UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

Vitor Dutra Oliveira

A construção de uma *performance* da S*uíte Opus 9* para quarteto de cordas de Helza Camêu (1903-1995): contexto histórico e narrativas sobre análise, edição, *performance* e registro audiovisual fundamentados por meio da autoetnografia

Belo Horizonte
2025

Vitor Dutra Oliveira

A construção de uma *performance* da *Suíte Opus 9* para quarteto de cordas de Helza Camêu (1903-1995): contexto histórico e narrativas sobre análise, edição, *performance* e registro audiovisual fundamentados por meio da autoetnografia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: *Performance* Musical

Orientador: Dr. Mauro Chantal
Coorientador: Dr. Edson Queiroz

Belo Horizonte
2025

Oliveira, Vitor Dutra.

O48c A construção de uma performance da Suíte Opus 9 para quarteto de cordas de Helza Camêu (1903-1995) [recurso eletrônico] : contexto histórico e narrativas sobre análise, edição, performance e registro audiovisual fundamentados por meio da autoetnografia / Vitor Dutra Oliveira. - 2025.
1 recurso online (234 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Mauro Chantal.
Coorientador: Edson Queiroz.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Bibliografia: f.105-106.

1. Música - Teses. 2. Música brasileira - Séc. XX. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Performance musical. 5. Camêu, Helza, 1903-1995. I. Chantal, Mauro. II. Queiroz, Edson. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. IV. Título.

CDD 780.2

Biblioteca Professor Flausino Vale, Escola de Música da UFMG
Bibliotecária: Carolina Carvalho Andrade Pereira - CRB: 6/2831

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Tese defendida pelo aluno Vitor Dutra Oliveira, em 09 de setembro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

_____

Prof. Dr. Mauro Camilo Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

_____

Profa. Dra. Myrian Ribeiro Aubin
Universidade Federal de Minas Gerais

_____

Profa. Dra. Patrícia Valadão Almeida de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

_____

Profa. Dra. Poliana de Jesus Alves
Universidade Federal de Uberlândia

_____

Prof. Dr. Ângelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas

Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos**, **Professor do Magistério Superior**, em 09/09/2025, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Poliana de Jesus Alves**, **Usuária Externa**, em 09/09/2025, às 15:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Patricia Valadão Almeida de Oliveira**, **Professora**

do Magistério Superior, em 10/09/2025, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Myrian Ribeiro Aubin**, **Membro**, em 11/09/2025, às 13:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Angelo José Fernandes**, **Usuário Externo**, em 16/09/2025, às 14:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4524458** e o código CRC **4ACDC3B2**.

Referência: Processo nº 23072.254546/2025-05 SEI nº 4524458

DEDICATÓRIA

Com eterna gratidão e saudade, dedico esta tese ao meu querido pai, Manoel Fernando Gonçalves de Oliveira (em memória), cuja presença iluminou minha vida e cujas lições continuarão a me guiar para sempre. Sua sabedoria, amor

incondicional e incansável apoio foram fundamentais em minha jornada. Embora ele não esteja mais presente fisicamente, sinto sua força e inspiração. Este trabalho é um tributo ao seu legado e à profunda influência que ele teve em minha formação.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha sincera gratidão a todos que contribuíram para a realização desta pesquisa e para a conclusão bem-sucedida desta tese de doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG, coordenadores, professores, secretários e colegas, durante o período de meu doutoramento. Pelos ensinamentos e aprendizagem, muito obrigado.

Ao meu orientador, Professor Dr. Mauro Chantal, pela constante paciência e sabedoria dedicadas a mim ao longo deste processo. Suas sugestões valiosas e apoio constante foram fundamentais para moldar esta tese e para o meu crescimento como pesquisador. Nossa parceria não termina com esta pesquisa.

Ao meu coorientador, Professor Dr. Edson Queiroz, que entregou em minhas mãos a preciosa obra de Helza Camêu, a *Suíte Opus 9*. Sua presença valiosa e seus ensinamentos, desde o curso de Graduação, inspiram minha atuação como violinista e também como professor.

À minha família – meus irmãos Marcelo, Fernando e Raquel –, e especialmente aos meus pais, Manoel Fernando Gonçalves Oliveira (em memória), minha mãe, Maria Catarina Dutra Oliveira, e meu padrasto, Carlos Eduardo, pelo apoio inabalável, encorajamento e amor incondicional ao longo de toda a jornada acadêmica. Suas palavras de estímulo foram uma fonte constante de motivação.

Aos meus colegas de trabalho no Quarteto de Cordas Puc Minas, Alexandre Kanji, Joice Coutinho, Antônio Viola e Daniel Augusto, por terem participado da parte prática deste estudo.

À minha enteada, a pequena grande Helena, pela presença em minha vida, alegrando e trazendo leveza aos meus dias.

Por fim, gostaria de agradecer minha companheira de caminhada, minha esposa Melina Peixoto. Esta jornada não teria sido possível sem seu apoio incansável, sempre ao meu lado, me encorajando nos momentos mais desafiadores e celebrando comigo nas pequenas e grandes vitórias.

"It is only by understanding what people do as they take part
in a musical act that we can hope to understand its nature
and the function it fulfills in human life."
[Somente compreendendo o que as pessoas fazem
quando participam de um ato musical é que podemos
esperar entender sua natureza (da música) e a função
que ela desempenha na vida humana].

Christopher Small (1927-2011)

RESUMO

Esta tese apresenta uma descrição, concomitante a uma contextualização, da construção de uma *performance* de uma obra do século XX, a saber, a *Suíte Opus 9*, para quarteto de cordas, de Helza Camêu (1903-1995). Buscou-se, para tal, a organização de informações sobre o contexto histórico dessa composição, juntamente com narrativas sobre sua análise, edição, *performance* e registro audiovisual, todos fundamentados pelo estudo da autoetnografia, pesquisa qualitativa com uso da autorreflexão e escrita na exploração de experiências. Conectado à linha de estudos de Performance Musical, esta tese encontra eco também em estudos de musicologia, ao abordar manuscrito autógrafo de uma obra de Helza Camêu ainda não tratada em estudo acadêmico. Com a apresentação desta tese, foi reforçada a autoetnografia como método científico para a realização de pesquisas envolvendo a *performance* musical. Completam esta pesquisa uma edição da partitura manuscrita da *Suíte Opus 9*, e uma análise musical, ambas apoiadas pelos trabalhos de Figueiredo (2017) e LaRue (1992). Para além desta pesquisa, espera-se contribuir para a valorização de parte da obra da compositora Helza Camêu, e, consequentemente, da música brasileira de concerto.

Palavras-chave: Música brasileira para quarteto de cordas; Helza Camêu; Análise musical; Edição de partitura; Autoetnografia.

ABSTRACT

This work presents a description, concomitantly with a contextualization, of the construction of a performance of a 20th century work, the *Suite Opus 9* for string quartet, by Helza Camêu (1903-1995). To this end, we sought to organize information about the historical context of this composition, together with narratives about its analysis, editing, performance and audiovisual recording, all based on the study of autoethnography, qualitative research using self-reflection and writing in the exploration of experiences. Connected to the line of Musical Performance studies, this research also finds echo in musicology studies, when addressing an autograph manuscript of a work by Helza Camêu that has not yet been treated in academic study. With the presentation of this work, autoethnography was reinforced as a scientific method for carrying out research involving musical performance. This research is completed by an edition of the handwritten score of the *Suíte Opus 9*, and a musical analysis, both supported by the works of Figueiredo (2018) and LaRue (1992). In addition to this research, we hope to contribute to the appreciation of part of the work of the composer Helza Camêu, and, consequently, of Brazilian concert music.

Keywords: Brazilian music for string quartet; Helza Camêu; Music analysis; Score editing; Autoethnography.

Lista de Figuras

Figura 1 – Excerto da reportagem *VILLA-LÔBOS E A SEMANA DE ARTE MODERNA*, assinada por Armando A. de Lemos, publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1967, contendo as impressões de Villa-Lobos sobre a Semana de 22. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Manuel%20Francisco%20Ferreira%22&pagfis=103753.....27-28

Figura 2 – Helza Camêu entre os alunos e o diretor do Instituto Nacional de Música à época, Abdon Milanez (1858-1927), em celebração aos alunos que alcançaram o 1º Prêmio, Medalha de ouro, em 1921. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Helza%20Cam%C3%AAu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38880.....31

Figura 3 – Discreta crítica sobre o primeiro recital público de Helza Camêu, publicada no periódico O Jornal, de 30 de outubro de 1923. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=%22Helza%20Cameu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=14332.....33

Figura 4 – Capa de *Marionnettes* de João Nunes, dedicada a Helza Camêu, que a interpretou em seu recital de estreia. Fonte: Biblioteca Flausino Vale, da Escola de Música da UFMG.....34

Figura 5 – Excerto de *Marionnettes* de João Nunes, dedicada a Helza Camêu, que a interpretou em seu recital de estreia. Fonte: Biblioteca Flausino Vale, da Escola de Música da UFMG.....35

Figura 6 – Retrato da compositora Helza Camêu em 1937. Fonte: Dutra (2001).....37

Figura 7 – Pequena matéria de 13 de fevereiro de 1937, lançada pelo jornal Correio Paulistano, sobre a premiação de Helza Camêu no concurso para quarteto de cordas criado pelo Departamento de Cultura de São Paulo. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=%22Helza%20Cameu%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16784.....38

Figura 8 – Nota de Francisco Mignone sobre o segundo prêmio obtido por Helza Camêu em concurso realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, publicada no periódico A Nação, de 21 de fevereiro de 1937. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&pesq=%22Helza%20Cameu%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16521... 39

Figura 9 – Capa do *livro Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977) de Helza Camêu, obra agraciada com o Prêmio Especial da Caixa Econômica Federal, em 1978. Fonte: acervo pessoal de Mauro Chantal.....42

Figura 10 – Presença do modo Lídio no *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.....49

Figura 11 – Possibilidades de desenvolvimento de motivos na Introdução do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu.....50-51

Figura 12 – Motivo rítmico presente nas seções A e A' do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: elaborado pelo autor.....51

Figura 13 – Ritmo de baião presente na seção B de *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: elaborado pelo autor.....52

Figura 14 – Acorde diminuto no c. 108, cujo impacto sonoro e duração favorecem o início da seção A', conclusiva do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Elaborado pelo autor.....53

Figura 15 – Excerto da *Toada*, primeiros oito compassos, da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, que apresenta desde o início do movimento densa textura.....55

Figura 16 – Excerto da canção *Toada da chuva* de Helza Camêu, composta quase uma década após a *Suíte Opus 9*, e que apresenta linguagem composicional mais acessível. Fonte: Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – APHeCab.....56

Figura 17 – Presença de arpejos na seção B de *Toada*, c. 45 a 47. Fonte: elaborado pelo autor.....57

Figura 18 – Uso de valores musicais iguais para os instrumentos do quarteto, estruturados em um acorde de diminuta, favorável para a transição da seção B para a seção C, que apresenta a mesma tonalidade do início da *Toada*, Mi menor..58

Figura 19 – Uso abundante da síncope na parte A da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: elaborado pelo autor.....60

Figura 20 – Padrão rítmico de acompanhamento para a seção B da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, colcheia, duas semicolcheias seguidas de duas colcheias, distribuído entre os instrumentos que não realizam a linha melódica, esta composta por colcheias em sequência. Fonte: elaborado pelo autor.....61

Figura 21 – Cópia do manuscrito autógrafo da *Suíte Opus 9* de Helza Cameu. Fonte: Acervo pessoal de Edson Queiroz.....64

Figura 22 – Supressão da indicação de início e fim de cada sistema no manuscrito autógrafo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, indicadas por um círculo azul. Fonte: Acervo pessoal de Edson Queiroz.....67

Figura 23 – A indicação de M. M. no manuscrito autógrafo da *Toada*, segundo movimento da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Elaborado por este autor.....68

Figura 24 – Indicação de dinâmica e agógica registrada apenas para um instrumento na *Suíte Opus 9* pela compositora Helza Camêu, destacada aqui no retângulo azul, replicada para todos os instrumentos do quarteto na presente edição. Fonte: Elaborado por este autor.....75

Figura 25 – A indicação de "animando" destacada em azul, c. 208, que foi deslocada na presente edição para o c. 207. Fonte: Elaborado por este autor.....81

Figura 26 – A indicação de "animando" destacada em azul, c. 207, que foi deslocada na presente edição com vistas a um melhor resultado sonoro da performance da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Elaborado por este autor.....81

Figura 27 – O Quarteto PUC Minas em sua formação atual: Vitor Dutra (violino), Alexandre Kanji (violino), Joice Coutinho (viola) e Antônio Viola (violoncelo). Crédito: Melina Peixoto.....83

Figura 28 – A sala Multimeios - 135, localizada no prédio da PUC Minas no bairro Coração Eucarístico, Belo Horizonte, onde foram realizados os ensaios da Suíte Opus 9 de Helza Camêu, parte integrante desta tese. Crédito: Vitor Dutra.....85

Figura 29 – A diversidade na escrita dos primeiros compassos do *Ponteio* da *Suíte Opus 9*, como exemplo de leitura que o Quarteto PUC Minas realizou no primeiro ensaio para estudo e performance da obra. Fonte: Edição realizada pelo autor.....89

Figura 30 – Indicação de dinâmica e agógica registrada apenas para um instrumento na *Suíte Opus 9* pela compositora Helza Camêu, destacada aqui no retângulo azul, replicada para todos os instrumentos do quarteto na presente edição. Fonte: Elaborado por este autor.....91

Figura 31 – Emoldurado na cor azul, grafia presente na cópia manuscrita da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu para indicar motivo de destaque para determinados instrumentos do quarteto. Fonte: Elaborado pelo autor.....92

Figura 32 – Duas indicações de agógica grafada por Helza Camêu na *Suíte Opus 9* apenas para dois instrumentos, tendo essas indicações sido replicadas para todos os instrumentos do quarteto na edição proposta nesta tese. Fonte: Elaborado pelo autor.....97

Figura 33 – Indicação de agógica para todos os instrumentos do quarteto, presente na edição da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu apresentada nesta tese. Fonte: Elaborado pelo autor.....98

Figura 34 – O auditório do Conservatório UFMG, palco onde foi registrado em áudio e vídeo a performance da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu pelo Quarteto PUC Minas. Crédito: Lucas Braga-UFMG.....100

Figura 35 – Registro fotográfico do Quarteto PUC Minas realizado no auditório do Conservatório UFMG, em 12 de junho de 2025, quando foi registrado o áudio e o vídeo da performance da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu como parte integrante desta tese. Crédito: Melina Peixoto.....101

Figura 36 – *QR Code* de acesso à performance em vídeo da *Suíte Opus 9* realizada pelo Quarteto PUC Minas, no dia 12 de junho de 2025, no auditório do Conservatório UFMG, em Belo Horizonte. Fonte: Mussi Produções.....101

Lista de Quadros

Quadro 1 – Diretrizes sugeridas por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis*. Fonte: Freitas (2002).....44

Quadro 2 – Principais características do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.....48

Quadro 3 – Principais características da *Toada* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.....54

Quadro 4 – Principais características da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.....59

Quadro 5 – Cronograma de atividades para 10 ensaios do Quarteto PUC Minas para estudo e performance da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Organizado por este autor.....87-88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....15

1 – CONTEXTO HISTÓRICO E ANÁLISE DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU.....20

1.1 A *Suíte Opus 9* no contexto histórico da música de concerto no Brasil do século XX.....20

1.2 Helza Camêu de Cordoville e suas múltiplas possibilidades frente à música brasileira.....29

1.3 Análise da *Suíte Opus 9* a partir dos parâmetros estabelecidos por Jan LaRue.....43

1.3.1 *Ponteio*.....47

1.3.2 *Toada*.....53

1.3.3 *Dansa* (*Dança*).....58

2 – UMA EDIÇÃO DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU: HISTÓRICO, METODOLOGIA E ESCOLHAS.....63

3 – A CONSTRUÇÃO DE UMA *PERFORMANCE* DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU.....83

3.1 Contexto e organização prévia deste autor.....83

3.2 Organização dos ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu junto ao Quarteto PUC Minas.....86

3.3 Os ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu 87

3.3.1 Primeiro ensaio.....88

3.3.2 Segundo ensaio.....90

3.3.3 Terceiro ensaio.....92

3.3.4 Quarto ensaio.....93

3.3.5 Quinto ensaio.....94

3.3.6 Sexto ensaio.....94

3.3.7 Sétimo ensaio.....95

3.3.8 Oitavo ensaio.....96

3.3.9 Nono e décimo ensaio.....98

3.4 O registro em áudio e vídeo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu 99

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....103

REFERÊNCIAS.....105

ANEXO I – CÓPIA DO MANUSCRITO AUTÓGRAFO DA *SUÍTE* OPUS 9 DE HELZA CAMÊU.....107

ANEXO II – NOSSA EDIÇÃO DA *SUÍTE* OPUS 9 DE HELZA CAMÊU.....143

INTRODUÇÃO

Com a intenção de trilhar possíveis caminhos que me levassem à vivência e realização de um Doutorado, desdobramento natural de meus estudos acadêmicos como chancela para minha trajetória na busca por uma constante e desafiadora estabilidade como *performer*, examinei seriamente a possibilidade de utilização da autoetnografia como método de investigação. Assim, a cada leitura atenta sobre o assunto, até então quase desconhecido por mim, o desejo de realizar minha qualificação como doutor encontrou eco no termo criado em 1975 por Karl Heider (1935), a autoetnografia.

A definição de autoetnografia na vivência de Karl Heider, foi alicerçada a partir de seu contato com os Dani, pessoas na Nova Guiné. Segundo Vieira (2020):

> Em um segundo momento, David Hayano (1979) utilizou o termo autoetnografia aplicada às pesquisas culturais das quais ele fazia parte. Hoje em dia o termo é utilizado para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural (VIEIRA, 2020, p. 1067).

Se o estudo autoetnográfico possibilita a identificação de aspectos culturais de determinado segmento, extenso ou diminuto, de uma tribo ou de uma orquestra, por exemplo, essa ferramenta é também uma fonte de revelação para qualquer autor que dela se aproxime e a utilize, visto que determinados aspectos pessoais de condução e realização de simples tarefas ou projetos preestabelecidos podem revelar nuances de atuação de determinado pesquisador que as realiza sem uma consciência exata de seu desempenho.

Como músico, meu objetivo maior sempre foi a *performance*. Posteriormente, e amparado por ela, descobri o caminho da docência, reconhecendo em mim um professor profícuo na condução de talentos que se dedicaram ao aprendizado e prática do violino. Destarte, desde o início de meus estudos desse instrumento, que por sua beleza e alcance expressivo despertou em mim o desejo e o empenho para que me tornasse músico, desde os sete anos de idade, venho me dedicando todos os dias ao estudo de sua técnica, seja por meio do meu trabalho como integrante da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, da Orquestra SESIMINAS, do Quarteto de Cordas Puc Minas ou, ainda, em meu

estúdio, onde a proximidade física e intelectual com o violino se faz de maneira mais íntima. Assim, a realização de uma pesquisa autoetnográfica, que permite, além de investigações sobre determinado assunto, no meu caso, sobre a análise, edição, *performance* e dados históricos sobre a *Suíte Opus 9* para quarteto de cordas, de Helza Camêu (1903-1995), poder perceber e registrar de maneira contundente e acadêmica o que se passou comigo durante o processo de investigação da obra supracitada, com os produtos propostos para esta investigação (edição, análise musical, contextualização histórica da compositora e sua obra e, ainda, a *performance* da *Suíte Opus 9*), se configurou em mais uma oportunidade, desta vez já em minha maturidade, de me desenvolver como *performer*, obtendo ainda mais ferramentas para minha atuação como docente.

Embora o termo autoetnografia ligada à *performance* ainda não seja muito usual em meu ambiente de trabalho (e mesmo na academia), digno de nota é que há muito da pesquisa acadêmica que pode ser encaixado nesse método de investigação. Quando um pesquisador se debruça sobre determinado tema, ele realiza um trabalho autoetnográfico que não será citado como tal, pois seu objeto de pesquisa será acolhido pela realização de sua *performance*, pela edição de seu discurso musical, por informações históricas sobre sua origem ou qualquer outro processo que traga à luz determinado objeto de estudo. A partir da conhecida frase do químico Antoine-Laurent de Lavoisier (1743-1794), "Na Natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma", entendo que a história recente nos permitiu a definição do termo autoetnografia como uma transformação do entendimento do homem para a realização das mesmas tarefas que sempre desempenhou. Essas tarefas, acrescidas do estudo da percepção de sua execução, permitem uma nova visão sobre o fazer, seu desenvolvimento, sua manutenção e conclusão.

Lembro-me dos primeiros textos que investiguei sobre autoetnografia. Nesse sentido, as palavras de Vieira (2020) foram um caminho para um melhor entendimento do processo de investigação pela autoetnografia. Segundo essa autora:

> Há ao menos três *modi operandi* da pesquisa autoetnográfica: descritiva, analítica ou crítica. Tais modalidades não são exclusivas e podem ser integradas, aparecendo em uma ou outra proporção ao longo de uma mesma pesquisa (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p.143). Não é necessário a escolha de apenas uma função a ser utilizada, pois um

> mesmo texto autoetnográfico pode atender à mais de uma função de acordo com a sua forma de operar dentro da pesquisa. Ela pode ainda ser usada apenas como uma parte da pesquisa junto a outras fontes. Quanto às estratégias metodológicas, López-Cano e San Cristóbal (2014) nos apresentam cinco tipos aplicadas à pesquisa artística autoetnográfica: memória pessoal, auto-observação, autorreflexão, entrevistas autoetnográficas e análises de artefatos preexistentes (VIEIRA, 2020, p. 1068).

Em relação à metodologia que utilizei para a estruturação e confecção desta tese, vali-me dos cinco tipos de estratégias metodológicas para a construção final de meu trabalho, a saber, memória pessoal, auto-observação, autorreflexão, entrevistas autoetnográficas e análises de artefatos preexistentes, essa última diz respeito ao manuscrito da composição *Suíte Opus 9* para quarteto de cordas, de Helza Camêu. Todo o processo de acesso à sua cópia manuscrita autógrafa contribuiu também para que meu olhar se voltasse para a autoetnografia como método de pesquisa, visto que recebi a partitura das mãos generosas de meu professor de violino, o Dr. Edson Queiroz, que me acompanha desde antes de meus estudos no curso de Graduação da Escola de Música da UFMG.

Ao investir na realização de meu doutoramento, tive como objetivos, todos igualmente relevantes, a divulgação de uma obra, a *Suíte Opus 9* (juntamente com o nome de sua autora, Helza Camêu), cujo acesso estava restrito a poucos, por se encontrar ainda em cópia autógrafa e disponível para poucos intérpretes e pesquisadores, e, também, contribuir para com o aumento de pesquisas acadêmicas sobre a autoetnografia voltada para a *performance*. Nesta tese, em questão, os desdobramentos alcançam um patamar científico, por se tratar de uma pesquisa acadêmica, mas também pessoal, visto que o grupo abordado por mim para a confecção de parte deste trabalho envolveu os integrantes do Quarteto de Cordas Puc Minas, grupo escolhido por mim para a realização da partitura da *Suíte Opus 9*, de Helza Camêu.

Para além dos relatos observados durante os anos de meu doutoramento, parte deles sob restrições impostas pela crise sanitária mundial disparada pela presença da COVID-19, os produtos desta pesquisa contribuem não somente para com o alicerce que sustenta pesquisas de autoetnografia ligada à *performance*. Vista com uma ótica mais abrangente, minha pesquisa flertou com a musicologia, ao trazer à luz uma obra de Helza Camêu. Como o leitor verificará em algumas páginas que compõem esta pesquisa, a obra em questão não foi utilizada apenas

como álibi para a realização do estudo autoetnográfico proposto. A *Suíte Opus 9* possui um forte histórico no desenvolvimento da música brasileira de concerto do século XX, como obra premiada, nascida das mãos de uma compositora profícua e pouco celebrada à época. Helza Camêu, após o estudo contínuo da Professora Dra. Luciana Monteiro de Castro Dutra (UFMG) na primeira década deste século, tem sido reconhecida e valorizada pela relevância de sua obra. Atuante em diversas áreas, tem em suas composições uma produção vasta, ainda desconhecida do grande público. Assim, pude oferecer como produto uma edição da partitura da *Suíte Opus 9*, dados acerca de sua gênese e reconhecimento obtido à época, principalmente pelo prêmio nacional conquistado em 1936/1937, concedido pelo Departamento de Cultura do Estado de São Paulo. Ainda sobre a *Suíte Opus 9*, pude oferecer uma gravação em áudio e vídeo de sua *performance*, realizada pelo Quarteto de Cordas Puc Minas, o que colabora para com o mapeamento da música de concerto para quarteto de cordas no Brasil do século XX.

A metodologia utilizada para a realização desta pesquisa inclui os nomes dos autores Carlos Alberto Figueiredo (s.d.), cuja obra *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - Teoria e práticas editoriais* (2017), me permitiu a edição que ora apresento como Anexo III desta tese. Outro autor que cito é Jan LaRue (1818-2004), cuja obra *Guidelines for Style Analysis* (1992) permitiu um melhor entendimento da *Suíte Opus 9* em sua estrutura. Para além das referências envolvendo a análise e a edição da partitura da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, cito os autores Ellis, Adams, e Bochner (2019), com o artigo *Autoetnografía: una metodologia cualitativa*; López-Cano e Opazo (2014), com o livro *Investigación artística em música: problemas, métodos, experiencias y modelos*; Santos e Biancalana (2017), com o artigo *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas*.

A estruturação desta tese conta com três capítulos, seguidos de minhas Considerações finais. No primeiro capítulo, CONTEXTO HISTÓRICO E ANÁLISE DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU, dispus dados sobre a origem da *Suíte Opus 9*, numa contextualização que envolve a produção de quartetos de cordas no Brasil, bem como a atuação da compositora frente às dinâmicas que regiam a política musical brasileira. Este primeiro capítulo apresenta, ainda, uma análise da *Suíte Opus 9*, a partir dos parâmetros estabelecidos por LaRue (1992), como citado

anteriormente. O segundo capítulo, UMA EDIÇÃO DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU: METODOLOGIA E ESCOLHAS, contém informações sobre o caminho que o manuscrito da *Suíte Opus 9* percorreu até chegar às minhas mãos. Neste sentido, sopese a necessidade de contribuir para com o mapeamento e divulgação da música de concerto brasileira em formação de quarteto de cordas, julguei necessário a realização de uma edição que possibilite melhor acesso à partitura de Camêu, quase desconhecida na contemporaneidade. Inserida em Anexos desta tese, cumprindo a faceta musicológica deste estudo, o leitor tem agora acesso à partitura manuscrita autógrafa, à edição *Urtext* e também a uma Edição Prática, concebida a partir do direcionamento estruturado pelo musicólogo Carlos Alberto Figueiredo. A realização da Edição Prática da *Suíte Opus 9* se configura em um dos produtos gerados durante a realização desta tese, juntamente com uma interpretação ao vivo dessa obra pelo Quarteto de Cordas Puc Minas, do qual sou membro fundador. Pela representatividade artística e histórica da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, julguei necessário a apresentação de dados sobre sua edição em um capítulo próprio, cumprindo um dos objetivos desta tese, como mencionado anteriormente, que é o de contribuir para a divulgação de uma de nossas maiores compositoras na história da música no Brasil.

O terceiro e último capítulo desta tese, A CONSTRUÇÃO DE UMA *PERFORMANCE* DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU, apresenta informações sobre minha organização prévia para a realização das etapas, sob a regência da autoetnografia, que culminaram na conclusão deste estudo. Os relatos sobre a organização dos ensaios, dinâmica de estudo e coordenação das atividades propostas contribuíram para uma melhor compreensão e, consequentemente, consolidação de meu *modus operandi* enquanto estudioso do violino em grupos de câmera. Nesse sentido, entendo que minha preferência pela realização desta tese sob o olhar da autoetnografia consolidou em mim, por meio de novas descobertas pessoais sobre possibilidades de condução de estudos de *performance*, a consciência das etapas necessárias para um resultado prático, seguro e eficiente no fazer musical, o que inclui também possibilidades de mudanças futuras, visto que a música (como movimento) nos inspira ao gesto contínuo, de preferência em direção à *performance* mais próxima do que julgamos satisfatório.

1 – CONTEXTO HISTÓRICO E ANÁLISE DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU

Este capítulo apresenta dados e reflexões sobre o contexto histórico da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Personalidade cuja obra alcança contornos de representatividade elevados como compositora de seu tempo, o nome de Helza Camêu, cumprindo a máxima do ditado "*Tempus est optimus judex rerum omnium"* (O tempo é o melhor juiz de todas as coisas), tem obtido reconhecido respeito perante a comunidade acadêmica em pesquisas que trazem à luz parte de sua obra desde o final do séc. XX. Como exposto nas próximas páginas, além dos reconhecidos predicados musicais com os quais atuou durante décadas no âmbito da música de concerto no Brasil, Helza Camêu era uma mulher em um mundo comandado por homens, sendo sua obra uma força motriz que representava a igualdade de gêneros, muito embora não reconhecida e/ou discutida em sua totalidade à época.

Em complemento a esta primeira parte, apresento uma análise da referida suíte, tendo como base os parâmetros estabelecidos por Jan LaRue (1918-2004) em sua obra *Guidelines for Style Analysis* (1992), num roteiro realizado a partir de cinco parâmetros, os quais, som, harmonia, melodia, ritmo e forma.

1.1 A *Suíte Opus 9* no contexto histórico da música de concerto no Brasil do século XX

Na presente abordagem sobre o contexto histórico envolvendo a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, optei por apresentar dados envolvendo na produção brasileira a formação de quarteto de cordas no séc. XX e também por localizar a compositora na produção de música de concerto na primeira metade daquele século. Nesse sentido, cumpre o registro de que qualquer combinação com instrumentos de cordas com quatro elementos pode ser denominado literalmente como quarteto de cordas. No desenvolvimento da história da música, no entanto, foi a formação de dois violinos (1º e 2º), uma viola e um violoncelo que permaneceu como desejável por compositores ao longo dos séculos. Desde o séc. XVIII, cujas primeiras formações criadas por Joseph Haydn (1732-1809) – considerado o pai do quarteto de cordas – apresentavam cinco movimentos, essa formação recebeu nos séculos XVIII e XIX o olhar de compositores como Michael

Haydn (1737-1806), Luigi Rodolfo Boccherini (1743-1805), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ignaz Pleyel (1757-1831), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828), Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Piotr Ilitch Tchaikovski (1840-1893) e Charles Ives (1874-1954), entre inúmeros outros que se destacaram no âmbito da música de concerto.

No Brasil do séc. XIX, a música lírica, especialmente as óperas italianas e muitas delas traduzidas para o português, representavam o maior apego do público aos teatros. A criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no Rio de Janeiro, à época capital do Brasil, causou, segundo Alves (2021):

> (...) uma revolução no meio artístico por ser uma ideia original e que foi muito bem-sucedida, a princípio. O Diário do Rio de Janeiro publica: "[...] aplaudo desde já a realização da bela idéia do Sr. Amat, a criação de uma academia de música que dê nascimento ao theatro lyrico nacional" (ALVES, 2021, p.32).

Em contrapartida, foi também no séc. XIX, mais especificamente na segunda metade, que a música de câmara instrumental no Brasil pôde se desenvolver, talvez pela própria sociedade observar o desenvolvimento e atuação de formações camerísticas em países como Alemanha e França, confirmando a influência cultural que a Europa exercia sobre parte da sociedade brasileira. Nesse sentido, a instauração de clubes no Brasil pôde ofertar a prática de formações camerísticas para além da presença da voz em árias de óperas e canções de câmara. Assim, cito a pesquisadora Melina Peixoto (2023), que apresentou dados sobre a criação do Clube Carlos Gomes, no Recife, PE, que esteve sob direção do compositor Euclides Fonseca (1854-1929), se configurando como "sociedade artística amadora atuante no século XIX". Por sua vez, o Club Beethoven, fundado por Robert Jope Kinsman Benjamin (1853-1927) proporcionou ambiente propício para a música instrumental camerística, tendo ainda em sua história a participação do escritor Machado de Assis (1839-1908) em sua biblioteca. Segundo Vincenzo Cernicchiaro (1858-1929), em sua obra *Storia della musica nel Brasile* (1926), ao

apresentar dados sobre a expressiva programação do Club Beethoven, no Rio de Janeiro[1]:

> Rimaneva, però, al Club Beethoven, la gloria di aver fatto, nel bene del l'arte, durante un periodo di 7 anni, più che non fecero le altre società musicali, in un quarto di secolo. I più notevoli artisti si sentivano onorati di prender parte ai concerti bimensili di musica da camera. La pluralità degli elementi artistici, amatori e professionisti distinti, che presero parte nei 136 concerti di musica da camera, nei quattro grandi concerti sinfonici e nelle cinque « matinées » date dal 4 febbraio 1882 sino al 22 agosto 1889 (...) (CERNICCHIARO, 1926, p.546-547).
>
> [Contudo, o Clube Beethoven ainda teve a glória de ter feito, para o bem da arte, durante um período de 7 anos, mais do que outras sociedades musicais em um quarto de século. Os artistas mais notáveis sentiram-se honrados em participar dos concertos de música de câmara. A pluralidade de elementos artísticos, amadores e profissionais, que participaram nos 136 concertos de música de câmara, nos quatro grandes concertos sinfônicos e nas cinco "matinées" proferidas de 4 de fevereiro de 1882 a 22 de agosto de 1889 (...) (Tradução livre deste autor).

Em continuidade às possibilidades de realizações camerísticas à época, Cernicchiaro contemplou também a Sociedade de Concertos Clássicos:

> Merita pure di essere ricordata la società di Concerti Classici, fondata dal distinto violinista cubano Giuseppe White, nel 1883, che, sotto gli auspici della grande protettrice dell'arte e degli artisti, l'Augusta Principessa Donna Isabella, contessa d ' Eu, illustra ed onora l'arte fra noi. Questa società, i cui ideali fan riscontro a quelli del Club Beethoven, aveva, oltre al sentimento culturale della buona musica, uno scopo degno di speciale lode, poichè i proventi dei suoi concerti erano devoluti in soccorso a varie società di beneficenza di Rio de Janeiro . Tra gli artisti, che nell 'arte clássica più emersero, fu il fondatore Giuseppe White e l'eminente pianista Arturo Napoleone.
>
> Del quartetto, facevano parte Felice Bernardelli (2° violino), Luigi Gravenstein (viola) e Giovanni Cerrone (violoncello). Nomineremo anche i buoni concerti sinfonici, che la stessa soleva dare nel «Cassino Fluminense», sotto l'abile direzione del suo fondatore. Oltre ai capolavori di Mendelssohn, di Weber, di Max Bruch, ci faceva udire la sinfonia Pastorale del Beethoven ed altri capolavori. Però, non rinunziando a cantare vieppiù le lodi dell'utilità che ne traeva l'arte classica della musica da camera e sinfonica, la storia deplora che, eccettuati i concerti sinfonici, ai quali accorreva un numeroso uditorio, le sessioni del quartetto erano quasi di esclusiva privativa dei soli soci fondatori, i quali costituivano una selezione dell' aristocrazia dell' epoca. (...) Le audizioni di musica da camera avevano luogo in una delle sale della Scuola da Gloria, Largo do Machado (CERNICCHIARO, 1926, p.547-548).

[1] Apresento, logo após as citações da obra de Cernicchiaro, uma tradução livre do texto original em italiano.

> Merece ser lembrada a Sociedade de Concertos Clássicos fundada pelo ilustre violinista cubano Giuseppe White, em 1883, que, sob auspícios da grande protetora da arte e dos artistas, a Princesa Augusta Dona Isabella, Condessa d'Eu, ilustra e homenageia a arte entre nós. Esta sociedade, cujos ideais coincidem com os do Clube Beethoven, teve, além de sentimento cultural da boa música, um propósito digno de especial elogio, já que os lucros de seus shows foram doados para várias instituições beneficentes do Rio de Janeiro. Entre os artistas, que na arte clássica mais emergiram, foram o fundador Giuseppe White e o eminente pianista Arturo Napoleão.
>
> O quarteto incluía Felice Bernardelli (2º violino), Luigi Gravenstein (viola) e Giovanni Cerrone (violoncelo). Também nomearemos os bons concertos sinfônicos que ocorriam no «Cassino Fluminense", sob a competente direção de seu fundador. Além das obras-primas de Mendelssohn, Weber, Max Bruch, nos fez ouvir a Sinfonia Pastoral de Beethoven e outras obras-primas. Mas sem desistir de cantar mais o elogio da utilidade que dela derivou a arte clássica da música de câmara e sinfônica, a história lamenta que, com exceção dos concertos sinfônicos, aos quais houve um grande público, as sessões do quarteto foram quase exclusivas apenas dos membros fundadores, que constituíram uma seleção da aristocracia da época. (...) As audições de música de câmara decorreram numa das salas da Escola Glória, Largo do Machado (Tradução livre deste autor).

Maria Alice Volpe (s.d.) em seu artigo Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística (1994), ao tratar de clubes musicais no Brasil e sua importância em relação ao desenvolvimento da música de câmara nacional registrou que:

> Esses clubes musicais constituíram-se em verdadeiros agentes divulgadores da música de câmara produzida por compositores brasileiros e por estrangeiros. As informações que obtivemos a respeito das execuções de obras de câmara do período romântico brasileiro mostram que tais sociedades realizaram diversas primeiras audições: a *Sonata* para violino e piano em Lá Maior de Leopoldo Miguez, executada pelo próprio autor ao violino e Artur Napoleão ao piano, no clube Beethoven do Rio de Janeiro a 12 de julho de 1886; a *Prece* para violoncelo e piano em Fá menor de Alberto Nepomuceno, executada pelo próprio autor ao piano e Frederico Nascimento ao violoncelo, no Clube Iracema de Fortaleza a 25 de abril de 1888; o *Trio* para piano e cordas, em Fá menor de Alberto Nepomuceno, executado pelo Trio Barrozo Neto, Nicolino Milano e Alfredo Gomes no Salão do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro a 31 de agosto de 1916; o *Trio* para piano e cordas em Si menor op. 45 de Henrique Oswald, pelo Trio Barrozo-Milano-Gomes em 1916; e o *Quarteto de cordas* nº 1 em Si menor de Alberto Nepomuceno, executado pelo Quarteto Chiafitelli no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro a 18 de maio de 1933 (VOLPE, 1994, p. 138-139).

Segundo Anderson Rocha (s.d.), em seu artigo intitulado *Os Três Quartetos de Cordas de Alberto Nepomuceno* (1998-1999):

> Os reflexos deste novo gosto são notados na criação musical brasileira através da iniciativa pioneira de seus compositores, ao construir um repertório camerístico baseado em novos parâmetros. São adotadas técnicas de composição mais sofisticadas, se comparadas aos exemplos anteriores, tanto nos gêneros de morfologia curta quanto nas grandes formas. Este maior preparo ocorreu também em função das oportunidades oferecidas aos músicos de prosseguir sua formação no Velho Mundo, fazendo com que a afluência a esses centros de educação musical constituísse "fenômeno fundamental para a formação de compositores nascidos no século passado?"[2]. Tais esforços resultaram num dos principais resultados criativos de uma geração de músicos que, nas palavras de Mário de Andrade, "já apresentavam uma técnica suficientemente forte para que a nossa música alimentasse umas primeiras aspirações de caminhar por si[3]" (ROCHA, 1998-1999, p. 154).

Ainda segundo Rocha (1998-1999), até a data que marca o primeiro quarteto de cordas de Alberto Nepomuceno (1864-1920), o ano de 1889, apenas quatro outras composições com essa formação foram identificadas, sendo elas, o *Quarteto* composto pelo padre José Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840), sem data de composição, *Quarteto*, de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), dedicado ao ministro Antônio de Araújo de Azevedo (1754-1817), também sem registro que date sua criação, o *Quarteto em lá menor* (1885), dedicado ao imperador D. Pedro II (1825-1891), de autoria de Sant'Ana Gomes, cujo nome real é José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908), irmão de Carlos Gomes (1836-1896), e, ainda, o *Quarteto* (1885) de Alexandre Levy (1864-1892).

Todo o histórico descrito acima chancela, como citado anteriormente, o valor da música europeia em suas influências no fazer musical no Brasil. Em tempos de decolonização, meu olhar, como pesquisador, reverencia a estrutura herdada, cujas benesses permitiram que, principalmente a partir do séc. XX, a música brasileira pudesse se desenvolver tendo como base uma inegável fonte de possibilidades por meio da música de concerto. Assim, cito a Semana de Arte Moderna ao apresentar dados e considerações sobre o desenvolvimento do quarteto de cordas no Brasil.

Ocorrida entre os dias 13 a 17 de fevereiro de 1922, a Semana de 22, como também é conhecida, se constituiu numa reunião de múltiplas *performances* de dança, declamações de poemas, exposição de obras plásticas (escultura e pintura) e, o que contribui para este texto, a música. É certo que os participantes tinham

---

[2] Maria Alice Volpe, *Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa*. Revista Brasileira de Música, EM - UFRJ, vol. 21, 1994-1995, p. 51.
[3] Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira*, São Paulo, Martins, 1975, p. 23.

como objetivo principal o sempre citado "novo olhar" sobre a arte, a partir de inovações, muitas delas inspiradas na vanguarda do velho mundo. O ideal, por parte dos processos artísticos apresentados, era o livre passe para uma arte mais brasileira. Curiosamente, muitos dos nacionalistas brasileiros tinham ascendência direta europeia. Para tal, a ruptura com o academicismo proporcionou verdadeiro impulso para o movimento Modernista no país. No entanto, há que se considerar que a base musical europeia estava lá. Em relação à música, por exemplo, não houve no modernismo brasileiro a atenção dominante para apresentação de novos instrumentos, sendo o piano, assim como na Europa, a base para a produção de considerável volume de obras nacionais. A voz, mesmo que adaptada para nossos textos poéticos, se manteve tal e qual nas escolas italiana e alemã, na busca por uma melhor projeção mediante as particularidades de nossa língua. Em relação às cordas, a formação de quartetos de cordas, por exemplo, por mais que tenhamos em nosso repertório movimentos designados como *Ponteio*, *Toada* e *Dansa*, como são os que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, a estrutura europeia na formação de quatro instrumentos de cordas está lá.

Entendo que a Semana de 22 reflete hoje considerável movimentação posterior à sua apresentação. Porém, numa busca rápida pelo site da Hemeroteca Nacional por publicações em Minas Gerais, nenhuma das 110.447 páginas de periódicos mineiros citam o evento na época, e Belo Horizonte, nascida em 1897, ainda não possuía seu Conservatório Mineiro de Música[4], inaugurado em 1925, cujas bases para funcionamento estavam ligadas à instrução oferecida no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro.

Ainda em relação à imprensa nacional frente à Semana de 22, o mesmo se dá em Estados como a Bahia e Rio Grande do Sul, que não apresentam em seus periódicos dispostos *on-line* pela Hemeroteca Nacional nenhuma referência sobre a Semana. No Paraná, no período observado e disponível pelo site supracitado, apenas dois periódicos mencionaram o evento. No Rio de Janeiro, à época capital do Brasil, um número mais expressivo, 17, de periódicos que citaram o acontecimento e seus anseios. Dessa maneira, embora o tempo tenha creditado à

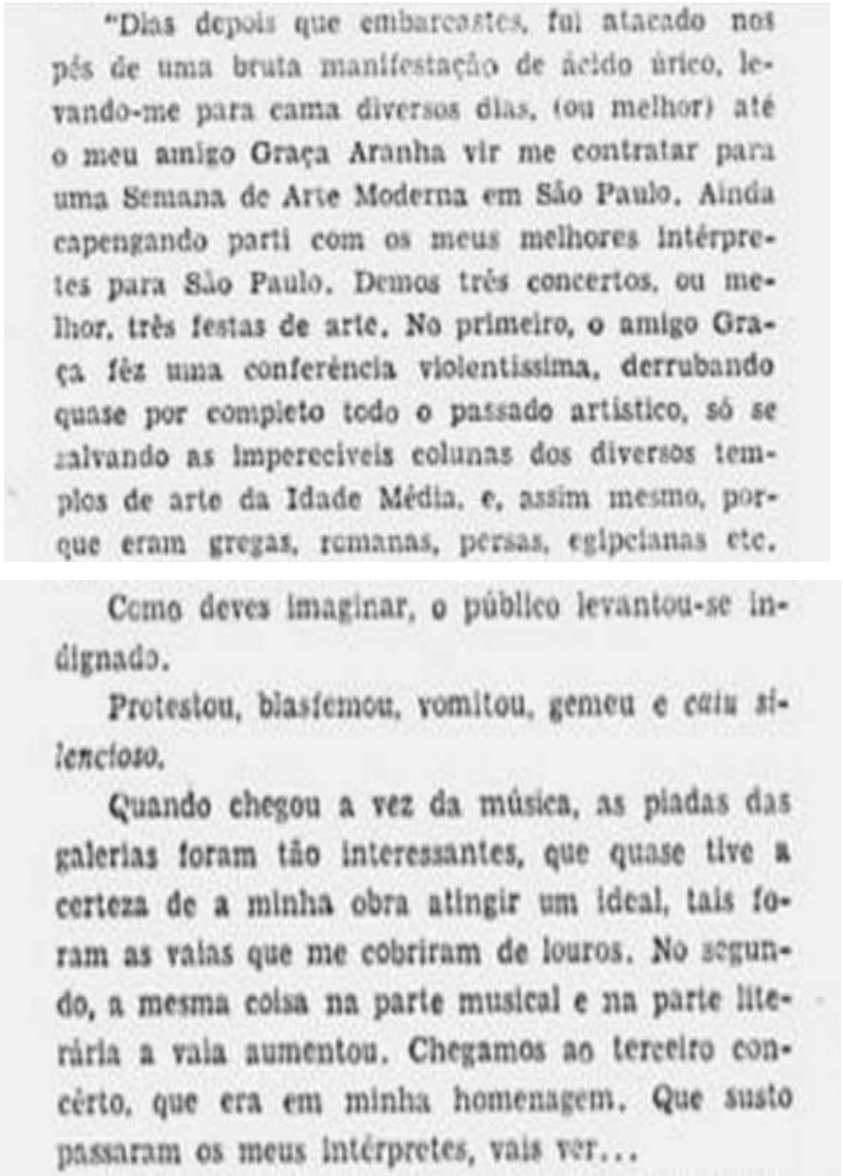
[4] Instituição estabelecida pelo governo do Estado, o Conservatório Mineiro de Música teve início quando Belo Horizonte, inaugurada em 12 de dezembro de 1897, não contava ainda com três décadas completas de existência. Com sua federalização, se tornou a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Semana de Arte Moderna um *status* respeitoso que a liga ao desenvolvimento da música brasileira no séc. XX, à época a situação era um pouco diversa, e podemos visualizar aquele ambiente por meio das palavras de nosso compositor de maior destaque, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em uma carta enviada ao compositor Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), publicada posteriormente no *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1967, como parte da reportagem *VILLA-LÔBOS E A SEMANA DE ARTE MODERNA*, assinada por Armando A. de Lemos (s.d.). Essa carta despretensiosa e relativamente engraçada, histórica, escrita no Rio de Janeiro e datada do dia 20 de abril de 1922, constitui prova da liberdade que havia entre os dois compositores. Com espírito alegre, Villa-Lobos escreveu ao amigo:

> Dias depois que embarcastes, fui atacado nos pés de uma bruta manifestação de ácido úrico, levando-me para cama diversos dias, (ou melhor) até o meu amigo Graça Aranha vir me contratar para uma Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ainda capengando parti com os meus melhores intérpretes para São Paulo. Demos três concertos, ou melhor, três festas de art. No primeiro, o amigo Graça fez uma conferência violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média, e, assim mesmo, porque eram gregas, romanas, persas, egipcianas etc.
>
> Como deves imaginar, o público levantou-se indignado.
>
> Protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e caiu silencioso.
>
> Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem. Que susto passaram os meus intérpretes, vais ver...
>
> Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo *3º Trio*, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucila e Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o quarteto simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei.
>
> Na segunda parte desse quarteto, lembras-te?, o conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem. Um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba...
> Pôs abaixo toda a comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas.

> Esses moços, ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que tal não fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uf!...chega.
>
> Adeus meu amigo, escreva-me com urgência, porque devo breve partir para o Rio Grande noutra tentativa de vaia.
> Teu Villa-Lobos

Na Figura 1, a seguir, apresento excerto da matéria supracitada, contendo a transcrição da carta de Villa-Lobos a Arthur Iberê de Lemos:

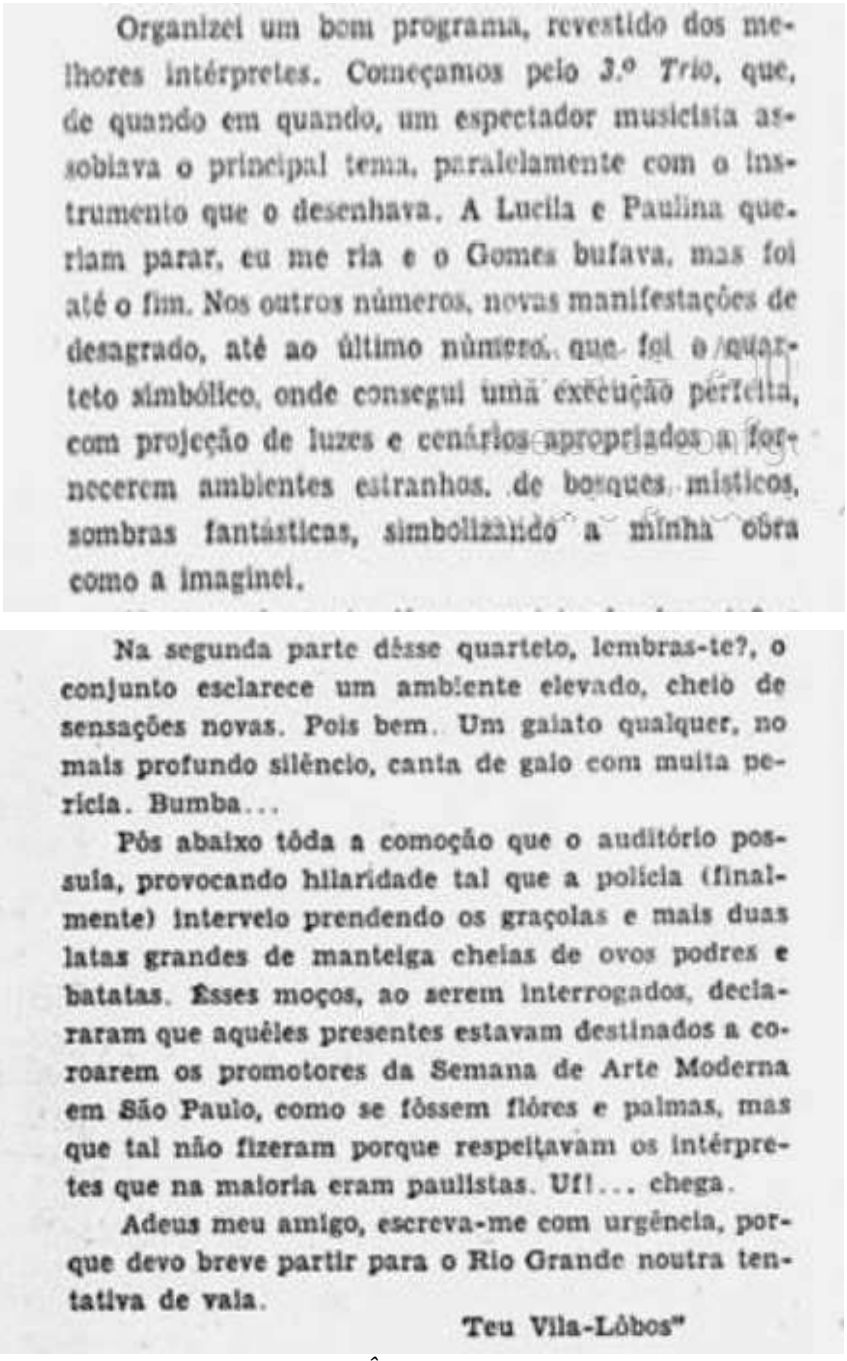


"Dias depois que embarcastes, fui atacado nos pés de uma bruta manifestação de ácido úrico, levando-me para cama diversos dias, (ou melhor) até o meu amigo Graça Aranha vir me contratar para uma Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ainda capengando parti com os meus melhores intérpretes para São Paulo. Demos três concertos, ou melhor, três festas de arte. No primeiro, o amigo Graça fêz uma conferência violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média, e, assim mesmo, porque eram gregas, romanas, persas, egípcianas etc.

Como deves imaginar, o público levantou-se indignado.

Protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e *caiu silencioso.*

Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concêrto, que era em minha homenagem. Que susto passaram os meus intérpretes, vais ver...



Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo *3.º Trio*, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucila e Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o quarteto simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei.

Na segunda parte dêsse quarteto, lembras-te?, o conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem. Um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba...

Pôs abaixo tôda a comoção que o auditório possuia, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Êsses moços, ao serem interrogados, declararam que aquêles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna em São Paulo, como se fôssem flôres e palmas, mas que tal não fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uf!... chega.

Adeus meu amigo, escreva-me com urgência, porque devo breve partir para o Rio Grande noutra tentativa de vaia.

Teu Vila-Lôbos"

Figura 1 – Excerto da reportagem *VILLA-LÔBOS E A SEMANA DE ARTE MODERNA*, assinada por Armando A. de Lemos, publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1967, contendo as impressões de Villa-Lobos sobre a Semana de 22. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Manuel%20Francisco%20Ferreira%22&pagfis=103753

A música de concerto produzida no Brasil no contexto modernista se mostra tão volumosa quanto heterogênea, a partir das inúmeras referências culturais presentes no país. Essa produção teve como fonte de inspiração um país com uma mistura de culturas provavelmente única no mundo. Dessarte, a produção de nossos patrícios encontrou campo fértil para traduzir sob os moldes

europeus do fazer musical ambientes que ilustravam a vida do homem do campo, cantos e cerimônias de povos originários e de origem afro-brasileira, assim como a vida cosmopolita de cidades que cresciam em modernização e desenvolvimento. Ritmos nacionais foram transportados para possibilidades sonoras do piano, de orquestras, de vozes, de gêneros musicais e formações diversas, nas quais o quarteto de cordas está inserido. Nesse contexto eclético de produção musical, inserida num pequeno grupo que percorreu caminhos trilhados até então por homens, há o nome da compositora fluminense Helza Camêu, nascida Helza Camêu de Cordoville, em 1903 e falecida em 1996.

1.2 Helza Camêu de Cordoville e suas múltiplas possibilidades frente à música brasileira

Desde o início do séc. XXI, o nome e a obra de Helza Camêu tem sido constantemente abordado em pesquisas envolvendo *performance* e musicologia. No cenário atual, o nome da Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (1961), pertencente ao quadro de docentes da UFMG, se impõe como referência ao buscarmos informações sobre os diversos campos de atuação dessa personalidade que, embora seja frequentemente citada como compositora, percorreu caminhos sólidos e distintos como *performer* e também como musicóloga, carregando consigo o peso de uma formação de excelência entre seus contemporâneos. Nesse sentido, convido o leitor que queira conhecer mais sobre a trajetória da compositora a inteirar-se com a dissertação *Crepúsculo de Outono*, Op. 25 nº 2 para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos interpretativos e biografia da compositora, defendida por Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (UFMG). A professora Luciana Monteiro, pertencente à primeira turma do curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG, criado em 1999, obteve pouco antes contato com Julieta Corrêa (s.d.), afilhada de batismo da compositora e, posteriormente, adotada por ela, em 1964, que lhe cedeu expressivo material manuscrito de Helza Camêu, com o qual deu início à pesquisa que, ao longo de mais de duas décadas, tem proporcionado um maior conhecimento da produção da compositora, por meio de palestras, artigos, livros

de partituras e gravações de áudio[5]. Assim, o trabalho da professora Luciana Monteiro de Castro Dutra se impõe como o mais abrangente e mais significativo sobre a vida de Camêu, se constituindo em fonte segura e maior referência para pesquisas subsequentes.

Posteriormente, essa pesquisadora concluiu seu doutoramento com uma expansão de seus estudos sobre a obra de Helza Camêu, ao defender a tese TRADUÇÕES DA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA NA CANÇÃO DE CÂMARA DE HELZA CAMÊU (2009), orientada pela professora Maria Antonieta Pereira (UFMG).

Em termos biográficos que retratem a trajetória da compositora, não há nada que posso citar nesta pesquisa que não esteja registrado no trabalho de Dutra (2001). Em poucas linhas, Helza Camêu foi uma criança prodígio que cresceu em meio ao falecimento de quatro irmãos. Segundo Dutra (2009):

> Estudou piano desde os 7 anos, tendo sido criança prodígio. Começou a compor na adolescência, orientada por alguns dos melhores músicos da época, como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Assis Republicano e Lorenzo Fernandez. Concluiu o curso de Piano em 1919 no INM e o de composição em 1936, no Conservatório Brasileiro de Música, aproveitando estudos já realizados. Mas, por sua personalidade introspectiva, abandonou a carreira de pianista, passando a dedicar-se à composição, ao ensino e às pesquisas em musicologia brasileira, especialmente voltadas para a música indígena (DUTRA, 2009, p.239).

Importante ressaltarmos que Heitor Villa-Lobos, membro fundador da Academia Brasileira de Música – ABM, indicou a compositora para compor como 1ª Sucessora da cadeira de número 19, pela qual foi eleita por unanimidade. Como citado anteriormente, em mundo comandado por homens, Camêu foi uma das três mulheres dentre os 46 membros escolhidos para as cadeiras daquela instituição.

Na busca por dados sobre a compositora Helza Camêu no site da Hemeroteca Digital Brasileira, o mais antigo registro disponível foi publicado pelo Jornal do Commercio, no dia 28 de março de 1916, contando a jovem compositora 13 anos de idade. Essa nota, na coluna social Vida Carioca, foi publicada devido à comemoração de seu aniversário, citando também o nome de seu pai, Francolino Camêu, "tachygrapho do Senado Federal" (Jornal do Commercio, 28/3/1916, p. 7).

---

[5] Convido o leitor a apreciar a gravação de 25 canções interpretadas pelas professoras Luciana Monteiro de Castro Dutra e Margarida Borghoff, trabalho disponível no Selo Minas de Som da Escola de Música da UFMG: http://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=238

Em relação aos registros sobre sua atividade como musicista pela imprensa carioca, localizei dois registros de 1921, em consequência de cerimônia solene realizada no Club dos Diarios, RJ, na qual Helza Camêu esteve junto a outros alunos do Instituto Nacional de Música para distribuição de prêmios. São eles: *Revista da Semana* (1921, 8/10/1921, 41ª edição, p. 14) e *Fon Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante* (1921, 41ª edição, p. 17). Na ocasião, Helza Camêu interpretou *Symphonische Etüden*, Opus 13, de Robert Schumann (1810-1856). Na Figura 2, logo abaixo, um registro fotográfico da cerimônia no Club dos Diários que incluiu a entrega de medalhas:

Figura 2 – Helza Camêu entre os alunos e o diretor do Instituto Nacional de Música à época, Abdon Milanez (1858-1927), em celebração aos alunos que alcançaram o 1º Prêmio, Medalha de ouro, em 1921. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Helza%20Cam%C3%AAu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38880

Posteriormente, em 1923, também no Instituto Nacional de Música, Helza Camêu realizou seu primeiro recital de piano, após concluir seus estudos na referida instituição. Se na atualidade ela é reconhecida como compositora, seus predicados musicais possuíam força para sua atuação também como *performer*. Seu primeiro recital, divulgado pela imprensa carioca, nos mostra um programa que sugere o alto nível técnico alcançado por ela à época. O tempo de *performance* das peças que compõem o programa apresenta duração de pouco mais de 1h30,

sendo o repertório exigente em técnica e expressividade, como apresentado, a seguir:

Primeira parte

Fr. Chopin – *Sonata* Op. 58

Estudo Nº12, Op. 25

Noturno Nº1, Op. 27

Scherzo, Op.31

Segunda parte

R. Schumann – *12 Estudos sinfônicos*

Terceira parte

H. Villa-Lobos – *O Gianéte de Pierrotzinho*, *Polichinello*

Ireland – *The Island Spell*

João Nunes – *Marionnettes*

Debussy – *L'isle Joyeuse*

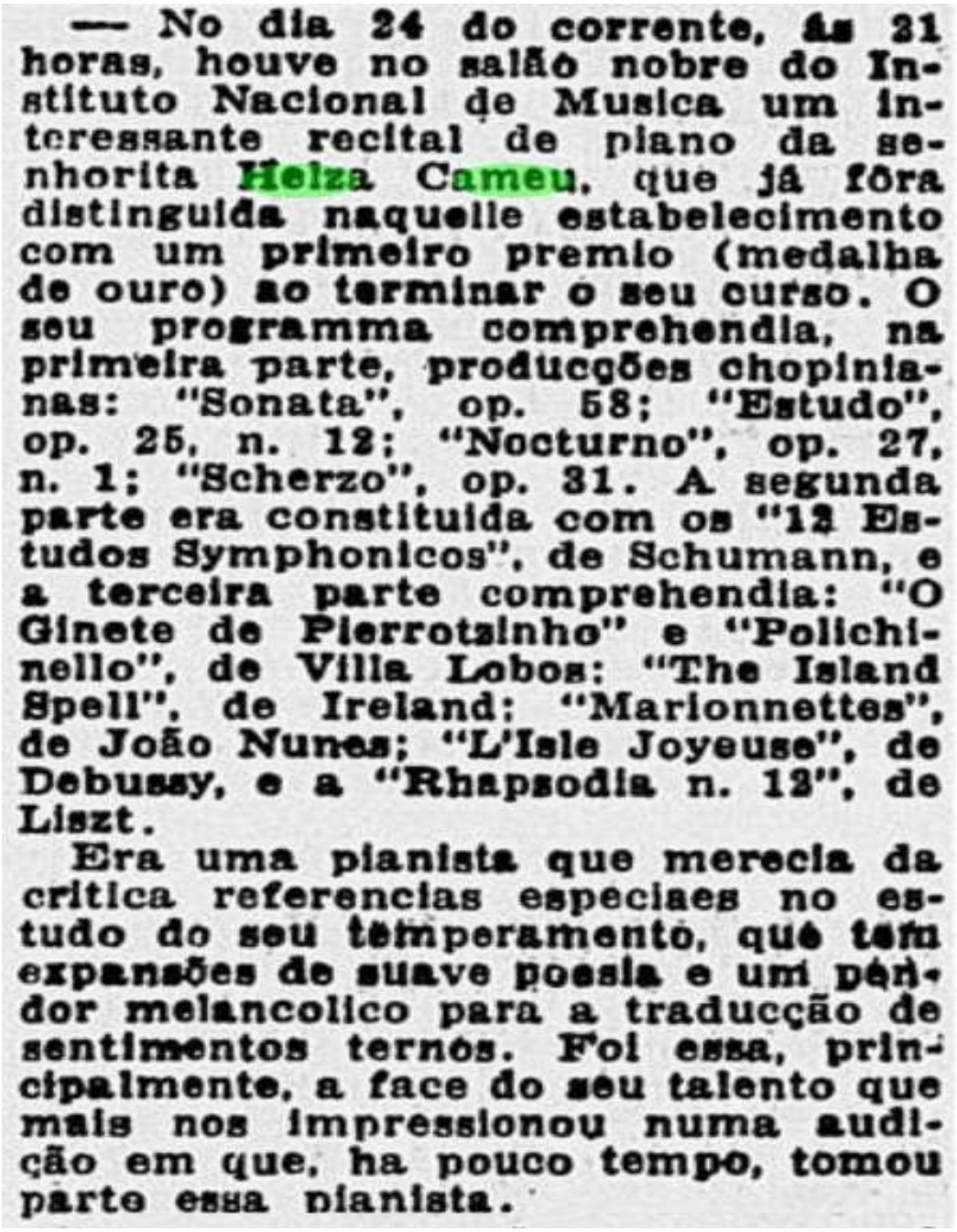
Liszt – *Rhapsodia* N. 12

Pela dificuldade técnica e expressiva do programa que constituiu seu primeiro (e único, como veremos a seguir) recital, reforçado pelas críticas observadas, nota-se seu destaque como *performer*, como vemos a seguir. De seu primeiro recital, cito uma discreta crítica registrada no periódico carioca *O Jornal*[6], de 30 de outubro de 1923, assinada por R. B.:

> No dia 24 do corrente, às 21 horas, houve no salão nobre do Instituto Nacional de Música um interessante recital de piano da senhorita Helza Cameu, que já fora distinguida naquele estabelecimento com um primeiro prêmio (medalha de ouro) ao terminar o seu curso. (...)
> Era uma pianista que merecia da crítica referências especiais no estudo do seu temperamento, que tem expansões de sua poesia e um pendor melancólico para a tradução de sentimentos ternos. Foi essa, principalmente, a face de seu talento que mais nos impressionou numa audição em que, há pouco tempo, tomou parte essa pianista (O Jornal, 30/10/1923).

[6] Transcrição do original segundo a grafia corrente da língua portuguesa.

Na Figura 3, a seguir, o texto completo publicado por O Jornal, sobre a estreia de Helza Camêu em seu primeiro recital como pianista:



— No dia 24 do corrente, ás 21 horas, houve no salão nobre do Instituto Nacional de Musica um interessante recital de piano da senhorita Helza Cameu, que já fôra distinguida naquelle estabelecimento com um primeiro premio (medalha de ouro) ao terminar o seu curso. O seu programma comprehendia, na primeira parte, producções chopinianas: "Sonata", op. 58; "Estudo", op. 25, n. 12; "Nocturno", op. 27, n. 1; "Scherzo", op. 31. A segunda parte era constituida com os "12 Estudos Symphonicos", de Schumann, e a terceira parte comprehendia: "O Ginete de Pierrotzinho" e "Polichinello", de Villa Lobos: "The Island Spell", de Ireland: "Marionnettes", de João Nunes; "L'Isle Joyeuse", de Debussy, e a "Rhapsodia n. 12", de Liszt.

Era uma pianista que merecia da critica referencias especiaes no estudo do seu temperamento, que tem expansões de suave poesia e um pendor melancolico para a traducção de sentimentos ternos. Foi essa, principalmente, a face do seu talento que mais nos impressionou numa audição em que, ha pouco tempo, tomou parte essa pianista.

Figura 3 – Discreta crítica sobre o primeiro recital público de Helza Camêu, publicada no periódico O Jornal, de 30 de outubro de 1923. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=%22Helza%20Cameu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=14332

Seu talento ao piano foi observado por João Nunes, que lhe dedicou a composição *Marionnettes*, composição virtuosística, que a homenageada

interpretou em seu recital de estreia. A seguir, nas Figura 4 e 5, apresento capa e excerto dessa composição dedicada a Helza Camêu:

Figura 4 – Capa de *Marionnettes* de João Nunes, dedicada a Helza Camêu, que a interpretou em seu recital de estreia. Fonte: Biblioteca Flausino Vale, da Escola de Música da UFMG.

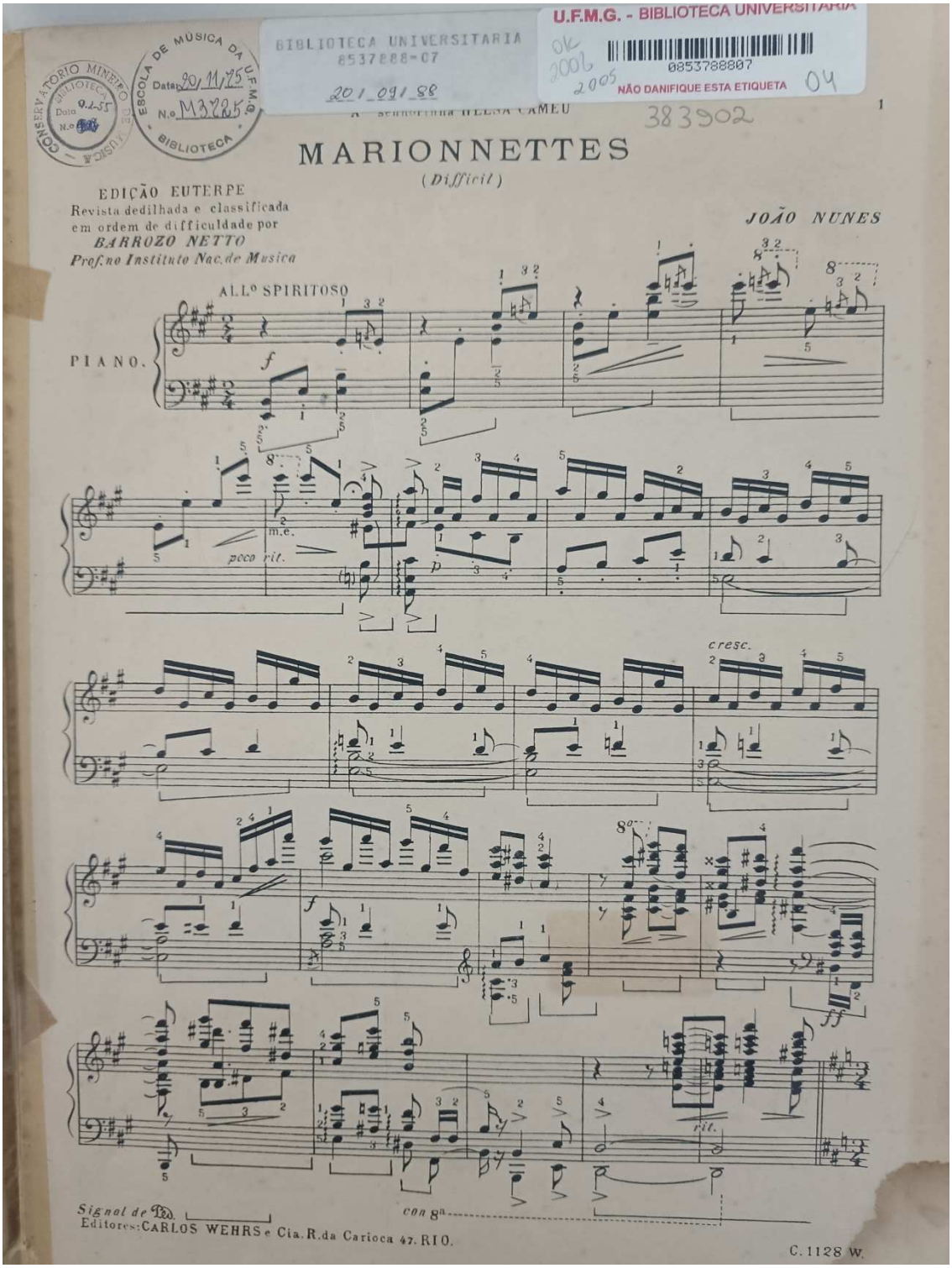


Figura 5 – Excerto de *Marionnettes* de João Nunes, dedicada a Helza Camêu, que a interpretou em seu recital de estreia. Fonte: Biblioteca Flausino Vale, da Escola de Música da UFMG.

Outra pesquisadora que se debruçou sobre a trajetória de Helza Camêu é Dalila Vasconcellos de Carvalho[7], que registrou informações importantes sobre o

[7] Essa pesquisadora legou à musicologia brasileira dois trabalhos com significativos reconhecimentos. São eles: a dissertação *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras* (2010) e o livro *O gênero da música: a construção social da vocação* (2012).

caminho profissional percorrido pela compositora. Carvalho (2010) resumiu sua trajetória no seguinte parágrafo:

> Helza desempenhou vários papéis: pianista, compositora e musicóloga tendo sido premiada em todos eles. Conquistou a medalha de ouro em piano em 1920 no INM, foi premiada como compositora duas vezes em 1936 e 1943 e, por fim, em 1977, seu livro *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira* recebeu o Prêmio Especial da Caixa Econômica Federal, conferido à melhor interpretação da cultura brasileira (CARVALHO, 2010, p. 102).

Sobre a medalha de ouro conquistada por Helza Camêu, fato que a impulsionou para uma carreira como solista, houve como consequência o recital de 1923. À época, Camêu foi preparada por João Nunes (João Sebastião Rodrigues Nunes: 1877-1951), que sucedeu Alberto Nepomuceno na orientação da jovem pianista. No entanto, a história seguiu outro rumo, e Helza Camêu, apesar dos predicados como *performer* ao piano, não desenvolveu uma carreira como solista. Carvalho (2010) aponta o ambiente familiar, tendo os pais da artista perdido cinco filhos, "somado às restrições impostas pelo pai à filha mulher, são os principais obstáculos às pretensões artísticas da pianista" (CARVALHO, 2010, p. 107). Por sua vez, Dutra (2001) apresentou mais informações sobre a questão, ao apontar não apenas a postura paterna em relação à profissionalização de Helza Camêu, mas a da própria compositora. Nesse sentido, a título de disponibilizar informações sobre este aspecto da vida profissional de Helza Camêu, transcrevo as palavras de Dutra (2001):

> Se, inicialmente, Francolino Camêu aplaudia as atividades musicais de sua menina prodígio, recuou quando a música passou a configurar-se como a opção profissional da filha. Incomodava-se com qualquer de suas atividades musicais fora de casa, o que refletia uma atitude comum no Brasil da década de 20. Helza, entretanto, sempre estimulada pela mãe, não fraquejou. Continuando seus estudos de piano, preparou o seu primeiro recital público (DUTRA, 2001, p. 15).

Em complemento, o trabalho de Dutra (2001) apresenta um excerto de uma entrevista que Helza Camêu concedeu a Lauro Gomes Machado Coelho (1944-2018) junto à Rádio MEC, em 1991. Em poucas palavras, é clara a percepção da compositora em relação à *performance* no palco, e sua decisão, entre o apoio

materno e a negativa paterna sobre sua atividade profissional como concertista, foi:

> [foi] o primeiro e último [recital a solo] [. . .] Eu nunca me senti bem em público. Nunca. Na minha carreira de pianista, digamos, eu só me senti bem uma única vez: concurso a prêmio [de 1920]. Me senti bem naquele dia. Eu estava feliz. Mas quando me vi diante de um público, para concerto. . . Não, não era o meu temperamento (DUTRA, 2001, p. 16).

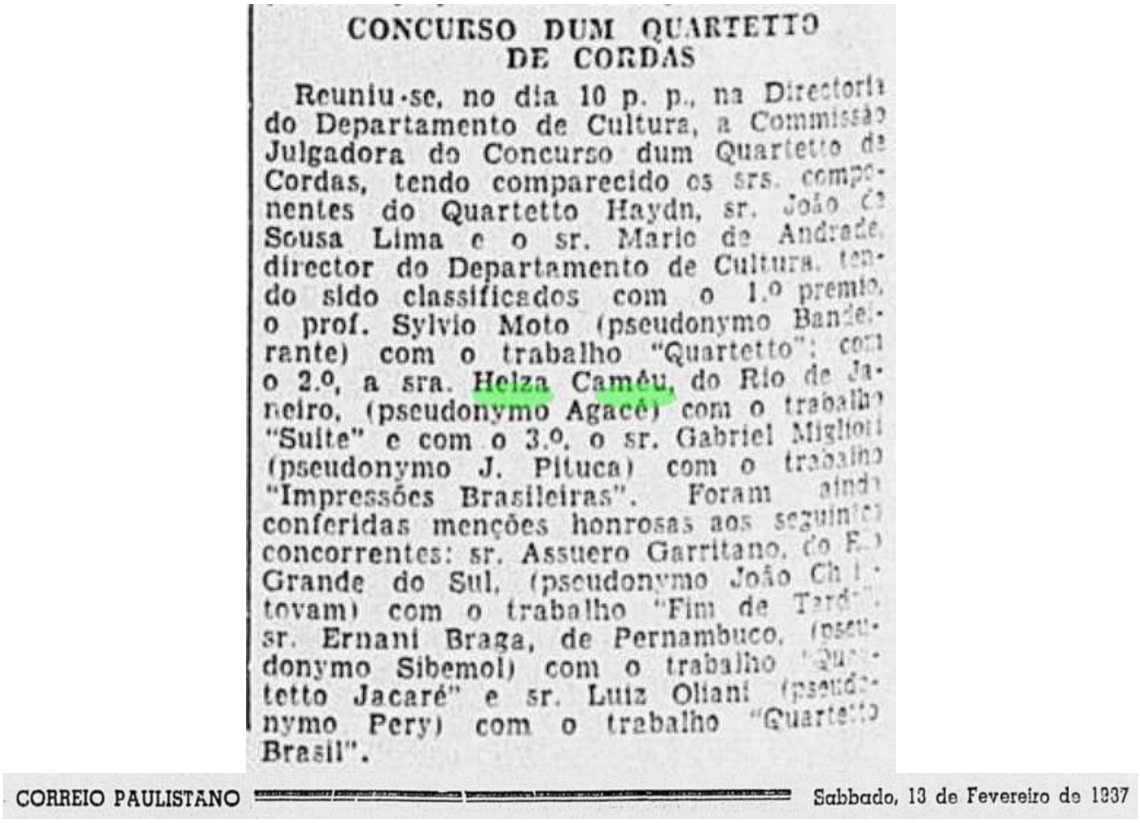
Sobre os concursos nos quais obras de Helza Camêu foram reconhecidas, o de 1936 é o foco de minha atenção, pois a *Suíte Opus 9* para quarteto de cordas é a obra que centraliza a parte performática desta tese. O ano de 1936 marca também a composição *A Iara*, que garante a Helza Camêu o título de primeira compositora no Brasil de obra sinfônica (DUTRA, 2009, p. 239). Antes, porém, apresento uma fotografia da compositora, Figura 6, à época do referido concurso:

Figura 6 – Retrato da compositora Helza Camêu em 1937. Fonte: Dutra (2001).

Sobre a premiação recebida pela compositora, coube-lhe o segundo lugar. Na matéria lançada no dia 13 de fevereiro de 1937 pelo jornal Correio Paulistano, foram registradas as seguintes informações:

> CONCURSO DUM QUARTETTO DE CORDAS
>
> Reuniu-se, no dia 10 p. p., na Directoria do Departamento de Cultura, a Comiissão Julgadora do Concurso dum Quartetto de Cordas, tendo comparecido os srs. Componentes do Quartetto Haydn, sr. João de Sousa Lima e o sr. Mario de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, tendo sido classificados com o 1º premio, o prof. Sylvio Moto (pseudônimo Bandeirante) com o trabalho "Quartetto"; com o 2º, a sra. Helza Camêu, do Rio de Janeiro, (pseudonymo Agacê) com o trabalho "Suite" e com o 3º, o sr Gabriel Migliori (pseydonymo J. Pituca) com o trabalho "Impressões Brasileiras". Foram ainda conferidas menções honrosas aos seguintes concorrentes: sr. Assuero Garritano, do Rio Grande do Sul, (pseudonymo João Christovam) com o trabalho "Fim de Tarde", sr. Ernani Braga, de Pernambuco, (pseudonymo Sibemol) com o trabalho "Quartetto Jacaré" e sr. Luiz Oliani (pseudonymo Pery) com o trabalho "Quartetto Brasil".

Na Figura 7, a seguir, apresento cópia da matéria original transcrita acima:



CONCURSO DUM QUARTETTO DE CORDAS

Reuniu-se, no dia 10 p. p., na Directoria do Departamento de Cultura, a Commissão Julgadora do Concurso dum Quartetto de Cordas, tendo comparecido os srs. componentes do Quartetto Haydn, sr. João de Sousa Lima e o sr. Mario de Andrade, director do Departamento de Cultura, tendo sido classificados com o 1.º premio, o prof. Sylvio Moto (pseudonymo Bandeirante) com o trabalho "Quartetto"; com o 2.º, a sra. Helza Camêu, do Rio de Janeiro, (pseudonymo Agacê) com o trabalho "Suite" e com o 3.º, o sr. Gabriel Migliori (pseudonymo J. Pituca) com o trabalho "Impressões Brasileiras". Foram ainda conferidas menções honrosas aos seguintes concorrentes: sr. Assuero Garritano, do Rio Grande do Sul, (pseudonymo João Christovam) com o trabalho "Fim de Tarde", sr. Ernani Braga, de Pernambuco, (pseudonymo Sibemol) com o trabalho "Quartetto Jacaré" e sr. Luiz Oliani (pseudonymo Pery) com o trabalho "Quartetto Brasil".

CORREIO PAULISTANO — Sabbado, 13 de Fevereiro de 1937

Figura 7 – Pequena matéria de 13 de fevereiro de 1937, lançada pelo jornal Correio Paulistano, sobre a premiação de Helza Camêu no concurso para quarteto de cordas criado pelo Departamento de Cultura de São Paulo. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=%22Helza%20Cameu%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16784

Poucos dias depois, a premiação de Helza Camêu no referido concurso foi também celebrada por Francisco Mignone, que enviou ao jornal A Nação dados sobre a premiação. Na edição publicada no dia 21 de fevereiro, na página sete, foi registrado:

> Do Conservatório Nacional de Música recebemos:
> "Prezado e estimado amigo – Temos a honra de comunicar a V. S. que no concurso de quartetos para cordas, realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo (dirigido por Mario de Andrade), a alumna de composição deste estabelecimento, senhorita Helza Camêu venceu o segundo premio de 3:000$000.
> A senhora Helza Camêu, do Curso de Composição do proficiente maestro Lorenzo Fernandez, no anno passado realizou um recital de composição de sua autoria, que teve optima repercussão em nosso meio musical. Certo que o amigo se dignará publicar uma nota, do que acabamos de lhe comunicar, aproveitamos para nos declararmos antecipadamente gratos e obrigados. – (a.) Francisco Mignone, diretor em exercício" (A Nação, 21/02/1937, pág. 7).

A correspondência assinada por Francisco Mignone lançada o no Jornal A Nação pode ser observada na Figura 8, a seguir:

—— Do Conservatorio Nacional de Musica recebemos:
"Prezado e estimado amigo — Temos a honra de communicar a V. S. que no concurso de quartetos para cordas, realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo (dirigida por Mario de Andrade), a alumna de composição deste estabelecimento, senhorita Helza Camêu venceu o segundo premio de 3:000$000.
A senhorita Helza Camêu, do Curso de Composição do proficiente maestro Lorenzo Fernandez, no anno passado realizou um recital de composição de sua autoria, que teve optima repercussão em nosso meio musical. Certo que o amigo se dignará publicar uma nota, do que acabamos de lhe communicar, aproveitamos para nos declararmos antecipadamente gratos e obrigados. — (a.) Francisco Mignone, director em exercicio."

Figura 8 – Nota de Francisco Mignone sobre o segundo prêmio obtido por Helza Camêu em concurso realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, publicada no periódico A Nação, de 21 de fevereiro de 1937. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&pesq=%22Helza%20Cameu%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16521

Ao pensar sobre a consonância da atuação de Helza Camêu frente às possibilidades de atuação profissional à época de sua inscrição para o concurso de 1936, estendo meu olhar para a sociedade brasileira na década de 1930, que teve início em meio a um contexto econômico desafiador, após as consequências da crise mundial de 1929. O desequilíbrio na produção mundial afetou também países do hoje chamado Terceiro Mundo, e o Brasil, cuja economia se baseava nas exportações do café, também foi afetado. A história política no Brasil teve em Getúlio Vargas (1882-1954) o presidente que por mais tempo governou o país, desde o modelo político republicano. Ainda, governou por dois períodos, de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954, quando de sua morte, registrada oficialmente como autoextermínio. De seu primeiro período à frente da nação, na década de 1930, Getúlio Vargas é lembrado por, entre outros feitos, por ter sido um líder populista, que atuou a favor da sociedade brasileira ao criar Ministério da Educação e Cultura, junto à elaboração da primeira legislação trabalhista, criada em 1934, que garantiu aos trabalhadores direitos básicos, como salário mínimo, a jornada de trabalho de 8 horas diárias, férias e, ainda, liberdade sindical.

Nesse contexto de "Ordem e progresso", que proporcionou avanço social no país, justo é pensarmos que também no âmbito da música de concerto certo conforto perante a possibilidades diversas fosse sentido por todos, inclusive, dando às mulheres maior acesso a espaços dirigidos, organizados e alcançados por homens. Dessarte, em meio a um cenário de mudanças sociais significativas, no que diz respeito à mulher, o Brasil contava com destacadas conquistas relacionadas ao "belo sexo" num longo contexto de mais de um século. São elas:

- 1827 – Liberação de moças para frequentarem a escola por meio de lei promulgada em 1827, chamada Lei Geral, de 15 de outubro, que permitiu o ingresso de mulheres em colégios, favorecendo, assim, o estudo formal além da escola primária;
- 1832 – Publicação do livro *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens*, de autoria de Nísia Floresta (1810-1885)[8]. Essa obra, a primeira publicação feminina no Brasil a discutir e questionar a

[8] Abolicionista, republicana, escritora, poetisa e educadora brasileira, Nísia Floresta, também conhecida como Nísia Floresta Brasileira Augusta, cujo verdadeiro nome era Dionísia Gonçalves Pinto, foi a primeira a se destacar na educação feminista no Brasil. Uma cópia de sua obra *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens* pode ser acessada por meio do endereço: https://archive.org/details/nisia-floresta-2016/page/108/mode/2up

superioridade masculina, ao advogar em prol do sexo feminino como capaz das mesmas igualdades sociais, se constitui em documento histórico que contribuiu sobremaneira às saudáveis mudanças históricas a favor das mulheres no Brasil;

- 1879 – Acesso feminino às faculdades. Se em 1827, as mulheres tiveram acesso às escolas, apenas em 1879 o acesso às faculdades se deu.
- 1910 – Criação do primeiro partido político feminino. Trata-se do Partido Republicano Feminino, estruturado somente duas décadas após a Proclamação da República (1889), cujos anseios estavam ligados principalmente ao voto e emancipação das mulheres no Brasil;
- 1932 – Mulheres conquistam o direito ao voto. O sufrágio feminino (do termo latino *suffragium*: voto) foi o resultado dessa demanda desde criação da República e consequente Constituinte de 1891. Ao ter como referência em diversos aspectos sociais a Europa e também os Estados Unidos, o Brasil alcançou mais esta importante, necessária e justa conquista.

O ano de publicação do referido concurso, 1936, é anterior a outra mudança significativa na política brasileira, a saber, o Estado Novo, também conhecido como Terceira República Brasileira, ditadura nacional instaurada por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937. Sua duração ocorreu até o dia 29 de outubro de 1945, e formalmente até 31 de janeiro do ano seguinte, 1946.

Provavelmente, o impacto positivo relativo à premiação de sua *Suíte Opus 9*, incentivou Helza Camêu a divulgar sua obra, que já havia sido apresentada, em parte, nos anos de 1934, na Academia Brasileira de Música, e 1936, no Salão do Instituto Nacional de Música, respectivamente, em composições cujas formações camerísticas como canto e piano, violino e piano, canto, violoncelo e piano, entre outras. O ano de 1943 marca, ainda, uma segunda premiação alcançada pela compositora, *Quadros Sinfônicos (lendo Gastão Penalva)*, Opus 17, que "obteve o primeiro prêmio, cabendo o segundo lugar a Cláudio Santoro (1919-1989) com a

obra *Numa usina de aço* e o terceiro lugar a Baptista Siqueira (1906-1992), com a dança *Muiraquitã*“ (DUTRA, 2001, p. 32).

A atividade composicional de Helza Camêu permaneceu por toda a vida, com menor frequência em seus últimos anos de vida. Paralelamente, a edição de seu livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), cuja capa pode ser visualizada na Figura 9, publicado pelo Conselho Federal de Cultura, obteve o Prêmio Especial da Caixa Econômica Federal, “conferido à melhor interpretação da cultura brasileira pela Fundação Cultural de Brasília. O livro foi dedicado a Andrade Muricy” (DUTRA, 2001, p. 61).

Figura 9 – Capa do livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977) de Helza Camêu, obra agraciada com o Prêmio Especial da Caixa Econômica Federal, em 1978. Fonte: acervo pessoal de Mauro Chantal.

Segundo Dutra (2009) a obra de Helza Camêu:

> (...) abrange cerca de duas centenas e meia de composições, dentre poemas sinfônicos, trios, quartetos, sonatas, concerto para piano, estudos, sonatinas e mais de 150 peças para canto e piano, que a situam como uma das mais produtivas compositoras de canção no Brasil (DUTRA, 2009, p. 240).

Quando de seu falecimento, deixou inacabada a obra *Tempo e Música*, um estudo sobre a história da música no Brasil, estruturada em três volumes que foram doados à Biblioteca Nacional, juntamente com manuscritos de suas composições. Seus restos mortais repousam no Cemitério do Caju (Cemitério de São Francisco Xavier), no Rio de Janeiro, mas sua obra, impulsionada em estudos musicológicos e de *performance* em grande parte realizados pela professora Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (UFMG), a localizam no tempo como das personalidades femininas mais profícuas no campo da música de concerto no Brasil, e que contribuiu posteriormente à sua morte para com o reconhecimento da figura feminina atuante no âmbito das artes, mais especificamente da música de concerto, no Brasil do século XX.

1.3 Análise da *Suíte Opus 9* a partir dos parâmetros estabelecidos por Jan LaRue

Ao apresentar uma análise da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, optei pela obra *Guidelines for Style Analysis* (1992), Jan LaRue (1918-2004), musicólogo nascido na Indonésia, tendo se destacado como professor emérito da Universidade de Nova York. Ao me debruçar sobre a *Suíte Opus 9* intentando a realização de sua análise a partir do parâmetros estabelecidos por LaRue, pude vivenciar o enriquecimento de minha compreensão sobre a música composta por Camêu, o que influiu sobremaneira quando da retomada dos estudos de *performance* dessa composição. A organização proposta por LaRue, autor que já havia abordado em outros escritos de minha produção científica, reúne possibilidades de investigação analítica de aspectos estudados e desenvolvidos durante minha formação e vivência que, valorizados durante o período no qual a *Suíte Opus 9* foi observada, chancelaram o método desse autor como mais que satisfatório para leitores que doravante tenham interesse nessa composição de Helza Camêu.

Guidelines for Style Analysis teve sua primeira edição em 1970, permanecendo até a contemporaneidade como obra de referência para estudos de análise musical. Sua estrutura está organizada em diretrizes, cinco, ao todo, assim sendo, o som, a melodia, o ritmo, a harmonia e o crescimento (*Growth*), entendido também como forma. A partir desses parâmetros, o desenvolvimento e a realização de determinada análise musical pode ter uma atenção maior em determinado parâmetro, justificável pela obra em si, por suas características como estrutura musical. Há subdivisões que cada diretriz/parâmetro pode apresentar no desenvolvimento de uma análise musical. Em um documento tanto conciso quanto abrange, o professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2002, UDESC)[9] especificou tais possibilidades que disponho no Quadro 1, a seguir:

Componentes básicos no levantamento das hipóteses analíticas		
Som	Timbre	seleção, combinação e níveis d contraste entre os instrumentos e/ou vozes...
	Âmbito	tessitura, vazios, efeitos especiais, exploração do idioma dos instrumentos ou vozes...
	Textura	duplicação, superposição, contraste d componentes, homofônico, *cantus firmus*, contrapontístico, coral, melodia/baixo cifrado, melodia acompanhada, solo/tutti... (procure definir o termo q você vai usar para identificar uma textura)
	Trama	denso/leve; estreito/amplo; sonoro/suave; regular/climático; simples/complexo; ativo/estável; abrupto/gradual..(localize na partitura a razão/substantiva da escolha pelo termo/adjetivo)
	Dinâmica	plana; graduações; resultantes da instrumentação ou tessitura ; tipos e freqüência... (bole gráficos que demonstrem a curva das dinâmicas ao longo da peça, e os recursos de escrita utilizados para consegui-la).
Harmonia	Funções principais	tonalidade(s), escolha das regiões e sua localização na forma
	Etapas da tonalidade	observação das variáveis de estabilidade ↔ instabilidade ao longo das seções.
	Relações de movimento	rotas das modulações acorridas ao longo da forma...
	Vocabulário de acordes	tonalidade diatônica, tonalidade ampliada, quartas, dodecafônico...
	Ritmo harmônico	ritmo das intertrocas de acordes; ritmo das inter-trocas de tonalidades e/ou regiões...
	Intercâmbio entre as partes	contraponto, imitação, cânone, fuga/fugato, estretto, aumentação/diminuição...
Melodia	Âmbito	modo; tessitura; vocal/instrumental...
	Movimento	graus conjuntos; graus disjuntos; grandes saltos; ativo/estável; articulado/contínuo; cromático/diatônico...
	Desenhos	ascendentes, descendentes, nivelados, ondulados, quebrados (função ADNOQ)
	Nova ou derivada	função primária (temática) ou secundária (cantus firmus, ostinato)
	Média e Grande dimensão	pontos culminantes graves e agudos
Ritmo	Ritmo de superfície	vocabulário e freqüência de durações, proporção e desenhos
	Continuidade	métrica regular/irregular; tempo; acentuação; anacruses; ...
	Interações	ritmo de textura (resultante d melodia + acompanhamento + contraponto + ...); ritmo de harmonia; ritmo de contorno...

Quadro 1 – Diretrizes sugeridas por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis*. Fonte: Freitas (2002).

[9] Este documento pode ser acessado por meio do endereço: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/LaRue-Notas_Introdutorias-Analisis_estilo_Musical.pdf

Freitas (2002) dedicou especial atenção ao quinto elemento, *Growth*, no processo de análise musical construído por LaRue. De maneira clara, apresenta sua interpretação desse parâmetro:

> O quinto elemento "crescimento", é um nível a ser observado como uma resultante da combinação e mescla dos quatro parâmetros anteriores. A expressão "crescimento", metafórica e um tanto poética, escolhida pelo LaRue, pode ser entendida no sentido d que a obra musical é como q um *organismo* q *nasce*, *se desenvolve* (e encontra seu fim) e, assim, como uma "vida", podemos dizer q apresenta um "crescimento" ou um "movimento". O perfil, ou roteiro, ou contorno, ou seqüência d etapas deste "crescimento" é aquilo q, no mais das vezes, chamamos por tradição d "Forma Musical". Se pudermos entender a 'Morfologia' como um estudo das estruturas das formas d vida, o estudo da Forma é o estudo do crescimento (FREITAS, 2002, p.2).

A *Suíte Opus 9* se constitui em obra significativa na trajetória de Helza Camêu. Segundo Dutra (2001), a opção de Camêu pelo percurso da composição se deu no final da década de 1920, "Muito em função do seu temperamento introspectivo, passou gradativamente a priorizar a carreira de compositora" (DUTRA, 2001, p. 17). Nesse sentido, a complementação de sua formação musical voltada para a composição se deu por meio de aulas 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" (DUTRA, 2001, p. 17). Após mais de oito anos de aulas particulares, Camêu ingressou, em 1936, como aluna de composição do Conservatório Brasileiro de Música, com o intuito de ter oficializado sua formação como compositora.

Originalmente, o termo suíte, em música, diz respeito a um conjunto de movimentos instrumentais de caráter diverso. Seu período de maior importância abrange os séculos XVII e XVIII. O número de peças que compõem uma suíte é variável, de acordo com o critério de cada compositor, e no início do desenvolvimento desta organização musical, os números que compunham uma suíte eram escritos, de preferência, na mesma tonalidade. É notório que o desenvolvimento de gêneros e formas na história da música inclui transformações, releituras e desenvolvimentos que, em determinadas épocas sendo impensáveis, no futuro ganham atenção e aceitação por compositores e público. Caso ilustre diz respeito ao prelúdio e fuga, inseparáveis no período barroco, mas que em Chopin encontra uma excelência de criação que separa definitivamente o prelúdio da fuga, dando a este autonomia como peça de concerto.

Segundo Magnani (1996):

> Desaparecidas do costume barroco muitas das danças italianas, ibéricas ou inglesas que haviam constituído a Suíte de alaúde e que os virginalistas elisabetanos haviam tratado em sequência ou isoladamente (*gagliarda, pavana, passamezzo* ETC.), restam as danças da época, algumas das quais têm difusão europeias, como a Corrente, a Sarabanda, a Gavota, a Giga. Outras são típicas de um ou outro país: a *Alemanda*, nas terras germânicas; a *Bourrée*, o *Loure*, o *Tambourin*, o *Minueto*, o *Rigaudon*, na França. O *Saltarello* e a *Furlana*, na Itália; a *Polonesa*, na Polônia etc. Lógico é, portanto, que cada país trate a Suíte à sua maneira, sob a hegemonia das danças características dos seus hábitos sociais, pois sempre se trata de danças palacianas e não populares (MAGNANI, 1996, 131).

Distante de danças palacianas, no Brasil a suíte ganhou contornos bastante populares ou que citam o universo popular em seus títulos. Encontramos, assim, dentre a produção de compositores brasileiros títulos que remetem às suítes europeias, como em *Suíte antiga*, Opus 11, para orquestra de cordas e posteriormente transcrita para piano solo, de Alberto Nepomuceno, que apresenta os movimentos *Prelude*, *Menuet*, *Air* e *Rigaudon*, ou a *Segunda Suíte Brasileira*, composta entre 1937 e 1938 (data contemporânea com a premiação da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, sua aluna na época), que apresenta os movimentos intitulados como *Ponteio*, *Moda* e *Cateretê*.

Embora tenha utilizado a obra de LaRue para apontar características estruturais e musicais da construção da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, julgo de maior destaque situar sua concepção como produto da efervescência do período modernista musical no Brasil. Ao observarmos composições brasileiras produzidas na década de 1930, nos deparamos com títulos como o da ópera *Pedro Malazarte* (1932) de Camargo Guarnieri e *Cânticos de Obaluayê*, para canto e piano, de Francisco Mignone, canção inserida na coletânea *Musique Brésilienne Moderne* organizada por Andrade Muricy (1895-1984) para a Exposição Internacional em Paris, realizada em 1937, ano posterior à premiação da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu.

Quando da premiação à compositora por seu quarteto, Heitor Villa-Lobos, autor de 17 composições do gênero, já havia composto cinco desses. Na busca por títulos essencialmente brasileiros nos quartetos de Villa-Lobos até a composição da *Suíte Opus 9* de Camêu, localizei o título *Saltando como um Saci* (*Quarteto N. 1*).

Da mesma época, anteriormente, em 1931, Francisco Mignone com seus seis *Estudos transcendentais* denomina cinco deles como *A morte de Anhangüera*, *A voz da floresta*, *No coqueiral*, *A menina dos cabelos cor de graúna* e *Saci*. Diante dos exemplos supracitados, é possível que Helza Camêu tenha concebido sua *Suíte Opus 9* e direcionado essa obra a um concurso tendo em comum com seus colegas compositores a valorização de aspectos nacionais na concepção de sua *Suíte Opus 9*. Provavelmente, a compositora não concebeu os três movimentos da suíte como obra didática, mas sim almejando o reconhecimento obtido pela banca avaliadora no concurso do qual saiu premiada.

A *Suíte Opus 9* de Helza Camêu apresenta os seguintes movimentos: *Ponteio*, *Toada* e *Dansa*. Assim, ao abordar o primeiro movimento, *Ponteio*, apresento dados sobre esse gênero no Brasil.

1.3.1 *Ponteio*

Tendo como base o catálogo de obras de Helza Camêu apresentado por Dutra (2001), verifiquei se os títulos que compõem a *Suíte Opus 9* foram abordados pela compositora em algum período de sua produção musical. Nesse sentido, o termo ponteio não figura em nenhuma de suas composições. Porém, foi abordado por ela em uma palestra (a 16 ª de um total de 21), ministrada no dia 8 de agosto de 1949, posterior, portanto, à *Suíte Opus 9*.

Frequente na obra de compositores brasileiros a partir do séc. XX, esse gênero de música tem sua origem na cultura popular. O Dicionário Aurélio, em sua versão on-line, aponta sobre um dos significados do verbo pontear: "Colocar os dedos sobre as cordas de um instrumento musical para produzir o som"[10]. A partir dos ponteios realizados por violeiros, compositores de música de concerto no Brasil ampliaram o repertório orquestral e solista com inúmeras obras, dentre as quais destaco *Ponteios* de Camargo Guarnieri (1907-1993), conjunto de 50 peças para piano solo, e *Ponteio* de Claudio Santoro (1919-1989), para cordas.

Segundo a definição de Mário de Andrade em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, o termo ponteio diz respeito ao "Toque de viola de quem está a pontear" ANDRADE, 1989, p.407. O autor é mais generoso ao definir o termo pontear, ao citar Valdomiro Silveira (1873-1941) em sua obra *Os caboclos* (1928, p. 208):

[10] https://www.dicio.com.br/pontear/

"tanger a viola na parte cantante". Comum no universo da música de concerto brasileira, e também na música popular, o termo pontear significa tocar, não sugerindo, portanto, caráter específico, forma e/ou afeto. Provavelmente, Camargo Guarnieri seja o compositor que mais se interessou pelo termo, pois produziu uma série de 50 ponteios para piano solo. Por sua vez, inserida no âmbito popular, a canção *Ponteio* de Edu Lobo (1943) e José Carlos Capinam (1941), por seus predicados musicais, se mantem altiva como um dos clássicos da música popular brasileira da segunda metade do século XX.

Construída sob os moldes estéticos do Modernismo brasileiro, *a Suíte Opus 9* apresenta em seu *Ponteio* a seguinte estrutura: Introdução (c.1 ao 12) - A (c. 13 ao 72) - B (c.73 ao 108) – A' (c.109 ao 149). Dessa maneira, o *Ponteio* apresenta âmbito de mais de quatro oitavas, abrangendo as notas Ré # -1 ao Mi 5[11], alturas relativas aos instrumentos com alcances extremos de graves e agudos, a saber, o violoncelo e o violino. Estes e outros dados sobre suas principais características foram dispostos no Quadro 2, a seguir:

Título	***Ponteio* (*Suíte Opus 9*)**
Forma	Introdução A – B – A'
Tonalidade	Si maior
Número de compassos	149
Fórmula de compasso	Binário simples – 2/4
Andamento	Moderado – semínima igual a 90
Dinâmica	*mp* indicado no último compasso

Quadro 2 – Principais características do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.

Os 149 compassos de *Ponteio,* em Si Maior, mostram o domínio de Helza Camêu na distribuição dos motivos entre os quatro instrumentos. O tema do violino II (c. 21-23, figura 10) reaparece com variações no violino I (c. 25-27), na viola (c. 137-139) e no violoncelo (c. 145-146), mantendo unidade e equilíbrio entre as vozes.

[11] Considero o Sistema Francês de alturas, que define o Dó central do piano, primeira linha suplementar descendente da clave de Sol, como Dó 3.

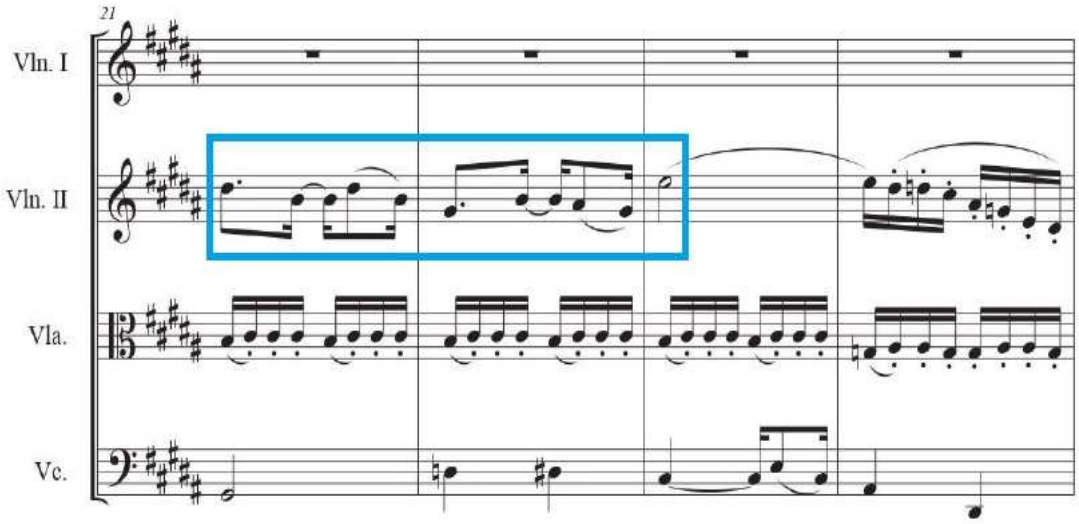


Figura 10 – Motivo presente no *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, que se repete, com pequenas variações, nos outros instrumentos do quarteto. Fonte: organizado pelo autor.

O compasso utilizado em todo o *Ponteio* é o binário simples, 2/4, nos quais a compositora imprimiu ritmos diversos, com deslocamento de acentuação que caracterizam, principalmente na Seção B, o gênero ponteio. Assim, as linhas melódicas dos motivos apresentados são formadas por pequenos saltos e também graus conjuntos. Como andamento, a compositora escolheu *Moderato*, com indicações de semínima em 90 e 76 bpm.

As indicações de agógica são poucas e registradas em vernáculo, tais como, alargando, alargando muito, um pouco menos, mais lento, muito mais lento e cada vez mais lento. Em relação à dinâmica, Camêu não indicou sonoridades, exceto nos cinco últimos compassos, com as indicações de diminuindo sempre, c. 145 e no c. 149, o último, a indicação de *mp*. Notadamente, a economia de indicações de dinâmica não é uma constante na obra de Helza Camêu, sendo essa particularidade presente na *Suíte Opus 9* um dos motivos que me levaram à confecção de uma edição na qual pudesse contribuir nesse sentido, visto que, como violinista, estudei a *performance* dessa obra.

Sobre a indicação de articulações presentes no *Ponteio*, registradas em italiano e no vernáculo, Camêu indicou *pizz*, cantado, bem cantado, valendo-se também de indicações de acentos e tenutas ao longo do discurso musical.

Camêu apresenta na Introdução e nas três seções que compõem seu *Ponteio*, de modo equilibrado, motivos aos quais dedica maior ou menor atenção, desenvolvendo alguns em detrimento de outros. Essa escrita exige não somente

dos *performers*, mas também dos ouvintes, atenção difusa e uma assimilação sonora mais lenta.

Sobre a escrita rítmica, quatro planos se sobressaem na Introdução e seções A e A'. São eles: grupo de quatro semicolcheias, acordes em semínima, notas longas (mínimas), com maior incidência na linha do violoncelo e, por fim, pequenas variações rítmicas com as quais os temas são apresentados.

Na Introdução, o conjunto de quatro semicolcheias, mola propulsora de todo o caráter do *Ponteio*, é realizado primeiramente pelo violino II, percorrendo a escrita de todos os instrumentos do quarteto até o final do movimento, exceto na seção B. Por sua vez, os acordes em *pizz*. realizados pelo violino I nas segundas metades dos segundos tempos dos c. 1 ao 6, e também no c. 12, são sugestivos do rasgueado da viola caipira, tradicionalmente ligada ao gênero ponteio. Ainda sobre a Introdução, Camêu apresenta possibilidades de motivos que opta por não desenvolver, nos c. 1 ao 4 (viola), 5 a 6 e 7 ao 8 (violino II e violoncelo, respectivamente), como indicado na Figura 11, a seguir:

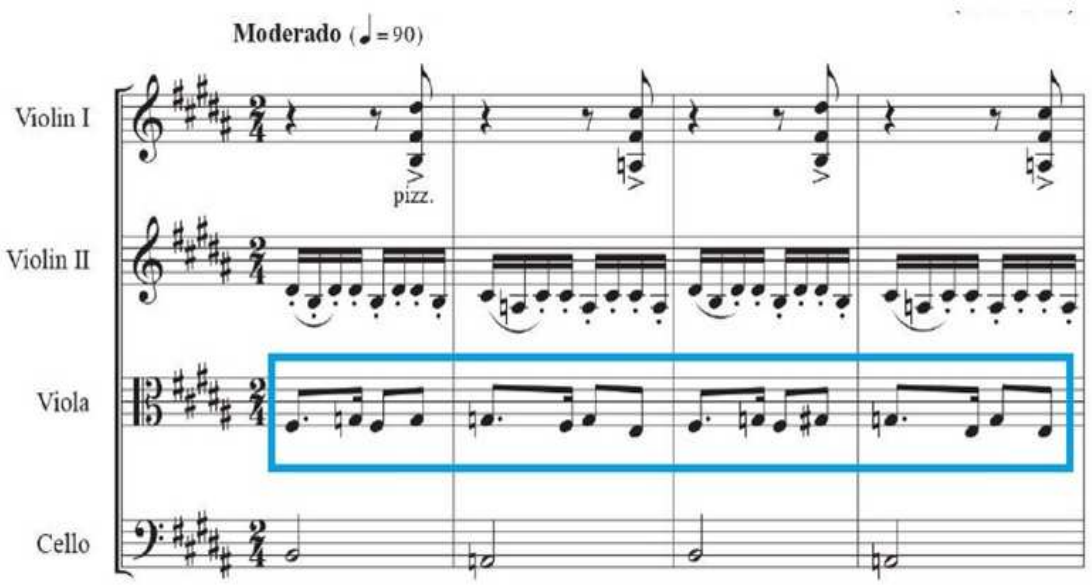


Figura 11 – Desenvolvimento de motivos na Introdução do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu.

Na seção A, que tem início no c. 13, coube à viola a apresentação de um motivo, enquanto a trama sonora se constitui de notas longas, mínimas, para o violoncelo, e grupos de quatro semicolcheias para o violino II e, posteriormente, c. 15, também pelo violino I. Curiosamente, o motivo apresentado pela viola sofre alterações de altura quando apresentado pelo violino II, c. 21. Neste sentido, o motivo em questão se caracteriza como rítmico e não melódico. Sua representação pelo violino I, c. 25, se dá uma quarta acima, e embora apresente os mesmos intervalos em quase sua totalidade, o último salto se mostra diferente, configurando-se, inclusive, como o maior salto em todo o movimento (uma décima segunda). A distribuição na pauta do motivo rítmico que se destaca no *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu se caracteriza pelos valores colcheia pontuada, semínima ligada a outra semínima, seguida de colcheia, semicolcheia, colcheia pontuada, semicolcheia ligada a outra semicolcheia, colcheias, semicolcheia e mínima. A Figura 12 apresenta essa estrutura rítmica, presente nas seções A e A' do *Ponteio*, manipulada pela compositora em alturas diversas:

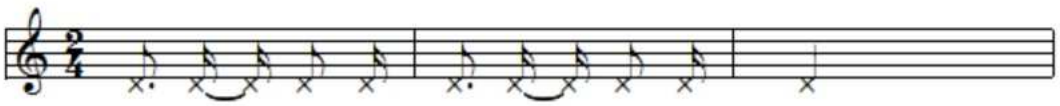


Figura 12 – Motivo rítmico presente nas seções A e A' do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu.
Fonte: elaborado pelo autor.

Em relação à seção B, o ritmo se apoia quase que totalmente no gênero baião, apresentando duas escritas nessa seção, conforme ilustrado na Figura 13:

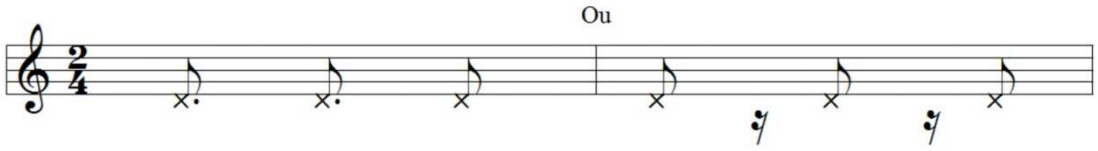


Figura 13 – Ritmo de baião presente na seção B de *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: elaborado pelo autor.

A seção B foi concebida na tonalidade de Fá sustenido maior, dominante da tonalidade do *Ponteio*, ou seja, Si maior. Esta seção se difere das seções A e A' pelo ritmo exposto na Figura anterior, 13, porém mantém a distribuição democrática de pequenos motivos melódicos que percorrem os instrumentos do quarteto com ligeira liberdade de alturas e ritmos. A seção B se caracteriza por maior variação de articulações, subdividindo-se em articulações em *legato* e *non legato*, sugeridas pela escrita dos ritmos da referida Figura 13. Há também nesta seção maior variação em relação ao andamento, ocorrendo essas indicações nos c. 101, com a indicação de "alargando muito", e c. 104, com a indicação "Muito mais lento". Digno de nota, o c. 103, que se constitui de um acorde que preenche todo o compasso, apresenta a função de Dominante de Fá sustenido menor, tonalidade inicial da seção B. Este acorde, Dó sustenido com sétima, se encontra com a terça, Mi sustenido, no baixo, e aponta para o retorno de Fá sustenido menor no c. 104. O c. 108 se constitui num acorde diminuto, cujo impacto e duração favorecem o retorno da seção A, desta vez modificada como A'. A Figura 14, a seguir, apresenta o momento de transição da seção B para A', conclusiva do *Ponteio* da *Suíte Opus 9*. No c. 109, com a indicação "Voltando lentamente ao 1º tempo", nota-se o início da seção A', que abrange os mesmos elementos rítmicos e melódicos de A, porém com menor duração, com 41 compassos, sendo que em A há, ao todo, 60 compassos.

Figura 14 – Acorde diminuto no c. 108, cujo impacto sonoro e duração favorecem o início da seção A', conclusiva do *Ponteio* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Elaborado pelo autor.

1.3.2 *Toada*

Com 66 compassos, a *Toada* de Helza Camêu se caracteriza por ser o menor dos três movimentos da *Suíte Opus 9*. Segundo Andrade (1989), ao registrar suas considerações sobre o termo toada:

> Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado. "Qual o gênero de música popular de sua preferência" – O que melhor condiz com o meu sentimento artístico é o gênero '*toada*', que reflete a alma brasileira de Norte a Sul (...)' (Duma entrevista de Marcelo Tupinambá pra *A Gazeta*, São Paulo, 5 fev. 1931) (ANDRADE, 1989, p. 518).

No Quadro 3, a seguir, aponto principais características da *Toada* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu:

Título	***Toada* (*Suíte Opus 9*)**
Forma	Livre
Tonalidade	Mi menor
Número de compassos	66
Fórmula de compasso	Quaternário simples – 4/4
Andamento	Lento – colcheia igual a 92
Dinâmica	*p, mp, pp* e *ff*

Quadro 3 – Principais características da *Toada* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.

Assim como no *Ponteio*, Camêu se valeu de variado material rítmico para a construção de sua *Toada*. Em discordância com as tradicionais toadas construídas de modo a prevalecer uma simples melodia sobre acompanhamento instrumental, a *Toada* em questão apresenta escrita contrapontística, na qual podemos perceber a densidade do pensamento musical da compositora, com dissonâncias e enarmonias.

Em andamento lento, composta na tonalidade de Mi menor e com fórmula de compasso quaternário, cuja unidade de tempo é a semínima, a *Toada* da *Suíte Opus 9* foi estruturada em 66 compassos e apresenta forma livre, com três seções, das quais a terceira, estruturada com apenas 10 compassos, apresenta elementos da primeira seção, sem contudo se configurar numa variação da primeira seção. As seções que compõem a *Toada* da *Suíte Opus 9* foram assim identificadas: Seção A: c.1 ao 34 – Seção B: c.35 ao 56 – Seção C: c. 57 ao 66.

Sobre a textura, *Toada* se constitui como densa, pelo uso do contraponto e andamento lento, possuindo notas com valores diversos, as quais, colcheias, colcheias em quiálteras, semínimas, semínimas pontuadas, semínimas em quiálteras, mínimas, mínimas pontuadas, semibreves, que promovem a sensação de densidade citada, sugerindo afeto de tristeza ou mesmo de abandono, reforçado pelo uso da tonalidade menor. Dessa maneira, podemos visualizar na Figura 15, nos primeiros oito compassos a diversidade de valores musicais utilizados por Camêu em sua *Toada*, que proporcionam, desde o início, a densa textura supracitada. O caráter deste segundo movimento da *Suíte Opus 9* encontra eco na definição de Andrade (1989), embora com acréscimos do olhar composicional de Camêu, que revestiu a composição, por meio das linhas independentes dos instrumentos do quarteto de cordas, de uma erudição que sugere a necessidade de uma segunda, ou mesmo uma terceira audição para compreensão de seu texto musical.

Figura 15 – Excerto da *Toada*, primeiros oito compassos, da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, que apresenta desde o início do movimento densa textura.

Talvez, em consonância com a estética modernista, Helza Camêu tenha objetivado um revestimento sonoro diverso do aplicado em outra toada composta por ela, a canção *A toada da chuva*, composta posteriormente, em 1945, sobre poesia de Olegário Mariano (1889-1958). Essa canção, típica melodia acompanhada, apresenta forte apelo no que diz respeito à relação texto-música, tendo no piano a sugestão da chuva descrita no poema. O tema toada foi também apresentado pela compositora em uma palestra, mais especificamente a de número 16, ministrada em 8 de agosto de 1949, no Auditório Oscar Guanabarino, no Rio de

Janeiro (Dutra, 2001, p. 40). A título de observação, apresento na Figura 16, a seguir, excerto da partitura da *Toada da chuva*, composta quase uma década após a *Suíte Opus 9*:

Figura 16 – Excerto da canção *Toada da chuva* de Helza Camêu, composta quase uma década após a *Suíte Opus 9*, e que apresenta linguagem composicional mais acessível. Fonte: Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – APHeCab.

Em relação à agógica da *Toada* da *Suíte*, além da indicação de *Lento cantante* no c. 1, há no c. 25 a indicação de animando, alargando muito nos c. 54 e 55, na transição para a última seção do movimento, e, por fim, a indicação de cedendo nos c. 63 e 64.

Muito ligada à relação texto-música em sua obra vocal, Camêu nos dá a impressão, pela densidade da escrita em sua *Toada*, que caso utilizasse algum texto poético para sua construção, esse não teria afetos como alegria e esperança. Mesmo não acreditando na música descritiva, pois uma movimentação sonora sem o uso da palavra pode ser sugestivo de diversos afetos, pela escrita da *Toada*, registro minha impressão sobre seu resultado sonoro, envolto em tristeza e desesperança, angústia revolta e/ou revolta.

A tessitura de *Toada* se mostra como tradicional, não exigindo a compositora um âmbito maior do que tradicional aos instrumentos do quarteto. Em relação à seção B, o único elemento diverso dos valores já apresentados no início da *Toada* se constitui no uso de arpejos realizados pelos violinos I e II, sempre com os mesmos valores, nos c. 45 a 47, como explicitado na Figura 17, a seguir:

Figura 17 – Presença de arpejos na seção B de Toada, c. 45 a47. Fonte: elaborado pelo autor.

Posteriormente, nos c. 55 e 56, a habilidade da compositora ao conduzir o início da terceira e última seção se mostra com o uso de um acorde de diminuta, que reforça a transição da seção B para a seção C, que se apresenta na tonalidade inicial, Mi menor. Além do uso de um acorde de diminuta, que favorece a mudança de tonalidade, Camêu dispõe o mesmo valor musical para todos os instrumentos, nomeadamente, semínimas para o c. 55 e mínimas para o c.56, possibilitando resultado sonoro estático, diferente da movimentação presente em todo o movimento. Na Figura 18, dispus os compassos 55 e 56 em destaque, recurso utilizado pela compositora para a transição da seção B para a seção C.

Figura 18 – Uso de valores musicais iguais para os instrumentos do quarteto, estruturados em um acorde de diminuta, favorável para a transição da seção B para a seção C, que apresenta a mesma tonalidade do início da *Toada*, Mi menor.

Por não possuir resultado sonoro de tão fácil assimilação, com o reforço do andamento lento que caracteriza esta composição, a *Toada* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu se configura no movimento de maior complexidade para o ouvinte.

1.3.3 *Dansa* (*Dança*)

O termo dança, em Andrade (1989), foi assim registrado:

> Combinação ou encadeamento de passos (coreografias), de forma cadenciada conforme um determinado ritmo. As danças podem ser acompanhadas de canto, instrumentos ou de ambos.
> Observar que a quantidade enorme de danças com nomes distintos que existem aqui não representam formas rítmicas diferentes. Não é a música que difere nelas, pois muitas vezes é ritmicamente a mesma, porém a coreografia, as figuras coreográficas usadas. Às vezes também a psicologia da música implica mudança de nome, como o puladinho que é um maxixe mais sapeca (ANDRADE, 1989, p.171).

No âmbito da música de concerto, o termo dança foi contemporâneo de Helza Camêu por Villa-Lobos, que em 1936 compôs sua *Dança do Índio Branco* para piano solo. Porém, anteriormente, em 1928, temos *Dança Brasileira*, e a *Dança Selvagem* (1931), ambas para piano solo, compostas por Camargo Guarnieri. Anteriormente, em 1912, Francisco Mignone, em seu *Maracatu de Chico-Rei* (*bailado brasileiro-africano*), cuja estreia se deu em 1934, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, contendo diversas danças listadas a seguir:

1 *Chegada do maracatu*;

2 *Dança das muambas* (*pretas moças*);

3 *O príncipe dança* (*tempo de samba*)

4 *Dança dos três macotas* (*ministros*);

5 *Dança do Chico Rei e da rainha N'Ginga*;

6 *Dança do príncipe Samba*;

7 *Dança dos seis escravos*;

8 *Dança dos príncipes brancos*;

9 *Dança geral e final*.

Com diversas referências contemporâneas, além das referências já estabelecidas à época, como a *Dança de Negros* (1887) de Alberto Nepomuceno, Camêu tinha disponível exemplos para a criação de sua *Dança*, que seria avaliada no já citado concurso para quarteto de cordas.

Terceiro e último movimento da *Suíte Opus 9*, a *Dansa*, doravante citada como *Dança* e registrada em nossa edição como tal, se constitui no maior e mais virtuosístico dos três movimentos, totalizando 233 compassos. Sua forma se configura como A-B-A', sua tonalidade é a de Si maior, seu compasso é binário e suas indicações de dinâmica englobam o *pianissimo*, o *piano*, o *mezzoforte* e o *fortissimo*, como nos mostra o Quadro 4, a seguir:

Título	***Dança* (*Suíte Opus 9*)**
Forma	A – B – A'
Tonalidade	Si maior
Número de compassos	233
Fórmula de compasso	Binário simples – 2/4
Andamento	Animado – semínima igual a 104
Dinâmica	*p, mf, pp* e *ff*

Quadro 4 – Principais características da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: organizado pelo autor.

Embora esboce movimentações polifônicas, a *Dança* da *Suíte Opus 9*, em sua parte A se configura como melodia acompanhada, tendo a compositora legado ao Violino I a condução melódica em quase toda sua concepção. A célula rítmica semicolcheia – colcheia – semicolcheia, síncope bastante usual em diversas manifestações da música brasileira, abunda neste movimento.

Em destaque, aponto a exigência do uso de articulações em *legato* e *staccato* que se faz presente para todos os instrumentos do quarteto que, em movimento rápido, demonstram o controle técnico exigido neste movimento. Notadamente, ao concluir a *Suíte Opus 9* com movimento rápido e caráter festivo, a compositora se assemelha à produção tradicional de música de concerto que proporciona no último movimento, seja de concerto, sinfonia e similares, andamento rápido e caráter dinâmico para conclusão de obras musicais.

A Figura 19, a seguir, ilustra a presença maciça do uso de síncope na parte A da *Dança* da *Suíte Opus 9*, seja na realização do acompanhamento ou na condução melódica:

Figura 19 – Uso abundante da síncope na parte A da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: elaborado pelo autor.

A sofrência sugerida pelo movimento anterior, a *Toada*, não é percebida em nenhum momento da escrita para a *Dança*. Com caráter alegre, a parte A é concluída no c. 76. No entanto, o caráter se mantém na parte B, tendo a compositora modificado apenas a tonalidade, que passar a ser a de Ré menor, e o padrão rítmico para o acompanhamento para suporte da melodia, nesta seção construída com o uso de colcheias. O novo padrão rítmico se configura da seguinte maneira: colcheia, duas semicolcheias seguidas de duas colcheias. Ao distribuir entre o quarteto esse padrão, Camêu optou por separar a primeira colcheia entre os instrumentos, legando aos que realizam as duas semicolcheias o uso da pausa no início da célula rítmica. A Figura 20 nos mostra a organização da compositora para esse padrão de acompanhamento. Neste padrão proposto, a compositora exige o uso de arco e *pizzicato*:

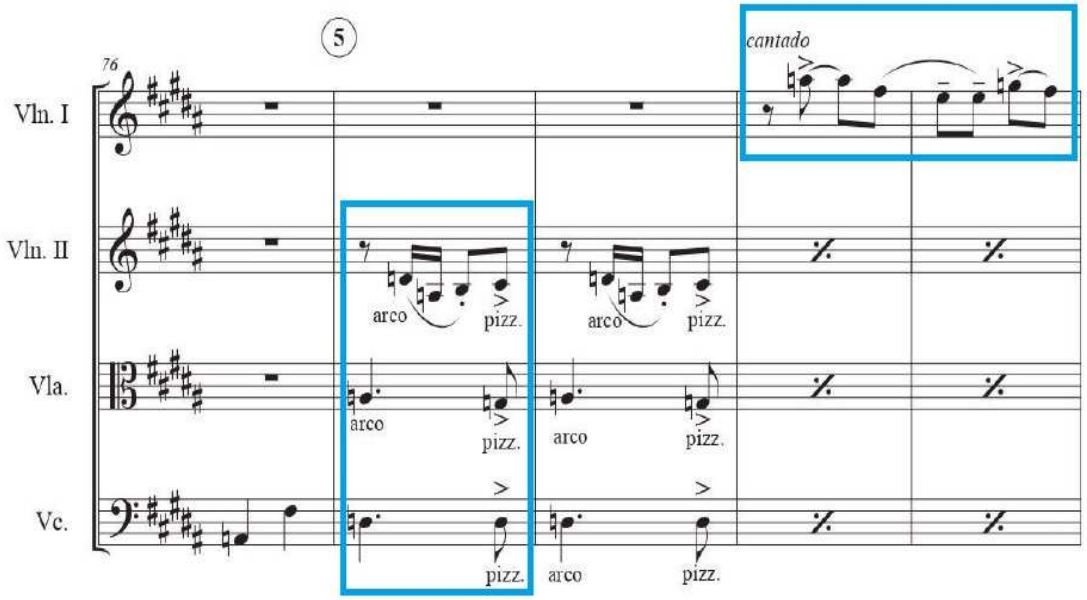


Figura 20 – Padrão rítmico de acompanhamento para a seção B da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, colcheia, duas semicolcheias seguidas de duas colcheias, distribuído entre os instrumentos que não realizam a linha melódica, esta composta por colcheias em sequência. Fonte: elaborado pelo autor.

A partir dos dados da Figura 20, é possível verificar que, como resultado do acompanhamento proposto na parte B da *Dança*, a compositora obteve uma sonoridade estilizada do baião, que cede espaço para a apresentação da parte A' no c. 137, que se constitui na parte mais extensa da *Dança*, reapresentando a

compositora elementos rítmicos e melódicos da parte A, assim como as mesmas articulações inicias do movimento.

O esforço ao abordar a *Suíte Opus 9* como obra proposta para minha investigação de *performance* por meio da autoetnografia possibilitou o resgate dessa obra que se mantinha sem uma edição cujos cuidados abordassem erros e variantes em sua partitura manuscrita autógrafa, possibilitando seu acesso após cuidadoso estudo envolvendo sua edição, dados esses tratados no segundo capítulo desta tese.

Ao término deste capítulo, no qual pude situar historicamente o desenvolvimento do quarteto de cordas com foco nas primeiras manifestações de sua criação no Brasil ao contribuir para o desenvolvimento da música de câmara nacional, a influência da estética modernista na obra de Helza Camêu, mais dados sobre o contexto histórico que situa a *Suíte Opus 9*, premiada e celebrada em um concurso nacional para compositores, como produto de seu tempo, creio ter possibilitado ao leitor informações pertinentes para o entendimento dos próximos capítulos. Como citado anteriormente, no segundo capítulo desta tese, tratei de minha edição da *Suíte Opus 9*, até então disponível apenas em cópia manuscrita autógrafa. Assim, o desenvolvimento e conclusão do segundo capítulo possibilitou não somente um significativo resgate musicológico, mas também a apresentação de dados que constam no terceiro e último capítulo, que trata da construção de uma *performance* da *Suíte Opus 9* tendo como premissa a autoetnografia como metodologia de pesquisa em estudos de *performance* musical.

2 – UMA EDIÇÃO DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU: HISTÓRICO, METODOLOGIA E ESCOLHAS

Para a confecção deste segundo capítulo, como processo metodológico, vali-me das informações sobre o que constitui uma Edição Prática proposta por Carlos Alberto Figueiredo em sua obra *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais* (2017), como citado na Introdução desta tese. O desenvolvimento da edição apresentada como Anexo III deste trabalho se deu de modo contínuo, sempre modificado a partir dos resultados obtidos nos ensaios realizados junto ao Quarteto PUC Minas, grupo instrumental que realizou a *performance* registrada em vídeo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu como momento significativo desta pesquisa. Para o registro da partitura editada dessa obra, utilizei o hoje extinto *software Finale* em sua versão de 2014.

A única fonte da *Suíte Opus 9* observada nesta tese chegou até mim pelas generosas mãos do Dr. Edson Queiroz, professor que conduziu todo meu percurso no curso de Graduação da Escola de Música da UFMG, sendo esse músico uma sólida e contínua referência em minha trajetória, um modelo para a atuação que tenho hoje como docente de violino. Registro este particular envolvendo minha formação como graduando porque o despertar de meu interesse pela música brasileira se deu por meio da condução do professor Edson, e sua influência sobre minha trajetória se mostrou profícua mesmo após meu distanciamento do Brasil. Sua indicação da obra de Camêu para a realização desta pesquisa foi fonte segura, instigante e de considerável peso musicológico para meu retorno à UFMG, desta vez com vistas à qualificação como doutor.

A partitura apresentada pelo professor Edson Queiroz se constitui de uma cópia *xerox* contendo 36 páginas, sendo 35 de música pautada a primeira uma capa contendo as seguintes informações:

> **Cabeçalho** – 2º prêmio do Departamento de Cultura do Est. de S. Paulo (1936);
>
> **Autoria** – Helza Camêu;

Título da obra e movimentos – *Suíte Opus 9*, 1 - *Ponteio*, 2 - *Toada*, 3 – *Dansa*;

Indicação da instrumentação – Para quarteto de cordas.

Na Figura 21, logo abaixo, uma cópia da capa da partitura manuscrita autógrafa da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu:

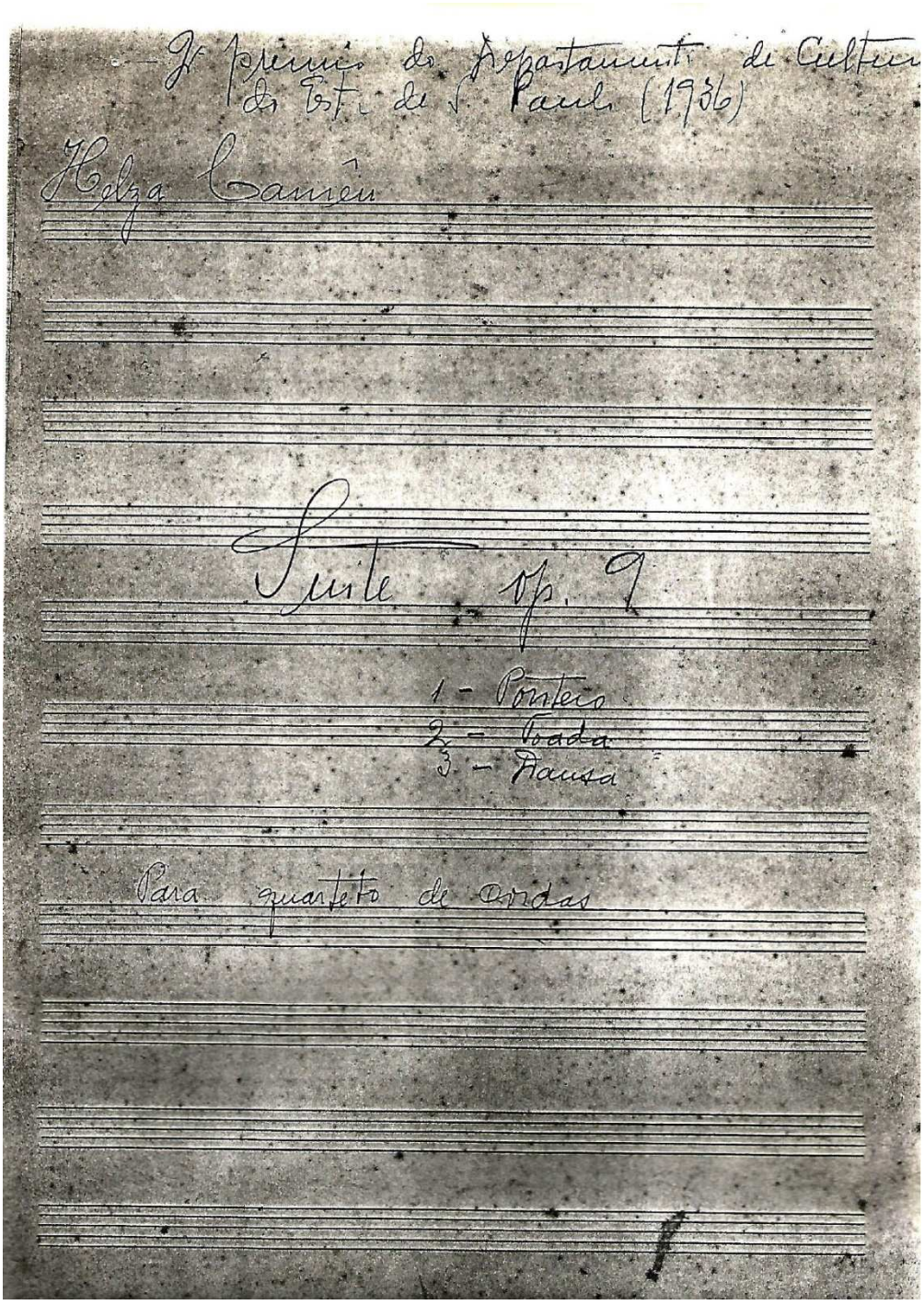


Figura 21 – Cópia do manuscrito autógrafo da *Suíte Opus 9* de Helza Cameu. Fonte: Acervo pessoal de Edson Queiroz.

Ainda sobre a cópia manuscrita observada, anterior ao trabalho de edição, deparei-me com a necessidade de atualização da grafia da língua portuguesa. Desde a confecção da partitura manuscrita, o português brasileiro passou por cinco reformas ortográficas, a saber, o Acordo Ortográfico de 1943, a Lei 5.765 de 1971, o Acordo de 1975 (este que não foi transformado em lei e nem veio a público), o Protocolo de Intenções para o Acordo Ortográfico de 1986 e, por último, a nova reforma ortográfica que entrou em vigor no primeiro dia de janeiro de 2009. Neste sentido, em relação à capa da partitura da *Suíte Opus 9*, termo *Dansa*, o terceiro e último movimento do quarteto, foi alterado para *Dança*.

As modificações realizadas na edição proposta e apresentada como Anexo III desta pesquisa foram estruturadas segundo a obra de Figueiredo (2017), como citado anteriormente. Entre diversos tipos possíveis de edição discutidos por esse autor, optei pela Edição Prática, com vistas, obviamente, à *performance* da obra. Segundo Figueiredo (2017), a Edição Prática:

> A edição prática, ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. Um dos problemas comuns com tal tipo de edição é a manutenção de muitos erros, já que os editores tendem a utilizar edições anteriores para seu trabalho de revisão (BADURA-SKODA, 1995: 184). A ausência de aparato crítico impede o conhecimento acerca de qual fonte foi utilizada, e o porquê, além de tornar impossível apontar e esclarecer as intervenções e critérios do editor-revisor. Para Caraci Vela, "com este tipo de edição se toca no fundo da incorreção e do arbítrio" (1995b: 21) e para Dahlhaus (1995: 68) dá a ideia de que representa uma falsificação do texto (FIGUEIREDO, 2017, p. 57).

Em relação às críticas apontadas por Figueiredo (2017) no tocante à manutenção de erros, apenas uma fonte (manuscrita e autógrafa) foi utilizada para a realização da edição apresentada. Sobre a ausência de aparato crítico, indicado para a Edição Crítica, segundo Figueiredo, optei por discutir o aparato crítico no decorrer deste capítulo, de modo a solidificar para os possíveis intérpretes da *Suíte Opus 9* minhas escolhas como editor, no sentido de valorizar e preservar a obra de Helza Camêu. Segundo Greg (1950): "Todo editor cujo objetivo é uma edição crítica corrigirá, claro, erros manuscritos e tipográficos" (GREG, 1950: 31). Justamente esse procedimento foi realizado na confecção da presente edição. Há que se discutir, ainda, o fato de Camêu ter atuado como pianista e não como

instrumentista de cordas. Óbvio é que a ausência de prática de determinado compositor em relação a um instrumento ou a um grupo de instrumentos não se configura empecilho para uma escrita correta e segura. No entanto, o que notei no manuscrito da *Suíte Opus 9*, juntamente com meu orientador, meu coorientador e meus companheiros do Quarteto PUC Minas nas narrativas registradas no capítulo três desta tese, foi uma conduta da compositora em relação aos instrumentos do quarteto de cordas baseada na escrita para o piano, instrumento que dominava completamente. Fora isso, estabeleci como objetivo a busca por uma uniformização de sua escrita, divergente em relação a articulação, por exemplo, em momentos cuja notação musical era a mesma, porém com ausência de articulações, ou mesmo articulações trocadas, quando comparadas escritas de notas idênticas em padrões melódicos e rítmicos anteriores.

Em suma, ao transportar para a pauta digital o manuscrito autógrafo da *Suíte Opus 9*, que se apresenta bastante clara na cópia de seu manuscrito autógrafo, tive em mente a noção da responsabilidade como editor, busquei corrigir erros e variantes. Peixoto (2023), cujo trabalho acerca da opereta *A Princesa do Catete* de Euclides Fonseca (1853-1929) apresenta uma edição baseada na obra de Figueiredo (2017), registrou sobre erros e variantes:

> Esses erros musicais se constituem de evidentes anotações que estão fora do estilo musical da obra e que demandaram correção a ser explicitada em nosso aparato crítico. Já as variantes, se apresentam como desvios que, para sua detecção e consequente alteração no ato da edição, necessitaram da aplicação de comparação com trechos semelhantes que nos nortearam quais escolhas adotar (PEIXOTO, 2023, p. 19-20).

A presente edição não engloba indicação de dedilhado, mudança de posição, portamentos *etc*. Essa opção se justifica pelo que entendo que tais indicações cabem aos profissionais que abordarão futuramente a obra. De modo geral, na *Suíte Opus 9*, foram suprimidas e acrescentadas ligaduras no sentido de favorecer arcadas, golpes de arco e articulações.

Sobre a apresentação visual da edição da *Suíte Opus 9*, poucas modificações foram realizadas, das quais cito pequena variação na disponibilização do número de compassos por sistema, com vistas a uma melhor virada de páginas, e a supressão de uma indicação grafada pela compositora para identificação do início e do fim de casa sistema. Essa indicação, apresentada na Figura 22, a seguir, e foi

retirada em função da apresentação gráfica do *software Finale*, que não deixa dúvidas quanto à localização inicial de final de cada sistema na partitura:

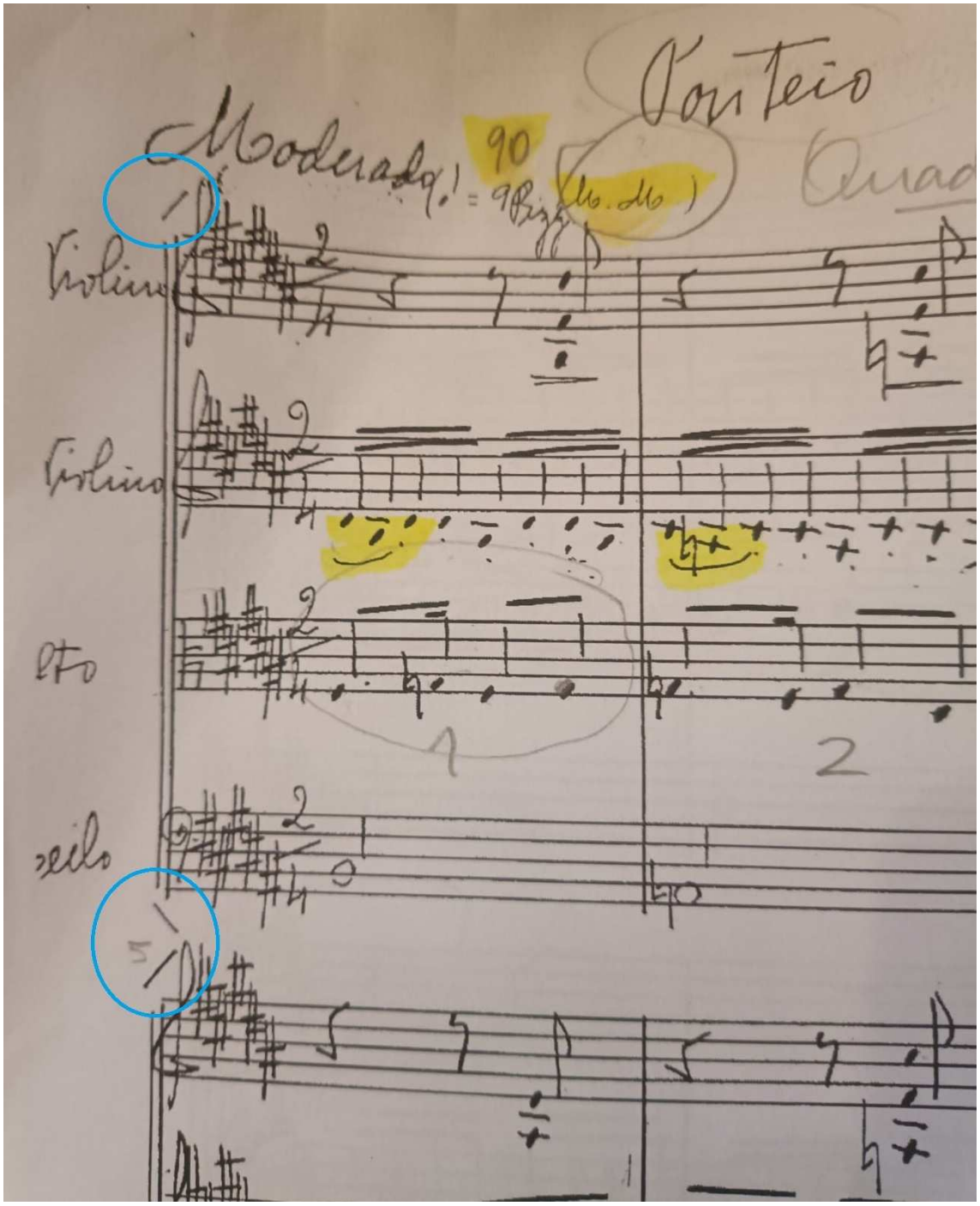


Figura 22 – Supressão da indicação de início e fim de cada sistema no manuscrito autógrafo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, indicadas por um círculo azul. Fonte: Acervo pessoal de Edson Queiroz.

Uma supressão realizada, no sentido de registrar uma edição coadunante com a grafia contemporânea, diz respeito à indicação de M. M. nos três movimentos da *Suíte Opus 9*. O termo M. M. constitui a abreviação "Metrônomo de

Maelzel" ou “Metrônomeo de Mälzel”, mais genericamente, "Marca de Metrônomo". Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), nascido na Alemanha e falecido na Venezuela, atuou como inventor, engenheiro e apresentador de espetáculos. Seu nome figura na história por ter ele inventado o metrônomo. Amigo de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Mälzel criou também criou uma série de trombetas para ajudar Beethoven com sua surdez. O registro de M. M. indica o número de batidas por minuto (BPM) que a música deve ser executada. Por exemplo, a indicação "♪ = 92 M.M." significa que uma colcheia deve ser tocada 92 vezes por minuto. A indicação das figuras musicais pode variar de acordo com o pensamento do compositor, como semínima, mínima e outras. A Figura 23, a seguir, nos mostra o registro da indicação M. M. na Toada, segundo movimento da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu:

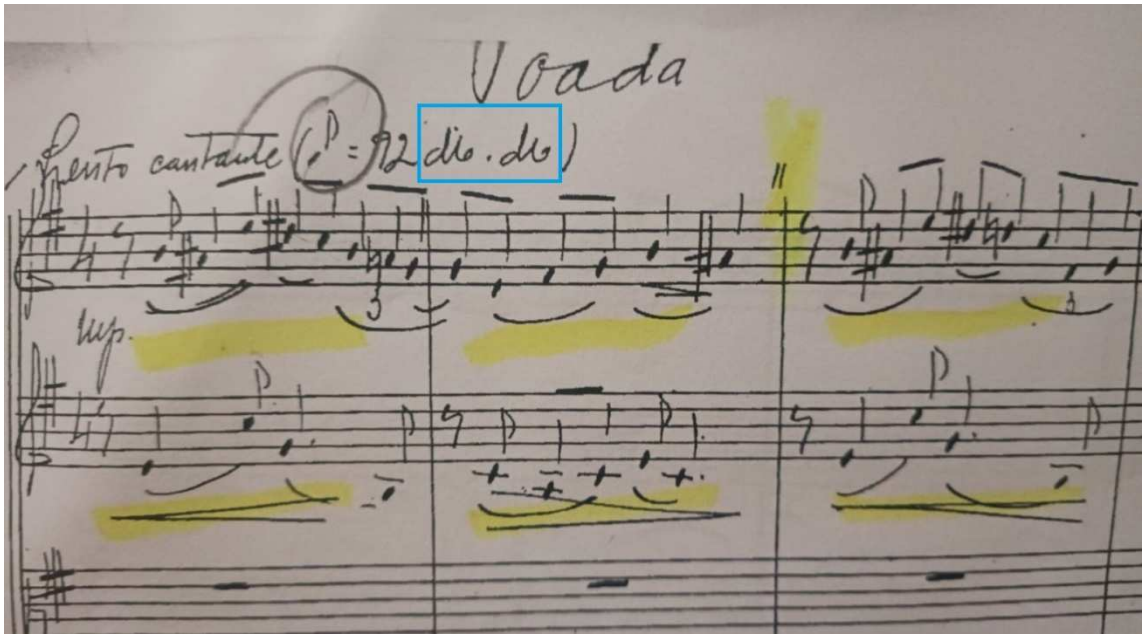


Figura 23 – A indicação de M. M. no manuscrito autógrafo da *Toada*, segundo movimento *da Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Elaborado por este autor.

A supressão dessa indicação, como supracitado, teve como objetivo a modernização da apresentação gráfica da *Suíte Opus 9*. As modificações referentes a erros e variantes realizadas na partitura seguem detalhadas e justificadas, a seguir. A presente edição se configura como a primeira edição da *Suíte Opus 9*, e foi confeccionada a partir de uma única fonte, como registrado anteriormente. Na busca por novos dados e também por outras obras dessa compositora que considero hoje como das mais emblemáticas no Brasil, não descarto a

possibilidade de localizar futuramente outras cópias, autógrafas ou não, visto que a obra em questão tem histórico de reconhecimento nacional, após sua seleção em concurso (dados apresentados no primeiro capítulo desta tese). Por ora, de modo consistente, apresento minhas considerações, correções e ajustes realizados para a edição da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu proposta nesta pesquisa:

Ponteio

- No manuscrito do *Ponteio*, Helza Cameu não grafou nenhuma arcada. Neste sentido, todas as escolhas de arcadas inseridas nesse movimento são arcos que favorecem a tocabilidade do instrumentista de cordas, com um olhar fiel ao gênero indicado pela compositora;
- No compasso 1 (compasso doravante citado como c.) há a presença de grupo de oito semicolcheias grafadas para o violino II, padrão rítmico presente em todo o *Ponteio* também na viola e *cello*. No manuscrito, encontramos ora duas semicolcheias ligadas seguidas de duas semicolcheias em *staccato* (doravante citado como *stacc*.), ora três semicolcheias ligadas seguidas de uma semicolcheia em *stacc*., ora três semicolcheias ligadas, sendo a terceira ligada e em *stacc*., seguidas de uma semicolcheia em *stacc*. Padronizamos a grafia, a partir da prática musical registrada em ensaios, para duas semicolcheias ligadas, seguidas de duas semicolcheias em *stacc*. As alterações realizadas visam um melhor resultado sonoro próximo ao gênero ponteio;
- Outra padronização na partitura do *Ponteio* diz respeito à célula rítmica do c. 1 da viola, grafada pela compositora sem ligadura. No entanto, nos c. 5 e 6 do *cello* e c. 7 e 8 da viola, a compositora inseriu ligaduras. Optei, então, pela retirada das ligaduras localizadas na partitura manuscrita, estabelecendo o padrão presente na edição proposta nesta pesquisa;
- No c. 10 do violino II, a última nota do compasso se mostra dúbia por conta da grafia da compositora. Na dúvida se se trata de um Dó sustenido ou da nota Ré sustenido, optei pela grafia da nota Ré

sustenido, mais coerente, em minha análise, com a condução melódica da escrita da compositora;

- No c. 12, embora todos os instrumentos do quarteto estejam tocando, apenas ao *cello* a compositora grafou a indicação de *alarg*. (alargando), pelo que optei por indicar a todas as claves essa indicação de agógica, de modo a facilitar o entendimento do pensamento da compositora nesse momento específico da partitura;
- No c. 16, optei por suprimir a ligadura que abarca as oito semicolcheias do compasso, mantendo apenas as três primeiras notas do primeiro tempo ligadas, seguidas de notas em *spiccato* (doravante, *spicc*).;
- No N. 1 de ensaio, c. 13, à viola a compositora indicou "Bem cantado". Optei por registrar apenas "Cantado", para a melodia realizada pela viola. Outra consideração é que as células rítmicas presentes nos c. 13 e 14, presentes posteriormente em outros instrumentos do quarteto, foram grafadas pela compositora com ligaduras. Em meu entendimento, para a valorização desse trecho, a supressão das ligaduras se fez necessário, mantendo a vivacidade da melodia criada por Camêu. Em minha opinião, a indicação de ligaduras no trecho supracitado, bem como a indicação de "Bem cantado" podem ter como resultado um resultado *cantabile*, ou seja, tocado suavemente. A indicação de "Cantado" favorece o entendimento do trecho em questão ter como solista a viola, mantendo, no entanto, a vivacidade presente no gênero ponteio;
- Na última nota do c. 15 e todo o c. 16, no violino I, optei por encerrar a seção de *pizzicato* (doravante *pizz*.) indicada pela compositora no c. 12, e indiquei a realização por arco;
- No c. 20 da viola, optei por suprimir também a indicação de ligadura, como registrada no c. 16 para o violino I, padronizando, assim, a *performance* de partes iguais entre os instrumentos do quarteto. Digno de nota, as alterações realizadas na exposição do ponteio foram replicadas em sua reexposição;

- No c. 21 do violino II optei por inserir a indicação de “Cantado”, replicando a indicação da compositora no c. 13 para a viola, que apresenta o mesmo tema;
- No c. 30, optei por registrar um bequadro de aviso, mantendo a altura da nota Sol 4 do compasso anterior para o violino I;
- Nos c. 35 e 36, para o violino I, os *stacc*. que grafei nas semicolcheias desses compassos foram acrescentados visando favorecer golpes de arco;
- Os compassos 37 e 131, inseridos na exposição e reexposição, na linha da viola apresentam pequena variante, a saber, ritmos e notas exatos, porém com pequena variante na quarta nota do primeiro tempo, que no c. 37 está grafada como Dó, e no c. 131 está grafada como Si. Ao observar o padrão de registro das alturas nos grupos de quatro semicolcheias do *Ponteio*, optei por alterar a nota Si do c. 131, última nota do primeiro tempo desse compasso, para a nota Dó;
- Nos c. 41 e 42 há o registro claro de variantes, citado por Figueiredo (2017), no manuscrito autógrafo. Quando comparamos a linha do violino II com a escrita para o violino I nos c. 35 e 36, temos a mesma escrita rítmica e melódica, exceto pelo fato do violino II apresentar essa escrita uma oitava abaixo. Para o violino I nos referidos compassos, há o registro de duas notas, Fá sustenido 4 e Sol sustenido 4, por tempo em movimentação ascendente de uma segunda maior no c. 35 e uma segunda menor no c. 36. Nos c. 41 e 42 repete-se a mesma escrita musical para o violino II, uma oitava abaixo. Nos c. 35 e 36, as notas estão ligadas em grupo de duas, sendo as segundas notas de cada tempo grafadas com *stacc*, o que não ocorre nos c. 41 e 42. No sentido de padronizar a escrita musical da partitura, optei pelo registro dos *stacc*. também nos c. 41 e 42 (ver Figura 22);
- No c. 59 há a indicação “Com espírito”, registrada pela compositora para o violino I. Essa mesma célula rítmica e melódica (com pequena variação) está presente nos c. 60, na viola, c.67, violino II, porém, sem a indicação supracitada. Optei por grafar nos c. 60 e 67 a mesma

indicação presente no c. 59, padronizando a escrita e indicações musicais da compositora;

- Em relação aos números de ensaio, presentes nos c. 12 (1), 31 (2), 47 (3), 59 (4), 83 (6), 92 (7), 109 (8), 125 (9), 137 (10), a compositora não registrou no manuscrito autógrafo o número 5 de ensaio, pelo que optei por inserir esse número no c. 71, onde o violino I apresenta novo motivo melódico;
- No c. 77, na linha da viola, a compositora grafou para a segunda nota o valor de semicolcheia, que não preenche o valor total do compasso em questão. Optei por alterar o valor da segunda nota desse compasso para o valor de colcheia, padronizando a escrita com a nota anterior e a nota posterior;
- No c. 82 do manuscrito, na linha da viola, a primeira nota do compasso foi grafada como colcheia pontuada, o que ultrapassa o valor do compasso. Optei por grafar a referida nota com o valor de colcheia;
- No c. 92 do manuscrito, na linha da viola, a compositora registrou a indicação de dinâmica ***f*** (*forte*) no meio da pauta, pelo que optei por registrar essa indicação de dinâmica abaixa da pauta, como comumente utilizado na escrita para cordas;
- Nos c. 101 e 102 do manuscrito há a indicação de "alarg. muito" apenas para a linha da viola, pelo que optei registrar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto, de modo a favorecer a execução de alargando coletivo;
- No c. 103 do manuscrito, a indicação de *fermata* está presente apenas na linha do violino I, pelo que optei por registrar essa indicação em todas as outras claves do quarteto, padronizando a escrita. Digno de nota, a grafia da fermata em questão foi atualiza para a escrita musical vigente;
- No c. 108 do manuscrito, há a indicação de fórmula de compasso 2/4, binário simples, para todas as claves do quarteto, pelo que optei por retirar tal indicação, visto que a obra, nesse trecho, já possui fórmula de compasso 2/4. Ainda no c. 108, o manuscrito apresenta indicação

de *fermata* apenas para o violino I, pelo que optei por registrar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto;

- No c. 109 do manuscrito, a compositora grafou apenas para o violino I a indicação "Voltando lentamente ao 1º tempo", pelo que optei por grafar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 118, na escrita para o *cello* optei por replicar o c. 22, substituindo as notas Ré sustenido e Mi por Ré bequadro e Ré sustenido, a partir dos ensaios realizados para a performance da obra, garantindo um resultado sonoro, segundo minha opinião, de acordo com o pensamento da compositora;
- No c. 120, no retorno da parte A, na linha da viola, a última nota do primeiro tempo se apresenta de maneira dúbia, entre as notas Sol e Lá, pelo que optei por registrar a nota Sol, seguindo o padrão do c. 24, que apresenta a mesma configuração;
- No c. 137 do manuscrito, a indicação "Mais lento" foi grafada pela compositora apenas para o violino I, pelo que optei por registrar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto;
- Nos c. 141 ao 143, a compositora grafou a indicação "Cada vez ais lento" apenas para o violino II, pelo que optei por registrar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 148 há a indicação de uma respiração apenas para o violino I, embora apenas o *cello* esteja tocando nesse compasso. Optei, assim, gravar essa indicação de respiração para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 149, ultimo do *Ponteio*, a compositora registrou a indicação de dinâmica *mp* (mais piano) apenas para o violino I e para a viola, pelo que optei por registrar a referida indicação para todos os instrumentos do quarteto.

Toada

- Na cópia do manuscrito autógrafo da *Toada*, diferentemente do Ponteio, a compositora grafou em alguns compassos um símbolo semelhante ao símbolo de aspas (") ou barra dupla à direita (//) no

sentido de indicar a melodia dominante ou mesmo um contracanto quando de seu registro gráfico. Essa indicação ocorre nos c. 3 para o violino I, c. 10 para a viola, c.24 e 34 para o violino II, pelo que optei por suprimir tais indicações no sentido de padronizar a visualização da partitura;

- As chaves de crescendo de diminuendo registradas nos c. 1 ao 4 para o violino II foram replicadas para o violino I, no sentido de valorizar canto e contracanto entre as duas claves. Essa escolha se deu a partir dos ensaios realizados para estudo e *performance* da obra;
- No c. 5 há as indicações de "dolente" e "*marcato*" para a linha do *cello*. Optei por suprimir a indicação de marcato, deixando apenas a indicação de dolente, mais condizente com o afeto do gênero toada;
- Nos c. 6 a 9, registrei adição de acento por comparação com o c. 5, em todas as segundas notas do compasso, com valor de mínima, para o violino I;
- No c. 17 do manuscrito autógrafo, que repete o tema melódico do c. 5 da viola, optei por suprimir a indicação de marcato e registrar a indicação de dolente, consoante com o registrado no c.5, no sentido de padronizar o resultado sonoro da *performance*;
- No c. 25, a indicação de "*animando*" para o violino I foi replicada para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 35, N. 2 de ensaio, a indicação de "*cantante*" para o violino II, com o mesmo motivo melódico apresentado anteriormente no c. 5 indicado como "dolente", foi alterado para dolente. Ainda, a indicação de "calmo" para o violino I foi replicada para todos os instrumentos do quarteto, com vistas à padronização da partitura;
- No c. 45 há o tema indicado como "dolente" do c. 5, pelo que registrei também no c. 45 essa indicação;
- Nos c. 54 e 54 há a indicação de "cresc. e alarg" muito (crescendo e alargando muito) para o violino II, pelo que optei por registrar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto. Essa prática de registro apenas para um dos instrumentos uma indicação de dinâmica, de agógica ou mesmo de ambas é bastante comum na

escrita de Helza Camêu na *Suíte Opus 9*, o que tornou fácil sua compreensão quando da confecção da presente edição. Na Figura 24, apresento um exemplo de sua escrita:

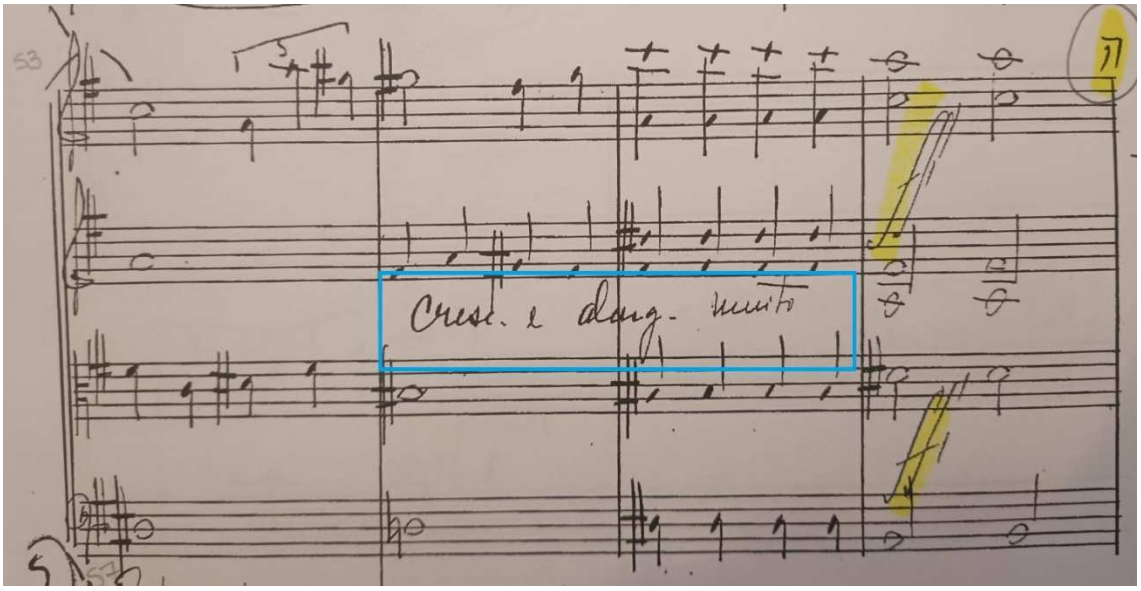


Figura 24 – Indicação de dinâmica e agógica registrada apenas para um instrumento na *Suíte Opus 9* pela compositora Helza Camêu, destacada aqui no retângulo azul, replicada para todos os instrumentos do quarteto na presente edição. Fonte: Elaborado por este autor.

- No c. 56, há indicações de ***ff*** (fortíssimo) para o violino I e viola, pelo que optei por grafar essa indicação de dinâmica para todos os instrumentos do quarteto. Ainda, apenas para o violino I há a indicação de respiração, pelo que optei por grafar essa respiração para todos os instrumentos do quarteto, seguindo grafia vigente da notação musical;
- No c. 57, N. 3 de ensaio, há indicações de ***ff*** (fortíssimo) para o violino I e viola, pelo que optei por grafar essa indicação de dinâmica para todos os instrumentos do quarteto. Ainda neste compasso, à indicação de "Expressivo" apenas para o violino I, como se trata do mesmo tema apresentado anteriormente como "Dolente" no c. 5, foi acrescentada a indicação de "Dolente" para o violino I e para o violino II, que apresentam escrita em uníssono com intervalo de uma oitava;
- No c. 66, ultimo da *Toada*, a indicação de ***pp*** (pianíssimo) para o violino I e para a viola, foi replicada para o violino II e para o *cello*,

padronizando a escrita musical desse movimento. Ainda, seguindo o humor característico do gênero toada, optei por acrescentar uma fermata para cada instrumento do quarteto na última nota do movimento, que preenche todo o c. 66, com vistas à valorização de sua expressividade.

Dança

Com 233 compassos, a Dança se configura como o movimento mais longo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Consequentemente, foi o movimento que mais apresentou necessidade de ajustes em relação a erros e variantes para a confecção da edição apresentada nesta tese. Assim como no *Ponteio* e na *Toada*, a presente edição da *Dança* apresenta arcadas registradas após a supressão das ligaduras, no sentido de valorizar a brasilidade percebida na rítmica desse movimento, especialmente nas síncopes.

- No c. 1, a indicação de ***pp*** (pianíssimo) grafada entre a clave do violino I e o violino II, e também entre a clave da viola e do *cello*, foi distribuída para os quatro instrumentos do quarteto;
- No c. 3, a indicação de ***mf*** (*mezzo sorte*) para o violino I e violino II foi também indicada, na presente edição, para a viola e para o *cello*;
- Na última nota do c. 3, na escrita para o violino I, tem início um tema que optei por grafá-lo como "marcado". Essa indicação está registrada na presente edição toda vez que esse tema reaparecer, mesmo que com pequena variação melódica, a saber, c. 20 (violino I), C. 28 (*cello*), c. 63 e 67 (violino II), c. 137 e 154 (violino I), c. 162 e 166 (*cello*), 172 (violino II), 186 (violino I), 187 (viola), 195 (*cello*), 197 (violino I), 199 (viola), 201 (violino II), 210 (violino I), 211 (viola), 214 (violino II);
- No c. 11, na escrita para o *cello*, a nota Sol 2 foi grafada pela compositora como bequadro, mas não a última nota do compasso, também a nota Sol, porém uma oitava abaixo (Sol 1). Optei por grafar também o Sol 1 como bequadro, a partir do resultado sonoro desse trecho nos ensaios para a *performance* deste movimento. Posteriormente, no c. 145, o manuscrito apresenta o mesmo trecho

com a nota Sol 1 grafada pela compositora como sustenido, pelo que optei por grafá-la na presente edição como bequadro, a partir da justificativa registrada;

- No c. 14, na escrita para violino I, a última nota do compasso se mostra de aparência dúbia na partitura manuscrita autógrafa, entre Mi e Fá sustenido, pelo que optei por registrá-la como Fá sustenido, tendo como justificativa a condução harmônica desenvolvida pela compositor;
- Nos c. 24 e 25, para o violino II foi acrescentando o símbolo de acento (>) na última nota desses compassos, em consonância com o padrão rítmico apresentado desde o início do movimento;
- Os compassos 28 e 162, inseridos na exposição e reexposição, na linha da viola apresentam pequena variante, a saber, ritmos e notas exatos, porém com pequena variante na mínima que preenche todo o compasso. No c. 28 está grafada a nota Ré sustenido, mas no c. 162 está grafada a nota Dó sustenido, pelo que optei por alterar a nota do c. 162 de Dó sustenido para Ré sustenido, após estudos para a *performance* desse movimento, padronizando, assim, a escrita de Helza Camêu na *Suíte Opus 9*;
- Os compassos 32 e 166, inseridos na exposição e reexposição, na linha do violino II apresentam pequena variante. No. 32, a terceira nota do primeiro tempo está grafada como Ré sustenido, enquanto que no c. 166, repetição do c. 32, a nota em questão está grafada como bequadro. Optei, então, alterar o c. 166, grafando-o de maneira idêntica ao c. 32, após estudos para a *performance* desse movimento, padronizando, assim, a escrita de Helza Camêu na *Suíte Opus 9*;
- No segundo tempo do c. 33, na linha do *cello*, a compositora grafou três colcheias, o que, quando somadas ao primeiro tempo (corretamente registrado no manuscrito autógrafo) ultrapassam o valor do compasso em questão. Na dúvida se a grafia das três colcheias pudesse ser relativa a um registro de quiálteras, ou o registro de síncope, optei pela segunda opção, transformando as três

colcheias em semicolcheia – colcheia – semicolcheia, resultando numa síncope, ritmo bastante presente na *Dança*;

- Optei por suprimir também na *Dança* o símbolo de aspas ou barra dupla à esquerda (//) nos c. 32, 37, 40, 44, 63, 65, 67, 85, 91, 96, 111 e 123, padronizando o padrão visual da partitura da *Dança*;
- Nos c. 48 e 49, há a indicação de "alarg." (alargando) para a linha do *cello*, pelo que optei por registrar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 50, N. 3 de ensaio da *Dança*, a compositora registrou para o violino I "a tempo" e "voltando ao andamento gradualmente", pelo que optei por suprimir essa segunda opção, com base na indicação de "alarg." dos c. 48 e 49, e por entender que as indicações de "a tempo" e "voltando ao andamento gradualmente" não são coerentes;
- No c. 58, na linha do violino II, no segundo tempo grafei a indicação de ***f*** (forte), a partir do estudo em conjunto do quarteto. A mesma indicação dinâmica foi registrada ao violino I no c. 59;
- Ainda sobre o c. 59, a indicação de "alarg." (alargando) conferida apenas a duas pautas na partitura (violino II e *cello*) foi grafada para todos os instrumentos do quarteto, acrescida da indicação de "cresc. (crescendo), culminando com a dinâmica f (forte) para todos os instrumentos no c. 61, N. 4 de ensaio da *Dança*;
- No c. 61, na partitura manuscrita autógrafa, há a indicação de a tempo apenas para o violino I, pelo que optei por replicar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 63, para a linha do violino II foi grafada a indicação de "marcado", com vistas à valorização da célula rítmica recorrente. O mesmo procedimento se deu no c. 67, também para linha do violino II;
- No c. 65, pelo motivo exposto acima, foi também acrescida a indicação de "marcado" para a linha do *cello*;
- A indicação de "alarg." (alargando) no c. 74 para o *cello* foi replicada para todos os instrumentos do quarteto, mesmo estando eles em pausa nesse momento;

- No c. 77, N. 5 de ensaio, foi adicionada a indicação de “a tempo” para todos os instrumentos do quarteto, eliminando a indicação de “alarg.” registrada pela compositora na partitura manuscrita autógrafa, possibilitando, assim, a valorização de nova seção rítmica e melódica;
- No c. 96 e 102, optei por grafar a indicação de “marcado” para o *cello*, em consonância com a indicação da compositora no c. 91 para a viola e c. 100 na escrita para o violino II;
- No c. 106, na escrita para o violino I, optei por indicar “sempre igual”, relativa à indicação no c. 105 (arco e *pizz*.), visto que são compassos que se repetem. Tal indicação se deu porque no c. 119 a compositora Helza Camêu registrou no manuscrito autógrafo tal indicação;
- No c. 111, optei por grafar a indicação de “cantado” para a linha do *cello*, em consonância com o padrão estabelecido anteriormente;
- Helza Camêu registrou a partir do c. 117 “arco” e “*pizz*.”. No entanto, tal indicação não consta a partir do c. 120 para a viola, que apresenta o mesmo material rítmico, pelo que optei por registrar nesse compasso a mesma indicação;
- No c. 123, para o *cello*, optei por grafar a indicação “cantado”, em consonância com o padrão estabelecido;
- No c. 126, a indicação de “alarg.” (alargando) para o *cello* foi replicada para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 128, a indicação de “mais lento” para o violino I foi replicada para todos os instrumentos do quarteto. Ainda, optei por registrar a indicação “cantado” para o violino II, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 136, a indicação de “alarg.” (alargando) registrada para o *cello* foi replicada para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 137, optei por grafar a indicação de “marcado” para o violino I, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 138, a indicação de “a tempo” registrada no manuscrito autógrafo para o violino I foi replicada para todos os instrumentos

do quarteto. Ainda, neste compasso, foi suprimida a indicação de "voltando gradualmente ao 1º tempo";

- No c. 154, N. 9 da *Dança*, optei por grafar a indicação de "marcado" para o violino I, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- Nos c. 162 e 165 optei por grafar a indicação de "marcado" para o *cello*, em consonância com o padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 172, optei por grafar a indicação de "marcado" para o violino II, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 182, a indicação de "alarg." (alargando) presente apenas para o *cello* foi replicada para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 184, n. 11 de ensaio, a indicação de "a tempo", grafada apenas para o violino I foi replicada para todos os instrumentos do quarteto;
- No c. 186, optei por grafar a indicação de "marcado" para o violino I, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 187, optei por grafar a indicação de "marcado" para a viola, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 192, optei por registrar a dinâmica ***f*** (forte) para o violino II, consonante com o c. 59;
- No c. 193, optei por grafar a indicação "cresc. e alarg." para todos os instrumentos do quarteto, em consonância com o c. 59;
- No c. 195, N. 12 de ensaio, optei por registrar a dinâmica ***f*** (forte) para todos os instrumentos do quarteto, em consonância com o c. 61. Ainda neste compasso, grafei a indicação de "marcado" para o *cello*, em consonância com o padrão estabelecido para esta edição;
- No c. 197, optei por grafar a indicação de "marcado" para o violino II, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 199, optei por grafar a indicação de "marcado" para a viola, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 201, optei por grafar a indicação de "marcado" para o violino II, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 208 do manuscrito autógrafo há a indicação de "animando". Após estudos para *performance* desse trecho da *Dança*, optei por deslocar a referida indicação para o compasso anterior, o de número

207, por entender que o efeito sonoro é mais facilmente perceptível quando de sua execução. Ainda, repliquei a indicação da compositora para os outros três instrumentos do quarteto, mesmo estando todos em pausa, com vistas a um melhor entendimento da partitura na edição que ora apresento. As Figura 25 e 26, a seguir, ilustram minha decisão em relação a esta questão:

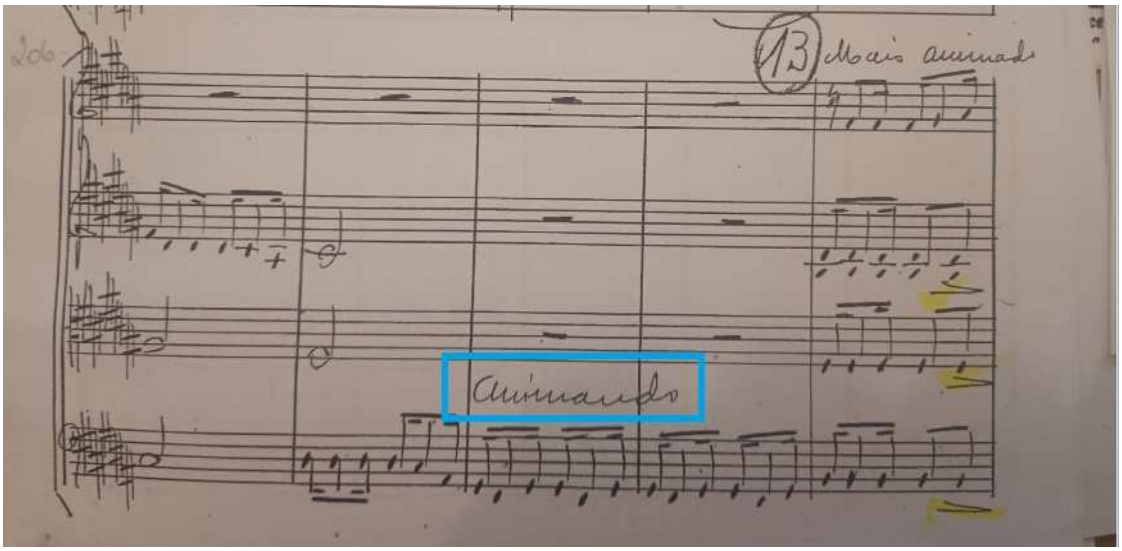


Figura 25 – A indicação de "animando" destacada em azul, c. 208, que foi deslocada na presente edição para o c. 207. Fonte: Elaborado por este autor.

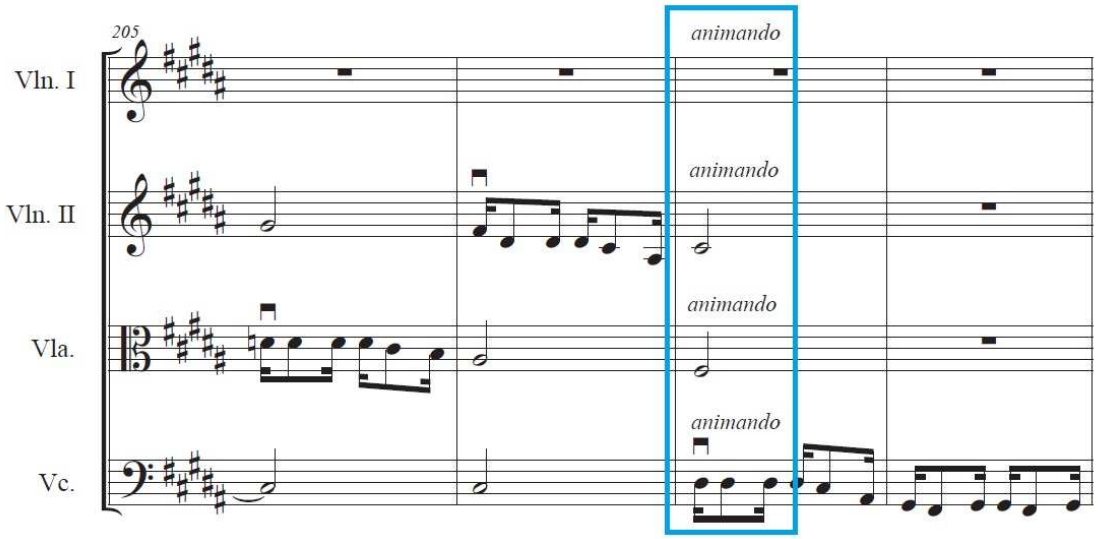


Figura 26 – A indicação de "animando" destacada em azul, c. 207, que foi deslocada na presente edição com vistas a um melhor resultado sonoro da performance da *Dança* da Suíte Opus 9 de Helza Camêu. Fonte: Elaborado por este autor.

- No c. 210, n. 13 de ensaio, a indicação "Mais animado" foi replicada para todos os instrumentos do quarteto. Ainda, optei por grafar a

indicação de “marcado” para o violino I, seguindo padrão estabelecido para a presente edição;

- No c. 211, optei por grafar a indicação de “marcado” para a viola, que apresenta tema específico, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 214, optei por grafar a indicação de “marcado” para o violino II, seguindo padrão estabelecido nesta edição;
- No c. 225, optei por inserir a indicação de “cresc.” (crescendo) para o *cello*, como resultado dos estudos para a *performance* da *Dança* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu;
- No c. 227, optei por inserir a indicação de “*accel*.” (acelerando) para todos os instrumentos do quarteto, como resultado dos estudos para sua *performance*;
- No c. 231, antepenúltimo da *Dança* da *Suíte Opus 9*, há a indicação de “sem alarg.” (sem alargando), no manuscrito autógrafo, apenas para a viola, pelo que optei por replicar essa indicação para todos os instrumentos do quarteto.

Ao final deste capítulo técnico, cujo trabalho musicológico apresenta uma primeira edição da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu a partir de uma única fonte localizada para a realização desta pesquisa, busquei fazer jus à obra dessa compositora cujas criações têm sido, aos poucos e constantemente, cuidadas pela pesquisa acadêmica. Reforço novamente a relevância do nome da professora Luciana Monteiro de Castro, que tem desenvolvido sólido trabalho sobre a obra de Helza Camêu, trabalho que tem inspirado outros musicistas, como foi comigo, diante de uma manancial de música brasileira à espera de estudos que compreendem a análise e a *performance* do legado de Camêu, representativo, sem dúvida, da força criadora de nossa música de concerto.

3 – A CONSTRUÇÃO DE UMA *PERFORMANCE* DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU

3.1 Contexto e organização prévia deste autor

Discorro neste capítulo sobre o contexto e sobre a organização elaborada para execução dos tópicos apresentados. Tendo ingressado no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG em 2021, fui surpreendido, de maneira positiva, com um convite para integrar o Quarteto de Cordas PUC Minas, grupo musical pensado com atuação independente e também para acompanhar atividades do Coral PUC Minas[1]. O Quarteto PUC Minas, criado por meio das Portarias R 193 e 194/2022, iniciou suas atividades em 1º de julho de 2022 e está vinculado à Secretaria de Cultura e Assuntos Comunitários (Secac). Esse grupo instrumental ilustra a atenção da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) no tocante às artes, em especial à Música. Em sua organização, conta com a participação de músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e da Orquestra Sesiminas. A Figura 27, a seguir, apresenta o quarteto em sua formação atual:

Figura 27 – O Quarteto PUC Minas em sua formação atual: Vitor Dutra (violino), Alexandre Kanji (violino), Joice Coutinho (viola) e Antônio Viola (violoncelo). Crédito: Melina Peixoto.

[1] Criado na década de 1970 e sob regência do padre Nereu, Nereu de Castro Teixeira (1935) . Posteriormente, foi conduzido pelo maestro Marco Antônio Drumond (1953). Antes da pandemia de Covid-19, o Coral havia sido paralisado, mas teve suas atividades retomadas pelas mãos de Daniel Augusto Oliveira Machado.

A possibilidade de integrar o Quarteto PUC Minas me possibilitou a realização desta pesquisa junto a um grupo coeso e de excelência artística. Durante os ensaios, vários pontos da partitura editorada a partir da cópia manuscrita autógrafa da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu (minha preparação prévia) sofreram alterações que culminaram na edição apresentada como Anexo nesta pesquisa. A condução das alterações da referida partitura foram realizadas por mim, embora cada músico do quarteto tenha contribuído com as especificidades de seus instrumentos, o que muito contribuiu para o resultado final, a saber, a primeira partitura editada da *Suíte Opus 9*, que cumpre, em sua existência, significativo valor musicológico em relação à música de concerto brasileira do séc. XX.

Ao todo, foram realizados 10 ensaios, relatados adiante, que culminaram com um registro profissional em vídeo realizado pela Mussi Produções, produtora audiovisual especializada em eventos no âmbito da música de concerto, como recitais, concertos e afins.

López-Cano e Opazo (2014), ao se referirem à investigação artística, afirmam que apesar de problemas e contradições, essa prática constitui de muitas oportunidades, e que se firma não como obrigatória, mas sim como uma alternativa (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 18-19). Para mim, a oportunidade de tratar do estudo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu por meio da autoetnografia ligada à *performance* contribuiu no sentido de perceber aspectos de meu *modus operandi* como violinista. A prática musical, muitas vezes ligada há horas intermináveis de estudo, pode favorecer um ambiente de repetições que permite, em alguns casos, o esquecimento do raciocínio de escolhas. Tendo dedicado minha vida à prática em orquestras por décadas, a abordagem da obra de Camêu por meio da autoetnografia me possibilitou a observância de aspectos diferentes que ampliaram minha conduta frente à partitura de qualquer obra. Em minhas considerações, a frase "Igual, porém diferente" explica que de certa maneira, a autoetnografia nos mostra claramente tudo o que fazemos, talvez de modo repetitivo ou atenção dispersa em sua realização. Em suma, ao tratar a obra de Camêu por meio da autoetnografia, pude experienciar nova maneira na condução de meus estudos, sabendo que posso recorrer a essa maneira toda vez que julgar necessário. Outro aspecto que considero é a aplicação da noção da autoetnografia ligada à *performance* na minha atuação como docente. De modo discreto, sinto que

a aplicação de determinada condução no direcionamento de meus alunos tem contribuído para um resultado mais consciente por parte deles.

Cumpre o registro que de todos os ensaios foram realizados no mesmo ambiente físico, uma sala multimeios no prédio da PUC Minas, no bairro de Coração Eucarístico, em Belo Horizonte, MG. Este ambiente apresenta como característica principal revestimentos de madeira que contribuem sobremaneira para a qualidade de sua acústica, apreciada em sua totalidade pela possibilidade de ensaios com todo o ambiente fechado, portas e janelas, com o conforto climático proporcionado por um aparelho de ar-condicionado. A rotina dos ensaios do Quarteto PUC Minas abrange dois dias na semana, com duração de duas horas cada ensaio. Neste contexto foram realizados os estudos sobre a *performance* e conclusão da edição da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu para esta tese. A Figura 28, a seguir, apresenta a sala Multimeios - 135, espaço para ensaios do Quarteto PUC Minas:

Figura 28 – A sala Multimeios - 135, localizada no prédio da PUC Minas no bairro Coração Eucarístico, Belo Horizonte, onde foram realizados os ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, parte integrante desta tese. Crédito: Vitor Dutra.

Em relação aos estudos da *Suíte Opus 9* realizados pelo Quarteto PUC Minas em sua atual formação, cumpre o registro de que foi comunicado aos membros do grupo que os ensaios seriam gravados. Este fato, nos dois primeiros ensaios, cerceou, de certa forma, a liberdade com a qual os músicos (incluindo a

minha atuação) agiram durante o ensaio. É notória a alteração da postura e mesmo de certa censura vocal quando alguém é informado que terá sua fala registrada em áudio e/ou vídeo. No entanto, notei que a partir do quarto ensaio o grupo esteve novamente à vontade no desenvolver de seu trabalho musical, intercalado sempre com discussões acerca da música brasileira de concerto.

No que tange à confecção da edição proposta nesta pesquisa, a prática da escrita musical junto ao *software* de editoração de partituras *Finale* me proporcionou muitos conhecimentos sobre a escrita de cada instrumento da *Suíte Opus 9*, e, consequentemente, um maior entendimento da obra. Tendo realizado primeiramente uma edição *Urtext*, pude trabalhar, logo após, na organização de articulações e arcadas, indicações de dinâmica e agógica, e mesmo pequenas alterações que registrei no segundo capítulo desta tese, todas com vistas a uma melhor *performance*.

3.2 Organização dos ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu junto ao Quarteto PUC Minas

Os ensaios para estudo e *performance* da *Suíte Opus 9*, como citado anteriormente, foram organizados em número de 10. Levando-se em conta a produção musical do Quarteto PUC Minas e sua atuação no âmbito dessa universidade, optei por espaçar os ensaios da obra de Camêu, o que permitiu ao quarteto a realização de sua extensa agenda, bem como proporcionou tempo de maturação da obra entre um ensaio e outro. Inserido no cronograma de ensaios, incluí uma apresentação na qual apresentei uma contextualização da *Suíte Opus 9* para o Quarteto PUC Minas, juntamente com a apresentação de dados sobre a compositora. As narrativas desses encontros dizem respeito à presença de todo o grupo, embora na rotina individual de cada membro do quarteto o estudo da obra em questão esteve também presente, porém não registrado por mim.

Em cada um dos 10 ensaios realizados busquei ser bastante objetivo, cumprindo uma organização realizada por mim previamente. Assim, em cada encontro do Quarteto PUC Minas conduzido por mim, estipulei, das duas horas que compõem cada encontro, uma hora para a prática da *performance* em grupo e outra para discussão e solução de determinado aspecto previamente observado

por mim durante a primeira etapa da edição da partitura. Essa organização, ilustrada no Quadro 5, foi assim estipulada:

Ensaios do Quarteto PUC Minas – *Suíte Opus 9* de Helza Camêu	**Data, local e horário**	**Objetivos**
1º ensaio	1º/04/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Leitura à primeira vista dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu
2º ensaio	08/04/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu
3º ensaio	15/04/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, seguido de pequena palestra realizada por mim sobre a compositora e sobre os gêneros que dão nome aos movimentos da suíte
4º ensaio	22/04/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de de18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, seguido de discussão sobre virada de páginas e disposição de compassos em cada sistema
5º ensaio	29/04/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu e correções de notas musicais dúbias na partitura, a partir de análise harmônica da obra
6º ensaio	6/05/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, seguido de registro e correções de arcadas na partitura
7° ensaio	13/05/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, seguido de registro e correções de dinâmicas na partitura
8º ensaio	20/05/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de de18h às 20h	Ensaio dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, seguido de registro e correções de agógicas na partitura
9º ensaio	27/05/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio pré-geral da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu
10º ensaio	3/06/2025 – Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h	Ensaio geral da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu

Quadro 5 – Cronograma de atividades para 10 ensaios do Quarteto PUC Minas para estudo e *performance* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Fonte: Organizado por este autor.

3.3 Os ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu

Como descrito a seguir, os ensaios para estudo e *performance* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu constituem parte principal, no tocante à autoetnografia ligada à *performance*, desta tese. Não apenas voltados para a *performance*, os encontros para estudos organizados por mim contribuíram sobremaneira para com o trabalho realizado anteriormente para a confecção da edição da partitura da

Suíte Opus 9, com discussões profícuas envolvendo os integrantes do Quarteto PUC Minas. Nesses encontros, o tempo utilizado para cada ensaio foi de duas horas. Digno de nota, também citado anteriormente, a possibilidade de trabalhar com este grupo, de reconhecida atuação artística, contribui também solidamente não somente para o resultado sonoro, que considero ímpar, mas também e pela experiência artística dos envolvidos numa maior expansão de minhas observações sobre o texto musical de Camêu em mergulhos mais profundos e mesmo reveladores sobre a música brasileira. Ainda, a expansão de minha compreensão sobre nossa produção musical em obras que carecem de estudos que possam complementar o mapeamento da gigantesca produção de música de concerto composta no séc. XX no Brasil.

3.3.1 Primeiro ensaio

O primeiro ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 01 de abril de 2025, na Sala Multimeios 135 (PUC MINAS), de 18h às 20h. Os nove ensaios posteriores também foram realizados na referida sala e no mesmo horário de 18h às 20h. Destarte, esses dois dados não constam na descrição dos outros ensaios.

Como objetivo desse primeiro encontro, priorizei a leitura à primeira vista dos três movimentos que compõem a *Suíte Opus 9*, realizada tanto em conjunto quanto individualmente, quando determinado trecho da partitura se mostrava de difícil execução. Como podemos visualizar na Figura 29, a seguir, a cada instrumento foi designada uma escrita específica. Sabemos que a leitura à primeira vista para músicos de orquestra é uma prática constante, baseada em habilidade complexa que envolve não apenas o reconhecimento de símbolos musicais, mas também a execução motora, a memória, a percepção e a capacidade de atuação em grupo. Diante disso, optei por conduzir o primeiro ensaio em andamento mais cômodo para que a leitura da partitura fosse realizada de modo tranquilo. Houve naturalmente, nesse ensaio, uma atenção especial pela identificação das harmonias empregadas pela compositora, bem como articulações e arcadas. Pela proximidade dos membros do quarteto, alguns momentos de descontração contribuíram para um excelente resultado, decorrente também da expertise dos músicos envolvidos.

Figura 29 – A diversidade na escrita dos primeiros compassos do Ponteio da *Suíte Opus 9*, como exemplo de leitura que o Quarteto PUC Minas realizou no primeiro ensaio para estudo e *performance* da obra. Fonte: Edição realizada pelo autor.

Após a primeira leitura, o grupo discutiu sobre assuntos diversos, com foco na escrita para quartetos de cordas no repertório nacional. Discutiu-se também sobre a compositora Helza Camêu, com comentários sobre sua produção de canções de câmara, visto que a violista Joice Coutinho é também cantora lírica formada pela Escola de Música da UFMG. Consequentemente, informações sobre compositores nacionalistas brasileiros vieram à tona, o que contribuiu para um pensamento em conjunto, mesmo que inicial, sobre articulações para a *performance* da obra. Notadamente, a *Toada*, segundo movimento da suíte, embora a menor entre as três peças que compõem a obra, representou um maior desafio para seu entendimento pelos músicos. Nesse momento, o nome de Helza Camêu cresceu significativamente para os membros do quarteto, pelo que supomos ser uma beleza escondida e aparente difícil compreensão musical (à primeira vista) da *Toada*. Ainda, cumpre o registro da sensação de pertencimento do Quarteto PUC Minas ao abordar uma obra nacional, cuja presença constante da síncope deixou a todos à vontade para a investigação de uma obra nossa, com títulos, afetos e musicalidade típica do Brasil.

Ao final do primeiro ensaio, todo o grupo manifestou opiniões positivas e acordou que estudos individuais seriam realizados até o encontro para o segundo ensaio.

3.3.2 Segundo ensaio

O segundo ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 8 de abril de 2025. Tendo os integrantes do Quarteto PUC Minas realizado uma leitura em conjunto e estudos individuais no espaço de uma semana, digno de nota foi o resultado sonoro obtido no segundo ensaio. Cumpre o registro que sempre trabalhamos os três movimentos da suíte a cada ensaio, sempre em ordem de apresentação dos movimentos, procedimento visando o conforto físico de todos os integrantes do quarteto para a *performance* da obra.

Anteriormente à presente série de ensaios que relato, pude encontrar com meu coorientador nesta tese, responsável não somente por minha orientação no curso de Graduação como também responsável pela partitura da *Suíte Opus 9* ter chegado até minhas mãos. Foi o olhar atento do professor Edson Queiroz que acabou por me encaminhar para o doutoramento, estando sempre disponível e presente nas etapas que envolveram a realização desta tese. Ao dialogar com o professor Edson Queiroz sobre a *Suíte*, tive um melhor entendimento da obra. Foi com sua ajuda que o grupo identificou temas, destacando, assim, o protagonismo de cada instrumento nos três movimentos que compõem a obra.

Nesse segundo ensaio, relembrei de minhas conversas com o professor, abordando a versatilidade artística de Helza Camêu, a partir de seu tratamento composicional na suíte.

O entendimento do segundo movimento, *Toada*, cresceu significativamente pelos membros do grupo, bem como a disposição da grafia da compositora na partitura musical. Helza Camêu, por vezes, na partitura da *Suíte Opus 9*, indica determinada dinâmica apenas para um instrumento, pelo que após observações pelos músicos do quarteto não restou dúvida quanto a aplicabilidade de determinada indicação possível para todos os instrumentos. Um exemplo bastante ilustrativo dessa particularidade da compositora em sua escrita foi registrado anteriormente na pág. 71 desta tese, no segundo capítulo, voltado para a edição da obra. Replico, então, a Figura 24, desta vez como Figura 30, que aponta

apenas uma indicação que deve, sem dúvida, ser aplicada aos outros instrumentos do quarteto:

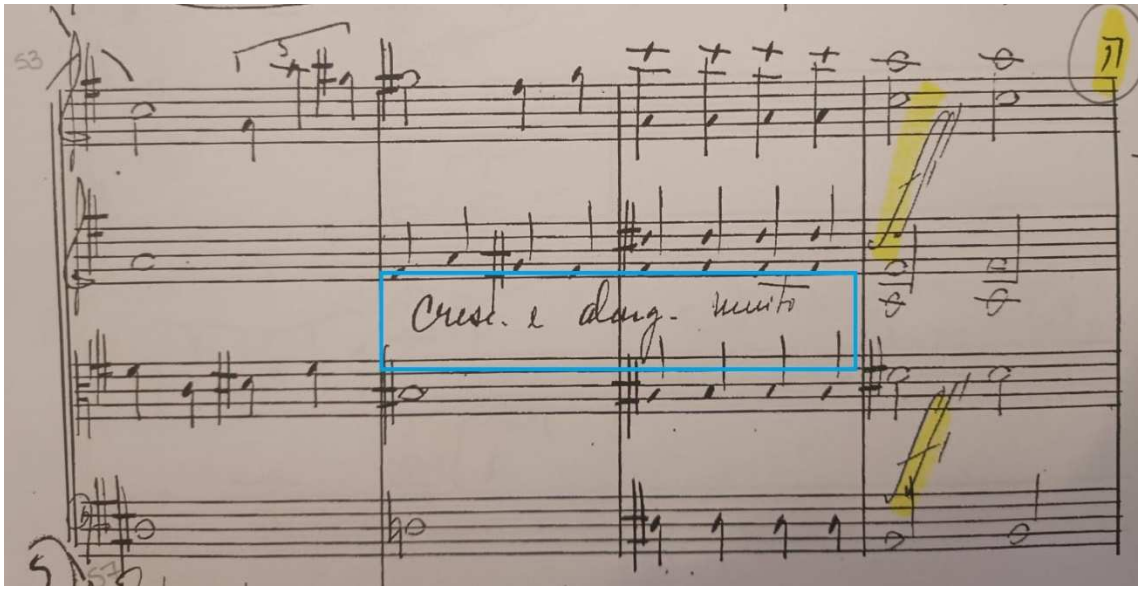


Figura 30 – Indicação de dinâmica e agógica registrada apenas para um instrumento na *Suíte Opus 9* pela compositora Helza Camêu, destacada aqui no retângulo azul, replicada para todos os instrumentos do quarteto na presente edição. Fonte: Elaborado por este autor.

Comentários sobre mudanças na grafia que era realizada na época de composição da *Suíte Opus 9* para os dias atuais apontaram para o uso da indicação de M. M. nos três movimentos da *Suíte Opus 9*. O termo M. M. constitui a abreviação "Metrônomo de Maelzel" ou “Metrônomeo de Mälzel”, mais genericamente, "Marca de Metrônomo", também citado anteriormente no segundo capítulo desta tese, mais especificamente nas páginas 63 e 64 .

Ainda sobre o entendimento da escrita da compositora, dado significativo para os membros do Quarteto PUC Minas durante o processo de estudo da *Suíte Opus 9,* e que contribuiu para a identificação de temas presentes na obra é o uso do símbolo // para a identificação de determinado momento de destaque ou mesmo motivos específicos para os instrumentos, como ilustrado na Figura 31, a seguir:

Figura 31 – Emoldurado na cor azul, grafia presente na cópia manuscrita da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu para indicar motivo de destaque para determinados instrumentos do quarteto. Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3.3 Terceiro ensaio

O terceiro ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 15 de abril de 2025. Pelos comentários e discussões dos integrantes do Quarteto PUC Minas nos dois primeiros ensaios sobre a compositora Helza Camêu, optei por realizar pequena palestra sobre a trajetória dessa compositora, com o intuito de contribuir para com os músicos colegas do quarteto sobre o contexto histórico da *Suíte Opus 9*, além de apresentar definições mais detalhadas sobre os gêneros abordados pela compositora na obra. Se na análise da obra da *Suíte Opus 9* apresentada no primeiro capítulo desta tese vali-me do *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade como fonte de inãoões para a definição dos termos que intitula cada

movimento da obra (*Ponteio*, *Toada* e *Dança*), neste momento da pesquisa, estava mais à vontade com outras obras de referência, como o *Dicionário do folclore brasileiro* (2001) de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) e o *Dicionário Grove de Música*, em sua edição concisa de 1994. Após a palestra, novamente seguindo a ordem das peças na partitura, ensaiamos a obra. Por sua curta duração, decorrente da palestra mencionada, neste terceiro ensaio direcionei minha atenção para o registro de arcadas e articulações, que se prolongaram para o ensaio seguinte.

3.3.4 Quarto ensaio

O quarto ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 22 de abril de 2025. Como mencionado anteriormente, no quarto ensaio prossegui, junto ao grupo, na busca por registrar arcadas e articulações. Helza Camêu não indicou arcadas na partitura, mas articulações foram grafadas por ela.

Quando da realização do quarto ensaio, ao ouvir o áudio ao final desse ensaio, percebi como a obra, em seus três movimentos, havia naquele momento sido captada pelos músicos do quarteto. No entanto, como me propus a apresentar também nesta tese uma edição a partir do manuscrito autógrafo, busquei, junto aos colegas do quarteto estabelecer números de compassos em cada sistema, bem como viradas de páginas favoráveis a todos os instrumentos.

Em toda a partitura, salvo os compassos finais, Helza Camêu dispôs a quantidade de compassos por sistemas com a seguinte organização:

- *Ponteio*: quatro compassos por sistema e três sistemas por página;
- *Toada*: quatro compassos por sistema e três sistemas por página;
- *Dança*: cinco compassos por sistema e três sistemas por página.

A virada de página num quarteto de cordas deve acontecer com precisão, de modo a não comprometer o fluxo sonoro em questão. Desta maneira, este momento que coordenação pode ser beneficiado por edições elaboradas que visem proporcionar mudanças de páginas possíveis, sem detrimento da *performance* sonora. Por mais corriqueiro ou simples que esse gesto possa parecer, ele compreende em si um risco considerável para a *performance*. Há que se considerar o desafio, o preparo, a coordenação e possíveis técnicas para a virada de página.

Ao abordar essa questão com o Quarteto PUC Minas, priorizei, após o quarto ensaio, a disposição da partitura para que as mudanças de páginas

pudessem ocorrer de modo orgânico e tranquilo. Como a *Suíte Opus 9* possui bastante variedade de andamentos, considero o resultado obtido como bastante satisfatório. Neste sentido, acredito que tanto o cuidado com a virada de páginas e com arcadas escaparam da atenção de Helza Camêu, o que pode ser justificado por ela não ter sido instrumentista de corda, mas sim pianista solista, atividade que geralmente é exercida de cor.

3.3.5 Quinto ensaio

O quinto ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 29 de abril de 2025. Neste ensaio, optei por não atuar como coordenador, pois o objetivo foi de corrigir notas musicais dúbias na partitura, a partir de análise harmônica da obra e também comparações com trechos que se repetem na partitura. Ciente de que quem conhece melhor a parte de cada instrumento é o próprio instrumentista, obtive mais participação dos colegas do quarteto, que se posicionaram no sentido de apontar e questionar determinadas notas na edição proposta que, à época, ainda sofria alterações decorrentes dos ensaios.

A grafia musical de Helza Camêu, além de bonita, é bastante clara. Raros foram as notas que apresentaram dúvida quando de minha observação da partitura para a realização da edição da *Suíte Opus 9*. No entanto, além dessa particularidade, algumas outras notas se mostraram desconfortáveis em determinadas harmonias, o que acabou por me impulsionar a corrigir em minha edição algumas correções e/ou sugestões, todas descritas no segundo capítulo desta tese, tendo sido todas as alterações registradas e justificadas por meio do entendimento da harmonia.

Fora as questões de correções de notas e, consequentemente, de harmonias na partitura da *Suíte Opus 9*, no ensaio em questão, o quinto, percebi que a obra podia ser apresentada, pela excelência obtida até aquele momento. Essa constatação me deixou plenamente satisfeito, pois sabia que contaria ainda com mais cinco ensaios da obra.

3.3.6 Sexto ensaio

O sexto ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 6 de maio de 2025, e o foco de minha atenção nesse ensaio foi, além da prática dos três movimentos que

compõem a *Suíte Opus 9*, chancelar a definição das arcadas na partitura. O termo arcadas referem-se indicações de arco em partituras de instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo). Elas indicam ao músico como deve usar o arco neste breve esquema:

- Ponto de contato e região de arco (parte do arco: ponta, meio, talão)

- Direção do arco:

Para baixo (⊓): arco do talão para a ponta
Para cima (V): arco da ponta para o talão

- Tipo de articulação:

Detaché, legato, marcato, martelé, portato, spiccato, staccato etc.

No contexto de quartetos de cordas, arcadas bem pensadas são essenciais para a unidade sonora e expressiva do grupo. Um aspecto importante diz respeito à uniformidade, mantendo assim a coesão do som, com arcadas sincronizadas, muitas vezes. Essa coesão foi buscada no estudo da *Suíte Opus 9* no sentido do quarteto valorizar cada fraseado musical, com seus contornos melódicos e expressivos nos gêneros abordados por Helza Camêu. Como citado anteriormente no segundo capítulo desta tese, todas as escolhas de arcadas inseridas na obra são arcos que favorecem a tocabilidade do instrumentista de cordas, com um olhar fiel ao gênero indicado pela compositora. Neste sentido, entendi que minha contribuição foi significativa na edição apresentada como anexo desta tese, que apresenta arcadas pensadas, discutidas e experimentas com o Quarteto PUC Minas. Outro ponto considerado foi a apresentação estética do grupo com a mesma direção de arco.

3.3.7 Sétimo ensaio

O sétimo ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 13 de maio de 2025. Nesse ensaio tratei, junto aos músicos do Quarteto PUC Minas, do registro e possíveis correções de dinâmicas na partitura. Essa parte, que entendo como

particularmente sensível, visto que podia ter alterado significativamente a sonoridade pensada pela compositora, foi tratada com cuidado especial. Separada minha realidade musical com prática no séc. XXI da década de 1930 vivida por Camêu, minha preocupação foi de manter uma real fidelidade ao texto musical criado por ela, contribuindo, ao mesmo tempo, para uma edição melhorada em sua apresentação das indicações de dinâmica.

A dinâmica não se resume apenas ao volume sonoro, mas constitui ferramenta expressiva poderosa, pois influencia sobre a emoção transmitida em inúmeros afetos e até mesmo a estrutura musical, com diferenciação entre partes e seções musicais. Em meio às escolhas realizadas sobre a dinâmica da partitura da *Suíte Opus 9* minha preocupação sobre como soou à época essa obra premiada. Um questionamento que tive comigo mesmo foi: será que tenho que tentar reproduzir a mesma sonoridade, ou respeitar o avanço do tempo localizando sonoramente a *Suíte Opus 9* na contemporaneidade e, ainda, de acordo com os espaços físicos onde ela foi ensaiada e posteriormente registrada em áudio e vídeo? As decisões tomadas, neste sentido, refletem meu pensamento musical atual, bem como o pensamento conjunto do Quarteto PUC Minas.

Apesar de minha genuína preocupação em relação às dinâmicas, como registrado no segundo capítulo desta tese, a maioria das alterações na partitura quanto a essa questão diz respeito à distribuição de uma dinâmica comum a todos os instrumentos, porém grafada originalmente apenas para um dos instrumentos do quarteto. Por fim, cumpre o registro de meu entendimento de que a dinâmica num quarteto de cordas é uma dinâmica viva. Neste sentido, quando transportada a obra para o auditório do Conservatório UFMG, no dia 12 de junho de 2025, local onde foi realizada sua filmagem e gravação, o grupo se manifestou em relação à dinâmica com as surpresas (positivas, no caso) que toda *performance* está sujeita.

3.3.8 Oitavo ensaio

O oitavo ensaio da *Suíte Opus 9* se deu no dia 20 de maio de 2025, sendo meu foco de observação a indicação de agógicas na partitura da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Realizadas essas observações, o quarteto seguiu com a *performance* dos três movimentos da obra.

O termo agógica é menos conhecido do que as indicações de dinâmica e/ou articulação. No entanto, possui igualmente importância para uma interpretação expressiva. Na música brasileira, entendo que a agógica deve ser sempre abordada, visto que nossa musicalidade possui liberdades natas em relação ao tempo nos diversos gêneros musicais surgidos ou desenvolvidos no Brasil. Neste sentido, a agógica, que posso definir pequenas flutuações locais em determinado andamento (acelerações, desacelerações ou hesitações expressivas, feitas com intenção) que atuam como um tempero no fazer musical.

Tratadas especificamente no segundo capítulo desta tese, as agógicas relatadas são indicações originais da compositora na partitura da suíte. No entanto, houve a preocupação de desdobrar suas indicações de agógica para os outros instrumentos, visto que é uma característica da escrita de Helza Camêu na partitura da *Suíte Opus 9* a indicação de dinâmicas e agógicas muitas vezes apenas para determinado instrumento do quarteto. Exemplo dessa afirmação pode ser visualizada nas Figuras 32 e 33, a seguir, que ilustram o compasso 59 do terceiro movimento da *Suíte Opus* 9, a *Dança*, no manuscrito autógrafo, com apenas duas indicações de agógica, e na edição apresentada nesta tese, com desdobramento dessa indicação para todos os instrumentos do quarteto:

Figura 32 – Duas indicações de agógica grafada por Helza Camêu na *Suíte Opus 9* apenas para dois instrumentos, tendo essas indicações sido replicadas para todos os instrumentos do quarteto na edição proposta nesta tese. Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 33 – Indicação de agógica para todos os instrumentos do quarteto, presente na edição da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu apresentada nesta tese. Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3.9 Nono e décimo ensaio

O nono e o décimo ensaio ocuparam os dias 27 de maio e 3 de junho de 2025, respectivamente. Por poder contar com músicos de notada excelência técnica, com o acréscimo de todos integrarem um quarteto fixo, com trabalhos semanais em uma rotina que permitiu o desenvolvimento de uma identidade musical própria, considero o cronograma proposto de estudos para os ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu como pleno de êxito, tendo eu cumprido, assim, todas as etapas propostas para a realização desta pesquisa.

A satisfação artística demonstrada por todos os integrantes do Quarteto PUC Minas quando da realização dos dois últimos ensaios proporcionou uma sensação de tranquilidade para a última etapa envolvendo essa parte de minha pesquisa de doutorado. Com os estudos finais e repetidas interpretações da obra de Helza Camêu, o grupo foi além do ofício de tocar a obra, pois pudemos discutir sobre aspectos como a relevância do estudo acadêmico no sentido de contribuir para um melhor mapeamento de nossa produção de música para concerto, bem como senti, com satisfação, que meu percurso acadêmico incentivou ainda mais um membro do quarteto, a violista Joice Coutinho, em sua busca pela continuidade de seus estudos acadêmicos. Ao término desta etapa, com satisfação recebi a notícia de sua aprovação também para o PPGMUS, como caloura no curso de Mestrado[2].

[2] Joice Coutinho possui duas graduações pela UFMG, em viola e também em canto lírico, sendo sua recente aprovação no Programa de Pós-Graduação voltada para seus estudos vocais.

O nono e o décimo ensaio, reconhecidos pelo grupo como ensaio pré-geral e geral, ocorreram de modo tranquilo, sendo cada membro do quarteto senhor de sua própria técnica na *performance* da *Suíte Opus 9*. Cientes da gravação agendada para o dia 12 de junho de 2025, o quarteto discutiu detalhes como o conforto na vestimenta escolhida para a referida gravação em áudio e vídeo, bom como discutiu sobre a acústica do local onde seria realizada a gravação, a saber, o auditório do Conservatório UFMG, sala de concertos na qual todos os membros do Quarteto PUC Minas já se apresentaram. Esse dado também foi motivo para a sensação de tranquilidade que perdurou até a concretização do registro de áudio e vídeo da obra de Helza Camêu.

3.4 O registro em áudio e vídeo da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu

O período de ensaios da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu pelo Quarteto PUC Minas abrangeu os meses de abril a junho de 2025. Consequentemente, a gravação em vídeo realizada para registro da obra se deu no dia 12 de junho de 2025, no Conservatório UFMG, prédio localizado na Avenida Afonso Pena, 1.534, no centro de Belo Horizonte. Esse edifício abrigou o antigo Conservatório Mineiro de Música a partir de 1926. Posteriormente, com sua federalização, o Conservatório Mineiro de Música se tornaria a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Criado no ano de 1925 e estabelecido pelo governo do estado de Minas Gerais, o Conservatório Mineiro de Música teve início quando Belo Horizonte, inaugurada em 12 de dezembro de 1897, não contava três décadas completas de existência.

O auditório do Conservatório UFMG tem capacidade para até 170 pessoas, e o site informa sobre esse espaço físico que:

> Revitalizada, a Sala de Recitais é o espaço de maior significado do edifício. Decoram o ambiente, as telas dos pintores Antônio e Dakir Parreiras, datadas do início do século passado e que retratam cenas da Ópera Tiradentes, após trabalho de restauração realizado pelo Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas- Artes da UFMG/Cecor[3].

Para a realização da gravação em áudio e vídeo no auditório do Conservatório UFMG, contei com a generosa atenção da secretária Maria Letícia

[3] https://www.ufmg.br/conservatorio/paginas/nossos_espacos_auditorio_salarecitais.html

Seabra de Miranda, da produtora Bruna Raphaella Rodrigues da Silva Acácio e do professor Fernando de Oliveira Rocha, diretor do Conservatório. A Figura 34, a seguir, apresenta o interior do auditório do Conservatório UFMG, palco onde a *Suíte Opus 9* foi registrada em áudio e vídeo, como parte integrante desta tese:

Figura 34 – O auditório do Conservatório UFMG, palco onde foi registrado em áudio e vídeo a *performance* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu pelo Quarteto PUC Minas. Crédito: Lucas Braga-UFMG.

Ao todo, foram reservadas cinco horas para os registros de áudio e vídeo da obra, tempo suficiente devido à preparação prévia dos músicos. O registro, posteriormente publicado em meu canal na plataforma *YouTube* contém 14 minutos e 16 segundos, sendo que eu selecionei as tomadas que julguei mais próximas do que foi discutido e desenvolvido pelo Quarteto PUC Minas nos ensaios realizados e anteriormente explicados neste capítulo.

A Figura 35, a seguir, apresenta um momento do dia 12 de junho de 2025, quando o Quarteto PUC Minas realizou a *performance* da Suíte *Opus 9* de Helza Camêu para registro em áudio e vídeo. Como citado anteriormente, a parte técnica envolvendo essa gravação foi realizada pela empresa Mussi Produções, com os seguintes profissionais responsáveis pela registro de áudio e vídeo:

Direção: Alysson Rodrigues
Câmeras: Hanna Mussi
Produção: Hanna Mussi
Áudio: Sérgio Rabello
Edição e Color Grading: Alysson Rodrigues

Figura 35 – Registro fotográfico do Quarteto PUC Minas realizado no auditório do Conservatório UFMG, em 12 de junho de 2025, quando foi registrado o áudio e o vídeo da *performance* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu como parte integrante desta tese. Crédito: Melina Peixoto.

O vídeo supracitado da *Suíte Opus 9* pode ser acessado por meio do *QR Code* da Figura 36, a seguir:

Figura 36 – *QR Code* de acesso à *performance* em vídeo da *Suíte Opus 9* realizada pelo Quarteto PUC Minas, no dia 12 de junho de 2025, no auditório do Conservatório UFMG, em Belo Horizonte. Fonte: Mussi Produções.

A realização do vídeo que apresenta a *performance* da *Suíte Opus 9* de Helza Camêu concluiu meu ciclo de estudos conduzidos sob os pilares da autoetnografia voltada para a *performance* musical. Embora, em essência, a música seja uma arte que é recriada a cada *performance*, conseguimos, por meio das tecnologias disponíveis, capturar e eternizar uma apresentação musical não apenas em áudio, mas também em vídeo. Esse processo que se distingue do fazer musical de algumas gerações passadas próximas a nós permite um melhor

entendimento sobre nossos processos de compreensão e execução de obras musicais. Ora, isso nada mais é do que um processo de autoetnografia. No entanto, quando denominada como tal nos permite um maior entendimento dos processos que envolvem a observação, a condução e a realização de nossos estudos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando decidi por investir novamente em minha qualificação acadêmica ao concorrer a uma vaga como discente no curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG, havia um hiato de oito anos desde a conclusão de meu Mestrado na Université de Montréal, no Canadá, em 2014. Na busca por novas experiências que pudessem coroar a importante etapa acadêmica que é a realização e conclusão de um curso de Doutorado, tive interesse pela autoetnografia como método de pesquisa voltado para a *performance*.

A meu ver, quando direcionada para a *performance*, a autoetnografia se torna um método de investigação especialmente interessante, permitindo ao pesquisador refletir sobre sua própria experiência e prática de forma objetiva e também subjetiva, sendo essa subjetividade criticada por alguns. Ao me voltar para a obra de Lopez-Cano e Opazzo, no tocante à autoetnografia como método de pesquisa artística, pude vivenciar o fato de que a investigação artística age como veículo mediador e também modulador de determinada prática criativa, sendo que essa prática acaba por retroalimentar a pesquisa artística, permitindo o surgimento de novos dados e possibilidades na busca por melhores resultados a partir dos objetivos propostos.

Fato é que o resultado obtido após quatro anos de estudos intensos, concomitante que uma rotina de árduos trabalhos como professor e músico de orquestra em três instituições (Palácio das Artes, PUC Minas e Sesiminas), percebo que as diversas razões que me encaminharam, de modo consciente e inconsciente, para o caminho trilhado junto à autoetnografia durante esse período acrescentaram em minha formação musical, que considero sólida, outras possibilidades de atuação como docente e também como *performer*.

Ao analisar a estrutura de minha pesquisa, acolhida generosamente por meu orientador, o professor Mauro Chantal, percebo que o resultado obtido foi totalmente satisfatório, alcançando contornos que esbarram em outras áreas, como a musicologia histórica, visto que contribuí com o resgate de uma obra de peso da produção nacionalista brasileira da primeira metade do séc. XX, a saber, a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu. Entendo que apenas essa obra, por sua importância histórica e também por seus atributos como composição legitimamente nacional, tratada em edição que resgatou sua acessibilidade justifica meu doutoramento. No

então, realizei análise dessa obra, contextualizando-a historicamente e, ainda, tive a oportunidade de inseri-la no meu ambiente de trabalho junto ao Quarteto PUC Minas, grupo profissional com o qual realizei uma gravação que considero histórica, com poder de referência para a produção de quartetos de cordas na biografia da música brasileira de concerto.

O processo de registrar as etapas que me levaram a um melhor entendimento da obra, o processo de relatar a condução dos estudos de sua *performance*, as oportunidades que tive para divulgar os primeiros resultados obtidos por meio de eventos científicos nacionais contribuíram para meu crescimento como pesquisador, assim como para ampliar a atenção de meu olhar como professor em atuação concomitante ao meu status de aluno do PPGMUS.

Especificamente sobre a *Suíte Opus 9* de Helza Camêu, minha análise e consequente registro de áudio e vídeo da obra comprovam a expertise com a qual essa compositora manipulou seus predicados criativos ao enfrentar uma realidade quase exclusiva de compositores homens na década de 1930, obtendo um honroso segundo lugar no concurso realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, à época dirigido por Mário de Andrade, figura das mais notáveis no cenário artístico e cultural brasileiro da primeira metade do século XX. Destarte, contribuir para trazer à luz a *Suíte Opus 9* por meio de edição e registro de áudio e vídeo é uma conquista que me incentiva, como modesto musicólogo, a trilhar outros caminhos que me proporcionem resultados tão profícuos como o que apresento agora.

Concluo, pois, este relato ciente do poder transformador que a academia proporciona aos interessados em suas múltiplas possibilidades de desenvolvimento de nossas capacidades como pesquisadores, ao mesmo tempo em que me sinto mais inserido em ações que realmente contribuem para o desenvolvimento da sociedade na qual vivo, atuo e celebro, mais especificamente no tocante ao universo da música de concerto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Ieb-Usp/Usp. Acesso em: 08 jul. 2024. , 1989.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos. *O gênero da música*: a construção social da vocação. São Paulo: Ed. Alameda, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São PauLo: Global Editora, 2001.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel brasile*: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Stab. Tip. Fratelli Riccioni, 1926.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de Outono, Op. 25 nº. 2 para canto e piano de Helza Camêu*: aspectos analíticos interpretativos e biografia da compositora. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2001.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *TRADUÇÕES DA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA NA CANÇÃO DE CÂMARA DE HELZA CAMÊU*. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII E XIX - teorias e práticas editoriais*. 2. ed. revisada, 2017. Publicação eletrônica disponível em: https://www.academia.edu/34110377/Musica_sacra_e_religiosa_brasileira_dos_s%C3%A9culos_XVIII_e_XIX_teorias_e_pr%C3%A1ticas_editoriaispdf (Acesso em 24 de setembro, 2023).

GREG, W.W. The Rationale of Copy-Text. *Studies in Bibliography*, n. 3, p. 19-36, 1950-1951.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2. ed. Sterling Heights: Harmonie Park Press, 1992.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística em música*: problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

MAGNANI, Sergio. (1996) *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG.

PEIXOTO, Melina de Lima. *A opereta A Princesa do Catete, de Euclides Fonseca (1854-1929)*: estudo cênico-musical e edição. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2023.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1994.

SANTOS, Camila Matzenauer; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. In: **Revista Aspas**, v. 7, n. 2, p. 84-93, 2017.

VIEIRA, R. Autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras. In: **SIMPOM**, 6, 2020, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. p. 1066-1077.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística *. In: **Revista Música**, v.5, n.2: 133-151 nov. 1994.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=%22Helza%20Cam%C3%AAu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=14332 Acesso em 10 mai 2024.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Helza%20Cam%C3%AAu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38880 Acesso em 10 mai 2024.

https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/LaRue-Notas_Introdutorias-Analisis_estilo_Musical.pdf Acesso em 10 mai 2024.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_02&pesq=%22Helza%20Cam%C3%AAu%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=1438 Acesso em 10 mai 2024.

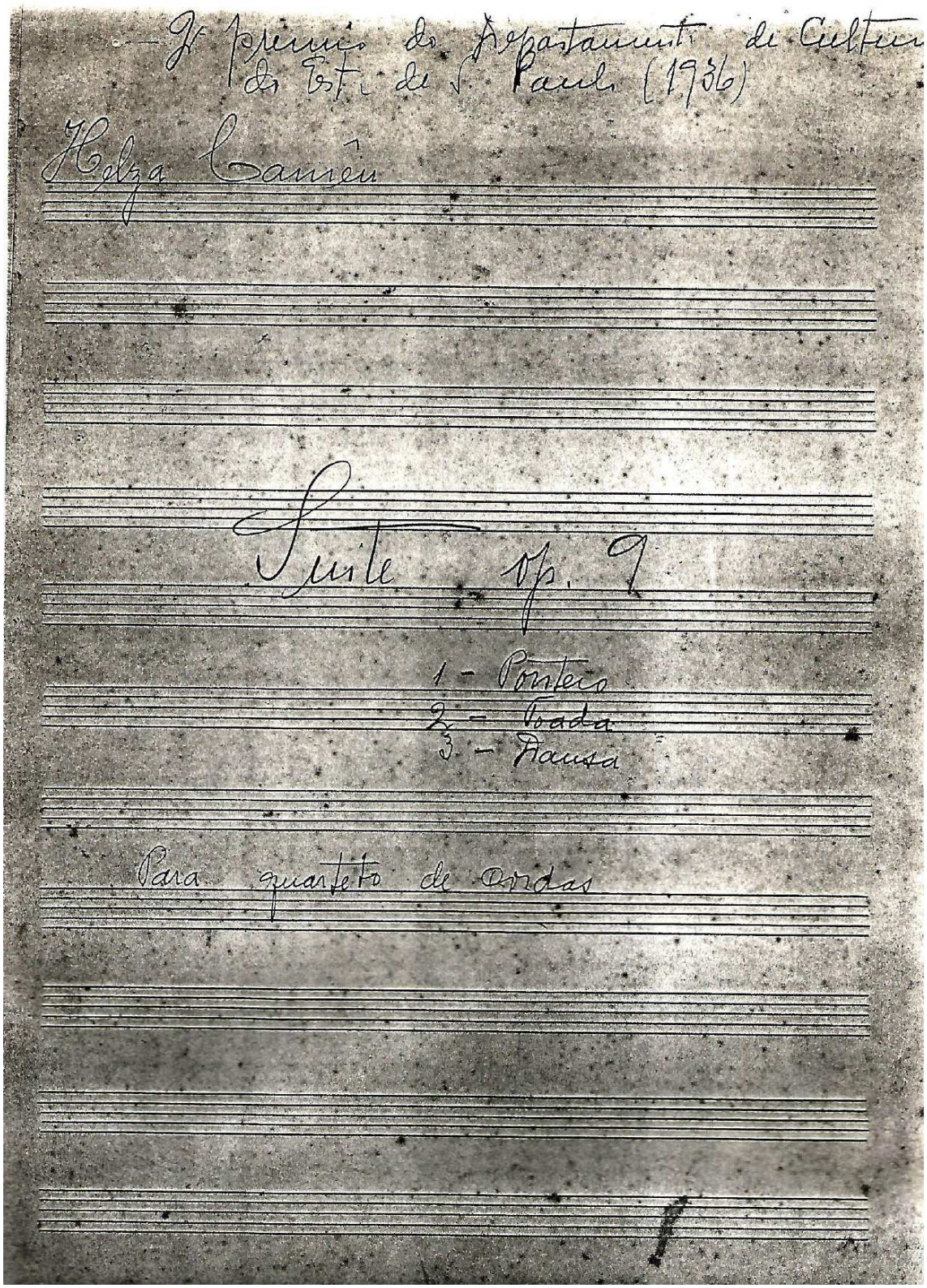
https://archive.org/details/nisia-floresta-2016/page/108/mode/2up Acesso em 19 mai 2024.

https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2004/october/nyu_musicologist_larue_dies_at.html Acesso em 21 jun 2024.

https://www.dicio.com.br/pontear/ Acesso em 21 jun 2024.

https://www.ufmg.br/conservatorio/paginas/nossos_espacos_auditorio_salarecitais.html Acesso em 16 jul 2025.

ANEXO I – CÓPIA DO MANUSCRITO AUTÓGRAFO DA *SUÍTE* OPUS 9 DE HELZA CAMÊU



Preludio
Moderato (♩ = 96 circa)
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Violoncello
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Violoncello
fz
fz
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Violoncello
fz
fz
alay.

1
Mp. meno (♩= 76 ca. 66)
(Bem cantado)

Cantado
Cantado
2
BIBLIOTECA NACIONAL
Rio de Janeiro
482,863

3

arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz

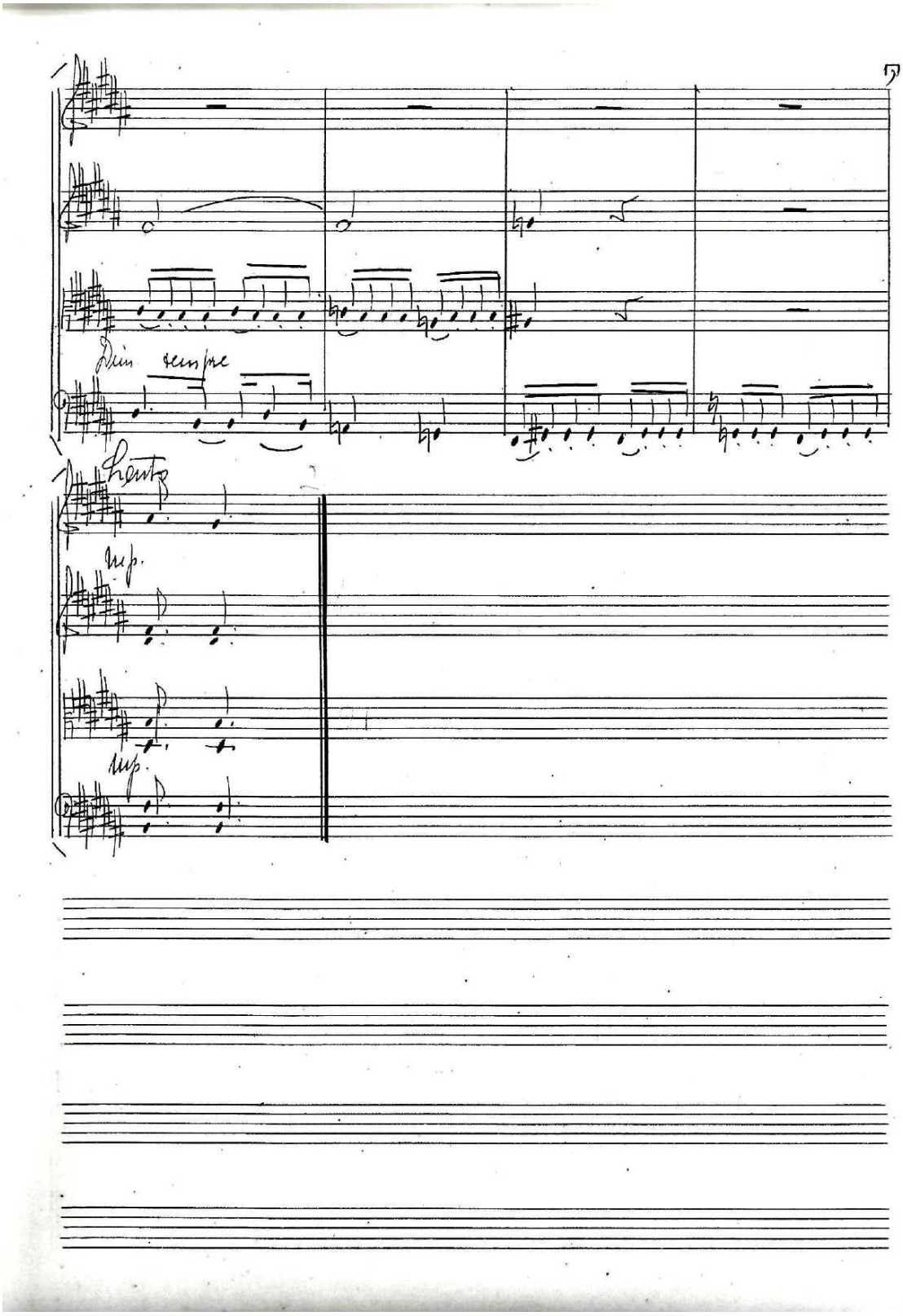
Pizz
Arco
Arco
Bem cantado

Attacq. neuito
Mouito mais lento

]

8
Poltando lentamente con 1° Tempo
3
Pizz
3

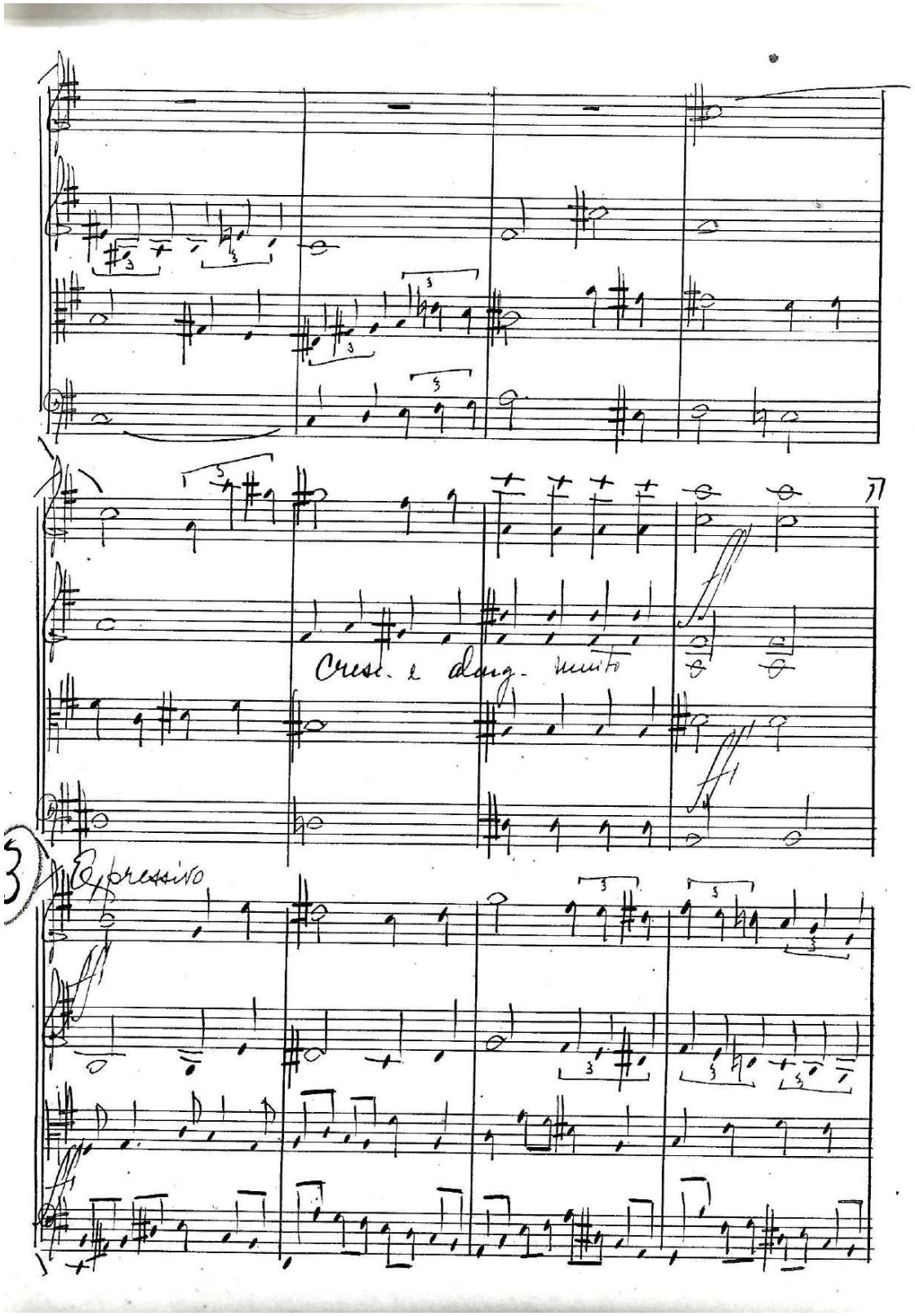
10
mais lento
Pizz
cada vez mais lento


7
Dim sempre
Presto
sep.
sep.

Voada
Presto cantante (♩. = 92 circa)
mp.
mp.
Solenne
(marcato)

1
Marcado

Animando
Psalmus
Cantante


Cresc. e dimin. molto
3
Espressivo

Cedendo e diminu. muito
Cedendo e diminu muito
pp
pp

Danza
Animado (♩= 104 ds. ds)
1° Violino
2° Violino
Alto
Cello
pp cresc
mf
mf
pp cresc

3
a tempo
(Voltando ao andamento inicial)
alarg.
alarg.
alarg.

A tempo
ritard

5
B
cantado
arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz

Pizz
arco
arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz

f
Arco
Pizz
Arco
Pizz
(siempre igual)
Arco
Pizz
Arco
Pizz
(siempre igual)
Arco

arco
arco
Mais lento
alarg.

8
Rallentando gradualmente al Tempo
Adag. resto.

9

10

11
a tempo
12

13
Mais animado
Animando

ANEXO II – NOSSA EDIÇÃO DA *SUÍTE OPUS 9* DE HELZA CAMÊU

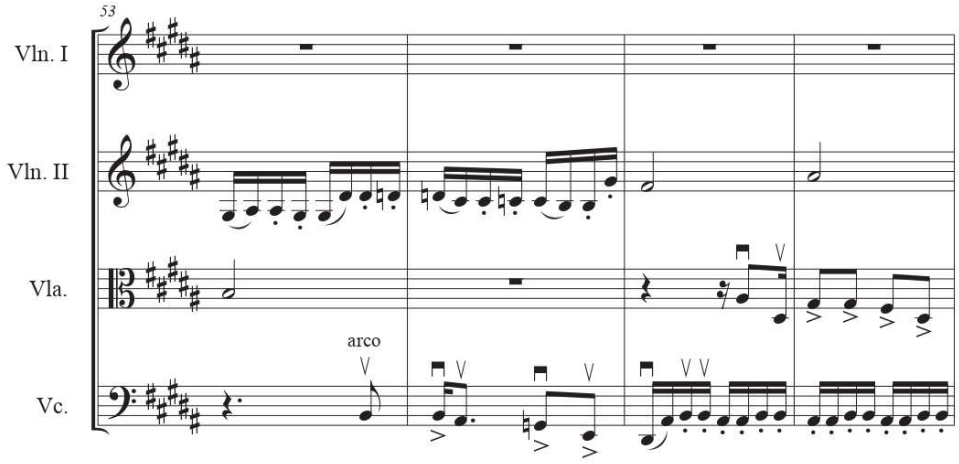
© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra



© 2025 Vitor Dutra

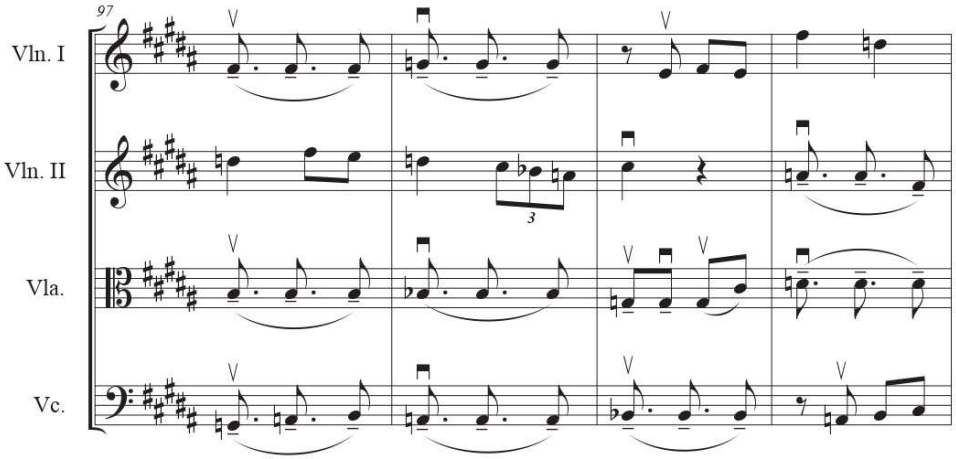
© 2025 Vitor Dutra

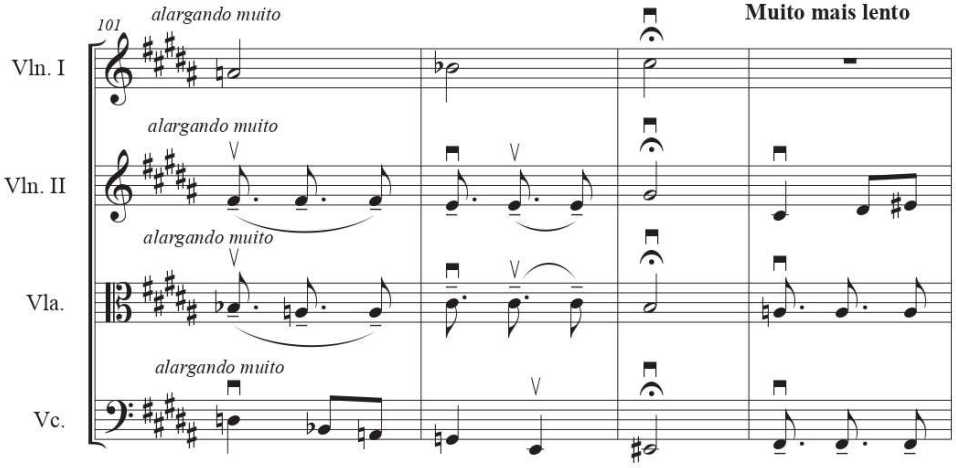
© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra





© 2025 Vitor Dutra

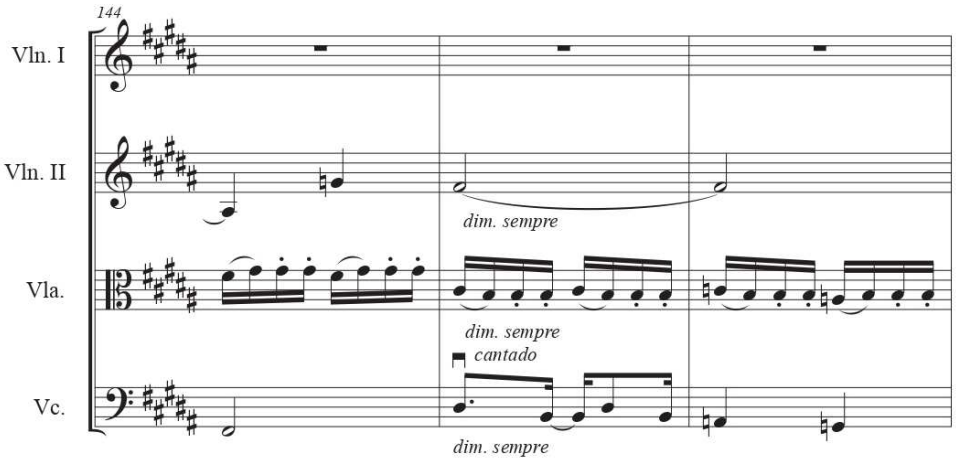
© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra



© 2025 Vitor Dutra

Edição: Vitor Dutra

2. Toada

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 2. Toada

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 2. Toada

© 2025 Vitor Dutra

9

© 2025 Vitor Dutra

Edição: Vitor Dutra

3. Dança

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

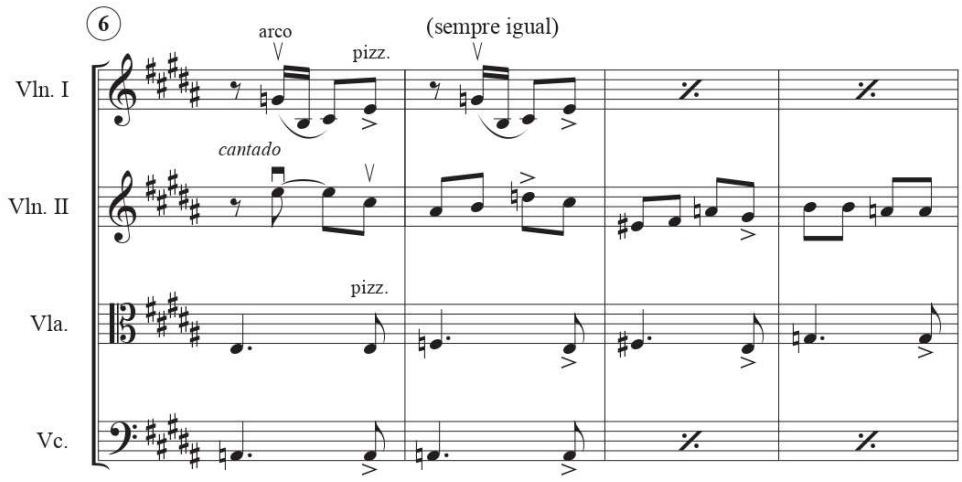
Suíte Op.9 - 3. Dança

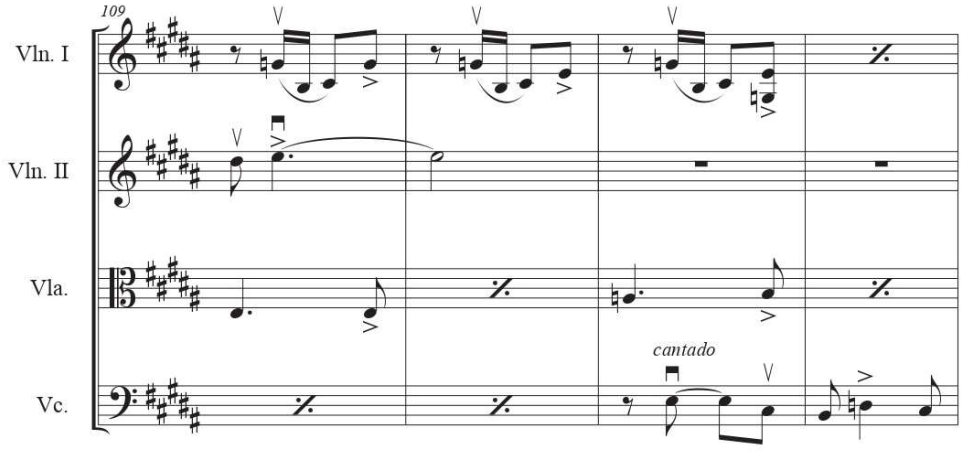
© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança



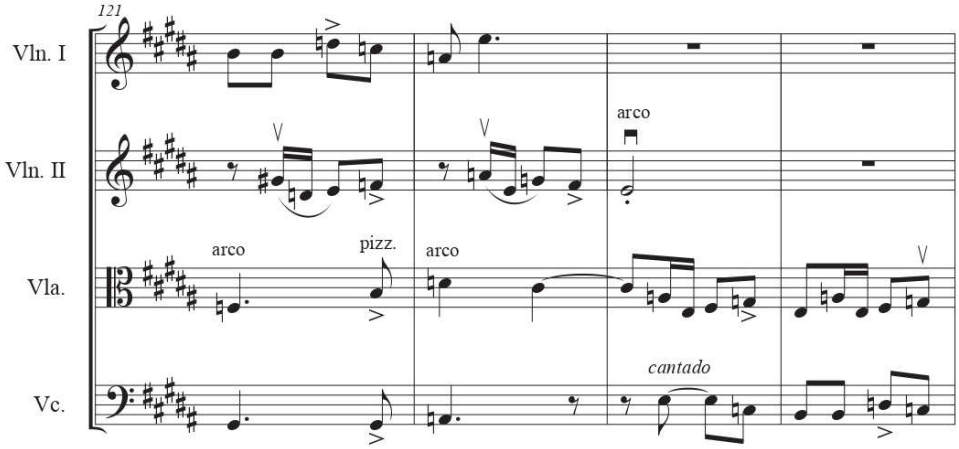


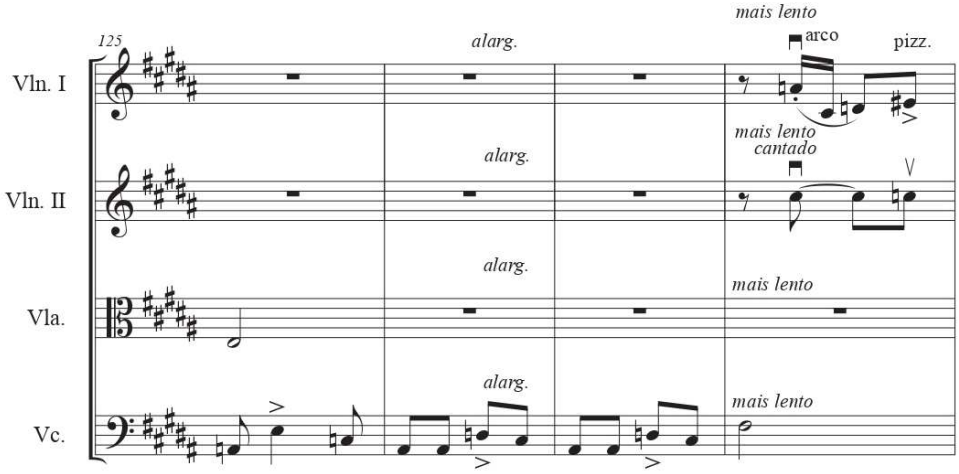
© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança





© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1

Edição: Vitor Dutra

Suíte Op. 9

1. Ponteio

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1

3

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Edição: Vitor Dutra

Suíte Op. 9
1. Ponteio

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

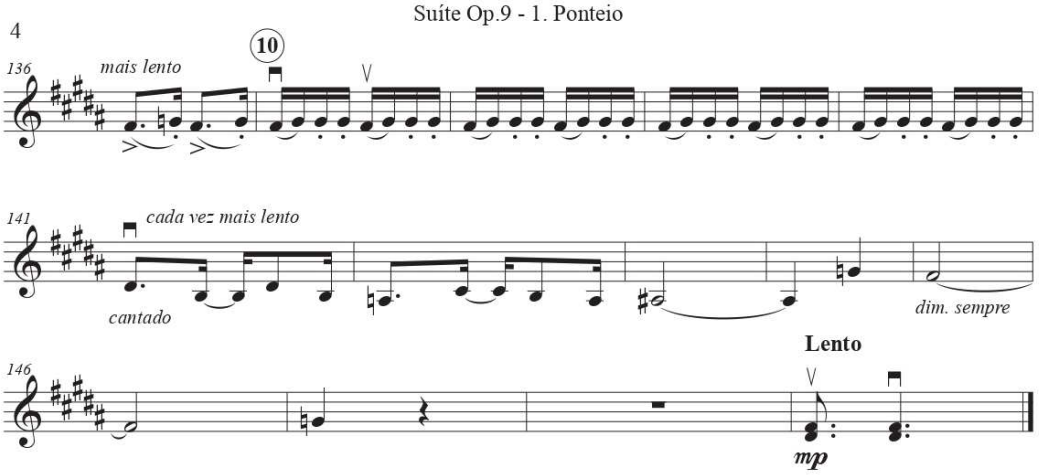
Violino 2

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Suíte Op.9 - 1. Ponteio



© 2025 Vitor Dutra

Viola

Edição: Vitor Dutra

Suíte Op. 9
1. Ponteio

Helza Camêu
(1903-1995)

Moderado (♩ = 90)

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Edição: Vitor Dutra

Suíte Op. 9

1. Ponteio

Helza Camêu
(1903-1995)

Moderado (♩ = 90)

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Suíte Op.9 - 1. Ponteio

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1

Edição: Vitor Dutra

2. Toada

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1

2

Suíte Op.9 - 2. Toada

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Edição: Vitor Dutra

2. Toada

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Suíte Op.9 - 2. Toada

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Edição: Vitor Dutra

2. Toada

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Suíte Op.9 - 2. Toada

2

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Edição: Vitor Dutra

2. Toada

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Suíte Op.9 - 2. Toada

2

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1

Edição: Vitor Dutra

3. Dança

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1
2

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Violino 1

3

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Edição: Vitor Dutra

3. Dança

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Violino 2

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Edição: Vitor Dutra

3. Dança

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Viola

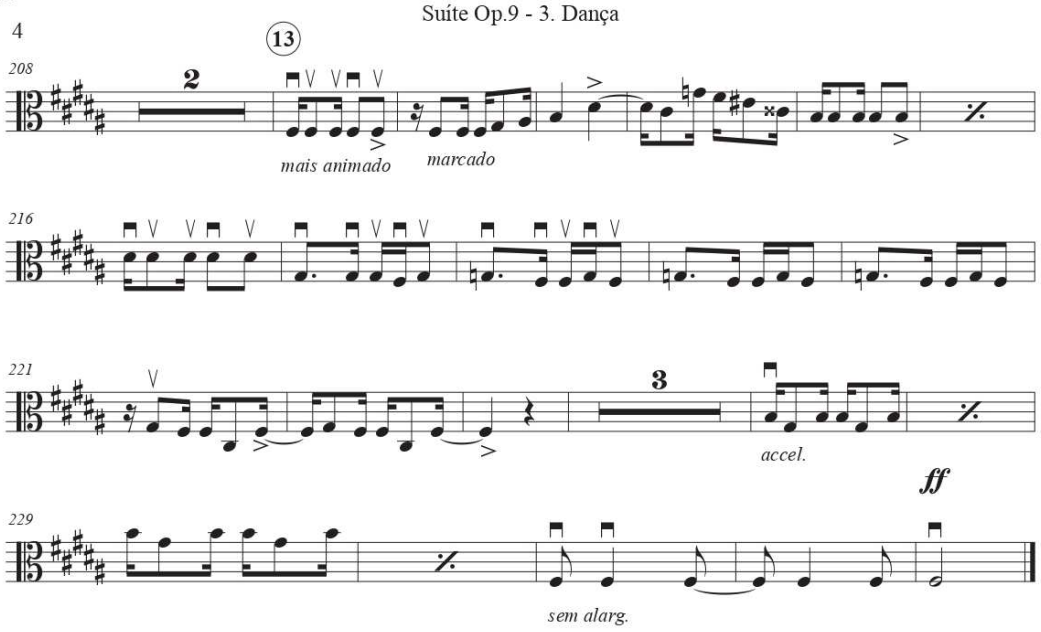
Suíte Op.9 - 3. Dança

3

© 2025 Vitor Dutra

Viola

Suíte Op.9 - 3. Dança



© 2025 Vitor Dutra

Cello

Edição: Vitor Dutra

3. Dança

Helza Camêu
(1903-1995)

© 2025 Vitor Dutra

Cello

2

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Suíte Op.9 - 3. Dança

3

© 2025 Vitor Dutra

Cello

Suíte Op.9 - 3. Dança

© 2025 Vitor Dutra