

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 incess**Ant**emente... Um**A** g**A**ro**A**
 Fin**A** e sutil p**A**rece n**Ã**o ter fim.
 No **Ar** p**A**rd**A**cento um**A** Andorinh**A** vo**A**...
 E **A** chuv**A** b**A**te como um t**A**mborim.
 P**Ar****A** os seres sem **Alm****A** **A** vid**A** é bo**A**,
 P**Ar****A** mim que sou triste **A** vid**A** é ruim,
 Pois me f**Alt****A** o c**Al**or de um**A** pesso**A**

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*:

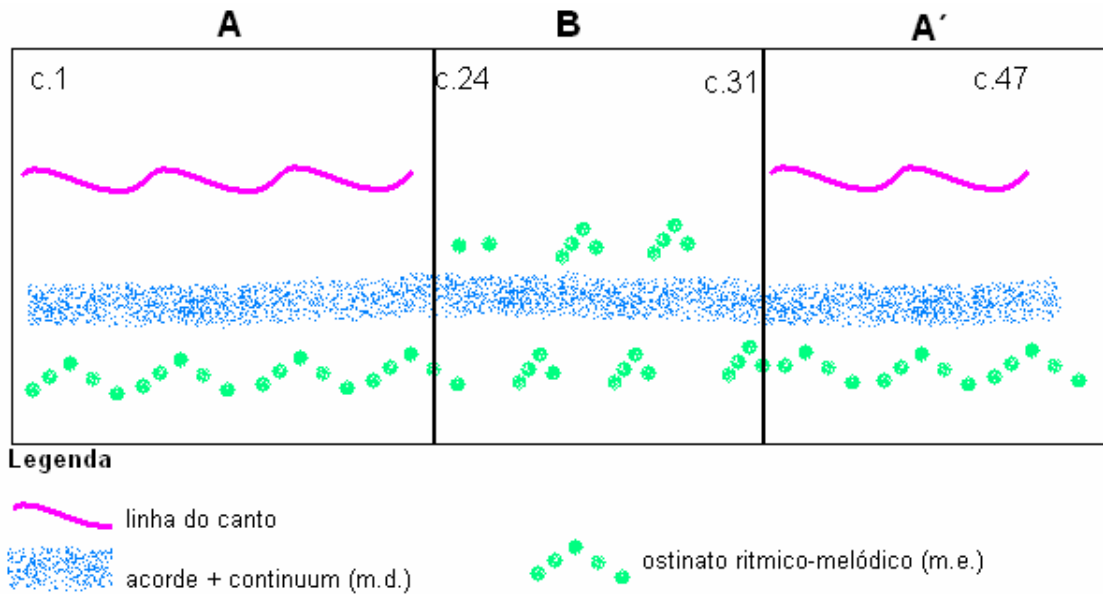


Gráfico 3 – Textura em *A toada da chuva*

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 *mp* bó - - - a, 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 Mi^b 3 e o Mi^b 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.

f Pa - ra os se - res sem al - ma a vi - da é bô - a,

mp Pa - ra mim que sou tris - te a vi - da é ruim. Pois me fal - ta o ca - lor de u - ma pes - so - a

Que é a pró - pria vi - da bô - a pa - ra mim.

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.