eventos:

- Barra dupla colocada pela compositora ao final de cada Seção
- Correspondência entre Seções musicais e estrofes do poema
- Retomada dos materiais melódico-harmônicos das seções correspondentes

- Preparação, nos compassos finais de cada Seção, para o início da Seção seguinte

Os contrastes entre as Seções são:

- Na Seção A o patamar de dinâmica é *pp*, o andamento é *Lento*, e há duas frases de oito compassos cada. Já na Seção A' a dinâmica é *mf*, o andamento é *Pouco mais* iniciado no c. 21; há uma grade frase de 16 compassos e seus compassos finais modulam de maneira mais brusca para Am. A Seção A'' apresenta um patamar de dinâmica dentro do *ppp*, um andamento *Bem mais lento* e uma frase de dez compassos.
- A Seção B é formada por três frases, enquanto que B' apresenta duas frases. No final da seção B há a modulação para Am. Em B' essa modulação é interrompida pela dominante de Bm, que retorna o eixo harmônico para a tônica Bm. Há, ao final de B', uma variação na agógica (*cedendo*), que não ocorre em B.
- Ocorre, ao final da Seção C, um *cedendo*, que não acontece em C'. Em C' não há modulação para Bm, como em C, havendo, contudo, uma preparação para a subdominante de Bm, que inicia a próxima Seção.

RELAÇÃO TEXTO MÚSICA

Em *Canção Triste*, encontramos vários paralelos entre música e texto. A meu ver, o próprio título do poema já faz uma menção à música: o poema é uma *Canção Triste*.

O andamento *Lento* está relacionado ao vagar da lua, que *passa devagar*. Enquanto que a tristeza indicada no título está presente nas tonalidades menores, no andamento lento, nos lamentos feitos pelas apoggiaturas dos acordes arpejados. Não há no livro “*Musica poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music*” (1997) de Bartel nenhuma relação das apoggiaturas como figura de retórica que indique lamento. Entretanto estas apoggiaturas apresentam nesta canção, ao meu ver, este caráter de suspiro, de queda de energia, de lamento.

O *cansaço* que há no andar desse passante é notado pelo arrastar da melodia, com seu ritmo harmônico lento e da falta de arroubos de dinâmica, tudo bem mais suave.

A linha dos baixos descreve um desenho descendente, que, como pudemos observar na canção *Imagem*, na retórica é chamado de *catabasis*. O significado de *humildade* presente na figura da *catabasis* é bastante relacionado ao texto da canção, onde encontramos um “*passante vulgar*” que não é dono da própria sombra.

Ainda utilizando as figuras de retórica, observamos nesta canção a utilização de *saltus duriusculus*, como em *Canção*. A compositora emprega na melodia saltos dissonantes, como o trítono e o salto de sétima maior. Estes saltos podem agregar à melodia o significado de dureza e crueldade presentes na vida deste passante vulgar descrito no texto. Também a tonalidade, Bm (Si menor) apresenta significados retóricos. De acordo com Judy Tarling (2000), Bm significa solidão, melancolia, ou seja, está inteiramente de acordo com a temática da canção.

A melodia descreve sonoramente o “vagar sonâmbulo” da lua (arco descrito pela lua no ar) com o seu contorno melódico. Este arco também aparece na forma da canção:

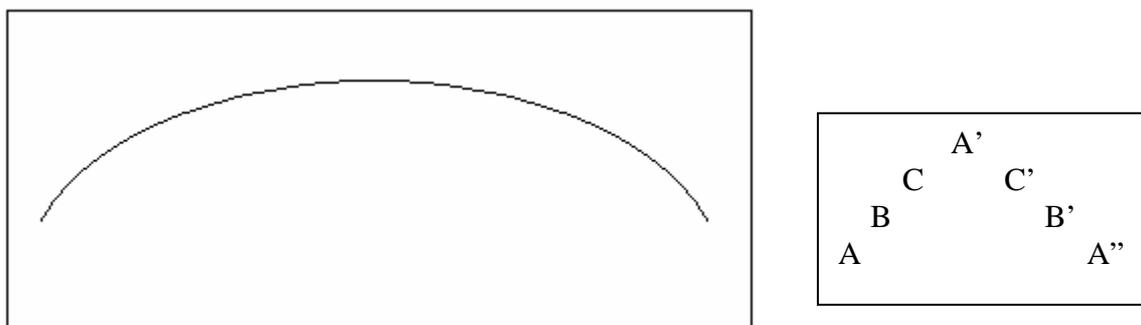


Figura 38 – Arcos em Canção Triste

A forma musical é intimamente relacionada à divisão estrófica do poema, e a compositora busca respeitar as leis da prosódia no ritmo da linha vocal.

Outra relação entre a música e o texto é que, entre a linha do baixo (terra, mar – arpejos podem ser as ondas do mar) e a vocal (céu, lua) há uma outra voz – algo singular que não vem nem do céu nem do mar. A música retrata o que o texto descreve.

16 Mui-ta coi - sa_a - lém do lu - ar... Mui - ta coi-sa sin-gu - lar...

16

mf

24 En-tre o céu e o mar flu - tú - a... mp Não vem por cer - to da Lu -

24

Figura 39 – c. 16 - 31

As metáforas presentes no poema: “*uma folha é um pensamento / que a árvore esquece pelo ar...*” e “*uma esperança perdida / anoitece em seu olhar*” são enfatizadas pela compositora com a utilização de uma harmonia suspensiva e, na melodia, com o emprego de saltos dissonantes:

39 tar? De_u-ma fo - lha sol - ta_ao ven-to... U - ma fo - lha_é um pen-sa -

47 men-to... Que a ár - vo - re es - que - ce pe-lo ar... Vem de um pas -

Ced. *mf a tempo*

Figura 40 – c. 39 – 53

77 U-ma es-pe - ran-ça per - di-da... A - noi - te - ce em seu o - lhar...

Figura 41 – c. 77 - 84

A dinâmica *mf*, no c. 21, confere um ar de certeza à afirmação do texto: “*Muita coisa singular / Entre o céu e o mar flutua*”. Contrastando com a incerteza presente na idéia do próximo verso, onde não se sabe de onde esta “coisa” vem. Enquanto que no c. 49, o *cedendo* parece ilustrar o esquecer da árvore, como se seu pensamento se desfizesse no ar (apagar da memória, esmaecer).

Nos compassos 56 a 60, quando o texto fala do passante “*que caminha pela rua*”, a linha dos baixos aparece mais movimentada, com seu caminho descendente evidenciado por colcheias ao final dos compassos, ilustrando sonoramente o sentido do texto.

54
san - te vul - gar... Que ca - mi - nha pe - la ru - a... Su - a som - bra

54

Figura 42 – c. 54 – 61

A subdominante é uma função que confere um afastamento da tonalidade. O emprego pronunciado da função de subdominante nesta canção está intimamente relacionado ao texto, que relata o passar da lua, o afastar de um passante vulgar que some ao longe a chorar.

A canção termina com dinâmica *ppp*, que, associada ao andamento *Bem mais lento*, faz como se soasse ao longe para o passante que já se foi.

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Os intérpretes precisam ter em mente o caráter do poema: é uma canção triste. A voz, se pensada com uma cor triste, não tão brilhante, irá soar como a voz do passante do poema. Sugerimos ao pianista evitar que o acompanhamento soe como uma valsa, pois isso difere em absoluto de todo o contexto da canção.

As apoggiaturas nas notas agudas do acorde soando bem delicadas irão colorir a melodia do cantor, sem interferir nela em demasiado.

As respirações devem procurar atender as marcações de frases da compositora. Se não houver fôlego suficiente, a respiração deve ser feita da maneira mais discreta possível, para não quebrar a linha da frase.

A seção A'' se realmente soar *ppp* e *Bem mais lento*, como pede a compositora, transmitirá, por meio deste contraste com as seções anteriores, a idéia do ecoar das canções tristes sobre a vida de um passante vulgar, que passou cansado por uma vida sem amor.

O pianista pode, a partir do compasso 111, realizar um pequeno *afrettando* para ajudar o cantor na sustentação de sua nota nos quatro compassos que se seguem até o final.

F. “O LIVRO DE MARIA SYLVIA” – Um ciclo de canções?

Os poemas que foram escolhidos para serem musicados e constituírem “O Livro de Maria Sylvia” foram extraídos de três livros diferentes, sendo um destes livros da autoria de Manuel Bandeira e o outro de Olegário Marianno. Até os poemas que foram retirados do mesmo livro não estão na ordem em que aparecem publicados. Tais fatos fortalecem a hipótese de que a compositora estava intencionada a criar uma linha narrativa para *O Livro de Maria Sylvia*.

Uma possibilidade de fio narrativo é apresentada a seguir:

Em *Imagem*, nós temos a descrição do eu-lírico que vai cantar todo o livro de canções: um lírio franzino, ansioso, frágil e dolorido. Neste poema nos é narrado o nascimento de uma inconsolável mágoa que torna a vida deste eu-lírico amarga: um amor fadado ao fracasso. Também em *Imagem* nos é apresentada a sina do eu-lírico: amar e viver incompreendido, ou seja, ter um amor não correspondido.

Em *Espera Inútil*, o eu-lírico marca um encontro com este amor: é um momento de grande excitação. Entretanto, toda a noite passa e, quando chega a madrugada, a espera havia sido em vão: o amado não compareceu ao encontro e o eu-lírico chora de decepção, mas finge que suas lágrimas são o orvalho da madrugada.

Em *A toada da chuva* o eu-lírico se sente só. O mundo está como seu interior: pardacento, chuvoso. Há apenas uma andorinha solitária voando neste universo pardacento. Apenas o amor de uma pessoa pode mudar a vida do eu-lírico tornando-a realmente boa e feliz. Entretanto o ser amado parece não correspondê-lo. Desta forma, não há outra andorinha para se fazer verão e não há vida boa para ele.

Em *Canção* o eu-lírico sente tudo perto dele, com a sensação de que tudo o oprime, o sufoca: a montanha, o céu, o mar, o horizonte, o veio d’água. Tudo está ao alcance das mãos, menos o ser amado, que não corresponde ao seu amor e se mantém afastado.

Em *Canção Triste*, notamos que a sina descrita em *Imagem* se cumpre: o eu-lírico que vem cantando as outras canções, aqui um passante vulgar, passa pela vida sem ter seu amor, sem ter sequer sua sombra. Há nele um grande cansaço da vida, e a esperança de um amor que não aconteceu anoitece definitivamente em seu olhar. Há nesta canção um narrador, que observa e descreve a cena: o passante (eu-lírico das outras canções do ciclo) some-se ao longe a chorar, deixando a rua envolta de saudades, tendo realmente vivido e amado, incompreendido. E a lua, embora triste com toda a cena, continua devagar sua trajetória pelos céus.

Separadamente as canções têm seus significados independentes. Entretanto, quando vistas juntas, quando interpretadas juntas, integram um significado maior. A temática que costura todas estas canções é a tristeza, a solidão, a dor de amor.

Há também elos unificadores nos procedimentos musicais. A compositora dá um patamar de dinâmica em que as canções devem estar inseridas, deixando as variações a cargo dos intérpretes. O mesmo ocorre com as variações na agógica, à exceção de algumas que desempenham funções expressivas ou mesmo estruturais. Tais liberdades podem ser explicadas pelo fato de as canções serem dedicadas ao soprano Maria Sylvia Pinto, que era grande amiga e intérprete das canções da compositora. Helza Camêu confiava e admirava muito a cantora e trabalhava junto a ela na construção da interpretação.

A tessitura das canções também não varia muito, pelas mesmas razões descritas acima. D. Julieta Correa afirmou que Helza Camêu sempre tinha em mente os intérpretes na hora de compor suas canções.¹

A forma das canções está sempre ligada à divisão estrófica dos poemas. Todas se iniciam com uma pequena introdução onde o motivo melódico do acompanhamento é apresentado, conferindo unidade às canções.

Em todas as canções o acompanhamento se mantém invariável. O acompanhamento formado por baixos em notas longas e acordes arpejados em *Imagem*, é retomado na

¹ CORREA, Julieta. Entrevista concedida no Rio de Janeiro em 03/06/2006.

última canção, *Canção Triste* (figuras 43 e 44). Os arpejos brejeiros do acompanhamento de *Espera Inútil* são retomados de maneira mais dramática e tortuosa em *Canção* (figuras 45 e 46). O ostinato de *A toada da chuva* parece relembrar o ostinato harmônico e rítmico de *Espera Inútil* (figuras 45 e 47).

Moderato - Muito expressivo

Fig. 43 – *Imagem* (c. 1–2)

Lento

Fig. 44 - *Canção Triste* (c. 1 – 3)

Fig. 45 – *Espera Inútil* – arpejos (acomp.)
c. 8 – 9

Fig. 46 – *Canção* – arpejos (acomp.)
c. 4 – 5

Moderato

Fig. 47 – *A toada da chuva* – Ostinato (semicolcheias) c. 1 – 2

As apoggiaturas também se mostram como elemento unificador das canções: estão presentes em todas elas.

Figure 48 shows a musical score for the song "Imagem" (measures 22-23). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics "di - - - do, Tris - te lí - rio fran -". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Apoggiaturas are indicated by circles around the notes in both the vocal line and the piano accompaniment.

Figura 48 – Apoggiaturas em *Imagem* (c. 22 – 23)

Figure 49 shows a musical score for the song "Espera Inútil" (measures 8-9). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Apoggiaturas are indicated by circles around the notes in the piano accompaniment.

Figura 49 – Apoggiaturas em *Espera Inútil* (c. 8 – 9)

Figure 50 shows a musical score for the song "Espera Inútil" (measures 23-24). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Apoggiaturas are indicated by circles around the notes in the piano accompaniment.

Figura 50 – Apoggiaturas em *Espera Inútil* (c. 23 – 24)

17
 bô - - - - a, *mp* Pa - ra mim que sou tris - te a vi - da é

Figura 51 – Apoggiaturas em *A toada da chuva* (c. 17 – 18)

4
 o - lhos! O

Figura 52 – Apoggiaturas em *Canção* (c. 4)

Figura 53 – Apoggiaturas em *Canção Triste* (c. 1 – 7)

Os acordes de dominante sem fundamental e os acordes de dominante acrescidos de sétima e nona bemol também percorrem quase todas as canções, conferindo uma cor diminuta e um enfraquecimento da clareza das funções:

7
Nu - ma pai - sa - gem er - ma on - de can - ta - va, um si - no A de nas - cer in - con - so -

D^{9b} D⁷ T₃

Figura 54 – Acorde de Dominante com 9b e 7 (dissonâncias conferindo cor diminuta) em *Imagem* (c. 7 – 9)

12
ma - vam. E en - quan - to es - pe -

12

Figura 55 – Acorde Diminuto (Dominante sem a fundamental) em *Espera Inútil* (c. 12 – 13)

23
dar _____ que não tem fim...

(D) D^{7b9}

Figura 56 – Acorde Diminuto (Dominante sem a fundamental) em *Canção* (c. 23 – 24)

16

Mui-ta coi - sa_a - lém do lu - ar...

16

Figura 57 – Acorde diminuto (Dominante da Subdominante sem a fundamental) em *Canção Triste* (c. 16 – 20)

O procedimento composicional utilizado por Helza Camêu que consiste em retomar as primeiras frases apresentadas pelo canto também aparecem em várias canções. Em *Imagem* e *Canção* a retomada é literal:

Moderato - Muito expressivo

mp

És co-mo,um lí-rio,al-vo,e fran -

zi - no Nas - ci - do,ao pôr do sol à bei - ra dá - - - gua.

4

Figura 58 – Frase inicial da linha do canto em *Imagem* (c. 1 – 6)

A musical score for Figure 59. It consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line is in the treble clef, with lyrics: "A vi-da é a-mar - ga." The second system continues the piano accompaniment and the vocal line with lyrics: "O a - mor um po - bre go - zo." The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Figura 59 – Retomada pelo piano da linha inicial do canto em *Imagem* (c. 16 – 19)

A musical score for Figure 60, showing a vocal line in the treble clef. The lyrics are: "O céu, tão jun-to dos meus o - lhos." The melody consists of a series of eighth notes.

Figura 60 – Frase inicial da linha do canto em *Canção* (c. 2 – 4)

A musical score for Figure 61, showing piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The lyrics are: "O céu, tão jun-to dos meus o - lhos." The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Figura 61 – Retomada pelo piano da linha inicial do canto em *Canção* (c. 14 – 16)

Em *Espera Inútil*, a melodia do piano na Seção B retoma aspectos da melodia do canto, como as síncopes e frases anacrústicas:

Figura 62 – Melodia vocal (síncopes e frases anacrústicas) – c. 8 – 11

Figura 63 – Melodia do piano na Seção B – síncopes e frases anacrústicas (c. 23 – 26)

O trítono também é um intervalo recorrente em todas as canções, inclusive na relação entre as tonalidades das canções: **G#m – D – Ab – Gm – Bm** (também na relação das tonalidades das canções podemos observar a apoggiatura – representada pelo intervalo de segunda descendente – entre o tom de *A toada da chuva*, Ab, e o Gm de *Canção*).

7
Nu - ma pai - sa - gem er - ma

Figura 64 – Trítono em *Imagem* (c. 7)

15
ra - mos ga - ra - tu -

Figura 65 – Trítono em *Espera Inútil* (c. 15)

7
zon - - - te a - li de - fronte.

Figura 66 – Trítono em *Canção* (c. 7 – 8)

32
a Por cer - to não vem do mar...

Figura 67 – Trítono em *Canção Triste* (c. 32 – 36)

Todos estes procedimentos musicais observados conferem unidade às canções que compõem *O Livro de Maria Sylvia*.

Portanto, verifica-se que, baseado em nossas definições, *O Livro de Maria Sylvia* pode ser classificado como um ciclo de canções, tanto pela unidade advinda dos procedimentos textuais como dos musicais.

CONCLUSÃO

Canto e palavra. É muito comum entre os historiadores e filósofos a afirmação de que música e poesia surgiram juntas, como forma de expressão do indivíduo e da comunidade. Gandelman (1983) afirma que música e palavra sempre estiveram ligadas, como nos primórdios da *mousike* dos gregos, numa relação de subordinação ou de equivalência.

Vários são os pensamentos sobre como música e palavra se unem na canção. Para Maria Cristina Aguiar, música e poesia são duas artes da comunicação que vivem do som, da articulação, da expressão:

“Com valor em si mesmas, e não necessitando uma da outra para poder subsistir, os seus caminhos cruzam-se no universo fascinante da canção. O texto, outrora recitado, recebe uma nova roupagem e é articulado com sons definidos musicalmente. Por outro lado, a música recebe mais um componente, cuja articulação de vogais e consoantes vai contribuir para o enriquecimento do resultado final.” (2001:137)

Boulez (*apud* GANDELMAN; 1983:9) afirma que o canto implica numa transposição das sonoridades do poema para intervalos e rítmica que se afastam fundamentalmente dos intervalos e da rítmica falados; não se trata de dicção ampliada, mas de transmutação. Tal idéia de que a música não completa o poema, mas o modifica é confirmada na afirmação de Sérgio Bugalho:

“... musicar um poema – se não chega à extravagância que seria musicar música – é recriar, em música (dos músicos), o que já possui música (a da poesia). Donde as composições não poderem ter descido ‘como molduras sobre telas’. Foi como tinta sobre pinturas que desceram.” (2001:307)

Gandelman, citando Dufrenne (1969), elucida um pouco mais a relação entre música e palavra existente nas canções:

“Com efeito, quando um poema é musicado, a voz falada se eclipsa diante da voz cantada, o canto comanda a fala e não se importa em contrariá-la ou alterá-la. O maior número das vezes, essa subordinação é tal, que o texto é apenas um pretexto e o ouvinte nisso não se engana (...) Ele suscita no ouvinte o estado ao qual a música quer induzi-lo; ele o prepara a ouvir o que a música tem por missão dizer-lhe. Contudo, o músico pode, igualmente, querer servir ao texto, sem chegar a fazer da música um pretexto. A fidelidade ao texto, porém, não obriga nem a criar para ele um cenário

musical mais ou menos neutro e, na certa, arbitrário, nem a substituir por aproximação das modulações vocais, o rigor das modulações musicais. Ela não requer, muito menos, que se transmude a verdade poética em verdade musical, que se diga com os meios da música o que a poesia disse com seus próprios meios (...). As palavras, no entanto, perdem sua fisionomia sonora e não estão presentes senão pela significação que continuam levando em si. Elas retornam à prosa, e é a música que usurpa a função poética.” (1983:10).

É complexa a relação que se estabelece entre música e palavra em uma canção. Ao interpretarmos canções, torna-se imprescindível procurar entender, pelo menos um pouco, como se dá esta relação entre texto e música. O texto se torna um excelente norteador da interpretação, pois muitas vezes (e é certo que não em todas) o texto também é quem inspira o compositor.

A idéia de Bugalho de que a poesia já é repleta de música por si só, entra em conformidade com as idéias de Norma Goldstein, quando ela propõe que sejam estudados no poema o seu ritmo e os seus sons. A poesia, de fato, é repleta de música: os poetas brincam com a sonoridade das palavras, criam ritmos, exploram silêncios expressivos na divisão vésica e estrófica. E cada compositor, bem como cada um de nós, vai se aproveitar desta música da poesia de algum modo, influenciado pelo seu estilo pessoal e também pelo estilo de sua época. Para compreender melhor as possibilidades de interpretação do texto e suas propriedades musicais, é que se realiza o estudo analítico do poema da canção.

É extremamente interessante observar como uma mesma poesia pode gerar duas canções absolutamente diferentes. Salomea Gandelman (1983) explora isso em “*Cidadezinha Qualquer: Poesia e Música – análise das canções de Guerra Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*”. Nesta dissertação, a autora fala justamente da relação texto/música em duas canções com o mesmo poema, delineando suas semelhanças e diferenças, buscando estabelecer relações entre o poema e cada música, sendo, cada canção, uma leitura diferente dos contrastes existentes no interior do poema.

A partir do texto, desta forma, podemos guiar a interpretação da canção, procurando perceber como o compositor interpretou este texto e quais procedimentos musicais foram empregados nesta interpretação. E, afim de entender estes procedimentos

musicais, e posteriormente relaciona-los ao texto, é que analisamos também musicalmente a canção.

A análise musical vem ao encontro a esta necessidade de fundamentar a interpretação. Ela se torna um precioso instrumento do intérprete para justificar suas intuições no momento em que se executa uma canção. John Rink, no artigo *Analysis and (or?) performance* (2002), trata desta dinâmica entre o pensamento intuitivo e o pensamento consciente que caracteriza potencialmente o ato de analisar em relação à performance. Neste artigo entendemos como pode ser rico o diálogo entre a análise e a performance, ou seja, como a análise ajuda na performance, e como as intuições na performance podem auxiliar na análise.

A metodologia de análise de Jan LaRue mostrou-se muito apropriada na análise de canções, pois pudemos observar como o compositor maneja cada parâmetro musical – isoladamente e em conjunto – com relação ao texto. Ou seja, como cada elemento (som, harmonia, ritmo e melodia) se relaciona com as palavras e os climas sugeridos pelo poema, e como esses parâmetros se combinam (crescimento) para a criação desta ambientação da poesia.

As análises musical e literária do opus 28 de Helza Camêu trazem consigo esta finalidade última: apresentar e testar uma metodologia que vem sendo utilizada pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira na análise de canções onde o objetivo final é a interpretação.

Paralelamente, a edição das partituras destas canções (e sua futura publicação em um livro de canções da compositora Helza Camêu), permitiram o resgate e a divulgação não só da obra desta notável compositora, mas também da qualidade estética e composicional da canção de câmara brasileira.

Os traços biográficos desta personalidade ímpar que foi Maria Sylvia Pinto, permitiram conhecer um pouco mais da luta pela canção nacional no Brasil, como também enxergar o descaso com que as personalidades brasileiras são tratadas. A preservação do patrimônio histórico e cultural de um país não se faz apenas com a preservação de bens materiais, como imóveis históricos, roupas e acessórios de época; mas principalmente

com a preservação da sua história. É absolutamente lamentável o descaso com que é tratada a memória de uma mulher que dedicou sua vida à pesquisa do folclore nacional e à canção de câmara. A pesquisa sobre a vida de Maria Sylvia e suas atividades no campo da canção de câmara nos fez questionar sobre qual seria o significado de se tornar membro da Academia Brasileira de Música e assim ser um *imortal*. E permitiu também perceber que o trabalho em prol do resgate e da divulgação da canção nacional já vem sendo traçado com grande empenho e competência há algum tempo, dando-nos força para continuar esta luta em prol da valorização da produção artística nacional.

Finalmente, a discussão sobre o termo *ciclo de canções* junto aos compositores brasileiros contemporâneos (inspirado nos conselhos de Maria Sylvia de sempre trabalharmos junto aos compositores) possibilitou uma tentativa de compreensão deste termo tão utilizado na literatura referente às canções. De acordo com as definições propostas neste trabalho, verifica-se que *O livro de Maria Sylvia* é um ciclo de canções, apresentando fatores de unificação tanto por procedimentos musicais como por procedimentos textuais. Estas definições não devem ser encaradas como definitivas e muito menos como herméticas. São conclusões extraídas das reflexões dos compositores consultados e de nossa vivência no contato com a interpretação de canções. Não pretendem ser respostas, mas fontes de novos questionamentos.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: CNPq, 7 Letras, 2001. p. 104 – 112.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. 3ª. Edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____ *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas*. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Comércio, 1917.

BARTEL, Dietrich. *Musica poética: musical-rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BIBLIOTECA NACIONAL. Helza Camêu, uma compositora romântica. *Jornal do Comércio*, 1969 [citado em 1998]. Acervo da divisão de música da Biblioteca Nacional [online]. Disponível em: <http://www.bn.br/musica/acervo.htm>. Acesso em 29/jun/2006.

BORGHOFF, Margarida & CASTRO, Luciana Monteiro de. Helza Camêu e Helena Kolody: um Encontro na Canção. In: *Revista da Academia Nacional de Música*. Vol. XV. Rio de Janeiro, 2004. p. 57 – 73.

BRANSCOMBE, Peter. Liederspiel. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 14, p.682.

BRISOLLA, Cyro Monteiro de. *Princípios de Harmonia Funcional*. 2. ed. Editora Novas Metas: São Paulo, 1979.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: CNPq, 7 Letras, 2001. p. 299 - 307.

CARVALHO, Flávio. *Canções de Dinorá de Carvalho – Uma análise interpretativa*. Campinas – SP. Editora da Unicamp, 2001.

CAVALCANTI, Carlos. *História das artes*. Rio de Janeiro: Rio Sociedade Cultural, 1978.

CHAVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.

CHAVES, Celso Loureiro. O modernismo na música Brasileira. In: *ENCICLOPÉDIA de literatura brasileira*. V. 3. Lisboa: Alfa Publicações, 1999.

CORREA, Julieta. Entrevista concedida no Rio de Janeiro em 03/06/2006.

CSEKÖ, Luís Carlos. Depoimento concedido por e-mail em Junho de 2007.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition – A guide to the Materials of Modern Music*. Third Edition. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1974.

DANTAS, Júlio. Prefácio. In: *O enamorado da Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1947.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de Outono Op. 25 n. 2 para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

ENCICLOPÉDIA da música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: ArtEditora, 1998.

ESCOBAR, Aylton. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

FRANÇA, Júnia Lessa, et al. *Manual para Normatização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GANDELMAN, Saloméa. *Cidadezinha Qualquer: poesia e música – análise das canções de Guerra Peixe e Ernest Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*. UFRJ: Rio de Janeiro, 1983. Dissertação de Mestrado.

- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1999.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas*. 2. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1986.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.
- MAGALHÃES, Álvaro. *Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado*. Porto Alegre: Editora Globo, 1955.
- MARIANNO, Olegário. *O Enamorado da vida*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1937.
- _____. *Quando vem baixando o crepúsculo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944.
- _____. *Toda uma vida de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1958.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.
- _____. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1994.
- _____. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- _____. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MENDES, Gilberto. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.
- MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo, Cultrix, 1972.
- MÚSICA E MÚSICOS DO BRASIL: Maria Sylvia Pinto. Programa de rádio exibido pela Rádio MEC em 28 de março de 1988.
- NEVES, José Maria. Prefácio. In: PINTO, Maria Sylvia. *A canção brasileira – da modinha à canção de câmara*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas. 1985. p. 9-16.

NOBRE, Marlos. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

O GLOBO. Obituário. Rio de Janeiro, 01/09/1999, *Caderno Rio*, p. 22.

PEAKE, Luise Eitel. Liederkreis. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 14, p.682.

PINTO, Maria Sylvia. *A canção brasileira – da modinha à canção de câmara*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas. 1985.

RESCALA, Tim. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

RINK, John. Analysis (or?) performance. In: *Musical Performance – A guide to understanding*. John Rink (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35 – 58.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Canto e Palavra. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: CNPq, 7 Letras, 2001. p. 11 – 21.

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. Marisa Trench O. Fonterrada, Magda R. G. da Silva, Maria Lúcia Pascoal (trad.). São Paulo, UNESP, 1991.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. QUESADO, José Clécio Basílio. DANTAS, José Maria de Souza. *Desconstrução/Construção no texto lírico*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora. 1975.

TACUCHIAN, Ricardo. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious players*. St. Albans, UK: Corda Music, 2000. p. 5 e 7.

TOCH, Ernst. *La Melodia*. Roberto Gerhard (trad.). Buenos Aires: Editorial Labor, 1931.

TRAGTEMBERG, Lucila. Interpretação e Voz. In: *Brasiliiana*. Rio de Janeiro, Setembro de 2001. p. 2 – 9.

TREVISAN, Armindo. *A poesia – uma iniciação à leitura poética*. São Paulo: Unipron, 2000.

VENTURA, Ricardo. *O Instituto Villa-Lobos e a música popular*. Rio de Janeiro, outubro de 2005. Disponível em: <http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>. Acesso em 03/jun/2007.

YOUENS, Susan. Song cycle. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 23, p. 716-719.

Sites consultados:

<http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/A21lirios.htm>. Acesso em 01/fev/2007.

http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx. Acesso em 01/fev/2007.

Partituras

CAMÊU, H., BANDEIRA, M. Imagem Op. 28 n. 1. 1944 (Partitura para canto e piano manuscrita).

CAMÊU, H., MARIANO, O. Espera Inútil Op. 28 n. 2. 1945 (Partitura para canto e piano manuscrita).

CAMÊU, H., MARIANO, O. A toada da chuva Op. 28 n. 3. 1945 (Partitura para canto e piano manuscrita).

CAMÊU, H., MARIANO, O. Canção Op. 28 n. 4. 1945 (Partitura para canto e piano manuscrita).

CAMÊU, H., MARIANO, O. Canção Triste Op. 28 n. 2. Sem data. (Partitura para canto e piano manuscrita).

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Trio Brasileiro para piano, violino e violoncelo op. 32*. G. Ricordi & C. Editores, 1927.

ANEXO I – MARIA SYLVIA PINTO



Figura 01 – Foto do programa de recital de 19 de fevereiro de 1950 – no Teatro Francisco Nunes – Belo Horizonte – Acervo da Biblioteca Nacional.

1. Traços biográficos¹

Maria Sylvia Pinto nasceu na cidade de Sapucaia, Estado do Rio de Janeiro, no ano de 1913, tendo se mudado logo em seguida para a capital. Iniciou seus estudos musicais aos oito anos, já no Rio de Janeiro. Como toda moça da época, iniciou-se cedo no piano, revelando muito talento e um crescente gosto pela música.

Foi aluna de piano de Henrique Oswald, que a incentivou e a preparou para ingressar no Instituto Nacional de Música (INM), hoje Escola de Música da UFRJ. Maria Sylvia ingressou no INM em abril de 1931, na classe de Henrique Oswald. Com a morte de Oswald, em junho do mesmo ano, sua turma passou para as mãos de outro grande músico: Luciano Gallet. Contudo, Luciano Gallet falece prematuramente em outubro de 1931, passando a turma para o professor J. Otaviano. Para ela, J. Otaviano foi um grande professor, um mestre muito exigente. No final de 1931, concluiu o curso, sendo posteriormente preparada por Otaviano para o concurso à Medalha de Ouro em piano do Instituto. Prêmio este que ganhou por unanimidade. Depois do concurso à Medalha de Ouro, Maria Sylvia Pinto aperfeiçoou seus estudos de piano em Paris com os professores Isidor Philipp e Alfred Cortot.

O canto surgiu na vida de Maria Sylvia por sugestão de uma tia, pela qual ela foi criada. Maria foi aluna de Murilo de Carvalho, maior professor de canto da época. Ciente de que possuía uma voz pequena, dedicou-se à interpretação da música de câmara. Com Murilo de Carvalho, estudou grande parte do repertório de música de câmara nacional e internacional.

¹ As notas biográficas aqui apresentadas baseiam-se: nos relatos das personalidades que estiveram em contato com a cantora, no seu currículo, publicado no livro “A canção de brasileira – da modinha à canção de câmara”, e em sua entrevista à Rádio MEC, exibida em 28/03/1988 – gentilmente cedida pelos diretores desta rádio.

Seu primeiro concerto foi na Rádio Mayrink Veiga, onde cantou canções francesas. Sua carreira profissional começou, então, na rádio. Posteriormente deu seu primeiro concerto no Instituto Nacional de Música, todo ele voltado à música brasileira. Cantou de modinhas imperiais do século XVIII até as modinhas harmonizadas por Villa-Lobos, Luciano Gallet, Ernani Braga, entre outros. Foi a primeira cantora a dedicar um concerto inteiro a canções brasileiras. O concerto gerou certo furor na época, em que cantar em português era considerado de mau-gosto. Seu segundo concerto foi dedicado a canções folclóricas internacionais.

Realizou diversos cursos ao longo de sua vida, dentre eles o Curso Profissional de Canto, Curso de Dicção e Impostação, de Acústica e Biologia aplicadas à Música, Canto Coral, Folclore, Especialização em Folclore (Folguedos Populares) – todos na Escola de Música da UFRJ. Estudou também no Instituto de Estudos Superiores em Montevideu, no Uruguai. Estudou “Impostação de Voz e Oratória” e “Mitologia Iorubana” na Secretaria de Educação do Estado da Guanabara; Dicção e Impostação de Voz na Associação Brasileira de Imprensa, Cerimônias Religiosas de Influência Africana no Museu Nacional do Folclore e Piano no Conservatório Brasileiro de Música.

Foi uma grande pesquisadora do Folclore, tanto o Nacional como o Internacional. Realizava recitais apenas de canções folclóricas e incentivava compositores a harmonizarem temas folclóricos.

Maria Sylvia foi grande divulgadora da canção brasileira. Considerada por muitos como uma grande intérprete, levou a canção por todos os cantos do Brasil: apresentou-se em Recife, Brasília, Goiânia, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Curitiba, Petrópolis,

Ponta Grossa, Campos, Itajubá, Niterói, Nova Friburgo e Londrina. No exterior, apresentou-se com sucesso em Lisboa, Paris, Montevideu e Buenos Aires.

O maior momento de sua carreira se deu por volta de 1962, quando, a convite do Maestro Souza Lima, cantou frente à Orquestra do Estado de São Paulo. Amedrontada de início por causa de sua pequena voz, ela aceitou o convite (um verdadeiro desafio) para cantar a difícil ária da Sheherazade, de Maurice Ravel. Entretanto, uma semana antes da apresentação, Souza Lima muda de idéia e pede quatro peças avulsas. Logo em seguida, a 16 de junho de 1962, apresentou-se no Teatro de Cultura Artística de São Paulo, acompanhada pelo grande pianista Fritz Jank.

Maria Sylvia desenvolveu, ao longo de sua vida, intensa atividade pedagógica. Começou a lecionar no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ainda no tempo de Villa-Lobos, ocupando as cadeiras de Fisiologia da Voz e Técnica Vocal. Posteriormente sucedeu Brasília Itiberê na cadeira de Folclore.

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico mudou de nome, passando a Instituto Villa-Lobos, atual Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde ela lecionou Canto, Folclore, Prosódia Musical (na cadeira que foi de Ademar Nóbrega) e Música de Câmara.

Em um artigo sobre a história do Instituto Villa-Lobos intitulado “O Instituto Villa-Lobos e a Música Popular”, Ricardo Ventura narra algumas de suas lembranças enquanto aluno de Maria Sylvia na instituição:

“No caso da Técnica Vocal, por exemplo, a professora Maria Sylvia Pinto, suportava com grande elegância o enxame de cantores populares que invadia suas aulas, mas não conseguiu admitir, jamais, a "prosódia desengonçada" das letras das

canções populares que assombravam suas aulas, principalmente aquele canto "fanho" da Bossa-Nova, muito menos o "rouco" do Rock. Diga-se de passagem, que a profª Maria Sylvia, além de excepcional artista tinha uma habilidade didática primorosa. Foi muito amiga de Villa-Lobos. Pena não se encontrar mais entre nós para contar as histórias super engraçadas que sabia sobre o Maestro.” (VENTURA, 2005)

Lecionou Folclore no Conservatório de Música de Niterói, e ministrou vários cursos de folclore e música brasileira no Brasil e exterior: “Introdução ao Folclore Brasileiro” e “O Brasil através do Folclore”, no Instituto Villa-Lobos (FEFIERJ); “Raízes Folclóricas da Música Popular”, no Museu do Folclore; “Curso sobre Música Brasileira”, no Centro de Estudos Brasileiros de Buenos Aires, Argentina; “O Brasil e seu folclore”, na Escola de Música Santa Cecília de Niterói – RJ; além de uma “Conferência sobre Música Popular” na Escola de Enfermagem da UERJ.

Maria Sylvia Pinto ocupou a cadeira número 39 – Luciano Gallet – da Academia Brasileira de Música (para a qual havia sido inicialmente eleita no quadro especial de Membros Intérpretes), sucedendo Rossini Tavares de Lima.

Grande ativista da Música Brasileira, a cantora realizou inúmeras gravações, das quais se pode destacar uma gravação das “14 Serestas” de Villa-Lobos, para a Rádio MEC; além de várias gravações disponíveis no acervo da Rádio MEC, para o programa “Música e Músicos do Brasil” com obras de Nepomuceno, Francisco Braga, J. Otaviano, Francisco Mignone, Helza Camêu e Souza Lima. Gravou também uma série de discos com Modinhas Imperiais para o Museu Imperial de Petrópolis (Departamento de Cultura do Estado da Guanabara); e um programa de “Música Brasileira” para a Rádio Nacional de Buenos Aires – Argentina e para a Rádio SODRE de Montevideú – Uruguai.

Maria Sylvia faleceu em 1999, no Rio de Janeiro, aos 85 anos de idade.

2. Maria Sylvia Pinto – “uma intérprete”

Maria Sylvia foi muito conhecida em sua época como uma grande intérprete. A própria cantora diz, em entrevista a Lauro Gomes, no programa Música e Músicos do Brasil, exibido em 28 de março de 1988:

“Realmente, eu tinha uma voz pequena, e como a minha voz era pequena, eu, graças a Deus, tive inteligência suficiente para ver – não estou me gabando – para compreender que eu teria que fazer música de câmara, nada mais ali. Então eu me dediquei à interpretação. Eu me considero uma intérprete.” (PINTO, 1988)

Várias são as referências às suas qualidades como intérprete. Todos destacam o fato de ela vencer a limitação de possuir uma “voz pequena”, usando-a com perfeição:

“Ao longo de sua carreira (...) ela se fez respeitar e admirar como musicista de grandes recursos, capaz de estar à vontade em obras dos mais diversos estilos e épocas. (...) Sua sólida formação musical contribuiu em muito para que, durante os estudos de canto com o mestre Murilo de Carvalho, fosse sendo plasmada uma linha de canto que seria uma das características de Maria Sylvia. Na falta do vozeirão natural, ela precisou aprimorar qualidades interpretativas que a armassem para a carreira a ser desenvolvida.” (NEVES, 1985:9)

“A cantora lírica Maria Sylvia Pinto compensava a voz pequena com impressionante clareza de dicção, o que lhe permitiu passar com facilidade do clássico para o folclore e o popular.” (O GLOBO, 01/09/1999)

Andrade Muricy, amigo e crítico musical, afirma que “um recital de Maria Sylvia é sempre uma festa de inteligência. É uma intérprete. Leva até o sofrimento a sua expressividade.” (JORNAL DO COMÉRCIO, RJ, 13/11/1965 in PINTO, 1985:9-10)

Sua interpretação sempre foi muito elogiada pela inteligência musical e dicção perfeita:

“A inteligência musical de Maria Sylvia incluía a indispensável lucidez com relação a seus limites vocais, conduzindo-a a descobrir sempre sua maneira própria de conceber e exteriorizar as obras que cantou. Se Deus não lhe deu a grande voz, compensou-a, e muito, com esta brilhante visão da solução musical a ser dada a cada

peça de seu enorme repertório. Dentre estas soluções, uma foi constante e sempre eficaz: Maria Sylvia soube **dizer** o que cantava, e isto era um de seus segredos. Abordando uma simples canção folclórica ou uma obra francesa sofisticada, ela sempre passava a integralidade do texto e sua essencialidade expressiva. Ela se fazia entender em qualquer língua usada (e ela nem sabe em quantas línguas cantou...), captava o que havia de melhor na musicalidade do som de cada língua. A crítica mais freqüente aos cantores (em que língua está cantando?) nunca poderia ser aplicada à Maria Sylvia. E esta exigência preliminar, tantas vezes negligenciada pelos cantores, foi sempre o ponto de partida para o trabalho mais profundo de exteriorização musical das obras. Pois se **dizer** o texto é a primeira exigência do cantor popular ou erudito, o canto nunca foi declamação pura e simples, e o desafio maior colocado face ao cantor talvez seja usar todos os seus recursos de que dispõem para que o **dizer** se harmonize com os demais elementos do fazer musical. Maria Sylvia soube encontrar esta harmonia” (NEVES, 1985:11-12)

Outra faceta desta cantora também foi bastante reconhecida: sua habilidade como camerista e colaboradora de cantores. “Colaboradora” é o termo que Maria gostava de usar no lugar de acompanhadora:

“Não nos agrada a palavra ‘acompanhamento’ quando se trata de tocar uma canção de câmara; o piano não acompanha o canto como o faria em uma modinha. O instrumento se entrelaça, se junta, se confunde com a melodia cantada, não se podendo separar do canto a parte pianística. (...) Assim, é feliz o cantor que (...) conta com um bom pianista, ou melhor, um excelente pianista para colaborar com ele. A palavra **acompanhador** deveria desaparecer e em seu lugar viria **colaborador**; infelizmente não se dá a devida importância ao pianista que é, além de executante, um grande auxiliar do cantor.” (JORNAL DO COMÉRCIO, RJ, 13/11/1965 in PINTO, 1985:9-10)

Sua idéia de “colaborador” vem certamente da experiência como pianista, tendo se apresentado com inúmeros cantores e instrumentistas em atividades camerísticas. Citado por José Maria Neves no Prefácio do livro “A canção brasileira – da modinha à canção de câmara” de Maria Sylvia, Andrade Muricy afirma que ela era uma “pianista e cantora, [que] acompanha e é acompanhada com a mesma eficiência. (...) Maria Sylvia colabora, não acompanha somente, atua de maneira extremamente vivaz e artística” (PINTO, 1985:10)

Atuou como pianista-colaboradora dos maiores artistas brasileiros de seu tempo, como Maria Lúcia Godoy, Fátima Alegria, Lia Salgado, Amim Feres, Hermelindo Castelo-Branco, Florita Tolipan, Lauricy Prochet, Nilze Araújo Vianna, Geza Kiszely, Carlos Rato e Alfredo Melo.

Reafirmando suas qualidades como intérprete, Helza Camêu diz que Maria Sylvia é “uma eterna namorada do canto simples que vem diretamente da alma popular” e acrescenta que ela é “uma artista completa, que conhece profundamente o clima próprio a cada gênero e a cada época”. Ainda para Helza Camêu, “o compositor brasileiro tem nela a intérprete ideal” e Maria Sylvia é “uma das maiores, senão a maior intérprete da música brasileira”.²

3. Maria Sylvia Pinto – “uma ativista da música brasileira”

Outra característica marcante de Maria Sylvia foi sua atividade como divulgadora e pesquisadora da canção brasileira. Sempre pesquisou o folclore nacional e o divulgou em seus recitais pelo país, além de incentivar os compositores brasileiros a harmonizarem temas folclóricos. Segundo Muricy, novamente citado por Neves no Prefácio do livro escrito por Maria Sylvia:

“...a carreira artística de Maria Sylvia tem sido eminentemente cultural. Por mais longe que leve minhas lembranças a seu respeito, encontro-a divulgando música de exceção, pesquisando, acrescentando ao seu repertório, em que há raridades, novas criações de grande classe ou simplesmente curiosas, e obras-documento, representativas da inventiva e da sensibilidade popular.”(MURICY *apud* NEVES, 1985:10)

Consta no seu obituário, publicado em setembro de 1999 no Jornal O Globo, que “Maria Sylvia fez muito sucesso nos anos 50, quando foi uma das maiores divulgadoras da música clássica brasileira, em especial da música de câmara”.

Em depoimento por e-mail, o compositor Ricardo Tacuchian diz:

“Maria Sylvia era uma verdadeira ativista da Música Brasileira. Ocupava a Cadeira nº 39 (Luciano Gallet) da Academia Brasileira de Música. Em função disso (e do

²

CAMÊU, Helza *apud* NEVES, José Maria in PINTO, 1985:10.

fato de sermos colegas na UNIRIO) tínhamos bons contatos. Uma vez a visitei no Flamengo, e ela me mostrou uma impressionante coleção de obras brasileiras para canto, muitas em manuscrito, e outras dedicadas a ela, além de edições raras. Não sei onde foi parar esta preciosidade. Um de seus maiores legados foi o seu livro “A Canção Brasileira” (da Modinha à Canção de Câmara), Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985. Que eu saiba, desta natureza só existe o livro do Vasco Mariz. O livro é dedicado a Helza Camêu e a Andrade de Muricy, ambos membros da ABM. Guardo saudades da grande mestra com quem não tive o privilégio de estudar.”(TACUCHIAN, 2007)

O livro citado por Tacuchian foi publicado em 1985 e é fruto das pesquisas e da experiência de Maria Sylvia Pinto no terreno da música brasileira.

Como já dito anteriormente, ela dedicava-se ao estudo do folclore brasileiro: tratava o folclore como ciência, como parte da antropologia. Considerava-o como uma matéria muito séria para ser estudada. De acordo com José Maria Neves, na interpretação de canções folclóricas ela soube perceber o que dizia Mário de Andrade: quando uma obra muda de local e de função, quase tudo muda. De acordo com Neves, o harmonizador e o adaptador, assim como o intérprete, devem estar muito conscientes disso. Assim, diz ele, muitos cantores julgaram oportuno e necessário colocar trejeitos folclorizantes ou sentiam necessidade de imitar comportamentos e maneiras de artistas do povo ao interpretar canções folclóricas. Aí também Maria Sylvia levou vantagem sobre muitos outros cantores. José Maria Neves conta que ela se fez estudiosa do folclore brasileiro, desenvolvendo interessantes pesquisas sobre algumas de suas manifestações, e transpôs o conhecimento teórico armazenado, bebido direto da fonte, para a nova realidade dentro da qual as peças passavam a viver:

“O resultado foi, justamente, sua maneira tão pessoal de cantar este tipo de música. A dignidade estava sempre presente, a canção era tratada com o respeito que qualquer obra de arte merece, mas sua interpretação e sua exteriorização iam incorporando, sem afetação, os elementos essenciais da expressividade popular.” (NEVES, 1985:13)

Outro fato que sublinha a sua importância como intérprete e também como ativista da música brasileira foi o seu contato e o reconhecimento conferido a ela pelos maiores compositores

brasileiros. Por sua dedicação à música brasileira, foi convidada por Villa-Lobos para integrar a Academia Brasileira de Música, inicialmente na classe especial de membros intérpretes.

Sobre o seu relacionamento com os compositores, José Maria Neves relata:

“Repertório amplo e variado, e programas sempre marcados por obras não executadas por outros cantores. Quando for feito um estudo aprofundado sobre o repertório vocal brasileiro, a própria cantora se surpreenderá: talvez seja ela a responsável pela maior quantidade de primeiras audições de canções de autores brasileiros, que a ela dedicaram inúmeras obras. E a fidelidade das interpretações estava garantida pela preocupação da cantora em mostrar, sempre, aos compositores como percebia as obras. De fato, Maria Sylvia teve oportunidade de trabalhar com os compositores as sutilezas de interpretação das obras que colocava em estudo (e seu interesse por obras de compositores vivos derivava, em parte, desta preocupação), assim como buscou os conselhos de mestres estrangeiros para encontrar as melhores soluções interpretativas a serem dadas, por exemplo, às canções de autores franceses ou argentinos que divulgou no Brasil.” (NEVES, 1985:11)

Maria Sylvia diz, ao final de seu livro:

“No nosso ponto de vista, o intérprete cantor não é o dono da verdade em relação à canção que vai interpretar. (...) Infelizmente os compositores mais cantados estão mortos, mas quando há os vivos, eles devem ser consultados e opinar sobre o intérprete. (...) nada melhor do que ouvir do próprio compositor uma opinião sobre o que ele pensa, sobre o que imaginou quando escreveu aquela canção. Nós, sempre que pudemos, recorriamos aos autores para conhecer o seu ponto de vista sobre nossa maneira de cantar. Assim foi com Villa-Lobos, com J. Otaviano, de quem fomos aluna, de F. Mignone; deste então tivemos a ventura de cantar inúmeras obras suas e ele sempre tinha alguma coisa a acrescentar. Com Helza Camêu, de quem cantei quase toda a sua obra vocal; com Souza Lima, em S. Paulo, com Waldemar Henrique e Osvaldo de Souza nas canções folclóricas e com Arnaldo Rebelo e Babi de Oliveira. Na Argentina ouvimos a crítica de Alberto Ginastera, de Carlos Guastavino e Angel Lasala, este, excelente músico argentino. Em Paris fomos visitar Joseph Canteloube ouvir sua opinião sobre as canções folclóricas francesas por ele harmonizadas.” (PINTO, 1985:105-106).

Sobre sua relação com Helza Camêu, compositora da obra que é tema de estudo desta dissertação, Maria Sylvia diz que ela é um caso à parte em sua carreira porque houve grande entrosamento entre elas e porque considerava Helza Camêu a maior compositora brasileira. Lamentava o fato de a obra dela não fosse mais conhecida, talvez pelo fato de Camêu ter sido muito reservada. Para ela, Helza não era uma pessoa que se promovia como compositora, sendo muito intimista.

Para finalizar estes traços biográficos de Maria Sylvia Pinto, transcrevemos aqui um texto escrito por Helza Camêu, publicado no livro escrito por Maria Sylvia sobre a canção brasileira, por vezes aqui citado:

“Maria Sylvia Pinto, pianista laureada e cantora renomada, brinda-nos com uma obra inteiramente dedicada à Arte do Canto, a que, na verdade, proporcionou-lhe toda uma grande e vitoriosa carreira. Abordando a Canção, sobretudo a brasileira, com minúcias de técnica e sensibilidade, a obra em apreço representa uma continuação da sua vivência como musicista, cantora, concertista e professora. Sob qualquer destes ângulos vêmo-la ministrando lições preciosas por refletirem longa experiência, acurado estudo analítico sobre o gênero – do popular ao camerístico. Um trabalho de leitura amena, instrutivo, até para leigos, endereçado principalmente aos jovens aspirantes a cantor e isto, devemos enfatizar, oferecido por uma artista que sempre soube encontrar a cor exata, a inflexão precisa para uma palavra, uma frase musical, um efeito exigido, em suma a Interpretação adequada e perfeita, que muitas vezes surpreendeu e lisonjeou o próprio compositor pela colaboração oportuna e precisa. Helza Camêu. Rio, 15/03/1985.”



Figura 02 – Escola Nacional de Música – 15/08/1944 – Maria Sylvia Pinto. Foto cedida pela Academia Brasileira de Música.

**ANEXO II – FICHAS TÉCNICAS E COMENTÁRIOS ANALÍTICO-
INTERPRETATIVOS A SEREM INSERIDOS NO GUIA VIRTUAL “CANÇÕES
BRASILEIRAS”**

1. IMAGEM

A. FICHA TÉCNICA

- Título da canção e número do opus: **Imagem, op. 28 n.º. 1**
- Data e local de composição: **Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1944**
- Dedicatórias: **À Maria Sylvia Pinto**
- Compositor: **Helza Camêu**
- Data e local de nascimento e morte do compositor: **Rio de Janeiro (RJ), 1903 – 1995.**
- Título do poema: **Imagem**
- Autor do poema: **Manuel Bandeira**
- Data e local de nascimento e morte do poeta: **Recife (PE), 1886 – Rio de Janeiro (RJ), 1968**
- Localização do poema na obra do poeta (data e edição em livro ou coletânea): **Poema publicado no livro “A cinza das Horas” de 1917.**
- Transcrição do poema:

IMAGEM

Manuel Bandeira

És como um lírio alvo e franzino,
Nascido ao pôr do sol, à beira d'água,
Numa paisagem erma onde cantava um sino
A de nascer inconsolável mágoa...

A vida é amarga. O amor, um pobre gozo...
Hás de amar e sofrer incompreendido,
Triste lírio franzino, inquieto, ansioso,
Frágil e dolorido.

- Localização física da partitura (nome e endereço de biblioteca ou acervo público): **Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e Biblioteca da Escola de Música da UFMG**
- Indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão: **Muito expressivo**
- Fórmula de compasso inicial: **4/4**
- Tonalidade original (se a obra for tonal): **G#m**
- Tessitura (nota mais grave e nota mais aguda da canção): **Ré# 3 – Fá# 4**
- Duração aproximada: **2' 30"**
- Edições localizadas: **Manuscrito**
- Gravações sonoras localizadas: **CD Helza Camêu, número 17 da coletânea "Repertório Rádio MEC". Soprano: Maria Sylvia Pinto, Piano: Hermelindo Castello Branco, gravado em 1961.**
- Outras canções com o mesmo poema: **Não encontradas.**

B. COMENTÁRIO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO

O poema *Imagem* foi publicado por Manuel Bandeira em 1917, no livro *A cinza das horas*. Está estruturado em versos livres, isto é, não obedecem a nenhuma regra pré-estabelecida quanto ao metro e à posição das sílabas fortes. A canção de Helza Camêu foi composta em 1944. Poema e canção, apesar do espaço de tempo entre os dois, identificam-se esteticamente: o lirismo e a subjetividade do poema são retratados nas melodias românticas da canção. Em *Imagem*, nós temos a descrição do eu-lírico que vai cantar todo o livro de canções: um lírio franzino, ansioso, frágil e dolorido. Neste poema nos é narrado o nascimento de uma inconsolável mágoa que torna a vida deste eu-lírico amarga: um amor fadado ao fracasso. Também em *Imagem* nos é apresentada a sina do eu-lírico: amar e viver incompreendido, ou seja, ter um amor não correspondido. Embora o poema esteja na segunda pessoa, o cantor assume o papel deste eu-lírico na canção, porque a vida e obra de Manuel Bandeira (por muitos estudiosos tida como autobiográfica) nos levam a perceber o poema como uma reflexão do autor - que é também o eu-lírico - sobre si mesmo. A forma da canção está intimamente ligada à divisão estrófica do poema: são duas estrofes e são duas seções (A e A'). Ao se observar a dinâmica da canção, nota-se que ao longo de grande parte da Seção A prevalece o patamar de dinâmica *mp*. A sonoridade baixa constante se mostra relacionada ao texto, ilustrando sonoramente a idéia do adjetivo franzino. Na canção *Imagem*, encontramos

vários outros paralelos entre música e texto: o acompanhamento do piano ambienta a letra da canção: os acordes arpejados sugerindo a movimentação, o ruído da água e os contratempos desses mesmos acordes transmitindo a sensação de ansiedade; a assonância de /a/, vogal aberta, contrastando com o clima denso, fechado, introspectivo da canção; a linha dos baixos descreve uma *catabasis* cujo significado está bastante relacionado ao texto da canção, que fala da imagem de um lírio triste, castigado cruelmente por uma vida amarga; acordes diminutos que predominam por toda a canção, conferindo a ela uma cor dolorida e agustuada, como o lírio descrito no poema; há também a presença de apoggiaturas (segundas menores descendentes) que conferem um caráter lamentoso e triste. Ao se interpretar a canção é importante, tanto para o cantor quanto para o pianista, ter em mente o caráter intimista, triste e pessimista da canção. Para enfatizar o caráter franzino e nostálgico da canção, e ilustrar da água, presente no cenário descrito pelo texto, o pianista pode realizar os acordes arpejados do acompanhamento de maneira bem suave, entretanto é bom estar atento para que todas as notas do acorde sejam ouvidas. Há no poema palavras que auxiliam o intérprete na procura do mais adequado timbre vocal: no primeiro verso os adjetivos “*alvo e franzino*”, depois “*inconsolável mágoa*”, “*triste lírio franzino, inquieto, ansioso / Frágil e dolorido...*”. Ao final da canção, a partir do c. 23, os intérpretes podem iniciar um diminuendo contínuo até o final da canção, indicando assim o seu término através da rarefação sonora.

2. ESPERA INÚTIL

A. FICHA TÉCNICA

- Título da canção e número do opus: **Espera Inútil, op. 28 n.º. 2**
- Data e local de composição: **Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1945.**
- Dedicatórias: **À Maria Sylvia Pinto**
- Compositor: **Helza Camêu**
- Data e local de nascimento e morte do compositor: **Rio de Janeiro (RJ), 1903 – 1995.**
- Título do poema: **Espera Inútil**
- Autor do poema: **Olegário Marianno**

- Data e local de nascimento e morte do poeta: **Poço da Panela (PE) 1889 – Rio de Janeiro (RJ), 1958**
- Localização do poema na obra do poeta (data e edição em livro ou coletânea): **Poema publicado no livro “O enamorado da vida” de 1937.**
- Transcrição do poema:

ESPERA INÚTIL

Olegário Marianno

Esperei-te toda noite
 Em crescente exaltação:
 Os meus braços te acenavam,
 Os meus lábios te chamavam,
 E enquanto esperava, em vão,
 Os ramos garatujavam
 Ao luar, teu nome no chão.

Quando veio a madrugada,
 Eu tinha a face molhada...
 Era de orvalho? Não sei.
 Se a água do orvalho é salgada,
 Foi engano. Eu não chorei.

- Localização física da partitura (nome e endereço de biblioteca ou acervo público): **Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e Biblioteca da Escola de Música da UFMG**
- Indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão: **Moderado gracioso**
- Fórmula de compasso inicial: **2/4**
- Tonalidade original (se a obra for tonal): **D (Ré maior)**
- Tessitura (nota mais grave e nota mais aguda da canção): **Ré 3 (Dó 3 opcional) – Fá# 4**
- Duração aproximada: **2' 06"**
- Edições localizadas: **Manuscrito**
- Gravações sonoras localizadas: **CD Helza Camêu, número 17 da coletânea “Repertório Rádio MEC”. Soprano: Coralia Fontes, Piano: Maria Sylvia Pinto, gravado em 1962.**

- Outras canções com o mesmo poema: **Não encontradas.**

B. COMENTÁRIO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO

A canção de Helza Camêu foi composta em 1945, e o poema foi publicado por Olegário Mariano em 1937, no livro *O enamorado da vida*. No prefácio da terceira edição deste livro, em 1947, Júlio Dantas afirma que Olegário Marianno não é nenhum romântico, nem um parnasiano, nem um neoclássico, nem um simbolista, nem um modernista. É tudo isso, ao mesmo tempo. Pertence à estirpe dos grandes poetas que, vivendo em época de tradição, refletem todas as orientações, todas as influências, todas as correntes estéticas, sem obedecer determinadamente a nenhuma delas. Música e poema identificam-se na simplicidade: principalmente na simplicidade da linguagem. Em *Espera Inútil*, o eu-lírico marca um encontro com seu amor: é um momento de grande excitação. Entretanto, a noite passa e, quando chega a madrugada, o eu-lírico percebe que a espera havia sido em vão: o amado não compareceu ao encontro. O eu-lírico chora de decepção, mas finge que suas lágrimas são o orvalho da madrugada. A forma da canção está intimamente ligada à divisão estrófica do poema: são duas estrofes e são três seções: as seções A e A', correspondentes a primeira e a segunda estrofes, separadas por um interlúdio do piano. O caráter popular do poema, presente na versificação e na linguagem, está refletido na canção, em sua harmonia simples, e no ostinato das funções básicas T e D, além de aparecerem nas frases leves, curtas e sem melismas. O movimento perpétuo de semicolcheias e o ritmo acéfalo ilustram a crescente exaltação do eu – lírico. O acompanhamento brejeiro e as síncopes tentam disfarçar a tristeza da espera inútil (como o eu - lírico tenta disfarçar o choro) apesar de a tônica anti-relativa, menor, desmascarar esse disfarce (bem como a face molhada o faz). O interlúdio do piano pode ser interpretado como o transcorrer da espera noite a dentro, a angústia do tempo que transcorre. A espera inútil é retratada na harmonia pela cadência da introdução e depois no interlúdio, onde é criada uma espera (expectativa) de uma subdominante relativa que não vem. O andamento mais lento e a dinâmica mais suave em A' evidenciam a decepção do eu-lírico por sua espera infrutífera por toda a madrugada. A cadência com dominante 6,4 e os acordes finais, enfáticos e afirmativos, reforçam e endossam a convicta afirmação do eu – lírico: *Foi engano. Eu não chorei.* *Espera Inútil* deve soar simples. Para isso o pianista pode fazer o acompanhamento soar

bem brejeiro, conferindo um toque suave à canção. Já o cantor pode mostrar o caráter mais popular da canção através do controle do nível de impostação da voz. A mão esquerda do acompanhamento, com notas mais rápidas e em região grave do piano, deve soar leve e clara, para conferir o *moderato gracioso* que a compositora indica no início da canção. Para isso, também a mão direita deve realizar seus comentários de maneira bem discreta, para valorizar a linha do canto.

3. A TOADA DA CHUVA

A. FICHA TÉCNICA

- Título da canção e número do opus: **A toada da chuva, op. 28 n.º. 3**
- Data e local de composição: **Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1945**
- Dedicatórias: **À Maria Sylvia Pinto**
- Compositor: **Helza Camêu**
- Data e local de nascimento e morte do compositor: **Rio de Janeiro, 1903 – 1995.**
- Título do poema: **A toada da chuva**
- Autor do poema: **Olegário Marianno**
- Data e local de nascimento e morte do poeta: **Poço da Panela (PE) 1889 – Rio de Janeiro (RJ), 1958**
- Localização do poema na obra do poeta (data e edição em livro ou coletânea): **Poema publicado no livro “Quando vem baixando o crepúsculo” de 1944**
- Transcrição do poema:

A TOADA DA CHUVA

Olegário Marianno

Chove incessantemente... Uma garoa
Fina e sutil parece não ter fim.
No ar pardacento uma andorinha voa...

E a chuva bate como um tamborim.
Para os seres sem alma a vida é boa,
Para mim que sou triste a vida é ruim,
Pois me falta o calor de uma pessoa
Que é a própria vida boa para mim.

E a chuva continua à toa, à toa...
Chuva, por que vives caindo assim?
Será que uma outra força te magoa?
Por que seu choro dágua não tem fim?
Se eu tivesse o calor de uma pessoa,
Seria a vida um sonho para mim.

- Localização física da partitura (nome e endereço de biblioteca ou acervo público): **Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e Biblioteca da Escola de Música da UFMG**
- Indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão: **Moderado**
- Fórmula de compasso inicial: **4**
- Tonalidade original (se a obra for tonal): **Ab**
- Tessitura (nota mais grave e nota mais aguda da canção): **Mib 3 – Mib 4**
- Duração aproximada: **3'11"**
- Edições localizadas: **Manuscrito**
- Gravações sonoras localizadas: **Não encontrada.**
- Outras canções com o mesmo poema: **Não encontradas.**

B. COMENTÁRIO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO

O poema foi publicado por Olegário Marianno em 1944 na coletânea de poemas *Quando vem baixando o crepúsculo*, e a canção foi composta por Helza Camêu em 1945. Em *A toada da chuva* o eu-lírico se sente só. O mundo está como seu interior: pardacento, chuvoso. Há apenas uma andorinha solitária voando neste universo pardacento. Apenas o amor de uma pessoa pode mudar a vida do eu-lírico que se tivesse esse amor, aí sim teria uma vida boa. Entretanto o ser amado não corresponde ao seu

amor, desta forma não há outra andorinha para se fazer verão e não há vida boa para ele. A compositora cria, com o acompanhamento do piano, a atmosfera descrita nos versos de Olegário Mariano: a *garoa fina e sutil* é representada pelo ostinato da mão direita, com suas semicolcheias que não param (*chove incessantemente*). Também o bater da chuva, comparado com o bater de um tamborim, está presente no ritmo pontuado e sincopado do ostinato da mão esquerda do piano. Este procedimento, na retórica musical, é chamado de *hypotyposis*. Na harmonia, a tônica anti-relativa aparece, no c. 16, quando a poesia pára de descrever o cenário. Ela confere outra cor às afirmações feitas pelo eu-lírico no poema: “*Para os seres sem alma a vida é boa, para mim que sou triste a vida é ruim...*” A solidão do eu – lírico está presente na estaticidade da música: ausência de contrastes, monotonia. O ostinato da mão esquerda lembra o tic-tac de um relógio. Quando se está sozinho o tempo dá a impressão de não passar e o tic-tac do relógio atormenta o solitário com sua presença marcante. As frases descendentes são como uma sucessão de lamentos (*catabasis*). O interlúdio do piano apresenta uma nota mi 5 (mais aguda da peça) que soa como uma solitária gota de chuva / lágrima. No c. 39, a parada indicada pela compositora por meio de uma fermata na barra de compasso contrasta com o verso do poema, que diz “*Por que teu choro dágua não tem fim?*”, gerando uma tensão bastante expressiva. A divisão formal da peça, como acontece em outras canções deste opus, coincide com a divisão estrófica. Neste caso, coincide com a divisão estrófica da primeira publicação do poema, no livro de 1944. Em resumo, a música de Helza Camêu está completamente afinada com a definição de *toada* que consta no Minidicionário Aurélio: uma cantiga de melodia simples e monótona, com texto sentimental. Nesta canção deve-se observar o clima sugerido pelo texto e assim, representa-lo sonoramente. Isso fica bastante evidente principalmente no acompanhamento do piano. Os ostinatos do acompanhamento devem soar como a garoa fina e sutil. Na mão esquerda, o ostinato deve soar firme e preciso como o tic-tac do relógio. A nota Mi5 dos c. 25 e 26, que representa a gota/lágrima solitária, deve ser feita com bastante calma apesar do salto, para soar com a delicadeza e a doçura apropriadas.

4. CANÇÃO

A. FICHA TÉCNICA

- Título da canção e número do opus: **Canção, op. 28 n.º 4**

- Data e local de composição: **Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1945**
- Dedicatórias: **À Maria Sylvia Pinto**
- Compositor: **Helza Camêu**
- Data e local de nascimento e morte do compositor: **Rio de Janeiro, 1903 – 1995.**
- Título do poema: **Canção**
- Autor do poema: **Olegário Marianno**
- Data e local de nascimento e morte do poeta: **Poço da Panela (PE) 1889 – Rio de Janeiro (RJ), 1958**
- Localização do poema na obra do poeta (data e edição em livro ou coletânea): **Poema publicado no livro “Quando vem baixando o crepúsculo” de 1944**
- Transcrição do poema:

CANÇÃO

Olegário Marianno

O céu tão junto dos meus olhos!
 O mar ao alcance da minha mão!
 O horizonte
 Ali defronte.
 O sol batendo na janela,
 A lua como uma rosa desfolhada
 No chão...
 As árvores, o veio d'água prateado
 Que passa aos meus pés de corrida
 Numa marcha que não tem fim...
 A montanha aqui a meu lado:
 Tudo tão perto, ó minha vida!
 E tu tão longe de mim!

- Localização física da partitura (nome e endereço de biblioteca ou acervo público): **Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e Biblioteca da Escola de Música da UFMG**
- Indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão: **Um pouco lento**
- Fórmula de compasso inicial: **4/4 (canto) e 12/8 (piano)**

- Tonalidade original (se a obra for tonal): **Gm**
- Tessitura (nota mais grave e nota mais aguda da canção): **Ré 3 – Sol 4**
- Duração aproximada: **2’14”**
- Edições localizadas: **Manuscrito**
- Gravações sonoras localizadas: **Não encontrada.**
- Outras canções com o mesmo poema: **Não encontradas.**

B. COMENTÁRIO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO

O poema *Canção* foi publicado por Olegário Marianno em 1944 na coletânea de poemas *Quando vem baixando o crepúsculo*. A canção foi composta por Helza Camêu em 1945. Em *Canção* o eu-lírico sente tudo perto dele, quase que oprimindo-o: a montanha, o céu, o mar, o horizonte, o veio d’água. Tudo está ao alcance das mãos, menos o ser amado, que não corresponde ao seu amor e se mantém afastado. Em *Canção*, encontramos vários paralelos entre música e texto. O próprio título do poema já indica uma relação entre o texto e música: o poema é uma *Canção*. A antítese do poema (tudo próximo x amor longe) está presente no contraste dos compassos simples (canto) e composto (piano). O trecho “*O sol batendo na janela* apresenta a nota mais aguda da canção, uma nota *Sol 4*. O andamento *Um pouco lento* reflete um pouco do estado de espírito desalentado e triste do eu – lírico. O uso pronunciado da função de subdominante (afastamento da tônica¹), está intimamente ligado ao sentido do texto, onde a pessoa amada está longe do eu-lírico. A presença das apoggiaturas no acompanhamento confere o caráter de lamento, de suspiro. Observamos nesta canção a utilização de uma figura de retórica conhecida como *saltus duriusculus*: o trítone é amplamente empregado pela compositora nesta canção, ora harmonicamente ora melodicamente. Pode-se dizer que este salto dissonante (*saltus duriusculus*) está relacionado com a dor sentida pelo eu-lírico devido à distância do seu amor. *Canção* é bastante dramática. O pianista pode enfatizar este caráter executando o arpejo de abertura com dramaticidade, declamando cada nota do arpejo e realizando um crescendo bem orgânico neste trecho. O cantor pode também enfatizar as palavras *junto, perto, ao alcance, ali defronte*, para realçar a antítese presente no poema. Como variação

¹ KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 2ª Edição, 1986.

tímbrica, o intérprete pode usar uma voz mais clara e brilhante ao cantar “o sol” e uma voz mais escura quando cantar os versos relacionados à “lua”. O pianista pode ilustrar o verso “(...) como uma rosa desfolhada / No chão” modificando seu toque, fazendo-o mais suave, e conseqüentemente a sonoridade, realizando um *diminuendo* aliado a um leve rallentando, dando uma sensação de desfalecer, desfolhar. Também em “(...) passa aos meus pés de corrida” o pianista pode movimentar um pouco mais os arpejos, relacionando esse movimento com a “corrida” do texto.

5. CANÇÃO TRISTE

A. FICHA TÉCNICA

- Título da canção e número do opus: **Canção Triste, op. 28 n.º. 5**
- Data e local de composição: **não encontrados**
- Dedicatórias: **À Maria Sylvia Pinto**
- Compositor: **Helza Camêu**
- Data e local de nascimento e morte do compositor: **Rio de Janeiro, 1903 – 1995.**
- Título do poema: **Canção Triste**
- Autor do poema: **Olegário Marianno**
- Data e local de nascimento e morte do poeta: **Poço da Panela (PE) 1889 – Rio de Janeiro (RJ), 1958**
- Localização do poema na obra do poeta (data e edição em livro ou coletânea): **Poema publicado no livro “Quando vem baixando o crepúsculo” de 1944**
- Transcrição do poema:

CANÇÃO TRISTE

Vaga, sonâmbula e triste
Passa a lua devagar...
Nas noites claras existe
Muita coisa além do luar.

Muita coisa singular
Entre o céu e o mar flutua.

Não vem por certo da lua,
Por certo não vem do mar.

Vem... quem pode acreditar?
De uma folha solta ao vento.
Uma folha é um pensamento
Que a árvore esquece pelo ar.

Vem de um passante vulgar
Que caminha pela rua.
Sua sombra não é sua,
O seu destino é passar.

Vejo que há no seu andar
Longo cansaço da vida.
Uma esperança perdida
Anoitece em seu olhar.

Some-se ao longe a chorar...
Que saudade envolve a rua!
Não vem por certo da lua,
Por certo não vem do mar.

Na noite que continua,
Passa a lua devagar...

- Localização física da partitura (nome e endereço de biblioteca ou acervo público): **Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e Biblioteca da Escola de Música da UFMG**
- Indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão: **Lento**
- Fórmula de compasso inicial: **3/4**
- Tonalidade original (se a obra for tonal): **Bm**
- Tessitura (nota mais grave e nota mais aguda da canção): **Mi 3 – Fá# 4**

- Duração aproximada: **4'**
- Edições localizadas: **Manuscrito**
- Gravações sonoras localizadas: **Não encontrada.**
- Outras canções com o mesmo poema: **Não encontradas.**

B. COMENTÁRIO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO

O poema *Canção Triste* foi publicado por Olegário Marianno em 1944 na coletânea de poemas *Quando vem baixando o crepúsculo*. Em *Canção Triste*, notamos que a sina descrita em *Imagem* se cumpre: o eu-lírico das outras canções deste opus, um passante vulgar, passa pela vida sem ter seu amor, sem ter sequer a sua sombra. Há nele um grande cansaço da vida, e a esperança de um amor que não aconteceu anoitece definitivamente em seu olhar. E este passante some-se ao longe a chorar, deixando a rua envolta de saudades, e se vai, tendo realmente vivido e amado, incompreendido. E a lua, embora triste com toda a cena, continua devagar sua trajetória pelos céus. Nesta canção, o eu-lírico é um narrador, que observa o que se passa na noite enluarada. Em *Canção Triste*, encontramos vários paralelos entre música e texto. A meu ver, o próprio título do poema já faz uma menção à música: o poema é uma *Canção Triste*. O andamento *Lento* está relacionado ao vagar da lua, que *passa devagar*, enquanto que a tristeza indicada no título está presente nas tonalidades menores, no andamento lento e nos lamentos feitos pelas apoggiaturas dos acordes arpejados. O *cansaço* que há no andar desse passante é notado pelo arrastar da melodia, com seu ritmo harmônico lento e pela falta de arroubos de dinâmica, que se mostra bem mais suave. A melodia descreve sonoramente o “vagar sonâmbulo” da lua (arco descrito pela lua no ar) com o seu contorno melódico. A forma musical é intimamente relacionada à divisão estrófica do poema e o ritmo da linha vocal privilegia o ritmo natural da palavra falada. As metáforas presentes no poema: “*uma folha é um pensamento / que a árvore esquece pelo ar...*” e “*uma esperança perdida / anoitece em seu olhar*” são enfatizadas pela compositora com a utilização de uma harmonia suspensiva e, na melodia, com o emprego do trítone. A subdominante é uma função que confere um afastamento da tonalidade. O emprego pronunciado desta função na canção está intimamente relacionado ao texto, que relata o passar da lua, o afastar de um passante vulgar que some ao longe a chorar. A canção termina com dinâmica *ppp*, que, associada ao andamento *Bem mais lento*, faz com que se ouça a música se afastar junto com o passante. Os intérpretes precisam ter em mente o caráter do poema: é uma

canção triste. A voz precisa ter uma cor triste, cansada, como o passante do poema. A seção A” deve realmente soar *ppp* e *Bem mais lento*, como pede a compositora, transmindo a idéia do ecoar das canções tristes sobre a vida de um passante vulgar, que passou cansado por uma vida sem amor.

ANEXO III – PARTITURA EDITADA DAS CANÇÕES E NOTAS EDITORIAIS

NOTAS EDITORIAIS

Foram encontrados na Biblioteca Nacional dois manuscritos autógrafos do op. 28 de Helza Camêu, O Livro de Maria Sylvia. O primeiro, que aqui chamaremos de **MS1** é o manuscrito que a compositora presenteou o soprano Maria Sylvia, a quem a obra é dedicada. Este manuscrito foi recolhido do acervo de Maria Sylvia pela filha da compositora, D. Julieta Corrêa. O segundo, aqui chamado **MS2**, acredita-se ser a cópia que Camêu fez para o seu acervo particular.

Os manuscritos foram comparados e optou-se por seguir **MS1**, por acreditarmos que **MS2** é uma cópia realizada baseada em **MS1**.

A. IMAGEM

1 – Indicação de andamento: em **MS1** – *Muito expressivo*

em **MS2** – *Moderado*

2 – Em ambos os manuscritos alguns acordes que se repetem estão grafados por meio de sinais de repetição. Optou-se nesta edição por escrever todos os acordes a fim de facilitar a leitura.

3 – No segundo sistema de **MS2** a compositora esquece de grafar o lá sustenido na armadura de clave.

4 – c. 4 – Semínima pontuada em **MS2**

5 – Em alguns compassos não há sinal de arpejado nos acordes do acompanhamento. Optou-se por colocar o sinal de arpejado em todos os acordes, acreditando ter sido esquecimento à exceção dos c. 13 e 17.

6 – c. 7 e 8 – A última colcheia do c. 7 é ligada a outra colcheia em **MS2**, esta colcheia substituindo a pausa de colcheia.

7 – c. 9 – “A de nascer inconsolável mágoa” – “A” grafado sem “H” como na publicação original do livro “A cinza das horas” (1917) de Manuel Bandeira.

8 – c. 11 – acorde da mão esquerda do piano em **MS2** há muita rasura, parecendo ser Fá# - Dó# - Lá#. Optou-se pelo acorde Fá# - Dó# - Sol bequadro que está bem claro em **MS1**.

9 – c. 13 – último tempo da m.e. do piano: **MS1** – acorde de Mi – Sol# – Dó e si
MS2 – acorde de Mi – Sol# – Mi e sol

10 – c. 15 – últimas três colcheias da m.d. do piano: em **MS2** – Mi – Sol# / Ré# – Sol# / Dó# – Sol#.

11 – c. 17 – m.e. do piano arpejada em **MS2**.

12 – c. 23 – baixo da m.e. do piano apenas a nota Dó# em **MS2**.

13 – c. 25 – baixo da m.e. do piano Fá# - Dó# - Lá# em **MS2**.

14 – c. 26 – baixo da m.e. do piano apenas a nota Mi em **MS2**.

15 – c. 28 – baixo da m.e. do piano Sol# - Ré# - Si em **MS2**.

16 – c. 31 – aparece cortado em **MS1** e com rasuras em **MS2**. Optou-se por não cortá-lo.

B. ESPERA INÚTIL

Manuscritos encontrados:

MS1 – integra o livro presenteado a Maria Sylvia

MS2A – integra o livro do acervo da compositora

MS2B – integra o livro do acervo da compositora

MS3 – encontrado como canção avulsa.

O manuscrito **MS2B** está todo rasurado, com muitas notas rabiscadas. **MS3** é uma outra versão da canção, parecendo **MS2B** passado a limpo.

1 – Indicação de andamento: **MS1** – Moderatdo gracioso

MS2A – Moderado (*com graça* – escrito entre parênteses entre a linha do canto e a do piano

MS2B – Moderado gracioso

2 – c. 1 – indicação de *cres.* em **MS2A e B.**

3 – c. 3 – sem ligaduras no grupo de semicolcheias da m.d. do piano em **MS1.**

4 – c. 10 – sem nota opcional na linha do canto em **MS2A e B.** Em ambos apenas a nota Do#.

5 – c. 18 – compasso adicionado para facilitar a leitura (repetição).

6 – c. 25 – sem a indicação de *mp* em **MS2A e MS2B.**

7 – c. 29 - **MS1** – ligadura no primeiro tempo da m.d. do piano, indicação de *ced.* e *p*

MS2A – sem ligadura e sem nenhuma indicação.

MS2B – confere com **MS1.**

C. A TOADA DA CHUVA

Opção por escrever todas as notas, eliminando os sinais de repetição, para facilitar a leitura.

1 - c. 30 – em **MS1** nota fá está cortada, em **MS2** a nota fá está mantida.

2 - c. 31 – dois compassos cortados pela compositora em **MS1 e MS2.**

3 - c. 39 – grafado “pára” com uma fermata sobre a barra de compasso em **MS1** e uma respiração “” grafada em **MS2**.

4 - c. 44-47 – notas opcionais em **MS2** – não há opcionais no c. 44, apenas o fá3 e a nota opcional em 47 é o mib4

5 - c. 47 – não há marcação de 8ª abaixo em **MS2**.

D. CANÇÃO

1 - c. 7 – 8 – em **MS1** há correção da prosódia realizada a lápis por Maria Sylvia Pinto. Em **MS2** Helza Camêu corrige a prosódia segundo o sugerido por Maria Sylvia em **MS1**. Optou-se aqui por **MS2**.

E. CANÇÃO TRISTE

1 - **MS2** traz a canção transposta para Am (um tom abaixo de **MS1**). Optou-se por **MS1**, em Bm.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)