

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**Av**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 inconpreendido , | 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).

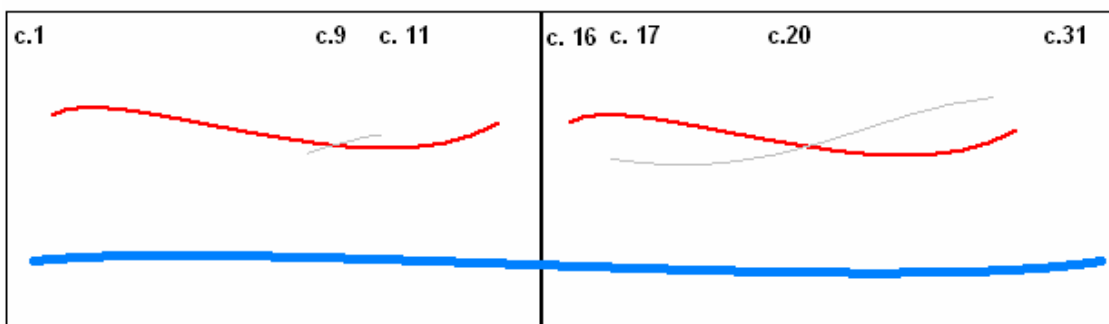
realiza a melodia principal simultaneamente ao acompanhamento. Nesses trechos o canto realiza, eventualmente, uma melodia secundária, que se contrapõe à linha do piano. A partir do c.20 o piano passa a realizar a melodia secundária, em contraposição à linha do canto, que retoma a melodia principal. *Imagem* 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

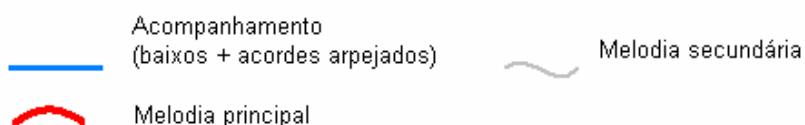


Gráfico 1 – Textura em Imagem

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:

$$t = 7$$

$$D = 7, 9b$$

3. MELODIA

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

3.1 Contornos Melódicos

As frases melódicas formadas pela linha dos baixos são descendentes, geralmente com movimentação por graus conjuntos. As linhas caminham sempre em direção ou ao IV ou I graus (sendo a aproximação do I grau sempre por salto de quinta justa descendente e a do IV grau ou por segundas maiores e menores ou por terça menor descendente):

c. 1 – 6 = sol# fá# mi# mi ré# dó#

c. 7 – 10 = fá# mi ré dó#

c. 11 – 13 = fá# mi dó#

c. 14 – 16 = fá# mi ré# sol#

c. 17 – 19 = fá# mi ré# dó#

c. 20 – 24 = fá# mi ré dó#

c. 25 – 31 = fá# mi ré# sol#

A melodia principal é realizada pelo canto (c. 3 – 10), continuada pelo piano (c. 11 – 19) e retomada pelo canto (c. 20 – 31). Observa-se o emprego da escala de G#m melódica (c. 3 – 4, c.16 – 17 e c. 28 – 30), com o VI e o VII graus alterados ascendentemente:



Figura 1 – Escala menor melódica

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:

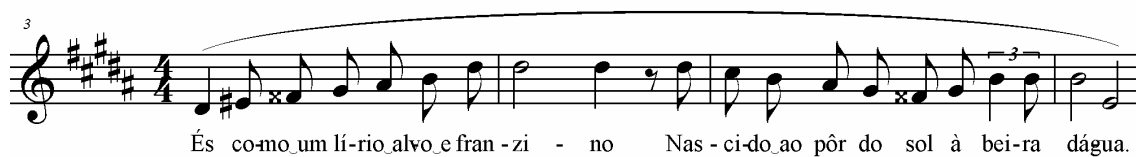


Figura 3 – Linha melódica do canto (c. 3 – 6)

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

8^{bb} - -

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 apoggiatura (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 solidade 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.