

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós Graduação em Música

Lucas Alves Damasceno

**PEDRO DE CASTRO (1895-1978) E SUAS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO:
dados biográficos, análise e edição**

Belo Horizonte
2023

Lucas Alves Damasceno

**PEDRO DE CASTRO (1895-1978) E SUAS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO:
dados biográficos, análise e edição**

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

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Chantal

**Belo Horizonte
2023**

Damasceno, Lucas Alves.

D155p Pedro de Castro (1895-1978) e suas canções para canto e piano [recurso eletrônico] : dados biográficos, análise e edição / Lucas Alves Damasceno. - 2023.
1 recurso online (125 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Mauro Chantal.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Referências: f. 82-84.

1. Música - Teses. 2. Castro, Pedro de, 1895-1978. 2. Canções com piano - Partituras.
I. Santos, Mauro Camilo de Chantal. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 784



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Lucas Alves Damasceno**, em 03 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Profa. Dra. Patrícia Cardoso Chaves Pereira
Universidade Federal de Ouro Preto

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



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 04/07/2023, às 17:52, 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 **Patrícia Cardoso Chaves Pereira, Usuário Externo**, em 05/07/2023, às 10:27, 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 07/07/2023, às 14:57, 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 **2418966** e o código CRC **1D1D45CE**.

Aos meus amados pais, Ilma Damasceno e Gerson Damasceno (*In memoriam*), exemplos eternos em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu criador e Senhor Jesus Cristo, a quem devo tudo que sou e tudo que tenho.

À minha esposa, Clélia Damasceno, e minha filha, Emanuelle Damasceno, por todo amor, suporte, incentivo e carinho.

Aos meus pais, Ilma Damasceno, e Gerson Damasceno (*In memoriam*), pelos incansáveis estímulos em toda minha carreira musical.

Ao meu avô, Antônio Lourenço, por sempre me alcançar com sua força inspiradora, modesto e simples, através do som de seu violão e de seu acordeon.

Aos meus irmãos, por todo apoio, mesmo de longe, demonstrando carinho à arte que é a música.

À Professora e pianista Maria Isabel de Souza Santos, por meio do Centro Cultural Pró Música de Juiz de Fora MG, onde tive a oportunidade de conhecer o mundo musical e onde comecei, também, a lecionar.

Ao meu primeiro professor em nível de graduação, Eliezer Isidoro, na Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, por ter me direcionado com grande sabedoria em momentos decisivos.

Ao Professor Dr. Edson Queiroz, que conduziu meu percurso como aluno de Bacharelado na Escola de Música da UFMG, por todo aprendizado e diligência.

À professora e Maestrina Doutora Iara Frick Matte, pelo estímulo à graduação em canto lírico.

Ao meu professor, orientador e amigo, Mauro Chantal, responsável por uma grande mudança em minha vida em tão pouco tempo. Por acreditar em mim, antes mesmo de ingressar na graduação em canto lírico, por todos esses anos com sua dedicação, cuidado e consideração. Por me proporcionar a oportunidade de tê-lo em minha vida e de alcançar conquistas ao seu lado, o meu muito obrigado.

Ao historiador Edson Brandão, pelo interesse e contagiante generosidade na cessão de tantas informações sobre Pedro de Castro, um dos filhos ilustres de Barbacena, MG.

A todos os professores e funcionários da Universidade Federal de Minas Gerais, em especial aos secretários e à coordenação do PPGMUS.

À querida professora e pianista Berenice Menegale, por conceder, gentilmente, importantes dados por meio de entrevista sobre o professor e compositor Pedro de Castro.

Ao musicista Sérgio de Castro, neto de Pedro de Castro, pela constante disponibilidade na cessão de informações sobre o compositor.

“Em todos os grandes desígnios de nosso Criador, brilham a onipotência e a sabedoria; Suas obras, através de todas as maravilhas, Declaram a glória de seu Nome.” Thomas Blacklock (1721-1791)

RESUMO

Esta Dissertação teve como objeto de pesquisa cinco canções para canto e piano, a saber, *Prece*, *Saudade*, *Rio enamorado*, *Serenata* e *Duas almas*, de Pedro de Castro (1895-1978), personagem de destaque no desenvolvimento da produção musical de Minas Gerais a partir da inauguração do Conservatório Mineiro de Música em 1925, em Belo Horizonte. Apresentamos análises desse pequeno acervo de canções, sobre as quais valemo-nos dos parâmetros apresentados por LaRue (1992). Apresentamos, também, uma edição desse material, tendo como referência Figueiredo (2017). Dados biográficos sobre o compositor completam esta pesquisa, que se configura na primeira, em nível de Pós-Graduação, sobre o compositor. Esta é a primeira pesquisa em nível de Pós-Graduação desenvolvida sobre a vida e a obra de Pedro de Castro.

Palavras-chave: Canção brasileira de câmara; Pedro de Castro; Análise musical; Edição de partitura.

ABSTRACT

This dissertation had as its research object five Brazilian Art Songs by Pedro de Castro (1895-1978), *Prece* [Prayer], *Saudade* [Longing], *Rio enamorado* [River in love], *Serenata* [Serenade] e *Duas almas* [Two souls], a prominent character in the development of musical production in Minas Gerais, Brazil, from the inauguration of the Conservatório Mineiro de Música, in 1925. We present analyzes of this small collection of Art Songs, on which we make use of the parameters presented by LaRue (1992). We also present an edition of this material, with reference to Figueiredo (2017). Biographical data about the composer complete this research, which is configured in the first one, at the Post-Graduate level, about the composer.

Keywords: Brazilian Art Song; Pedro de Castro; Musical analysis; Score editing.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Henrique Oswald (1852-1931), que orientou Pedro de Castro, que orientou Berenice Menegale, Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) e Hiram Amarante (1925-2010), que orientou Lucas Bretas (1952), que orientou Mauro Chantal (1971), orientador desta Dissertação. Fonte: elaborado por este autor..... 17
- Figura 2** - Segunda sede provisória do Conservatório Mineiro de Música, situada na Avenida João Pinheiro, em Belo Horizonte. Fonte: internet 22
- Figura 3** - O prédio do Conservatório Mineiro de Música, hoje tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG). Fonte: internet..... 23
- Figura 4** - À esquerda, a Escola Livre de Música, cujo prédio inexistia hoje, junto ao Conservatório Mineiro de Música (s.d.) Fonte: internet..... 24
- Figura 5** - Dados sobre o compositor Pedro de Castro localizados no site do Arquivo Público Mineiro, porém sem indicação de nome e data do periódico em questão. Fonte: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/uploads/arquivos/a_musica.pdf..... 25
- Figura 6** - Nota lançada pelo jornal fluminense O PAIZ, sobre Pedro de Castro já se apresentar como pianista aos 17 anos, em Belo Horizonte. Fonte: Hemeroteca Nacional..... 26
- Figura 7** - À esquerda, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, à direita a Biblioteca Nacional, em fotografia de Marc Ferrez (1843-1923). C.1910. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles – IMS. 27
- Figura 8** - Pedro de Castro e Berenice Menegale, aos cinco anos e já sob sua orientação como aluna particular de piano. Fonte: internet 28
- Figura 9** - Pedro de Castro citado em evento social no Teatro Municipal de Belo Horizonte, demolido em 1983. Fonte: Hemeroteca Nacional 29
- Figura 10** - Documento que chancela a chegada de Virgilio Zecchina, pai de Olga Zecchina, ao Brasil. Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro..... 31
- Figura 11** - Nota do jornal Estado de Minas, de 15 de dezembro de 1928, informando dados sobre o recital de Olga Zecchina, acompanhada de Pedro de Castro, no Teatro Municipal de Belo Horizonte. Fonte: acervo pessoal de

Sérgio de Castro	32
Figura 12 - Considerações de Pedro de Castro sobre a qualidade dos pianos Brasil. Texto publicado no Jornal Estado de Minas, em sua edição de 1º de setembro de 1929. Fonte: AUBIN (2015, p.263)	34
Figura 13 - Nota do O SOL sobre recital realizado pelo Trio Belo Horizonte em Santos Dumont, MG. Fonte: Hemeroteca Nacional	35 - 38
Figura 14 - Nota lançada pelo periódico VIDA DOMÉSTICA, na qual os gêmeos de Pedro de Castro, Mathilde e Fernando, aparecem em destaque. Fonte: Hemeroteca Nacional	39
Figura 15 - Da esquerda para a direita: Roberto de Castro, primogênito do casal, Olga Zecchina de Castro, seu pai, Virgílio Zecchina, o filho Fernando Virgílio, Elvira Fosatti Zecchina (mãe de Olga Zecchina), a filha Mathilde de Castro e Pedro de Castro. Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro	39
Figura 16 - Título de Professor Emérito do Conservatório Mineiro de Música conferido a Pedro de Castro pela Congregação dessa instituição, em 1965. Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro	41
Figura 17 - Título de Professor conferido a Pedro de Castro pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, em Montes Claros, MG, em 1967. Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro	42
Figura 18 - Diploma de Honra ao Mérito conferido a Pedro de Castro pela Ordem dos Músicos do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, RJ, em 1977. Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro	43
Figura 19 - Capa do LP <i>Clássico Romântico</i> , de Pedro de Castro e Olga Zecchina de Castro, lançado em 1971. Fonte: biblioteca da Escola de Música da UFMG	45
Figura 20 - <i>QR Code</i> para acesso ao LP <i>Clássico Romântico</i> pela plataforma www.youtube.com . Fonte: elaborado por este autor.....	45
Figura 21 - <i>QR Code</i> para acesso à interpretação <i>do HINO DO CENTENÁRIO DO LIVRO DOS ESPÍRITOS</i> . Fonte: Instituto Moreira Salles – IMS	52
Figura 22 - c.1-4 e 23-25 de <i>Prece de Pedro</i> de Castro: acompanhamento coral no primeiro excerto, seguido de melodia acompanhada e discreto contraponto no segundo excerto. Fonte: elaborado por este autor	57

Figura 23 - c.1-2 e 2-3 de <i>Prece</i> de Pedro de Castro, nos quais podemos visualizar a valorização da palavra “querida” em sua sílaba tônica, com salto ascendente, seguido da palavra “partiste”, na qual o compositor registra a nota mais aguda da frase, sugestiva de que essa partida é significativa, quiçá até mesmo a morte da irmã homenageada no texto poético. Fonte: elaborado por este autor	58
Figura 24 - c.3-4 de <i>Prece</i> de Pedro de Castro, nos quais podemos visualizar a palavra “deixaste” grafada em movimento de <i>catabasis</i> , sugestivo da tristeza sentida pelo eu lírico com a partida da “irmã querida” registrada no texto poético. Fonte: elaborado por este autor	59
Figura 25 - c.6 <i>Prece</i> de Pedro de Castro, no qual podemos visualizar a nota Lá 3 bequadro, não pertencente à tonalidade original da canção, Ré bemol maior, como maneira de ilustrar a palavra invade como externo, no caso, a tristeza, ao eu lírico. Fonte: elaborado por este autor	60
Figura 26 - c.11 ao 13 de <i>Prece</i> de Pedro de Castro, nos quais podemos visualizar as palavras “neste mundo de dor” em movimento de <i>catabasis</i> , sugestivo da tristeza sentida pelo eu lírico. Fonte: elaborado por este autor.....	61
Figura 27 - Capa do manuscrito autógrafo de <i>Saudade</i> de Pedro de Castro, na qual podemos aferir a data desse documento e também a dedicatória à soprano Lia Salgado. Fonte: APHECAB	62
Figura 28 - A presença polirritmia, com uso de quiálteras na clave de Fá, contrapondo-se à escrita para a mão direita, quase sempre registrada com síncopes na canção <i>Saudade</i> de Pedro de Castro.Fonte: APHECAB	69
Fig. 29: Excerto de <i>Lamento napolitano</i> , de autor ignorado, exemplo da lágrima representada pela relação texto-música, na qual a palavrava piangendo, cujo significado é chorando, foi musicada com notas em semitom, claramente ilustrativas de um choro. Fonte: elaborado por este autor	70
Figura 30 - Excerto da linha vocal de <i>Saudade</i> de Pedro de Castro, em exemplo da lágrima representada pela relação texto-música, ilustrando o significado do texto poético ao abordar a palavra “saudade” e o tempo “E o pranto”. Fonte: elaborado por este autor	70
Figura 31 - A palavra “amor”, escrita musicalmente com o maior salto de toca a canção <i>Saudade</i> de Pedro de Castro, em movimento ascendente e	

sugestivo de valorização desse afeto. Fonte: elaborado por este autor	71
Figura 32 – c.25, a palavra “imortal” escrita musicalmente com o acréscimo de fermata, sugestiva de ilustração do significado dessa palavra. Fonte: elaborado por este autor.....	71
Figura 33 - <i>QR Code</i> para acesso à interpretação de <i>Rio enamorado</i> pela soprano Lia Salgado. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	73
Figura 34 - Ao pronome possessivo “minha” foi encaminhada a nota mais aguda da canção <i>Rio enamorado</i> , como maneira de valorização do eu lírico em relação à sua amada. Fonte: elaborado por este autor	77
Figura 35 - A palavra “chorando” em <i>Rio enamorado</i> de Pedro de Castro, grafada em movimento descendente, <i>catabasis</i> , com uso de semitom, também reconhecido com lágrima, em perfeita construção de relação texto-música. Fonte: elaborado por este autor.....	77
Figura 36 - O desenho oculto de curvas presente nas palavras “vai-se nas curvas virando” na canção <i>Rio enamorado</i> . Fonte: elaborado por este autor....	78
Figura 37 - Alteração da escrita da nota Ré 3, no segundo tempo do c.8 da canção <i>Rio enamorado</i> , para melhor visualização da partitura. Fonte: elaborado por este autor	79
Figura 38 - O poema <i>Serenata</i> , parte integrante do livro <i>A última serenata</i> , publicado em 1931. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação-UFMG.....	82
Figura 39 - Dois momentos da escrita musical quase imperceptíveis para o performer de <i>Serenata</i> : a localização da canoa acima das águas do Jequitinhonha, o desenho das palavras “desliza, voa,” e a duração em tempo musical da palavra “lunar”, sugestivo de uma lua cheia, cuja claridade ilumina todo o quadro poético criado por Abílio Barreto. Fonte: elaborado por este autor	85
Figura 40 - Excerto de <i>Duas Almas</i> de Pedro de Castro, no qual podemos notas uma rasura significativa na partitura, c.40-41, que, apresentada com grafia não tão organizada quanto as outras observadas nesta pesquisa, pode se constituir no manuscrito original da canção. Fonte: elaborado por este autor...	91
Figura 41 - Excerto de <i>Duas Almas</i> de Pedro de Castro, c.69 ao 77, no qual podemos observar uma colagem (indicada pela seta azul) desses compassos sobre a partitura original. Fonte: elaborado por este autor.....	92

LISTA DE TABELAS

Quadro 1 - Faixas do LP <i>Clássico Romântico</i> (1971), de Pedro de Castro e Olga Zecchina de Castro, que contém três composições de Pedro de Castro.....	43 - 44
Quadro 2 - Composições de Pedro de Castro, em diversas formações, localizadas até o momento. Fonte: elaborado por este autor.....	47 - 49
Quadro 3 - Títulos que mostram o trabalho de Pedro de Castro como arranjador, orchestrador e/ou responsável pela elaboração do dedilhado. Fonte: elaborado por este autor.....	49 - 50
Quadro 4 - Dados sobre a canção <i>Prece</i> de Pedro de Castro.....	55
Quadro 5 - Dados sobre a <i>Saudade</i> de Pedro de Castro. Fonte: elaborado por este autor.....	65
Quadro 6 - Dados sobre a <i>Rio enamorado</i> de Pedro de Castro. Fonte: elaborado por este autor.....	74
Quadro 7 - Dados sobre a canção <i>Serenata</i> de Pedro de Castro. Fonte: elaborado por este autor.....	80 - 81
Quadro 8 - Dados sobre a canção <i>Duas Almas</i> de Pedro de Castro. Fonte: elaborado por este autor	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 – A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL E ARTÍSTICA DE PEDRO DE CASTRO	21
1.1 Dados biográficos.....	21
1.2 A obra de Pedro de Castro.....	46
2 – CONTEXTO HISTÓRICO, ANÁLISE MUSICAL E EDIÇÃO DE CINCO CANÇÕES DE PEDRO DE CASTRO	53
2.1 Análise de <i>Prece</i> de Pedro de Castro, sobre poema anônimo, e nossa edição da partitura.....	55
2.2 Análise de <i>Saudade</i> de Pedro de Castro, sobre soneto de Da Costa e Silva, e nossa edição da partitura.....	62
2.3 Análise de <i>Rio enamorado</i> de Pedro de Castro, sobre poesia de Artur Ragazzi, e nossa edição da partitura	72
2.4 Análise de <i>Serenata</i> de Pedro de Castro, sobre poema de Abílio Barreto, e nossa edição da partitura.....	80
2.5 Análise de <i>Duas almas</i> de Pedro de Castro, sobre poema de Alceu Wamosy, e nossa edição da partitura.....	86
3 – CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	95
ANEXO 1 – PARTITURAS DE <i>PRECE</i>, <i>SAUDADE</i>, <i>SERENATA</i>, <i>RIO ENAMORADO</i> E <i>DUAS ALMAS</i> DE PEDRO DE CASTRO	98
ANEXO 2 – NOSSA EDIÇÃO DAS CANÇÕES <i>PRECE</i>, <i>SAUDADE</i>, <i>SERENATA</i>, <i>RIO ENAMORADO</i> E <i>DUAS ALMAS</i> DE PEDRO DE CASTRO	119

1 – INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, expressivo e bem sucedido tem sido o esforço envolvendo pesquisas acadêmicas, no sentido de mapear a produção de canções brasileiras de câmara, assim como lançar à luz nomes de compositores, até então pouco conhecidos, ou mesmo desconhecidos, na história da música do Brasil. Nesse sentido, o estudo e consequente apresentação acadêmica de obras nacionais têm contribuído para o conhecimento de que na *Terra brasilis*, a quantidade de compositores, juntamente com suas obras, se mostra como das mais significativas e volumosas do globo terrestre. Por sua extensão geográfica e decorrente pluralidade de etnias, o Brasil se apresenta como nação multifacetada, possuindo um leque de extensão considerável de características musicais distribuídas em suas cinco regiões territoriais.

Na qualidade de primeiro trabalho de Pós-Graduação, Mestrado, específico sobre Pedro de Castro (1895-1978), a presente dissertação dispõe o resgate de parte de sua obra, a saber, suas canções para canto e piano, com acréscimo de um texto biográfico direcionado à sua trajetória como pianista, compositor, professor e administrador. O contato com o material histórico e musical apresentado nesta dissertação nos chegou pelas mãos do professor Mauro Chantal, que acompanhou este autor durante o curso de Graduação em Música – habilitação Canto, e que manteve também sua orientação para a confecção desta pesquisa.

Nascido em Barbacena, Minas Gerais, Pedro de Castro atuou de maneira expressiva no cenário musical de seu estado natal durante o século XX. A produção de canções de câmara no Brasil, durante esse século, apresenta um mosaico complexo e bastante diversificado. Os compositores brasileiros que nasceram na segunda metade do século XIX estiveram sob a estética do Romantismo durante sua formação, e produziram volume considerável de obras que apresentam, em sua essência, traços da música europeia. Os que tiveram a oportunidade de dar continuidade aos estudos no velho continente, em busca de uma melhor qualificação profissional, receberam diretamente da fonte influências estéticas oriundas de países como Itália, França e Alemanha, principalmente. Tampouco, o Brasil apresentava ainda seus anseios na busca por características musicais que pudessem definir nossa música como puramente nacional.

Ao pensarmos sobre o desenvolvimento da música dita erudita no Brasil, salutar é entendermos que sua formação abarca influências do continente europeu, influências essas que proporcionaram reflexos na criação de soberbas obras sacras e laicas. Uma vez criadas por brasileiros, este autor acredita que devem ser reconhecidas como nacionais. Compostas por estrangeiros que se valeram de textos em português, possuem também características de nossa terra. Nesse sentido, segundo a pesquisadora Rosana Orsini, em entrevista para a realização desta pesquisa¹:

Lobo de Mesquita (1746-1805) compôs música em estilo Napolitano, mas era natural do Serro, Minas Gerais². Marcos Portugal (1762-1830) nasceu português, mas morreu cidadão brasileiro. A ele, devemos o status de compositor do primeiro hino brasileiro pós independência³. Jose Zapata y Amat (1818-1882) era espanhol mas foi fundador da nossa primeira Academia Imperial de Música e Ópera Nacional⁴. *Il Guarany*, nossa mais célebre ópera nacionalista, teve estreia em Milão, Itália⁵. A primeira ópera nacional portuguesa foi composta por Francisco de Sá Noronha (1820-1881) após um longo período passado no Rio de Janeiro⁶. Ainda, há uma versão do *Requiem* de Mozart (1756-1791) completado no Brasil por Sigismund von Neukomm (1778-1858)⁷, que também compôs uma missa para a aclamação de D. João VI (1767-1826), a *Missa Solemnis pro Die Acclamationis S. M. Johannis VI* (1817)⁸ (ORSINI, 2024).

A partir do conhecimento da obra de Pedro de Castro, nos debruçamos sobre informações históricas a respeito de sua formação, chegando à conclusão de que a escola na qual Pedro de Castro está inserido (e por escola entendemos como o conjunto de ensinamentos, posturas musicais e técnicas com determinadas características) possui, no presente, representantes ativos e também em formação. Em breves palavras, expomos parte do que podemos chamar de linhagem musical que, a partir do compositor Henrique Oswald (1852-1931), possui seus representantes na Escola de Música da UFMG. A Figura 1, a seguir, nos mostra parte da trajetória da formação do

¹ Entrevista remota realizada em 30 de agosto de 2022.

² GUIMARÃES, Maria Inês. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita: compositeur brésilien (?1746-1805)*. Tese de doutorado. Université Sorbonne – Paris IV, 1996.

³ MARQUES, António Jorge. *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 2010, p.2.

⁴ ALVES, Poliana de Jesus. *As 22 canções em língua portuguesa do álbum Les Nuits Brésiliennes de José Amat – uma visão interpretativa*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2021.

⁵ VOLPE, Maria Alice. **“Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany”**. *Latin American Music Review* (2): 179–194, 2002.

⁶ CYMBRON, Luísa. *Francisco de Sá Noronha e L'Arco di Sant'Anna: Para o estudo da ópera em Portugal (1860/70)*. Universidade Nova de Lisboa, 1990.

⁷ Mozart: *Requiem in D Minor*, K626 – Neukomm: *Libera me*. Kantorei Saarlouis La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Disco gravado pelo selo K617 em 2000.

⁸ BEDUSCHI, Luciane. *Sigismund Neukomm (1778-1858): sa vie, son oeuvre, ses canons énigmatiques*. Tese de Doutorado. Université Sorbonne – Paris IV, 2008.

compositor Pedro de Castro, bem como a trajetória de músicos que, direta ou indiretamente, receberam informações sobre sua escola de piano e também sobre sua postura frente à Música. Desta maneira, Henrique Oswald (1852-1931), que orientou Pedro de Castro, que orientou Berenice Menegale, Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) e Hiram Amarante (1925-2010), que orientou Lucas Bretas (1952), que orientou Mauro Chantal (1971), que tem conduzido os estudos deste autor desde seu ingresso no curso de Graduação na Escola de Música da UFMG. Nesse sentido, acreditamos que nenhuma escola musical se faz sozinha, e que é por meio do ensino técnico e das tradições orais que verificamos o perpetuar da música de concerto.

Figura 1 - Henrique Oswald (1852-1931), professor de Pedro de Castro, seguido de Berenice Menegale, Hiram Amarante (1925-2010), Lucas Bretas (1952) e Mauro Chantal (1971), orientador desta Dissertação.



Fonte: elaborado por este autor.

No século XX, principalmente após a Semana de Arte Moderna, ocorrida há 100 anos, a produção de canções de câmara ofertou criações que ilustram diversas realidades sociais, culturais e religiosas no Brasil. Desta maneira, nosso cancioneiro apresenta cenários musicais que estampam o lamento dos negros escravizados, bem como suas canções de trabalho, cantos indígenas cuja musicalidade tende a ilustrar aspectos de nossa fauna, os lamentos lânguidos de caboclos em paisagens rurais, invocações de cunho religioso envolvendo diversas matizes de nossa diversidade de crenças, entre outras características. Por outro lado, neste mesmo século, apoiados por reconhecidos

nomes de nossa produção literária, o cancionista brasileiro ilustrou também a agitação e questões de ordem pessoal de cidadãos de grandes centros culturais como o Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, entre outros.

Pedro de Castro, embora nascido em Minas Gerais, esteve sob orientação de Henrique Oswald (1852-1931), no Rio de Janeiro. Segundo Berenice Menegale (1934), ex-aluna particular de piano do compositor durante sua infância, em entrevista concedida para a realização desta pesquisa⁹, registrou que Pedro de Castro “dedicava verdadeira veneração” à figura de Oswald, cuja produção musical recebeu incontestável influência da música europeia, alternando títulos de composições em vernáculo, em italiano e em francês. Desta maneira, tendo sido orientado sob a aura do romantismo europeu, o compositor mineiro manteve durante sua trajetória profissional apego às produções tradicionais em relação às suas *performances* e também em relação à sua produção musical, com acréscimo posterior de criação de obras de cunho nacionalista.

No começo do século XX, data-se a presença definitiva da canção em vernáculo no âmbito do repertório erudito, devido, em parte, ao reconhecido empenho do precursor do Nacionalismo, Alberto Nepomuceno (1864-1920), primeira grande figura da canção de câmara no Brasil. Nepomuceno é lembrado pela historiografia musical como um dos primeiros compositores nacionais a valer-se de ritmos, gêneros e temas característicos de nossa terra. Digno de nota é o percurso realizado por esse compositor, que antes de se tornar o estandarte da canção brasileira de câmara, chegou a produzir canções em outras línguas, como os títulos *Aime-moi*, sobre poema de Émilie Arnal (1863-1935), *Der wunde Ritter*, sobre poesia de Heinrich Heine (1797-1856) e *Perché*, com poema de Gaetano Maria Aleardi (1812-1878). Essa prática de compositores nacionais se debruçarem sobre textos poéticos oriundos de outros países foi bastante comum no século XIX e início do XX, visto que a qualificação profissional de muitos de nossos compositores se dava, como mencionado acima, com a complementação de seus estudos na Europa.

Diante da produção de textos poéticos nacionais de cunho autoral ou provenientes de nosso folclore, nossos compositores se viram diante de questões até

⁹ Entrevista realizada em 7 de outubro de 2022.

então não experimentadas na criação de canções. Por ser a língua portuguesa no Brasil carregada de significativa nasalidade proveniente de outras culturas/etnias que formaram nosso país, um longo e atencioso percurso foi estabelecido por compositores para ilustrarem em música a poesia brasileira. Nesse sentido, cabe citarmos Andrade (1938), ao afirmar que:

O conflito entre o canto e a língua nacional é patente, é contundente, é enorme em todas as canções eruditas. Mas se o conflito existe, não podemos de forma alguma concluir, pelas obras existentes, que os compositores nacionais tem-se preocupado com ele. A minha conclusão particular e aflita é que os nossos compositores, quase todos, jamais se preocupam com o problema, jamais se lançam na árdua pesquisa estética de acomodar as exigências do canto às exigências da palavra nacional (ANDRADE, 1938, p.98-99).

Esta dissertação está dividida em dois capítulos, e se constitui no documento mais extenso elaborado sobre o compositor Pedro de Castro até então. O alicerce para a estruturação do primeiro capítulo engloba informações disponibilizadas em entrevistas, plataformas digitais como a Hemeroteca Nacional da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, bem como em livros, outros trabalhos acadêmicos sobre a produção musical em Minas Gerais e, ainda, o acesso a acervos musicais, institucionais e particulares.

Como objetivo principal, ciente da responsabilidade de apresentar uma primeira dissertação sobre Pedro de Castro e parte de sua obra, este autor espera contribuir para o reconhecimento de seu nome, bem como de sua obra, além de ansiar, a partir da conclusão deste trabalho, por novas pesquisas envolvendo a obra de Pedro de Castro, que, embora tenha sido profícuo em muitos de seus predicados musicais, será citado nas páginas seguintes quase sempre como compositor, visto ser o objeto de pesquisa deste autor um pequeno conjunto de cinco canções de câmara compostas por ele.

Como metodologia para a realização desta pesquisa, valemo-nos do processo de coleta de dados sobre a vida e a obra de Pedro de Castro. Digno de nota foi a preciosa contribuição do neto do compositor, Sérgio de Castro (1959), que nos brindou com extenso material fotográfico, além da cessão de informações. A realização de entrevistas foi também um processo que garantiu a este autor informações fidedignas sobre a atuação do compositor enquanto professor de piano. Dessa maneira, contamos, principalmente, com o apoio da professora Berenice Menegale, fonte inesgotável de

informações sobre o movimento musical em Belo Horizonte no século XX. Assim, no primeiro capítulo, abordamos dados biográficos de Pedro de Casto, construindo, desta maneira, uma primeira biografia do compositor. Apoiado pela pesquisa realizada por Reis (1993), que apresenta dados significativos sobre a trajetória do compositor em seu livro *Escola de Música da UFMG – UM ESTUDO HISTÓRICO (1925-1970)*, este autor conseguiu ampliar a apresentação de informações sobre o compositor e sobre seu contexto histórico que envolve, principalmente, sua atuação em Belo Horizonte.

No segundo capítulo, apresentamos análise e edição de cinco canções compostas por ele, a saber, *Prece, Saudade, Rio enamorado, Serenata e Duas almas*. Como apoio para a confecção dessas análises, valemo-nos da obra de Jan LaRue (1918-2004), *Guidelines for Style Analysis* (1992). Digno de nota, esse pequeno legado musical de Pedro de Castro foi localizado em acervos particulares, na Biblioteca Flausivo Vale, da Escola de Música da UFMG, que contém material substancial do compositor, e, por ultimo, no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.

Como referência científica para a confecção e apresentação de nossa edição das partituras observadas, consultamos o trabalho de Carlos Alberto Figueiredo, *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teoria e práticas editoriais*, obra na qual o autor apresenta informações sobre diversos tipos de edição, o que nos guiou para uma apresentação coesa das canções de Pedro de Castro, por meio de uma Edição Prática. Assim, as partituras confeccionadas se encontram dispostas como Anexo desta pesquisa, cumprindo nosso objetivo maior, a saber, a divulgação do nome de Pedro de Castro e de sua produção de canções de câmara.

1 – A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL E ARTÍSTICA DE PEDRO DE CASTRO

Ao darmos início à apresentação de dados biográficos sobre o compositor Pedro de Castro, no que se configura no primeiro trabalho em nível de Pós-Graduação específico sobre sua vida e obra, se faz necessária a menção ao trabalho da Professora Sandra Loureiro de Freitas Reis¹ (1944-2008), *Escola de Música da UFMG: Um Estudo Histórico (1925-1970)*, publicado em 1993, no qual essa pesquisadora apresenta, num total de sete páginas, o mais extenso documento biográfico sobre o compositor localizado por este autor. Posteriormente, em 2015, citamos a tese da Professora Myrian Aubin, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, cuja extensa pesquisa intitulada *A música erudita na conformação de espaços na cidade: Belo horizonte de 1925 a 1950*, defendida em 2015, apresenta dados significativos sobre a atuação de Pedro de Castro na capital mineira.

1.1 – Dados biográficos

A trajetória artística e profissional de Pedro de Castro se funde com o desenvolvimento musical da capital mineira na primeira década do século XX, mais especificamente com a criação do Conservatório Mineiro de Música. Criado no ano de 1925, a história dessa instituição tem sido abordada em pesquisas recentes. 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. Segundo Oliveira (2015):

Com sua inauguração em 1925, foi projetado um percurso para os músicos e para a música erudita em Minas e seu papel na vida e cultura da nova capital do estado, onde, até então, o seu ensino esteve esquecido pelas autoridades governamentais. Considerados os melhores músicos da nova capital, aqueles que compuseram o quadro inicial de professores do “Conservatório” vinham para Belo Horizonte a convite do governo de Minas Gerais, o que era tido como uma honraria musical (OLIVEIRA, 2015, p.36).

Pedro de Castro, citado por Reis (1993) como “dos mais talentosos pianistas brasileiros de seu tempo” (REIS, 1993, p.130), foi aluno do Instituto Nacional de Música, que

¹ Professora emérita da Escola de Música da UFMG, Sandra Loureiro atuou como autora de livros, poetisa, compositora, pianista e pesquisadora. Agraciada com a Medalha da Inconfidência no ano de seu falecimento, foi diretora da Escola de Música da UFMG e deixou sólida obra publicada.

em 1937 foi renomeado como Escola Nacional de Música. Sua atual designação como Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ocorreu em 1965, por força do Decreto de número 4759, criado durante o Governo Militar. Para Castro (2012), a criação do Conservatório Mineiro de Música sofreu influência, em sua organização, da estrutura do Instituto Nacional de Música, que, por sua vez, seguia moldes da organização do modelo de ensino conservatorial europeia à época:

Acreditamos que o governo mineiro tomou como modelo o INM do Rio de Janeiro e adotou-o como critério de competência na formação do CMM e, mais, tomou seus próprios ideais republicanos daquilo que poderia ser a música na primeira capital projetada e construída do Brasil. A música não poderia fugir a esse projeto inicial (CASTRO, 2012, p.237).

Data de 29 de abril de 1925 a regulamentação do Curso de Música pelo então Governador do Estado e Minas Gerais, Fernando de Mello Vianna, que autorizou também o funcionamento em sede provisória. Segundo Aubin (2015), essa cerimônia ocorreu no Parque Municipal: A inauguração oficial do Conservatório Mineiro de Música teve como data oficial o dia 29 de abril de 1925 e se realizou no Parque Municipal, que seria a sede provisória do Conservatório naquele momento. Ao todo, o Conservatório Mineiro de Música teve duas sedes provisórias. A segunda pode ser visualizada na Figura 2, logo abaixo:

Figura 2 - Segunda sede provisória do Conservatório Mineiro de Música, situada na Avenida João Pinheiro, em Belo Horizonte.



Fonte: Acervo pessoal de Mauro Chantal.

Na Figura 3, a seguir, podemos visualizar o prédio oficial do Conservatório Mineiro de Música, que posteriormente foi tombado como patrimônio de Belo Horizonte pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG):

Figura 3 - O prédio do Conservatório Mineiro de Música, hoje tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG).



Fonte: Acervo pessoal de Mauro Chantal.

Digno de nota foi a existência da Escola Livre de Música, cujo prédio no qual funcionava se localizava ao lado do prédio do Conservatório Mineiro de Música. Dirigido pelo maestro Francisco Flores (1860-1926), essa escola, segundo Oliveira (2015):

A Escola Livre de Música, primeira instituição musical interessada em processos de educação musical em Belo Horizonte, funcionou até 1923, quando uma multa por obras inacabadas lhe foi aplicada pela prefeitura. A Escola perdeu grande parte de seu terreno como forma de pagamento da sanção e não conseguiu mais se manter (OLIVEIRA, 2015, p.33).

A Figura 4, a seguir, nos mostra o prédio posteriormente demolido da Escola Livre de Música, primeira instituição de ensino de música em Belo Horizonte, à esquerda, cuja existência abrange os anos de 1901 a 1923, e o Conservatório Mineiro de Música, designado atualmente como Conservatório da UFMG:

Figura 4 - À esquerda, a Escola Livre de Música, cujo prédio inexistente hoje, junto ao Conservatório Mineiro de Música (s.d.)



Fonte: Acervo pessoal de Mauro Chantal.

Castro (1012) se refere ao compositor como integrante da primeira geração de professores de piano residentes em Belo Horizonte, juntamente com outros 23 nomes, concedendo, na citação desse grupo seletivo de professores, a maior quantidade de linhas biográficas para Pedro de Castro (CASTRO, 2012, p.19).

Filho de José Herculano de Castro (s.d.) e Maria Joviano de Castro (s.d.), Pedro de Castro nasceu em Barbacena, MG, no dia 24 de maio de 1895. Em relação à sua formação, Reis (1993) aponta que o compositor teve como responsável por seus estudos iniciais de teoria musical e de piano o professor José Mendes de Castro (s.d.). Chama-nos a atenção o sobrenome Castro, o mesmo do compositor. Posteriormente, descobrimos, pelos dados do compositor expostos no LP *Clássico Romântico*, que será abordado mais adiante, que José Mendes de Castro era primo de Pedro de Castro.

Embora o texto assinado por Reis (1993) tenha especificado a cidade natal do compositor, o mesmo não aponta se foi em Barbacena que ele recebeu suas primeiras lições de música. No entanto, em publicação fornecida pelo site do Arquivo Público Mineiro², localizamos uma publicação que carece de dados como data e nome do periódico em sua impressão, mas apresenta dados biográficos de professores do Conservatório Mineiro de

² http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/uploads/arquivos/a_musica.pdf Acesso em: 11, out., 2022.

Música. Nessa publicação, cujo excerto podemos visualizar na Figura 5, a seguir, chama-nos a atenção a data de nascimento do compositor, 1896, divergente da data apresentada nas pesquisas observadas nesta Dissertação, a saber, 1895. A data de 1896 como provável para o nascimento do compositor pôde ser contestada por este autor, que teve acesso à certidão de casamento de Pedro de Castro e Olga Zecchina. O documento em questão aponta o ano de 1895 como oficial para o nascimento do compositor.

Um dado elucidativo da publicação supracitada é a frase “Desfruta o prof. Pedro de Castro, nos meios artísticos de Belo Horizonte, onde reside desde criança, o mais alto e justo apreço (grifo nosso)”:

Figura 5 - Dados sobre o compositor Pedro de Castro localizados no site do Arquivo Público Mineiro, porém sem indicação de nome e data do periódico em questão.



Fonte: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/uploads/arquivos/a_musica.pdf

Pelas informações contidas no parágrafo anterior, resta-nos a dúvida se a iniciação musical de Pedro de Castro ocorreu em Barbacena ou em Belo Horizonte. Nesse sentido, este autor acredita que pesquisas futuras possam elucidar essa questão, contribuindo para uma melhor informação acerca da formação musical do compositor.

Na busca por informações sobre Pedro de Castro anteriores à sua estada no Rio de Janeiro, deparamo-nos com uma nota lançada no jornal fluminense O PAIZ, de 24 de abril de 1913. O texto, que podemos visualizar na Figura 6, a seguir, informa que o então jovem pianista, à época com 17 anos, já se fazia ouvir publicamente:

Figura 6 - Nota lançada pelo jornal fluminense O PAIZ, sobre Pedro de Castro já se apresentar como pianista aos 17 anos, em Belo Horizonte.

Um joven pianista — Pedro de Castro, natural de Barbacena e 3º annista do gymnasio desta capital, é uma criança que tem revelado a mais decidida vocação para a musica, chegando mesmo a surprehender muitos mestres da divina arte, aos quaes o acaso tem proporcionado occasião de ouvir-o. Esse prodigio de precocidade conta apenas 17 annos e já nessa idade é um pianista eximio, tendo como tal maravilhado a muitos professores de musica de reconhecida competencia.

A convite do Dr. José Barcellos de Carvalho, chefe do districto telegraphico nesta capital, que, conhecendo a sua intelligencia e as suas notaveis qualidades de artista, quiz tornal-as conhecidas a diversos amigos e pessoas de suas relações, fez-se Pedro de Castro ouvir, domingo, ás 2 horas da tarde, no salão da residencia desse distincto cavalheiro, deixando a todos que tiveram a ventura de tomar parte nessa audição verdadeiramente encantados com a brilhante execução e a technica irreprehensivel do joven pianista.

Todas as pessoas que assistiram a essa execução, accentuou muito bem o "Estado", foram accordes em reconhecer no moço pianista uma vocação real e digna de ser aproveitada, merecendo bem um auxilio do nosso governo para ir completar-se e aperfeiçoar-se em algum dos conservatorios da Europa.

O PAIZ MINAS

(Da succursal em Bello Horizonte)

O PAIZ — QUINTA-FEIRA, 24 DE ABRIL DE 1913

Fonte: Hemeroteca Nacional.

Segundo Reis (1993), Pedro de Castro diplomou-se, no Rio de Janeiro, “com um brilhante primeiro prêmio” (REIS, 1993, p.130). Necessário é citarmos que à época, a cidade do Rio de Janeiro era ainda a capital do Brasil, desde 1763, gerando, recebendo e divulgando grande parte da elite musical do país. Foi na primeira metade do século XX, mais especificamente em 1909 e 1910, que na cidade do Rio de Janeiro foram inaugurados o Theatro Municipal e a Biblioteca Nacional, Figura 7, a seguir, centros de cultura valorizados pelo governo e também pela população da época.

Figura 7 - à esquerda, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, à direita a Biblioteca Nacional, em fotografia de Marc Ferrez (1843-1923). C.1910.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles – IMS.

Foi nesse ambiente cosmopolita que Pedro de Castro esteve sob orientação de Henrique Oswald, pianista, compositor e diplomata, cuja primeira formação musical se deu em São Paulo, sob orientação de Gabriel Giraudon (s.d.), de origem francesa. Posteriormente, segundo Monteiro (2011), “foi Florença a cidade que abrigou Oswald durante os 35 anos em que residiu na Europa, dos 16 aos 51 anos, de 1868 a 1903” (MONTEIRO, 2011, p.9).

No Instituto Nacional de Música, Henrique Oswald atuou como Professor de piano e ocupou o cargo de diretor do Instituto, entre 1903 e 1906. Patrono da Cadeira de número 25 da Academia Brasileira de Música – ABM, deixou uma obra musical que abrange considerável número de composições para piano, além de óperas, composições para orquestra sinfônica, orquestra de cordas, violino e orquestra, canto e orquestra, trios, quartetos, música sacra e outros. Sobre a influência de Henrique Oswald sobre Pedro de Castro, citamos as

palavras da Professora Berenice Menegale (1934)³, que esteve sob orientação de Pedro de Castro entre os anos de 1939 até 1949, quando partiu para a França e ingressou, por meio de concurso, no Curso Superior do Conservatório Nacional de Paris. Em entrevista realizada para a confecção desta Dissertação, contamos com a participação dessa generosa Professora, que assim se referiu à relação de Pedro de Castro com Henrique Oswald: “Ele tinha essa veneração pelo Henrique Oswald. Ele falava muito nele, principalmente como pessoa. Havia um retrato grande na sala dele, acho que era uma pintura, uma reprodução de foto, de tanto que ele admirava o Oswald⁴”.

Uma fotografia que apresenta Berenice Menegale aos cinco anos, já como aluna de Pedro de Castro, pode ser visualizada na Figura 8. Sobre esse registro fotográfico, a Professora comentou que essa fotografia foi tirada no Conservatório Mineiro de Música, completando que:

O Pedro de Castro era muito compreensivo, mas ele não dava aula para crianças. Me lembro de mamãe falando que ele tinha dito que não dava aula pra criança, mas ele ficou interessado quando viu que eu podia... então é isso. Eu não entrei para o Conservatório porque era incompatível com a idade. Todo ano ele me preparava para dar um recital, todo ano eu dava um recital aqui em Belo Horizonte. Inclusive quando eu tinha cinco anos, num recital no Rio, ele sentado ao meu lado no palco. Ele me acompanhou muito até então⁵.

Sobre o repertório trabalhado em sala de aula, apresentamos as considerações de Berenice Menegale sobre a didática de Pedro de Castro ao conduzir seus estudos:

Ele seguia o que era habitual na formação dele, fiz todos os exercícios tradicionais. Fazia aquilo tudo. Eu gostava de fazer, não era sacrifício demais. Toquei todo o repertório que todo mundo toca, comecei com... Depois comecei a tocar música brasileira que ele escolhia com muito gosto. As vezes minha mãe também sugeria alguma coisa e ele acatava, era assim. Ele era muito aberto ao repertório nacional, muito, a começar do mestre dele. Toquei obras de Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone⁶...

³ Pianista e professora, Berenice Menegale é responsável pela criação da Fundação de Educação Artística – FEA. Atua incansavelmente na busca por uma educação musical que priorize a liberdade, bem como o estímulo à criação. Junto a Eládio Pérez-González (1926-2020), manteve um duo para voz e piano por 50 anos, entre 1970 e 2020, priorizando o repertório contemporâneo, com produção de inúmeros recitais. Digno de nota é o CD *A canção latino-Americana – La canción latinoamericana*, fruto de um recital realizado na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, em 1998, lançado em 2020 e que não pode ser recebido pelo professor Eládio, que faleceu em decorrência da Covid-19. Berenice Menegale atuou também como Professora da Escola de Música da UFMG.

⁴ Entrevista realizada em 07 de outubro de 2022.

⁵ Entrevista realizada em 07 de outubro de 2022.

⁶ Idem.

Figura 8 - Pedro de Castro e Berenice Menegale, aos cinco anos e já sob sua orientação como aluna particular de piano.



Fonte: internet.

Sobre o funcionamento do Conservatório Mineiro de Música, quando de sua inauguração, representativo que foi no sentido de sediar e difundir a música de concerto numa Belo Horizonte ainda jovem e carente de instituições ligadas ao ensino e à prática da música, citamos as considerações de Aubin (2015):

Após sua criação, o Conservatório Mineiro de Música passou a sediar a maioria dos recitais de música erudita apresentados na Capital. Sua importância para a disseminação desta música em Minas ampliava-se à medida que a instituição se consolidava. O Conservatório destacava-se como baluarte da cultura erudita, uma espécie de resistência contra os estilos musicais populares (AUBIN, 2015, p43).

Como Professor do Conservatório Mineiro de Música, o alcance social da atuação de Pedro de Castro ultrapassava os limites dessa instituição. Jovem e dotado de talento

reconhecido em nível nacional, o compositor teve acesso à vida social da então jovem capital mineira, como nos mostra o jornal fluminense *Para Todos*, em edição de número 450, de 1927, na qual seu nome é citado ao lado de escritores e jornalistas em evento social, como podemos visualizar na Figura 9, a seguir:

Figura 9 - Pedro de Castro citado em evento social no Teatro Municipal de Belo Horizonte, demolido em 1983.



Fonte: Hemeroteca Nacional.

Estabelecido como Professor do Conservatório Mineiro de Música, Pedro de Castro uniu-se em matrimônio a Olga Zecchina (1905-?) no dia 19 de janeiro de 1929. Filha de Virgilio Zecchina (1877 - ?) e Elvira Fossati Zecchina (s.d.), Olga Zecchina era natural de La Spezia, Itália, tendo nascido no dia 27 de fevereiro de 1905. Foi aluna do Conservatório Arrigo Boito, em Parma, bolsista do curso de violoncelo, tendo estudado com Gilberto Crepax (1890-1970) e Gino Francesconi (s.d.).

Pela documentação fornecida por Sérgio de Castro, neto de Pedro de Castro, para a realização desta pesquisa, registramos a data de 23 de setembro de 1927 para a chegada de Virgilio Zecchina ao Brasil, como podemos verificar na Figura 10, a seguir:

Figura 11 - Nota do jornal Estado de Minas, de 15 de dezembro de 1928, informando dados sobre o recital de Olga Zecchina, acompanhada de Pedro de Castro, no Teatro Municipal de Belo Horizonte.

O recital, hoje, da violoncellista Olga Zecchina
Estudo de M.^a 15-12-1928



Senhorinha Olga Zecchina

A senhorita Olga Zecchina, diplomada pelo Conservatório de Parma e nome festejado em nossas rodas artísticas, realiza hoje, às 20.12 horas, no Theatro Municipal, com o valioso concurso dos professores Pedro de Castro e João Zacharias, o seu anunciado recital de violoncello, que vivo interesse vem despertando em nosso meio.

É o seguinte o programma dessa festa:

<p>1.^a PARTE</p> <p>Beethoven — Trio — a) Allegro. b) Adagio.</p>	<p>c) Thema e variações. Piano, violoncello e clarinetá. Paul Jeanjean — Scherzo brilhante — clarineta e piano. A. Rubinstein — Melodia em fa. B. Galuppi — a) Adagio. b) Giga — violoncello e piano.</p> <p style="text-align: center;">2.^a PARTE</p> <p>Chopin — Estudos. Mozkowskiki — Valsa em mi maior — Piano. Czward — Elegia. A. Fischer — Crardas a) Adagio. b) Viyace.</p>
--	---

Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro.

A vinda da família Zecchina em Belo Horizonte não se constitui em fato isolado. Historicamente, da Itália chegaram diversas famílias italianas, que contribuíram para a construção da nova capital mineira. Nesse sentido, Cavaliere (2011) registrou que:

A chegada dos italianos em Belo Horizonte contrasta justamente com o início das obras para edificação da nova capital de Minas Gerais. O projeto estava arquitetado, porém, faltava o mais importante, mão-de-obra qualificada. A escassez de mão-de-obra aliado à falta de qualificação do trabalhador brasileiro foi determinante para que os engenheiros solicitassem a vinda de trabalhadores estrangeiros, destes, a maior parcela constituída por italianos. Mas para além de trabalharem na construção de Belo Horizonte, várias famílias se estabeleceram em núcleos coloniais e foram importantes para constituição de um mercado voltado para as hortaliças, café, etc. Pode-se dizer que esses imigrantes foram cruciais na construção de Belo Horizonte e na industrialização da cidade (CAVALIERI, 2011, p.10).

Já como residente no Brasil (posteriormente, Olga Zecchina seria naturalizada brasileira), integrou o Trio Pedro de Castro e, posteriormente, o Trio Belo Horizonte, tendo atuado também como primeiro violoncelo da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Sobre o Trio Pedro de Castro, citamos as palavras de Reis (1993): “No final da década de 20, abrilhantando a vida artística de Belo Horizonte, integrou o ‘TRIO PEDRO DE CASTRO’ com sua esposa, a violoncelista Olga Zecchina de Castro e a violinista Fernanda Zecchina Schoeder” (REIS, 1993, p.130).

Segundo Castro (2012), “A partir da inauguração do Conservatório Mineiro de Música (CMM) em 1925, nas décadas de 1930 e 1940, os dois professores de piano mais reconhecidos na cidade foram Fernando Coelho e Pedro de Castro” (CASTRO, 2012, p.184). À época, o reconhecimento angariado por Pedro de Castro como profissional de destaque pode também ser conferido no dado apontado por Aubin (2015), ao citá-lo como referência que chancelava, inclusive, a venda de instrumentos, como os pianos Brasil. Nas palavras dessa historiadora:

A reprodução de um comentário escrito por Pedro de Castro na propaganda age como fator contribuinte de “autorização” para a compra daquela marca. A assinatura de Pedro de Castro como professor do Conservatório Mineiro de Música também reforça como esta instituição contribuiu para uma maior aquisição do instrumento na capital mineira (AUBIN, 2015, p.262).

A seguir, na Figura 12, ilustramos a referida “autorização” à qual Aubin se refere, registrada em sua pesquisa:

Figura 12 - Considerações de Pedro de Castro sobre a qualidade dos pianos Brasil. Texto publicado no Jornal Estado de Minas, em sua edição de 1º de setembro de 1929.

O Piano "BRASIL" é o orgulho da industria Nacional

Uma gloria da arte mineira o proclama no attestado que transcrevemos abaixo em "fac-simile"

Os pianos Brasil, cuja sonoridade e perfeito acabamento nos têm merecido os maiores elogios de inúmeros pianistas, são instrumentos que se comparam aos melhores fabricados no estrangeiro e que muito honram a industria nacional. Tenho immenso prazer em divulgar a excellent qualidade desses pianos e enviar aos fabricantes dos mesmos as minhas felicitações.

Pedro de Castro

Prof. do Conservatório Mineiro de Música

Bello Horizonte 19 de Junho de 1928

22 cobr. 50

que fosse assim

Depois desta opinião auctorizada, qual é o brasileiro verdadeiramente patriota que preferirá um producto estrangeiro?

INFORME-SE NA CASA PRATT, á Avenida Affonso Penna n. 781, das qualidades INESTIMAVEIS do piano BRASIL e condições de pagamento

Fonte: AUBIN (2015, p.263).

O texto manuscrito de Pedro de Castro foi também transcrito por Aubin, da qual citamos a seguir:

O Piano "BRASIL" é o orgulho da indústria Nacional

Uma gloria da arte mineira o proclama no attestado que transcrevemos abaixo em "fac-simile"

"Os pianos Brasil, cuja sonoridade e perfeito (ilegível) tem (ilegível) os maiores elogios de inúmeros pianistas. São instrumentos que se comparam aos melhores fabricados no estrangeiro e que muito honram a industria nacional. Tenho immenso prazer em divulgar a excelente qualidade desses pianos e enviar aos fabricantes dos mesmos as minhas felicitações.

Pedro de Castro

Prof. do Conservatório Mineiro de Música

Bello Horizonte 19 de (ilegível) de 1928" [...]

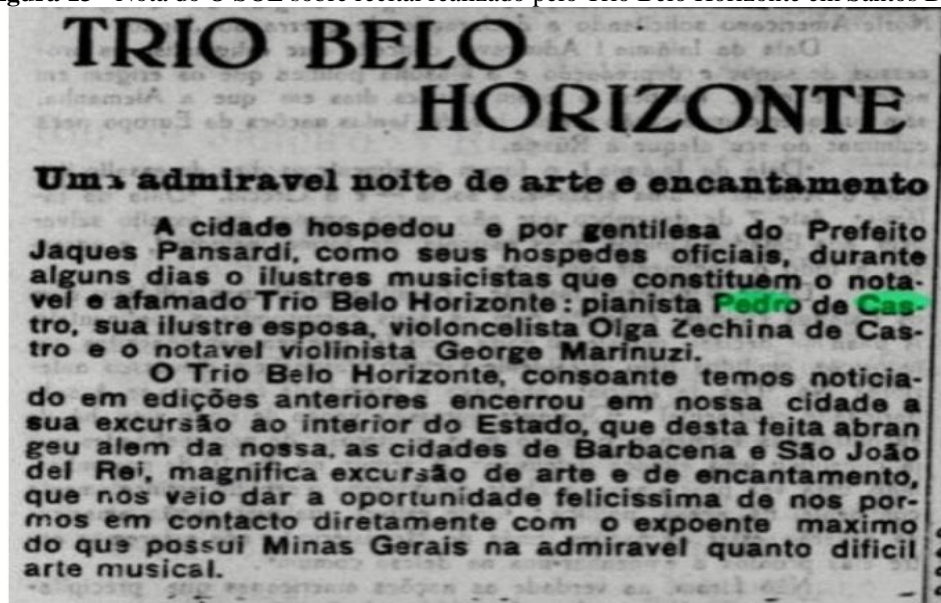
Depois desta opinião auctorizada, qual é o brasileiro verdadeiramente patriota que preferirá um produto estrangeiro?

INFORME-SE NA CASA PRATT, á Avenida Affonso Penna n.781, das qualidades INESTIMAVEIS do piano BRASIL e condições de pagamento” (ESTADO DE MINAS, 01\09\1929) (AUBIN, 2015, p.263).

Posteriormente, Pedro de Castro se uniria profissionalmente a Olga Zecchina na criação de outro conjunto de câmara, o Trio Belo Horizonte, fundado em 1940, para o qual Pedro de Castro contou com a colaboração do violinista George Marinuzzi⁷ (1901-1993).

As atividades dessa nova formação permitiram a seus integrantes diversas apresentações em Belo Horizonte e também no interior do estado. Nesse sentido, a título de ilustração da repercussão as atividades do Trio Belo Horizonte, apresentamos, na Figura 13, matéria do jornal O SOL, da cidade de Santos Dumont, datada de 21 de dezembro de 1941, na qual dados sobre uma turnê realizada pelo trio, juntamente com dados sobre o repertório apresentado e críticas favoráveis aos músicos foram registradas:

Figura 13 - Nota do O SOL sobre recital realizado pelo Trio Belo Horizonte em Santos Dumont, MG



⁷ Nascido em Roma, veio para o Brasil aos 5 anos de idade e passou a viver em São Paulo. Seu início no estudo do violino se deu com a idade de 10 anos. Professor emérito do Conservatório Mineiro de Música, concertista, maestro e compositor, George Marinuzzi contribuiu significativamente para a formação de músicos em Belo Horizonte.

Abalçando-se da Capital nos seus períodos de férias, os ilustres professores que formam o Trio admirável, estão realizando uma obra de alta relevância que merece o apoio incondicional de governos e governados, quantos capazes de sentirem as emoções de beleza que a todos transfunde a divina arte, qual a de oferecer às cidades do interior, em sua maioria, desvalidas de grandes músicos, execução perfeita e interpretação admirável dos mais afamados compositores.

O concerto do Trio Belo Horizonte que a cidade aguardava com viva ansiedade, o qual marcado para sábado último, teve que ser adiado para segunda-feira, como noticiamos, excedeu de muito a todas as expectativas, por mais que nos chegasse a justa e merecida fama do valor artístico de seus ilustres componentes.

E' que tivemos a ventura sem par de ouvirmos três autênticos gênios da arte musical. Daí o entusiasmo, quasi o delírio, de que gradativamente se foi tomando a culta assistência, sobremaneira numerosa apesar do inclemente temporal que justamente na hora do concerto castigou a cidade, á medida que se ia desenvolvendo o excelente programa.

Nós não temos notícia de melhor conjunto. Neste Trio, nesta união feliz de três admiráveis sensibilidades artísticas, não se sabe o que mais admirar, se o sentido de unidade, de conjunto, que permite a frase melódica passar de um a outro instrumento sem solução de continuidade, antes num prolongamento de embevecedora beleza; se o temperamento singular de cada um dos seus componentes.

O que é certo, entretanto, é que o Trio Belo Horizonte que pode se orgulhar de sua originalidade pelo valor incomparável de cada um dos seus componentes, é a mais seria e sincera tentativa de difusão de boa música. E por isso mesmo precisa ser amparado, porque a obra que realiza é de um valor inestimável.

Nós não temos noticia de melhor conjunto. Neste Trio, nesta união feliz de treis admiraveis sensibilidades artisticas, não se sabe o que mais admirar, se o sentido de unidade, de conjunto, que permite a frase melodica passar de um a outro instrumento sem solução de continuidade, antes num prolongamento de embevecedora beleza ; se o temperamento singular de cada um dos seus componentes.

O que é certo, entretanto, é que o Trio Belo Horizonte que pode se orgulhar de sua originalidade pelo valor incomparavel de cada um dos seus componentes, é a mais seria e sincera tentativa de difusão de boa musica. E por isso mesmo precisa ser amparado, porque a obra que realiza é de um valor inestimavel.

Santos-Dumont pelas figuras mais representativas de sua vida soube compreender o ideal que move os treis genios do Trio Belo Horizonte. Tomada de profundo encantamento a culta assistencia do concerto de segunda feira ultima, ouviu atentamente as maravilhosas musicas do programa, premiando a **Pedro de Castro** e seus illustres companheiros, com delirantes aplausos, pouco vulgares ao nosso temperamento desconfiado e reservado, que os levaram a conceder diversos numeros extra programa.

Na primeira parte do programa, constituida de trios foram executados Hino ao Sol, de Korsakoff; Serenata, de Schubert; Romance, de **Pedro de Castro**; Meditação, de Braga e Peça Brasileira, de Mignone. Escusado dizer que se todas foram calorosamente aplaudidas,

Continua na 4ª. pagina.

TRIO BELO HORIZONTE

Continuação da 1ª. pagina

redobrados foram os aplausos que abafaram os ultimos acordes da bellissima partitura do insigne pianista executante.

A segunda parte, constituída de solos, permitiu que assistencia se familiarisasse com o temperamento artistico de cada um dos consagrados musicos e mais, que percebesse em **Pedro de Castro** não apenas um grande solista mas tambem um acompanhador incomparavel. Marinuzi executou com alma e tecnica maravilhosas Cançoneta, d'Ambrosio, e Tarantela de Wieniawski; Olga Z. de Castro, a maior violoncelista de Minas, trouxe presa ao seu arco de ouro toda a assistencia na execução impecavel de L'etoile de soir, de Wagner e Czarda, op. 10 de Fischer; por fim **Pedro de Castro** executou Imprompto em la bemol de Schubert e S. Francisco sobre as ondas de Liszt. A modestia de **Pedro de Castro** não o permite, mas ele é de fato o maior pianista brasileiro. E' ele mesmo que se consagra com a alma e o temperamento de um artista de escol, com que toca. Foram delirantes os aplausos ás suas musicas.

Para a terceira parte foi reservada esta admiravel peça que é Trio op. 49 de Mendelssohn, em quatro tempos. De novo os tres grandes artistas arrancaram da culta assistencia demorados e calorosos aplausos.

A impressão deixada na cidade pelo Trio Belo Horizonte foi de encantamento unanime.

E já todos nos perguntamos anciosos: quando ouviremos de novo o Trio Belo Horizonte? ...

Fonte: Hemeroteca Nacional.

O nome de Pedro de Castro figurava certo na imprensa de Minas Gerais e também no Rio de Janeiro, e não apenas em relação ao seu ofício. Nesse sentido, apresentamos, na Figura 14, a seguir, nota do periódico fluminense Vida Doméstica, em edição de 1936, na qual os gêmeos do compositor ganharam destaque na edição de número 214, de janeiro daquele ano:

Figura 14 - Nota lançada pelo periódico VIDA DOMÉSTICA, na qual os gêmeos de Pedro de Castro, Mathilde e Fernando, aparecem em destaque.



Fonte: Hemeroteca Nacional.

A Figura 15, a seguir, nos mostra Pedro de Castro junto aos sogros, esposa e filhos. Sua prole voltou-se para a arte. Nesse sentido, Roberto de Castro, seu primogênito, atuou como Maestro de destaque em Belo Horizonte. Os gêmeos, Fernando Virgílio de Castro e Mathilde de Castro (posteriormente assinando o nome de casada Mathilde de Castro Laurito), atuaram como desenhista e bailarina e professora de dança, respectivamente.

Figura 15 - Da esquerda para a direita: Roberto de Castro, primogênito do casal, Olga Zecchina de Castro, seu pai, Virgilio Zecchina, o filho Fernando Virgílio, Elvira Fosatti Zecchina (mãe de Olga Zecchina), a filha Mathilde de Castro e Pedro de Castro.



Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro.

Assim como seu mestre mais admirado, Henrique Oswald, Pedro de Castro também assumiu a direção da instituição onde lecionava: o Conservatório Mineiro de Música. Sobre sua gestão, ocorrida entre os anos de 1957 a 1962, transcrevemos as palavras de Reis (1993), por ter convivido diretamente com o compositor como aluna dessa instituição, à época:

No período da gestão de Pedro de Castro como Diretor do Conservatório Mineiro de Música (1957 a 1962) tudo indica (dados e depoimentos) que foi uma época serena na Instituição, reflexo da própria personalidade de quem administrava no momento. Não houve acontecimentos marcantes, a vida acadêmica fluía tranquila e harmoniosa, qual uma melodia clássica, apesar das dissonâncias sempre resolvidas, isto é, apesar os problemas cotidianos e inevitáveis que qualquer administrador encontra. Na verdade, a personalidade do administrador ao conviver com tais questões que normalmente surgem, é fundamental para a manutenção da maior ou menor tensão na ordem das coisas. Eis uma arte das mais difíceis: saber contornar ou conviver com os problemas sem se alterar emocionalmente ou pelo menos, sem deixar transparecer perturbação (o que pode ser extremamente contagiante). Parece que “Seu Pedro” tinha este dom. Coincidiu a sua gestão como Diretor com os primeiros cinco anos de minha vida como aluno do Conservatório Mineiro de Música. Ali ingressei aos treze anos de idade e lembro-me perfeitamente da figura gentil, sempre acolhedora, calma e afável de “Seu Pedro” (REIS, 1993, p.135).

Para além de suas atividades como professor, pianista e administrador, Pedro de Castro desenvolveu profícua obra composicional. Embora tenha se especializado em um único instrumento, o piano, sua pena, como compositor, esteve voltada para diversas formações musicais, apontadas no decorrer deste texto. Na observância da obra de Pedro de Castro disponível para consulta, identificamos vários de seus colegas no Conservatório Mineiro de Música que desenvolveram atividade voltada para a composição, não se limitando apenas à docência à cadeira que ocupavam naquela instituição. Nesse sentido, citamos outros Professores dessa instituição que produziram consideravelmente obras que aguardam o olhar musicológico para estudo e *performance*. São eles: Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos (1918-2001) e Luiz Melgaço (1903-1983), responsáveis pela disciplina Teoria Musical e Solfejo; Flausino Vale (1894-1954), responsável pela disciplina História da Música; Hostílio Soares (1898-1988), responsável pela disciplina Contraponto e Fuga; George Marinuzzi (1901-1993), responsável pela disciplina Violino; Eugênia Bracher Lobo, responsável pela disciplina Canto (1909-1984), entre outros.

Tendo percorrido uma trajetória ilibada como performer, professor e também como administrador, Pedro de Castro começou também a receber homenagens, das quais citamos o

título de Professor Emérito do Conservatório Mineiro de Música⁸, em 1965, como nos mostra a Figura 16, a seguir:

Figura 16 - Título de Professor Emérito do Conservatório Mineiro de Música conferido a Pedro de Castro pela Congregação dessa instituição, em 1965.



Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro.

Em 1976, novo título de Professor Emérito foi conferido a Pedro de Castro, dessa vez pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández, em Montes Claros, MG, como podemos visualizar na Figura 17, a seguir:

⁸ Em sua história, o Conservatório Mineiro de Música, posterior Escola de Música da UFMG, possui apenas sete Professores Eméritos. Pedro de Castro divide esse título junto aos colegas Hostílio Soares, Eugênia Bracher Lobo, Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos, George Marinuzzi, Ney de Assumpção Parrela e Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Figura 17 - Título de Professor conferido a Pedro de Castro pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, em Montes Claros, MG, em 1967



Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro.

Citamos também o Diploma de Honra ao Mérito, conferido ao compositor pela Ordem dos Músicos do Brasil, em seu conselho federal no Rio de Janeiro, em 1977, ano anterior à morte de Pedro de Castro. A Figura 18, a seguir, apresente cópia do documento:

Fig. 18: Diploma de Honra ao Mérito conferido a Pedro de Castro pela Ordem dos Músicos do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, RJ, em 1977.



Fonte: acervo pessoal de Sérgio de Castro.

Dado importante sobre a trajetória artística de Pedro de Castro diz respeito ao LP *Clássico Romântico*, lançado em 1971. Fabricado pela RCA, esse registro histórico foi gravado no Auditório do ICBEU, em Belo Horizonte. Suas 13 faixas nos mostram os predicados musicais com os quais Pedro de Castro era celebrado pela imprensa nacional, e justificam o reconhecimento profissional de sua excelência como pianista e também como compositor, visto que o LP apresenta três composições assinadas por ele, a saber, *Meditação*, *Lied N.1* e *Andante expressivo* (da Sonata em Ré maior), ambas para piano solo.

Gravado juntamente com sua esposa, a violoncelista Olga Zecchina de Castro, o LP apresenta o total de 13 faixas, listadas a seguir no Quadro 1:

Quadro 1 - Faixas do LP *Clássico Romântico* (1971), de Pedro de Castro e Olga Zecchina de Castro, que contém três composições de Pedro de Castro.

Faixas do LP <i>Clássico Romântico</i>	Autor	Formação instrumental
LADO – A		
1. <i>Siciliana</i>	J.S. Bach	Piano e violoncelo
2. <i>O Cisne</i>	Saint-Saëns	Piano e violoncelo
3. <i>Meditação</i>	Pedro de Castro	Piano e violoncelo
4. <i>O Canto do Cisne Negro</i>	Villa-Lobos	Piano e violoncelo
5. <i>Canto das Estrelas</i>	Wagner	Piano e violoncelo
6. <i>Serenata</i>	W. H. Squire	Piano e violoncelo

LADO – B		
1. <i>Estudo Op.10, N.12</i>	Chopin	Piano solo
2. <i>Noturno Op.15, N.2</i>	Chopin	Piano solo
3. <i>Estudo Op.25, N.1</i>	Chopin	Piano solo
4. <i>Noturno Op.9, N.2</i>	Chopin	Piano solo
5. <i>Lied N.1</i>	Pedro de Castro	Piano solo
6. <i>Andante expressivo (da Sonata em Ré Maior)</i>	Pedro de Castro	Piano solo
7. <i>II Neige</i>	Henrique Oswald	Piano solo

Fonte: elaborado por este autor.

Ao observarmos o LP *Clássico Romântico*, com atenção às palavras de pessoas que conviveram com o compositor, como Berenice Menegale e Sandra Loureiro de Freitas Reis, percebemos a humildade com a qual o compositor e pianista agia diante de seu ofício, e não nos causa estranheza o nome do compositor não figurar na capa de seu próprio LP, como *performer* e também como compositor de parte do repertório apresentado. Discreto, Pedro de Castro percorreu uma trajetória ilibada como performer, professor e também como administrador.

As Figuras 19 e 20, a seguir nos mostram, respectivamente, a capa do LP *Clássico Romântico* e o acesso ao LP pela plataforma *Youtube*, por meio de *QR Code* criado por este autor:

Figura 19 - Capa do LP *Clássico Romântico*, de Pedro de Castro e Olga Zecchina de Castro, lançado em 1971.



Fonte: biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Figura 20 - QR Code para acesso ao LP *Clássico Romântico* pela plataforma www.youtube.com.



Fonte: elaborado por este autor.

Pedro de Castro faleceu em Belo Horizonte, no dia 25 de abril de 1978. Seu corpo foi sepultado no Cemitério Parque da Colina, em Belo Horizonte.

Ao encerrarmos as informações colhidas a respeito da trajetória artística e profissional de Pedro de Castro, citamos o desejo que o compositor não pôde ver realizado, relativo à

apresentação de seu *Concerto para piano e orquestra*, composição estruturada em três movimentos. Segundo Reis (1993), ao se referir a essa composição:

Pedro de Castro não teve a alegria de ouvir em vida o seu Concerto para piano e orquestra, elaborado com imenso carinho, cuja cópia, segundo depoimento de várias pessoas, ele enviara ao pianista Nelson Freire. Essa obra foi executada em 10 de dezembro de 1980, por Berenice Menegale, acompanhada pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, sob a regência de Sergio Magnani (REIS, 1993, p.135).

Segundo dados coletados no site da Fundação de Educação Artística, a apresentação à qual Reis registrou, recebeu o título de **Concerto para uma cidade**, uma homenagem ao compositor, que havia falecido dois anos antes. Na noite em questão, houve também com a participação do tenor João Décimo Brescia (1910-2004) como solista.

1.2 A obra de Pedro de Castro

Para Reis (1993), Pedro de Castro “revelou-se ainda como inspirado compositor, autor de belas peças para piano, canto, coro, conjuntos de câmara e orquestra” (REIS, 1993, p.131). Ao buscarmos dados sobre sua obra acessível, encontramos na Biblioteca Flausino Vale (Escola de Música da UFMG) o maior volume. Esse, localizado numa coleção que acolhe obras de compositores que atuaram na docência dessa instituição desde sua fundação como Conservatório Mineiro de Música. Outras fontes que nos permitiram acesso a parte da obra do compositor são o Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB⁹, reconhecido como maior acervo particular de canções para canto e piano no Brasil, o acervo da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e os acervos pessoais dos Professores Berenice Menegale e Mauro Chantal.

A maioria das composições de Pedro de Castro se encontra manuscrita, o que permite o vislumbre a este autor da realização de pesquisas futuras sobre sua obra, nas quais o pensamento musical do compositor possa ser melhor compreendido. Nesse sentido, após a catalogação das composições de Pedro de Castro expostas a seguir, este autor entende que Pedro de Castro foi um músico de seu tempo. Com formação voltada para a música do

⁹ Dados sobre esse acervo podem ser encontrados no site http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido

Romantismo do século XIX, notamos em sua obra títulos como *Valsa romântica*, *Saudade*, *Serenata* e *Prece*, entre outros. No entanto, podemos perceber que seu interesse acompanhou mudanças ocorridas na estética musical brasileira da primeira metade do século XX, com o desenvolvimento do Modernismo e do Nacionalismo em nossa produção musical. Assim, apontamos para os títulos *Cangira: saravá-Inhasã* e *Umbanda: pontos, poesias e cantos*, o que nos mostra o interesse do compositor por aspectos da cultura brasileira, acompanhando o desenvolvimento da sociedade na qual estava inserido. Desta maneira, no Quadro 2, a seguir, apresentamos títulos de composições de Pedro de Castro localizadas até o momento, acrescido de dados sobre a formação instrumental e localização:

Quadro 2 - composições de Pedro de Castro, em diversas formações, localizadas até o momento. Fonte: elaborado por este autor.

Título	Formação	Localização
<i>1ª Dança dos gêmeos</i>	Piano a quatro mãos	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Acalanto</i>	2 vozes e quarteto de cordas	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Andante espressivo</i>	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Berceuse</i>	(instrumentação de Guido Santorsolo)	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Cangira: saravá-Inhasã (do folk-lore brasileiro)</i>	Para 4 vozes, violinos(2), viola, violoncelo(2)	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Concerto para piano e orquestra</i>	Piano e orquestra	Fundação Clóvis Salgado e acervo pessoal de Berenice Menegale
<i>Dança brasileira</i>	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Dança brasileira</i>	Piano, violino e violoncelo	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Duas almas</i>	Para tenor e orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Duas almas</i>	Canto e piano	Acervo de Partituras

		Hermelindo Castelo Branco - APHECAB
<i>Elegia</i>	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Hino à juventude cristã</i>	Para 2 vozes e orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>HINO DO CENTENÁRIO DO LIVRO DOS ESPÍRITOS</i>	Coro e orquestra	Disponível em áudio pelo Instituto Moreira Salles
<i>Hino do Instituto de Educação de Minas Gerais</i>	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Prece</i>	Canto e piano	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG e Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB
<i>Prefixo Vila Rica</i>	Coro a 4 vozes	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Rio enamorado</i>	Canto e piano	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG e Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB
<i>Saudade</i>	Canto e piano	Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB
<i>Serenata</i>	Canto e orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Serenata</i>	Canto e piano	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG e Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB

<i>Trovas</i>	Coro a 3 vozes	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Umbanda: pontos, poesias e cantos</i>	(poesias Centro Espírita de Umbanda Buscando Luz. Organizador: Berzelius V. Figueira)	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Valsa brilhante</i>	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG
<i>Valsa romântica</i>	Piano	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG

Fonte: elaborado por este autor.

Para além de suas próprias composições, Pedro de Castro debruçou-se sobre a obra de outros compositores, ao realizar orquestrações e harmonizações, das quais notamos presença constante do nome de Raul Marinuzzi (1941), filho do violinista George Marinuzzi, que ocupou a primeira cadeira de violino do Conservatório Mineiro de Música, a convite do então diretor Francisco Nunes (1875-1934). O Quadro 3, a seguir, nos mostra composições observadas durante a confecção desta Dissertação, às quais Pedro de Castro participou, seja como arranjador, orquestrador ou como responsável pelo dedilhado, no caso de *Paisagem triste* de Assis Republicano, composição que integrou o programa de piano do Conservatório Mineiro de Música.

Quadro 3 - títulos que mostram o trabalho de Pedro de Castro como arranjador, orquestrador e/ou responsável pela elaboração do dedilhado. Fonte: elaborado por este autor.

Título	Compositor	Formação	Localização	Atuação de Pedro de Castro
<i>Erro divino</i>	Flausino Vale	Canto e piano	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG	Harmonização ao piano
<i>Paisagem triste</i>	Assis Replublicano	Piano	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG	Dedilhado
<i>Prelúdio</i>	Frédéric Chopin	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de	Orquestração

			Música da UFMG	
<i>Voltei Brasil</i>	Ary Barroso	Orquestra	Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG	Orquestração
<i>Último adeus</i>	Raul Marinuzzi	Canto e piano	Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB	Harmonização
<i>Quisera (toada)</i>	Raul Marinuzzi	Canto e piano	Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB	Harmonização
<i>Prece de caboclo</i>	Raul Marinuzzi	Canto e piano	Acervo pessoal de Mauro Chantal	Harmonização
<i>Faz tanto tempo</i>	Raul Marinuzzi	Canto e piano	Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB	Harmonização
<i>A pequena cruz do teu rosário</i>	Roberto Xavier de Castro	Canto e piano	Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB	Harmonização
<i>Pálida Madona</i>	Anônimo	Canto e piano	Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB	Harmonização

Fonte: elaborado por este autor.

Ciente este autor da responsabilidade pela primeira pesquisa em nível de Pós-Graduação específica sobre o compositor Pedro de Castro, cumpre a observação de que os títulos organizados nos Quadros acima podem, provavelmente, não representar o total de sua obra. Nesse sentido, com o avanço de pesquisas que possam contribuir para um melhor mapeamento de sua produção como compositor, esperamos que novos títulos surjam, a partir, principalmente, de doações de acervos particulares, visto a alta consideração que Pedro de Castro recebia da sociedade mineira no tempo em que atuou.

Um dado que julgamos oportuno o comentário diz respeito ao estreitamento da vida pessoal do compositor refletida em sua obra por meio de dedicatórias. Das cinco canções observadas nesta pesquisa, três apresentam dedicatória, a saber, *Prece*, dedicada a Maria Amelia Balbi de Bastos (s.d.), *Saudade*, dedicada ao soprano Lia Salgado (1914-1980), e *Rio enamorado*, cuja dedicatória aponta o nome de Maria Lúcia Godoy (1924), as duas últimas personagens de importância inegável no desenvolvimento do canto lírico em Minas Gerais, com reflexos em nível nacional e internacional. Digno de nota é sua *1ª Dança dos gêmeos*, em homenagem aos filhos Mathilde e Fernando, nascidos em 1934¹⁰.

Ainda sobre a obra de Pedro de Castro, notamos um percurso que apresentou, com o tempo, reflexos que ligam sua obra a aspectos de sua vida pessoal. A *1ª Dança dos gêmeos*, para piano a quatro mãos, composição supracitada, se configura em exemplo do trânsito entre trabalho versus vida pessoal. Segundo o neto do compositor, Sérgio de Castro, em entrevista realizada para a confecção desta pesquisa, tendo nascido numa família católica, o compositor desenvolveu também estudos sobre a doutrina espírita¹¹, culminando com o interesse pela Umbanda¹², religião brasileira criada no início do século XX. De seu interesse pela Umbanda, notamos a criação de *Umbanda: pontos, poesias e cantos* e *Cangira: saravá-Inhasã (do folclore brasileiro)*. De sua admiração pela doutrina espírita, descobrimos um registro em áudio da composição *HINO DO CENTENÁRIO DO LIVRO DOS ESPÍRITOS*, disponível no Instituto Moreira Salles – IMS, que pode ser acessado pelo QR Code da Figura 21, a seguir:

¹⁰ Os gêmeos Fernando e Mathilde, atualmente com 88 anos, vivem atualmente próximos a Belo Horizonte, em Lagoa Santa.

¹¹ Doutrina espiritualista e reencarnacionista estabelecida na França em meados do século XIX pelo autor e educador Allan Kardec (1804-1869). O espiritismo possui como base a coerência de ideias fundamentadas, de tríplice aspecto: o religioso, o científico e o filosófico.

¹² A Umbanda é uma religião monoteísta e afro-brasileira, surgida em 1908, fundada por Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975). Baseia-se em três conceitos que fundamentam sua existência: Luz, Caridade e Amor. A palavra "umbanda" pertence ao vocabulário quimbundo, de Angola, e seu significado é "arte de curar".

Figura 21 - QR Code para acesso à interpretação do *HINO DO CENTENÁRIO DO LIVRO DOS ESPÍRITOS*.



Fonte: Instituto Moreira Salles - IMS.

No próximo capítulo, abordamos cinco canções de Pedro de Castro que constituem, até o presente, em sua obra para canto e piano: *Prece, Saudade, Rio enamorado, Serenata e Duas almas*. As análises musicais apresentadas juntamente com dados sobre nossa edição das partituras cumprem o objetivo de divulgar e permitir o acesso a parte da obra do compositor.

2 – CONTEXTO HISTÓRICO, ANÁLISE MUSICAL E EDIÇÃO DE CINCO CANÇÕES DE PEDRO DE CASTRO

Ao darmos início à confecção desta Dissertação, extenso foi o processo envolvendo a localização e o acesso às partituras das canções compostas por Pedro de Castro. Vários títulos que, a princípio, julgávamos de sua autoria se confirmaram como harmonizações que o compositor realizou a pedido de outrem. Ao todo, localizamos cinco canções para canto e piano compostas por Pedro de Castro. São elas:

- *Prece*, com poesia anônima;
- *Saudade*, com texto poético de Da Costa e Silva;
- *Rio enamorado*, com texto poético de Artur Ragazzi;
- *Serenata*, com texto poético de Abílio Barreto;
- *Duas almas*, com texto poético de Alceu Wamosy.

Das canções supracitadas, três foram editadas, o que aponta para uma boa recepção dessas composições à época. Desta maneira, no intuito de oferecer como resultado uma padronização desse material, optamos pela realização de uma nova edição de todas elas, o que certamente contribui no sentido de divulgar a obra do compositor, bem como oferecer um resultado de melhor visualização e até mesmo entendimento da língua portuguesa, pois algumas canções apresentam grafia em desuso, o que foi corrigido por este autor.

Sobre o período de composição desse pequeno acervo de canções, observamos que apenas uma delas, *Saudade*, cuja partitura observada se encontra manuscrita, apresenta data de criação. Das três canções editadas, *Prece*, *Serenata* e *Rio enamorado*, duas apresentam data de edição, 1952, realizada pela Ricordi Americana, na Argentina. *Serenata* foi editada pela Irmãos Vitale, em São Paulo, e não apresenta data de sua edição. *Duas almas* encontra-se manuscrita e não apresenta data de composição.

As análises musicais das cinco canções para canto e piano de Pedro de Castro foram estruturadas a partir da obra *Guidelines for Style Analysis* de Jan LaRue¹ (1918-2004). Para esse autor, um roteiro para análise musical pode ser realizado a partir de cinco parâmetros, a saber, som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento (forma). Assim, com o objetivo de proporcionar

¹ Professor emérito da New York University, Jan LaRue (1918-2004), cuja formação musical se deu em Harvard, nasceu na Indonésia e faleceu nos Estados Unidos. *Guidelines for Style Analysis* encontra-se também traduzido para o espanhol.

um melhor entendimento desses parâmetros nas canções de Pedro de Castro, apresentamos, além de informações sobre o contexto histórico de cada canção, quando possível, dados sobre os parâmetros apontados por LaRue, levando-se em conta sua relevância no material observado. Para a identificação de notas, valemo-nos do Sistema Francês, que tem como Dó3 o Dó central.

Em relação à nossa edição das canções, valemo-nos da obra de Carlos Alberto Figueiredo (s.d.), *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*, em sua versão e-book de 2017, com auxílio do *software Finale* em sua versão de 2014. Segundo esse autor:

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 (FIGUEIREDO, 2018, p.57).

Diante das informações cedidas por Figueiredo (2017), optamos pela confecção de uma Edição Prática do material observado, com acréscimo de um aparato crítico para melhor entendimento das alterações, quando necessárias, realizadas nas partituras, objetivando um melhor aproveitamento por parte de intérpretes e estudiosos da canção brasileira de câmara. As fontes observadas se constituem em apenas uma para cada canção, exceto *Serenata*, da qual localizamos duas cópias manuscritas, sem indicação se autógrafas ou não, mais uma edição, supracitada.

De modo geral, todas as cópias observadas apresentam fácil visualização, e alguns textos poéticos foram comparados em edições publicadas, o que tornou cômodo a grafia dessas poesias em nossa edição. No entanto, nosso aparato crítico aponta essas mudanças, alguns ajustes relacionados à grafia da língua portuguesa foram realizados, em consonância com o último acordo ortográfico da língua portuguesa, datado de 2009. Digno de nota é registrarmos que diante da obra de um compositor cuja produção não foi ainda identificada em sua totalidade, é possível que outros títulos de canções de sua autoria venham à luz no futuro. Por ora, o que foi verificado ao alcance deste pesquisador em relação ao cancionário autoral de Pedro de Castro se resume nos cinco títulos apresentados a seguir.

2.1 Análise de *Prece* de Pedro de Castro, sobre poema anônimo, e nossa edição da partitura

Prece foi dedicada ao soprano Maria Amelia Balbi de Bastos² (s.d.), o que sugere que, em sua construção, o compositor tinha por noção sua *performance* realizada por uma voz aguda feminina. A partitura observada de *Prece* não apresenta data de composição, mas apresenta seu ano de publicação, sendo esse 1952. Este autor não teve acesso ao seu manuscrito original, configurando-se em fonte única a edição argentina realizada pela Ricordi. No Quadro 4, a seguir, apresentamos dados relevantes sobre a canção *Prece*:

Quadro 4: dados sobre a canção *Prece* de Pedro de Castro

Título	<i>Prece</i>
Autor do texto poético	Anônimo
Dedicatória	“Ao notável soprano Maria Amelia Balbi de Bastos”
Forma	A- Pequeno <i>intemezzo</i> - A’
Tonalidade	Ré bemol maior
Número de compassos	35
Fórmula de compasso	Quaternário – 4/4 - C
Andamento	Andante religioso
Dinâmica	<i>p</i> e <i>mf</i>
Âmbito da linha vocal	Ré bemol 3 ao Fá 4
Âmbito da escrita para o piano	Fá -1 ao Fá 4
Edição	Ricordi - Argentina

Fonte: elaborado por este autor.

Ao nos debruçarmos sobre o poema *Prece*, identificamos uma sextilha com versos brancos (ou soltos), o que implica no fato de que se trata de uma poesia que não possui rimas. Suas linhas podem ser visualizadas abaixo:

Irmã querida,
Tu partiste e me deixaste.
Quanta tristeza invade o meu ser!
O carinho que me deste,

² Embora não tenhamos localizado suas datas de nascimento e morte de, localizamos na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ um livro de sua autoria em espanhol, *Los buenos preceptos del canto*, publicado no Peru.

Nunca mais terei
Neste mundo de dor.

Em relação ao Som, o timbre de *Prece* se constitui em voz e piano, cujo âmbito apresenta como de Ré bemol 3 ao Fá 4, para a voz, e de Fá -1 ao Fá 4 para a escrita para o piano. Sobre sua dinâmica, o compositor valeu-se de apenas duas indicações, a saber, *p* e *mf*, com duas indicações de *crescendo* e *diminuendo* para a escrita para o piano. Sobre sua textura, identificamos uma escrita coral que compreende toda a parte A, seguida de melodia acompanhada na parte A'. No entanto, a parte A' apresenta também escrita em contraponto, o que promove maior densidade sonora da canção. Cumpre o registro de que entre as partes A e A', o compositor grafou um intermezzo com 10 compassos, c.13 ao 22, com inclusão de material melódico inédito nesse trecho.

Sobre a Harmonia observada em *Prece*, essa canção apresenta a tonalidade de Ré bemol maior. Embora transite por outras tonalidades, trata-se de uma canção pequena, com capa das duas partes apresentando três frases musicais, sendo as das primeiras de quadratura perfeita, e a terceira frase de cada parte com construção assimétrica.

No percurso dessa canção, que julgamos de caráter romântico e afeto de religiosidade, o compositor se valeu de melodias com o uso de grau conjunto, ascendente e descendente, e saltos de terça menor, quarta justa e sexta maior. Durante o discurso musical, *Prece* apresenta também considerável número de cromatismos na linha vocal e também nas pautas do piano, como nos c. 6, 9-10, 13- 14, 17-18, 19, 20-21, 22, 28-29, 31-32 e 32-33.

O Ritmo em *Prece* tem início tético e em compasso quaternário. Sobre a agógica presente em sua partitura, *Prece* nos mostra o quão econômico em indicações de dinâmica e variações de tempo Pedro de Castro era. Nesse sentido, notamos apenas três indicações de *ritenuto* (*rit.*), nos c. 12 e 34, além das indicações de *poco ritenuto*, c.22, e a tempo, c.23.

Sobre sua Forma, a estrutura poética de *Prece* permitiu a Pedro de Castro a elaboração de uma canção cuja forma é A-A', separadas essas partes, como citado anteriormente, por um solo de piano que ocupa 10 compassos da canção (c13 ao 22). A escolha do compositor para diferenciar a parte A de A' se configura, basicamente, na escrita para o piano, que deixa o acompanhamento coral para apresentar melodia acompanhada, acoplada a discreto contraponto

presente na clave de Sol do piano. A Figura 22, a seguir, nos mostra um excerto da parte A e de A', no qual podemos observar diferenças entre os acompanhamentos criados por Pedro de Castro para diferenciar as partes que compõem a canção *Prece*:

Figura 22 - c.1-4 e 23-25 de *Prece* de Pedro de Castro: acompanhamento coral no primeiro excerto, seguido de melodia acompanhada e discreto contraponto no segundo excerto.

The image displays two musical excerpts from the song 'Prece'. The first excerpt, labeled 'Andante religioso', shows a vocal line in G major with lyrics 'Ir - mã que - ri - da, tu par - tis - te e me dei - xas - te.' and a piano accompaniment starting with a piano (p) dynamic. The second excerpt, labeled 'a tempo', shows a vocal line with lyrics 'Ir - mã que - ri - da, tu par - tis - te e me dei -' and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic and triplet markings in the right hand.

Fonte: elaborado por este autor.

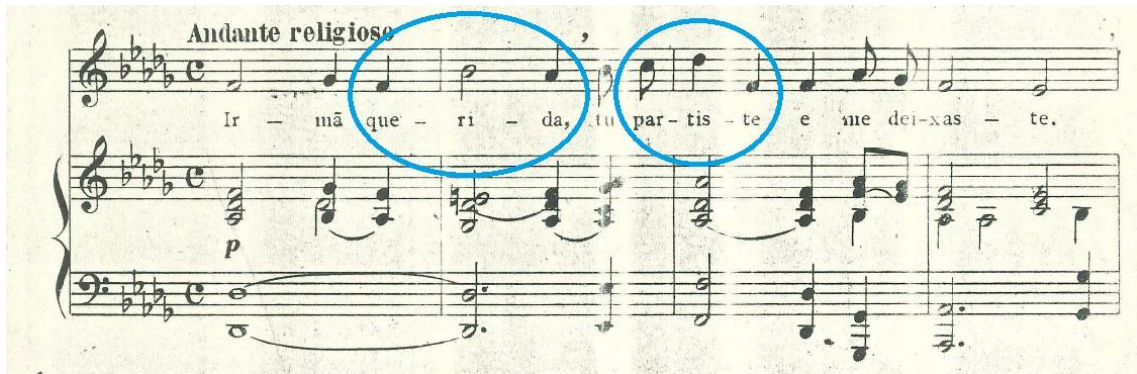
Prece se apresenta como canção romântica. Pela ausência de informações sobre a autoria de seu texto poético, várias suposições podem ser apresentadas, inclusive a que aponta a criação de seus versos pelo próprio compositor. Nesse sentido, não possuímos dados biográficos suficientes que elucidem a dúvida sobre a autoria desse texto poético, se o mesmo foi inspirado a partir de alguma perda pessoal de Pedro de Castro, ou se somente seus versos bastaram para inspirá-lo em sua criação.

No que se refere às possíveis relações texto-música presentes em *Prece*, destacamos:

- No último tempo do c1 para o c.2 o primeiro salto existente na partitura, uma quarta justa ascendente, que exprime o afeto que o eu lírico possui pela irmã a quem o texto poético de *Prece* é encaminhada. Nesse sentido, a nota mais aguda desde o início da canção recebe a sílaba tônica da palavra “querida”. Ainda, a palavra “partiste” foi grafada musicalmente nas notas mais agudas da frase, o que pode ser sugestivo de que a partida da referida irmã foi bem distante, quiçá até mesmo essa

partida seja sua morte. Esses dois exemplos podem ser visualizados na Figura 23, a seguir:

Figura 23 - c.1-2 e 2-3 de *Prece* de Pedro de Castro, nos quais podemos visualizar a valorização da palavra “querida” em sua sílaba tônica, com salto ascendente, seguido da palavra “partiste”, na qual o compositor registra a nota mais aguda da frase, sugestiva de que essa partida é significativa, quiçá até mesmo a morte da irmã homenageada no texto poético.



Fonte: elaborado por este autor.

- Na segunda metade do último tempo do c.3 para o c.4, notamos a palavra “deixaste”, que diz respeito à partida da irmã retratada no texto poético. Há, nas três notas que ilustram musicalmente essa palavra, um movimento de *catabasis*, movimentação descendente (*descensos*) em grau conjunto que caracteriza perda de energia, expressão de afetos como angústia e tristeza, por exemplo. Nesse sentido, o sentimento que resta ao eu lírico da canção é expresso pelas notas Sol bemol3, Fá 3 e Mi bemol 3, abarcando os compassos supracitados, que, em movimentação descendente, ilustram a tristeza do irmão que sente a partida de sua irmã, a quem chama no início da canção de “querida”. Na Figura 24, logo abaixo, podemos visualizar os dados supracitados:

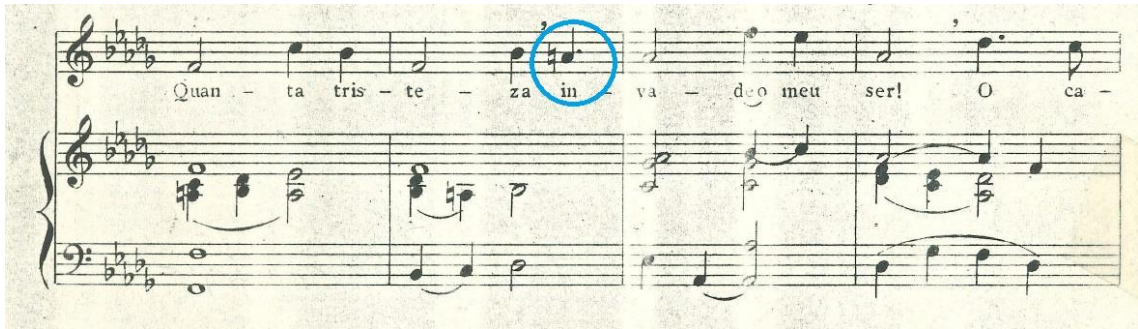
Figura 24 - c.3-4 de *Prece* de Pedro de Castro, nos quais podemos visualizar a palavra “deixaste” grafada em movimento de *catabasis*, sugestivo da tristeza sentida pelo eu lírico com a partida da “irmã querida” registrada no texto poético.



Fonte: elaborado por este autor.

- No último tempo do c.6, a nota Lá 3 sofreu alteração pela pena do compositor. Curiosamente, essa nota alterada abraça a primeira sílaba da palavra “invade”. Essa invasão diz respeito à dor do eu lírico, uma vez que o texto poético aponta que “Quanta tristeza invade o meu ser!”. Sabemos que o que invade vem fora e não pertence ao *corpus* original, tanto que ganha a alcunha de invasor. Desta maneira, uma casa pode ser invadida, um corpo pode ser invadido, uma mente pode ser invadida. Ao se referir à tristeza que invade todo o ser do eu lírico, podemos supor que essa tristeza não existia enquanto sua irmã estava presente, ou seja, é uma dor estranha que se apossa do eu lírico. Sendo estranha, Pedro de Castro a registrou como nota alterada da tonalidade original da canção, Ré bemol maior. Assim, o que poderia ser um Lá bemol, foi alterado para Lá natural, distante de Ré bemol maior. Complementando esta ideia, supomos que a invasão de tristeza sofrida pelo eu lírico é tão intensa, a ponto de direcionar a escrita do compositor para a nota mais aguda presente na linha do canto. Essa informação pode ser visualizada na Figura 25, a seguir:

Fig. 25: c.6 *Prece* de Pedro de Castro, no qual podemos visualizar a nota Lá 3 bequadro, não pertencente à tonalidade original da canção, Ré bemol maior, como maneira de ilustrar a palavra invade como externo, no caso, a tristeza, ao eu lírico



Fonte: elaborado por este autor.

- Notamos nova movimentação em *catabasis*, desta vez envolvendo os c. 11 (último tempo do compasso), 12 e 13, envolvendo as palavras “neste mundo de dor”. Há dois aspectos que consideramos relevantes nesse excerto. O primeiro diz respeito à movimentação em *catabasis*, levando a palavra dor para a nota mais grave da melodia da linha do canto. O segundo aspecto diz respeito à duração da nota que recebe a palavra dor. Trata-se do maior valor de nota em toda a canção, a saber, uma semibreve que ocupa todos os tempos do compasso em questão. Assim, temos ilustrado em música a profunda e imensa dor do eu lírico em relação à partida de sua irmã, que pode ser visualizada na Figura 26, logo abaixo:

Figura 26 - c.11 ao 13 de *Prece* de Pedro de Castro, nos quais podemos visualizar as palavras “neste mundo de dor” em movimento de *catabasis*, sugestivo da tristeza sentida pelo eu lírico.

Fonte: elaborado por este autor

Fonte: elaborado por este autor.

Os dados relativos às relações texto-música expostos acima se repetem na parte A' da canção *Prece*, que tem modificado somente a condução do acompanhamento realizado pelo piano, apresentado anteriormente. Primeira canção analisada nesta Dissertação, *Prece* nos mostra uma faceta do estilo composicional de Pedro de Castro, que este autor define como eclético, visto sua pena ter percorrido ambientes sonoros com presença da linguagem romântica em suas canções, porém com acréscimo de características do Nacionalismo brasileiro, como abordado mais adiante na canção *Rio enamorado*.

Sobre nossa edição de *Prece*, optamos por não registrar dedilhado e uso do pedal na escrita para o piano, visto que esses dados variam de acordo com a conformação física de cada pianista, bem como o uso do pedal pode variar de acordo com cada ambiente físico, seja em teatros ou salas de câmara. Na busca por possíveis erros e variantes, mais o acréscimo de elementos que podem contribuir para uma melhor visualização e entendimento da partitura, apontamos as seguintes considerações de nosso aparato crítico:

- Inserção de datas de nascimento e morte do compositor;
- inserção de dado sobre a autoria do texto poético, no caso, autor ignorado;
- inserção da dinâmica *p* no c.1, na linha do canto;
- inserção da dinâmica *p* no c. 23, na linha do canto e na escrita para o piano;
- inserção da dinâmica *p* no terceiro tempo do c. 34, na linha do canto;

- supressão da dinâmica *p* no c. 35 e acréscimo da dinâmica *pp*, na escrita para o piano;
- correção da grafia do português nos c.13 e 35, de “dôr” para “dor”, segundo o último acordo ortográfico da língua portuguesa, de 2009;
- supressão das indicações de respiração na linha do canto nos c.2, 6, 8, 11, 12, 24 e 27;
- inclusão de ligaduras na linha do canto, todas no sentido de conduzir o intérprete a uma respiração condizente com o texto poético: c.1-2, 2-4, 5-8, 8-10, 10-13, 23-24, 24-26, 27-30, 30-32 e 32-35;
- inclusão de ligaduras na escrita para o piano: c.13-14, 14-15, 15-16, 16-17,17-18 e 18-19.

2.2 Análise de *Saudade* de Pedro de Castro, sobre soneto de Da Costa e Silva, e nossa edição da partitura

A partitura de *Saudade* de Pedro de Castro pôde ser localizada a partir do trabalho realizado pelo grupo de pesquisa Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil – APHECAB³, liderado pelo Dr. Lenine Santos, à época docente na Universidade Federal de Pelotas - UFPel, e que contou com a participação de docentes de diversas instituições do Brasil, incluindo o orientador deste trabalho, o Professor Mauro Chantal.

Saudade foi dedicada à soprano Lia Salgado (1914-1984), cuja trajetória artística teve como foco a divulgação da canção brasileira de câmara e também da ópera nacional. Sua estreia como solista de óperas ocorreu em Belo Horizonte, em 1947, por ocasião das comemorações do cinquentenário da capital mineira. Sobre a realidade das atividades artísticas voltadas para a música vocal em Belo Horizonte na década de 1940, Oliveira (2008) registrou que:

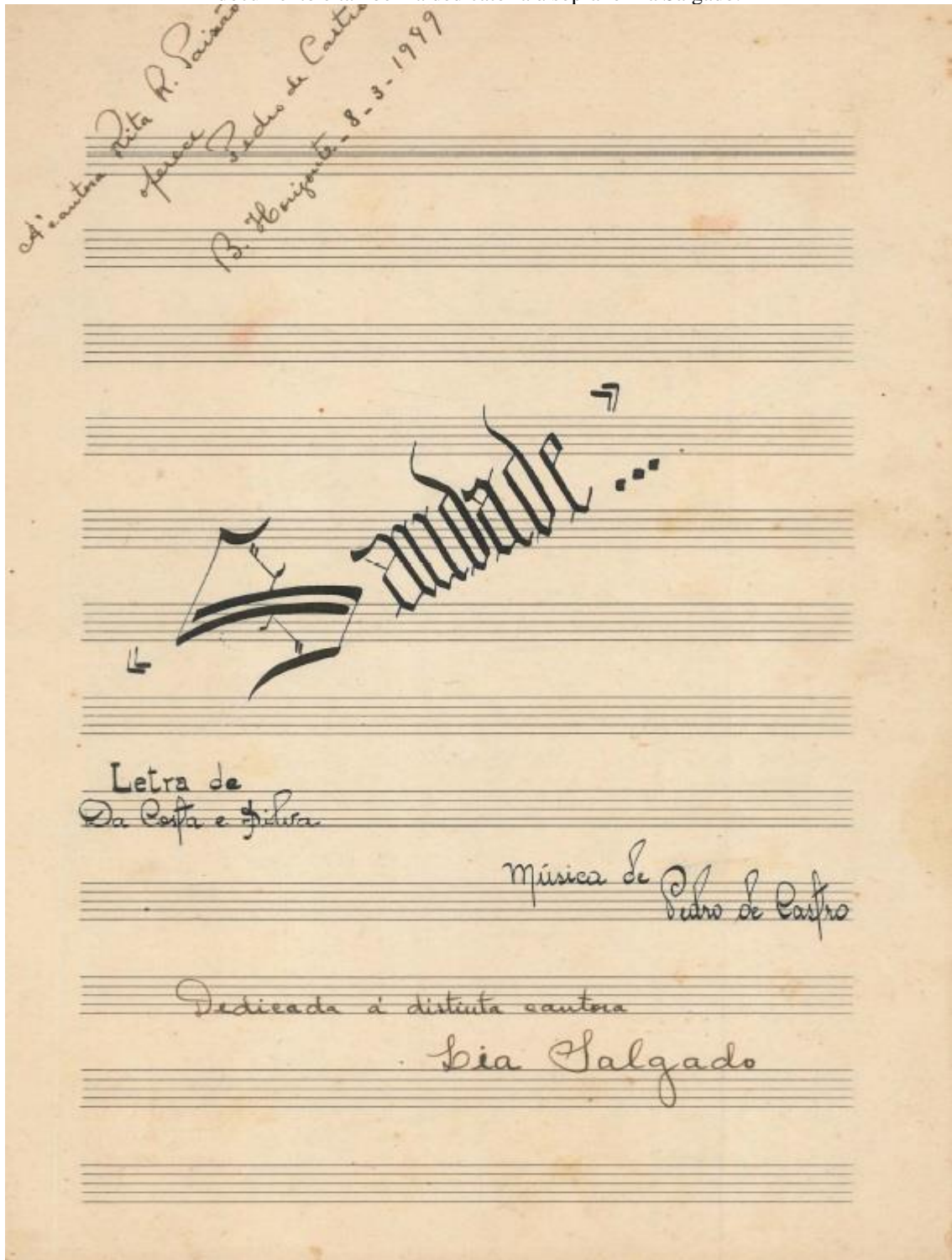
Podemos dizer que no período compreendido entre os anos de 1943 a 1947 não tivemos qualquer manifestação artística com relação a espetáculos corais e líricos. Entretanto, nos meados de 1947, para sermos mais exatos, a 27 de agosto de 1947, com a encenação da *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, em comemoração ao 50º aniversário de Belo Horizonte, no Cine-Teatro Brasil, renascia a chama da fundação de uma “Sociedade Coral” que congregasse as vozes mineiras para futuros espetáculos líricos (OLIVEIRA, 2008, p.11).

Após se estabelecer como solista, a voz de Lia Salgada inspirou compositores brasileiros que dedicaram a ela parte de suas produções camerísticas. Pedro de Castro foi um dos que

³ Em sua formação original, hoje extinta, o APHECAB conta com mais de 6 mil partituras de autores nacionais.

incrementaram o volume de canções de câmara compostas especificamente para determinados solistas. A Figura 27, a seguir, nos mostra a capa da partitura manuscrita de *Saudade*, com dedicatória de Pedro de Castro a Lia Salgado.

Figura 27 - capa do manuscrito autógrafo de *Saudade* de Pedro de Castro, na qual podemos aferir a data desse documento e também a dedicatória à soprano Lia Salgado.



Fonte: APHECAB.

Em relação à Figura 27, exposta anteriormente, podemos conferir, ainda, a data de 1949⁴, na parte superior dessa Figura, como parte de uma dedicatória da partitura à solista Rita Paixão (1930-1988), solista mineira que se destacaria em dois concursos nacionais de canto lírico, Concurso Valores Novos da Associação Brasileira de Imprensa, em 1950, e o Concurso Vera Janacópulos, em 1960. Nesse sentido, claro é que o compositor Pedro de Castro era atento à movimentação artística referente ao âmbito lírico, pois dedicou, como registrado mais adiante, a outra solista de renome à época, Maria Lúcia Godoy (1924), uma de suas canções.

No Quadro 5, logo abaixo, apresentamos dados relevantes sobre a canção *Saudade*:

Quadro 5 - Dados sobre a *Saudade* de Pedro de Castro

Título	<i>Saudade</i>
Autor do texto poético	Da Costa e Silva
Dedicatória	“Dedicada à distinta cantora Lia Salgado”
Forma	A-B-A’ com <i>Coda</i>
Tonalidade	Fá maior
Número de compassos	46
Fórmula de compasso	Quaternário – 4/4 - C
Andamento	Não consta. Há apenas a indicação “Com ternura”
Dinâmica	<i>mf</i> , <i>p</i> e <i>pp</i>
Âmbito da linha vocal	Dó 3 ao Sol 4
Âmbito da escrita para o piano	Fá -1 ao Si bemol 5
Edição	Manuscrito autógrafa

Fonte: elaborado por este autor.

A poesia de *Saudade* foi criada por Da Costa e Silva, nome artístico de Antônio Francisco da Costa e Silva (1885-1950). Nascido no Piauí, deu início à sua carreira como poeta já na última década do século XIX, em 1896. Sua primeira publicação veio à luz em 1908, com o título de *Sangue*, contendo poesias. Poeta cuja pena tratou muitas vezes de sua terra natal, Da Costa e Silva ocupou a Cadeira 21 da Academia Piauiense de Letras. Poeta simbolista, formou-

⁴ Ao final dessa partitura manuscrita, há o registro da data de 13 de outubro de 1948, juntamente com o nome do copista, cuja identidade não nos foi possível reconhecer. Nesse sentido, entendemos que a criação de *Saudade* se deu em 1948 ou em anos anteriores.

se como bacharel pela Escola de Direito do Recife, tendo trabalhado no ministério da Fazenda e residido em outros estados como Amazonas, Maranhão, São Paulo e Rio Grande do Sul.

Segundo Ribeiro (2007), Da Costa e Silva tentou, por algumas vezes, ingressar no Itamaraty, mas sofreu preconceito por conta de sua aparência física:

Nos tempos do barão do Rio Branco não havia concurso para ingressar na carreira diplomática, e a seleção era feita pessoalmente por ele, que conversava com os candidatos, em geral pessoas de família conhecida, de preferência bonitos e que falassem línguas estrangeiras. Antônio Francisco da Costa e Silva, ilustre poeta e pai do embaixador e acadêmico Alberto Vasconcellos da Costa e Silva, conversou com o barão sobre a possibilidade de ingresso na carreira, porém o chanceler foi taxativo: - Olha, o senhor é um homem inteligente, admiro-o como poeta, contudo não vou nomeá-lo porque o senhor é muito feio e não quero gente feia no Itamaraty... (RIBEIRO, 2007. p.50).

O legado do poeta pode ser observado em 11 títulos, listados a seguir, sendo uma publicação póstuma: *Sangue* (1908); *Elegia dos Olhos*; *Poema da Natureza*; *Clepsidra*; *Zodíaco* (1917); *Verhaeren* (1917); *Pandora* (1919); *Verônica* (1927); *Alhambra* (1925-1933), *Antologia* (coleção de poemas publicada em vida - 1934); *Poesias Completas* (1950, coletânea póstuma).

Saudade apresenta forma de soneto, tradicionalmente com 14 versos divididos em quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos, organizados pela métrica. Seu texto evoca passagens da infância, em citações do amor maternal recebido, que se mesclam com imagens da natureza, citada em “aguas claras”, o pássaro caburé, o frio das noites de junho e “canaviais ao vento”:

Saudade

Saudade! Olhar de minha mãe rezando,
E o pranto lento deslizando em fio...
Saudade! Amor de minha terra... O rio
Cantigas de águas claras soluçando.

Noites de junho... O caburé⁵ com frio,
Ao luar, sobre o arvoredado, piando, piando...
E, ao vento, folhas lívidas cantando
A saudade imortal de um sol de estio.

⁵ O caburé, caboré, caburé-ferrugem, caburé-do-sol ou mesmo caburezinho, é uma pequena ave de rapina, uma coruja presente em todo o território brasileiro.

Saudade! Asa de dor do Pensamento!
 Gemidos vãos de canaviais ao vento...
 As mortalhas de névoa sobre a serra...

Saudade! O Parnaíba – velho monge
 As barbas brancas alongando... E, ao longe,
 O mugido dos bois da minha terra...

A forma soneto possibilitou ao compositor a construção de uma canção cuja estrutura musical se apresenta da tradicional forma A-B-A', com acréscimo de uma *Coda*, estrutura essa bastante presente em canções de câmara.

Sobre o Som, o timbre de *Saudade* se constitui em voz e piano, cujo âmbito apresenta como de Dó 3 ao Sol 4, para a voz, e de Si bemol -1 ao Si bemol 5 para a escrita para o piano. Em relação à sua dinâmica, Pedro de Castro valeu-se de apenas três indicações, a saber, *pp*, *p* e *mf*, com indicações de agógica para a linha vocal e também para a escrita para o piano. Sobre sua textura, identificamos a melodia acompanhada em toda a partitura.

Sobre a Harmonia observada em *Saudade*, essa canção apresenta a tonalidade de Fá maior, e seus blocos de acordes contendo suaves dissonâncias apresentadas em funções harmônicas tradicionais sugerem um clima, por vezes, impressionista. Digno de nota é o cromatismo apresentado pelo compositor no pequeno trecho solista da escrita para o piano que, longe de sugerir qualquer acréscimo de massa sonora, se impõe por sua suavidade e expressividade.

A única fonte disponível da partitura da canção *Saudade* está inserida no Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB, como citado anteriormente. Outra pesquisa de Mestrado defendida na Escola de Música da UFMG, igualmente sob responsabilidade do orientador deste trabalho, abordou também a canção *Saudade*⁶. No entanto, optamos por não acessá-la, visto que sua autora teve como fonte primária a mesma partitura que utilizamos em nossa edição.

⁶ A dissertação *Lia Salgado (1914-1980): trajetória artística e contribuição para a canção brasileira de câmara*, defendida por Raquel Giesbrecht Calais em 2021, no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG, apresenta como parte de sua estrutura duas canções de câmara dedicadas a Lia Salgado, sendo *Saudade* uma delas.

Estrutura em 46 compassos, as partes que compõem a canção *Saudade*, não se diferenciam pelo acompanhamento apresentado na escrita para o piano, que se mantém em quase todo o discurso musical com a presença polirritmia, com uso de quiálteras na clave de Fá, contrapondo-se à escrita para a mão direita, quase sempre registrada com síncofes. Essa conformação no acompanhamento de *Saudade*, como podemos verificar na Figura 28, logo abaixo, se apresenta como ilustrativa do clima idealizado pelo compositor para situar o afeto *Saudade*, presente em toda a canção.

Nos c.11 a 15, o compositor inseriu o primeiro momento solista direcionado ao piano, que mantém a configuração de polirritmia, porém com acréscimo de novos elementos, como acordes mais amplos e de longa duração. Os pequenos momentos escritos especialmente para o piano em *Saudade* nos mostram quão senhor da técnica Pedro de Castro era, com resultados eficientes que envolvem a utilidade desses trechos como elemento de separação e ao mesmo tempo de ligação entre as estrofes do texto poético, todos revestidos de lirismo melódico e domínio da harmonia.

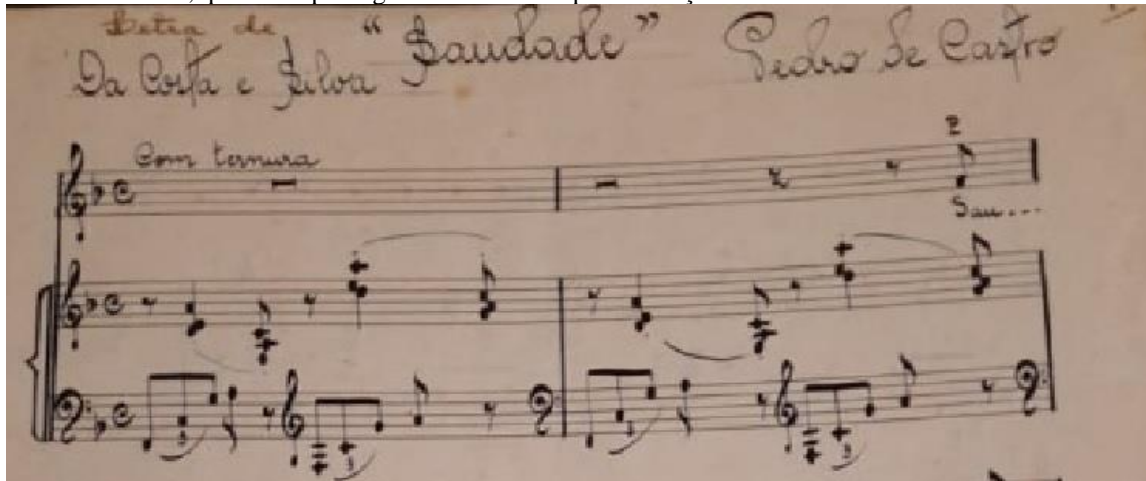
A segunda seção abarca os c. 15 ao 30, sendo que a partir do c. 29, notamos novamente uma escrita solista para o piano. No c.16, logo após o início da segunda estrofe do soneto, identificamos um acorde diminuto formado pelas notas do arpejo, Sol suspenso e Ré, junto às notas do primeiro acorde do compasso, Si, Ré e Fá. Este acorde é formado justamente sob a palavra Junho, ilustrando, possivelmente, o frio tradicional nesta época do ano.

A terceira estrofe do soneto foi musicada no âmbito dos c. 30 a 36. Trata-se do menor trecho musical da canção, não apresentando novidades em relação à linha vocal e também em relação à escrita para o piano. No entanto, Pedro de Castro optou por registrar este trecho na relativa menor da tonalidade da canção, Fá maior, ou seja, Ré menor. Assim como nas seções precedentes, esta terceira seção apresenta frases descendentes, e é a única das seções que não apresenta um momento solista do piano em sua conclusão.

Por fim, a quarta e última seção da canção *Saudade* apresenta a mesma estrutura da primeira seção, valendo-se o compositor da alternância da linha melódica entre o canto e o piano, que nos c. 40 a 42 assume a condução melódica da canção. Para concluir o texto poético, Pedro de Castro não se vale, pela primeira vez nesta canção, do uso da polirritmia. Assim, para o arremate da parte final da última estrofe do soneto *Saudade*, o compositor apresenta

movimentação cromática na clave de Fá do piano, sugerindo pequenos clusters para a mão direita, concluindo a linha vocal de maneira descendente para a finalização da canção.

Figura 28 - A presença polirritmia, com uso de quiálteras na clave de Fá, contrapondo-se à escrita para a mão direita, quase sempre registrada com síncopes na canção *Saudade* de Pedro de Castro.



Fonte: APHECAB.

Singular é a indicação grafada por Pedro de Castro no manuscrito autógrafa com a indicação *Com ternura*, acima do c. 1. Desta maneira, podemos aferir que a interpretação dessa canção de câmara não exigirá de seus intérpretes afetos de mágoa ou rancor, mas, talvez, de uma melancolia expressa pelo eu lírico, justamente por comentar saudosamente, como o próprio título sugere, um passado que não mais existe.

A parte A de *Saudade* preenche os c. 1 ao 15. A parte B abrange os c.15 ao 30. O retorno de A, configura com A1, por conta de modificações harmônicas e melódicas, compreende os c.30, segunda metade do segundo tempo, ao 40. A *Coda* dessa canção tem início no último tempo do c.40, terminando no c. 46, final da canção. Nesse sentido, notável é o pensamento do compositor ao ceder à escrita do piano pequenos solos nos finais das partes A, B e A'.

As relações texto-música presentes em *Saudade* representam o conhecimento musical construído por Pedro de Castro. Nesse sentido, destacamos:

- A palavra “saudade”, presentes nos c. 2, 3, juntamente com o trecho “E o pranto”, presente nos c. 5 e 6, apresentam movimentação descendente, por semitom. Sabemos que a lágrima no barroco podia ser ilustrada por esse movimento. Como exemplo, citamos *Lamento napolitano*, peça de autoria incerta, que ilustra musicalmente o tempo

piangendo (chorando) em notas movimentadas por semitom. Assim, nas Figuras 29 e 30, a seguir, apresentamos excerto de *Lamento napolitano* e *Saudade*, criações separadas por séculos, porém unidas pela ideia da representação de afetos descritos literariamente por meio de movimentações sonoras:

Figura 29 - Excerto de *Lamento napolitano*, de autor ignorado, exemplo da lágrima representada pela relação texto-música, na qual a palavra *piangendo*, cujo significado é chorando, foi musicada com notas em semitom, claramente ilustrativas de um choro.

The musical score for 'Lamento napolitano' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'gen - do mi và, pian - gen - do mi và, ch'è'. The word 'piangendo' is highlighted with a blue oval, showing a semitone scale. The piano accompaniment features chords and a bass line. Dynamics include *pp* and *p*.

Fonte: elaborado por este autor.

Figura 30 - Excerto da linha vocal de *Saudade* de Pedro de Castro, em exemplo da lágrima representada pela relação texto-música, ilustrando o significado do texto poético ao abordar a palavra “saudade” e o tempo “E o pranto”.

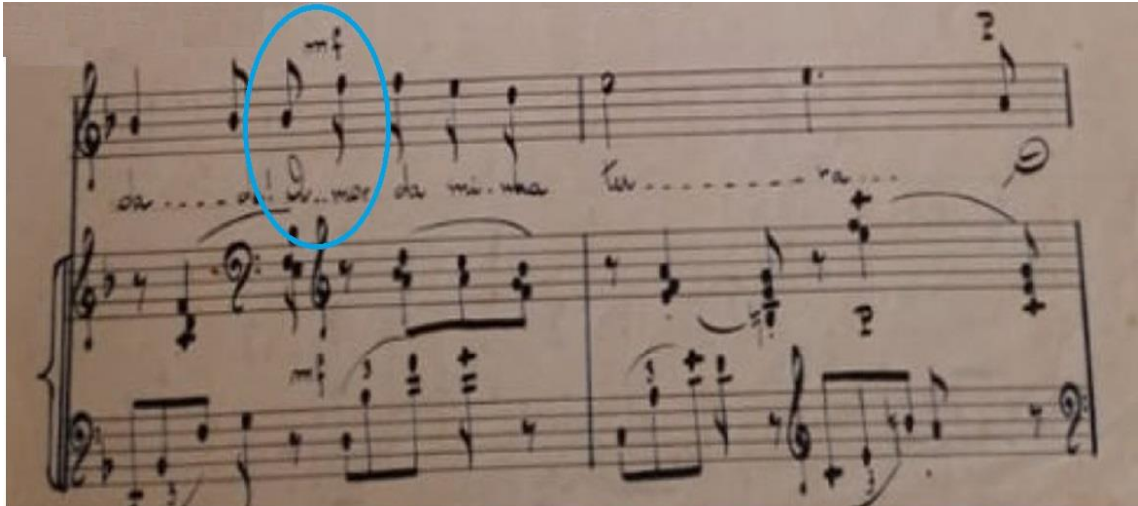
The musical score for 'Saudade' shows a vocal line with the lyrics 'da - de! O - lhar de mi-nha mãe re - zan - do, E o pran - to len - to des - li - zan-do em fi - o... Sau -'. The words 'da - de!', 'E o', and 'pran - to' are circled in blue. The tempo is marked 'Com ternura' and the dynamic is *p*.

Fonte: elaborado por este autor.

- À palavra “amor”, presente no c.7, Pedro de Castro também construiu sua movimentação melódica de modo a valorizá-la, como podemos perceber na Figura 31, a seguir, por meio do registro de uma quinta justa ascendente, maior salto em toda a

canção. Entendemos, então, que essa movimentação é sugestiva da valorização desse sentimento por parte do compositor.

Figura 31 - c.7, a palavra “amor” escrita musicalmente com o maior salto de toda a canção *Saudade* de Pedro de Castro, em movimento ascendente e sugestivo de valorização desse afeto.



Fonte: elaborado por este autor.

- Apontamos também o c. 25, no qual o compositor registrou a única fermata de toda a canção, justamente com o uso da palavra **imortal**, adjetivo de dois gêneros que classifica alguém ou algo que é eterno, que não está sujeito à morte, conforme exposto na Figura 32, logo abaixo:

Fig. 32: c.25, a palavra “imortal” escrita musicalmente com o acréscimo de fermata, sugestiva de ilustração do significado dessa palavra.

A handwritten musical score for the song 'Saudade' by Pedro de Castro, showing a specific measure. The score is written on two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are '...tan... do... sa... da... de... imor... tal... de um...'. The word 'imortal' is written on a note that is circled in blue, and a fermata is placed over it. The piano accompaniment features a triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Fonte: elaborado por este autor.

Em nosso aparato crítico, apresentamos poucas modificações realizadas na partitura, visto a qualidade do manuscrito autógrafa, fonte única para a confecção de nossa edição. Nesse sentido, nossas considerações são:

- Data de nascimento de morte de Pedro de Castro e de Da Costa e Silva;
- Substituição do termo **Letra** por **Poesia**, visto que Saudade se configura num soneto, forma poética das mais conhecidas;
- Numeração de compassos em cada sistema da partitura;
- Inserção da dinâmica *p* no c.1, na escrita para o piano, contribuindo para um melhor entendimento do pensamento musical apresentado pelo compositor;
- Indicação do andamento *Adagio*, sendo a semínima igual a 58, favorecendo *performance* condizente com o conforto vocal em relação às respirações, bem como contribuindo para melhor ilustração das paisagens de memória descritas no poema;
- Correção da pontuação do texto poético, segundo a quarta edição do livro *Poesias Completas*, que apresenta a íntegra dos poemas de Da Costa e Silva.

O afeto saudade é recorrente na canção brasileira de câmara. Autores como Barrozo Netto (1881-1941), com *Uma saudade*; Alberto Costa (1886-1934), com *Canto da saudade*; Lorenzo Fernandez (1897-1948), com *A saudade*; Helza Camêu (1903-1995), com *Saudade*; Babi de Oliveira (1908-1993), com *Apenas uma saudade*, são alguns exemplos que citamos. Por suas qualidades como canção de câmara, e a partir desta pesquisa que possibilita o acesso de parte da produção composicional de Pedro de Castro, este autor espera que *Saudade* de Pedro de Castro conquiste também, mesmo após o falecimento de seu criador, os palcos que valorizam o cancionero nacional.

2.3 Análise de *Rio enamorado* de Pedro de Castro, sobre poesia de Artur Ragazzi, e nossa edição da partitura

De todas as cinco canções de Pedro de Castro abordadas nesta pesquisa, *Rio enamorado* é a única que apresenta características do nacionalismo brasileiro em sua confecção musical, embora a obra vocal de Pedro de Castro apresente outros títulos de cunho nacionalista. Apoiada pelo texto de Artur Ragazzi (1879-1948), essa canção se destaca como canção de leveza e graciosidade, com discreto erotismo.

Ao compor *Rio enamorado*, Pedro de Castro esteve em consonância com outros compositores nacionais que se debruçaram sobre o poema de Ragazzi, como Luis Melgaço (1903-1983), seu colega no Conservatório Mineiro de Música, e Babi de Oliveira. De nossas buscas por dados sobre essa canção, descobrimos, com alegria, uma gravação realizada por Lia Salgado, datada de 11 de fevereiro de 1955, segundo dados do Instituto Moreira Salles. Infelizmente, não nos foi possível a identificação de qual pianista acompanhou a soprano, nos restando a dúvida se o próprio compositor realizou essa gravação. Nesse sentido, na Figura 33, logo abaixo, o acesso, por meio de QR CODE, da interpretação de Lia Salgado da canção *Rio enamorado*:

Figura 33 - QR Code para acesso à interpretação de *Rio enamorado* pela soprano Lia Salgado.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Dedicada à cantora lírica Maria Lúcia Godoy, supomos que a criação dessa canção tenha sido estruturada a partir dos predicados vocais apresentados por essa solista, que dedicou quase toda sua carreira em estudos e *performances* voltados para a divulgação da canção brasileira de câmara.

Maria Lúcia Godoy, cuja trajetória musical foi também abordada em pesquisa de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG, tendo como orientador o professor Mauro Chantal⁷. Com discografia volumosa e consistente sobre canções brasileiras de câmara, Maria Lúcia Godoy desenvolveu carreira durante sete décadas,

⁷ A dissertação MARIA LÚCIA GODOY E A CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA: DADOS BIOGRÁFICOS, ANÁLISE E EDIÇÃO DE PERFORMANCE DO TRÍPTICO DA SAUDADE DE FRANCISCO MIGNONE (1897-1986), DEDICADO À ARTISTA foi defendida por Maria da Penha Vasconcelos Batista Sabeti, em 2020.

atuando no Brasil, em países da América Latina, Europa, Estados Unidos, Oriente Médio e Japão. Autora de livros infantis, cronista e poetisa, foi agraciada por onde atuou, recebendo críticas como verdadeiro estandarte da canção brasileira de câmara, sendo considerada por Juscelino Kubitschek (1902-1976), à época presidente do Brasil, como “A mais bela, a mais comovente, a mais importante voz deste país”. (GODOY, 2014, p. 27).

A única partitura de *Rio enamorado* encontrada para a realização desta pesquisa se configura numa edição da oficina gráfica Irmãos Vitale, em São Paulo. Sua data de composição é incerta, mas podemos supor, a partir da gravação de Lia Salgado, apresentada anteriormente, que essa canção tenha sido composta entre as décadas de 1940 e 1950. No Quadro 6, logo abaixo, apresentamos dados relevantes sobre a canção *Rio enamorado*:

Quadro 6 - Dados sobre a *Rio enamorado* de Pedro de Castro.

Título	<i>Saudade</i>
Autor do texto poético	Artur Ragazzi
Dedicatória	“Para Maria Lúcia Godoy”
Forma	A-B-A’
Tonalidade	Sol menor
Número de compassos	26
Fórmula de compasso	Binário – 2/4
Andamento	Não consta. Há apenas a indicação “Gracioso”
Dinâmica	<i>p</i> , <i>mf</i> , e <i>f</i>
Âmbito da linha vocal	Fá# 3 ao Fá 4
Âmbito da escrita para o piano	Sol -1 ao Ré 5
Edição	Irmãos Vitale

Fonte: elaborado por este autor.

O texto poético de *Rio enamorado* nos mostra o lirismo sentimental e subjetivo, com discreto erotismo, como citado anteriormente. Sobre seu autor, Artur Ragazzi, encontramos as seguintes informações dispostas no site www.bibliadocaminho.com:

Italiano de nascimento, veio com os pais, ainda menino, para o Brasil, fixando-se em Ouro Preto. Em 1897, inaugurada a nova capital mineira, aí passou a residir até ao fim de sua existência. Foi uma das principais expressões do alto comércio de Belo Horizonte e elemento de valor nos círculos literários que nessa cidade se formaram à

sombra de Alphonsus de Guimaraens e de Mendes de Oliveira. “Poeta de largos recursos,” — di-lo a Folha de Minas, em 5 de Novembro de 1948 — “era também Artur Ragazzi uma alma pura e sensível a todas as manifestações do calor humano.” Em vários jornais e revistas mineiros e cariocas saíram estampadas as suas produções líricas, “donde rescendem impulsos sinceros de uma inspiração privilegiada, a par de notável poder de expressão verbal”. (Veneza, Itália, 31 de Julho de 1879 — Belo Horizonte, Minas Gerais, 4 de Novembro de 1948.)

Pela atuação de ambos, compositor e poeta, em Belo Horizonte, podemos supor que ambos tenham se encontrado em determinado momento, quiçá, Artur Ragazzi tenha ouvido seu poema musicado por Pedro de Castro.

Ainda sobre o poema em questão, sua estrutura apresenta quatro quadras, que foram dispostas na canção composta por Pedro de Castro na estrutura A-B-A’. As linhas desse poema nos apresenta as considerações apaixonadas do eu lírico em relação à beleza física de quem admira, uma moça a quem chama de “louquinha”.

Tu vais ao rio sozinha
Teu lindo corpo banhar
Cuidado minha louquinha!
O rio quer te levar.

Na lisa face do rio
Não vais teu corpo espelhar,
Depois que o rio te viu
Não quer descer para o mar.

Desce, mas desce chorando,
Com pena de te deixar:
Vai-se nas curvas virando
Como querendo voltar.

Em nossa análise da canção *Rio enamorado*, aferimos que o timbre desse título se constitui em voz e piano, cujo âmbito vocal apresenta as notas Fá# 3 ao Fá 4, e Sol -1 ao Ré 5 em relação à escrita para o piano. A dinâmica registrada pelo compositor nessa canção apresenta as indicações de *p*, *mf*, e *f*, acrescidas de uma indicação de *diminuendo* nos c. 11 e 13, respectivamente. Sua textura se apresenta como melodia acompanhada, com especial destaque para o uso constante de semicolcheias presentes na escrita para o piano e das síncopes na linha vocal, que proporcionam movimento constante. Notadamente, o compositor não registrou na linha vocal nenhuma nota em vocalize, sendo toda a melodia acoplada às sílabas do texto poético.

Rio enamorado apresenta harmonia bastante previsível. Composta em Sol menor, apresenta em sua parte B a tonalidade de Si bemol maior. Registramos, neste momento que, em nossa análise, trata-se da canção que mais carrega brasilidade, e que pode ser definida como canção nacionalista, tanto em relação à sua estrutura rítmica quanto ao seu texto poético.

Em relação ao Ritmo em *Rio enamorado*, notamos seu início tético e em compasso binário. Sua forma foi estruturada como A-B-A', pois os dois últimos compassos dessa canção apresentam acompanhamento estruturado em acordes de semínimas, única variação quando do retorno da parte A.

Essa canção se apresenta como canção ligeira, e embora o compositor tenha registrado o afeto “dolente” para a linha vocal desde seu início, impossível é negar certo erotismo, como registrado anteriormente, típico em algumas canções brejeiras de nossa terra. Sobre as relações texto-música encontradas em seu discurso musical, apontamos:

- No c.9, notamos o registro da nota mais aguda da canção, a nota Fá 4, como parte do pronome possessivo “minha”. Entendemos que o registro dessa nota, que em nossa interpretação pode ser cantada com uma fermata, é uma valorização do sentimento de posse do eu lírico em relação à sua amada, e que a grafia de uma das sílabas dessa palavra na nota mais aguda da canção, Fá 4, se trata de uma clara relação texto-música. Esse momento de *Rio enamorado* pode ser visualizada na Figura 34, logo a seguir:

Figura 34 - Ao pronome possessivo “minha” foi encaminhada a nota mais aguda da canção *Rio enamorado*, como maneira de valorização do eu lírico em relação à sua amada.

The image shows a musical score for the song "Rio enamorado". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time. The lyrics are: "Teu lin - do cor - po ba - nhar, Cui - da - da mi - nha lou - qui - nha! Não vás teu cor - poes. pe - lhar, De - pois que o ri - o te vi - u". The note on "mi - nha" is circled in blue. The dynamic marking is *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The number "19,915" is visible in the bottom left corner of the score.

Fonte: elaborado por este autor.

- A palavra “chorando”, presente nos c. 15 e 16, foi construída sobre o movimento descendente (Vide explicação sobre *Catabasis* na pag.44). Além da palavra “chorando” ter sido grafada em escrita descendente, encontramos em suas duas últimas sílabas o intervalo de segunda menor, também citado como ilustrativo da lágrima no período barroco. Dessa maneira, percebemos o choro transcrito em música nesse pequeno excerto de *Rio enamorado*, o que reforça a capacidade do compositor Pedro de Castro ao lidar com música e texto poético. Esse excerto pode ser visualizado na Figura 35, a seguir:

Figura 35 - A palavra “chorando” em *Rio enamorado* de Pedro de Castro, grafada em movimento descendente, *catabasis*, com uso de semitom, também reconhecido com lágrima, em perfeita construção de relação texto-música.

The image shows a musical score for the song "Rio enamorado". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Des. ce, mas des. ce cho - ran - do, Com pe - na de te dei. xar:". The notes for "cho - ran - do" are circled in blue. The dynamic marking is *p* for the piano and *mf* for the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The number "19,915" is visible in the bottom left corner of the score.

Fonte: elaborado por este autor.

- Os c.19 e 20 apresentam uma relação texto-música aparentemente oculta. As palavras “Vai-se nas curvas girando”, quando observadas em sua escrita, apresenta as possíveis curvas do rio descrito pelo eu lírico, como podemos verificar na Figura 36, a seguir:

Figura 36 - O desenho oculto de curvas presente nas palavras “vai-se nas curvas virando” na canção *Rio enamorado*.

The image shows a musical score for the song "Rio enamorado". The top staff is the vocal line, with lyrics: "Vai-se nas curvas virando" and "Co.mo que.ren - do vol - tar." A blue line is drawn over the words "Vai-se nas curvas virando", tracing their shape to form a winding river. The bottom two staves are the piano accompaniment, with dynamic markings like "p" and "sempre p".

Fonte: elaborado por este autor.

Na confecção de nossa edição de *Rio enamorado*, pela excelência da fonte observada, poucas mudanças foram registradas, porém todas significativas para uma melhor interpretação dessa canção. São elas:

- Data de nascimento de morte de Pedro de Castro e de Artur Ragazzi ;
- Inserção de número de compasso em cada sistema;
- Inserção de ligaduras de frases para a linha vocal em toda a canção;
- correção da grafia do português nos c.5-6, nos quais a palavra “sòzinha” foi alterada para “sozinha”;
- À indicação de “Gracioso” no início da canção, inserimos a indicação de semínima igual a 56, o qual permite clara dicção do texto poético sem prejuízo para a movimentação dos valores da escrita musical;
- No c.8, optamos manter a segunda nota do segundo tempo da escrita para a mão direita do piano, a saber, a nota Ré 3, na clave de Sol, para melhor visualização da partitura pelo intérprete pianista, embora o ataque pela mão esquerda na referida nota, Ré 3, possa oferecer mais conforto muscular ao performer, evitando o deslocamento do polegar da mão direita para tocar as notas Ré 3 e Mi bequadro 3, em movimento pouco confortável. Essa alteração na escrita pode ser visualizada na Figura 37, a seguir:

Figura 37 - Alteração da escrita da nota Ré 3, no segundo tempo do c.8 da canção *Rio enamorado*, para melhor visualização da partitura.

Teu lin - do cor - po ba - nhar,
Não vás teu cor - po es pe - lhar,

19,915

7
Teu lin - do cor - po ba - nhar,
Não vás teu cor - po es pe - lhar,

Pno.

Fonte: elaborado por este autor.

- No c.9, optamos por inserir uma fermata na linha vocal, na penúltima nota desse compasso, Fá 4, quando de seu retorno do primeiro e segundo *ritornello* da partitura;
- No c.22, optamos por suprimir a indicação de bemol na segunda nota da mão direita do piano, uma vez que a mesma indicação já se encontra na armadura de clave. Embora essa nota tenha sido grafada como bequadro no compasso anterior, havendo a barra de compassos, não há necessidade de mantê-la em sua indicação original de clave. Optamos também por suprimir as indicações de dedilhados na mão direita presentes na partitura. Entendemos que cada pianista possui uma configuração de dimensão de mãos, e que a escolha de cada dedilhado varia conforme o entendimento de cada *performer*;
- Para a finalização de *Rio enamorado* optamos, no c.25, por inserir a indicação de *ritardando*, juntamente com uma fermata na nota Lá 3, primeira nota do segundo tempo do compasso, juntamente com o acorde que a sustenta, valorizando, assim, a conclusão da canção.

2.4 Análise de *Serenata* de Pedro de Castro, sobre poema de Abílio Barreto, e nossa edição da partitura

Com poema de Abílio Barreto (1883-1957), *Serenata* apresenta uma expressividade marcada ao longo da introdução nos seus oito primeiros compassos, que se estruturam em duas frases direcionadas ao piano. *Serenata* se configura como melodia acompanhada. No entanto, o compositor permite ao piano um momento como solista em sua Introdução, que apresenta arpejos sob o compasso notado, (6/8), binário composto, sendo ilustrativo ao texto poético que será apresentado no decorrer da canção, que se configura numa homenagem ao Rio Jequitinhonha.

A melodia apresentada pelo piano na Introdução é diversa à melodia da linha vocal. Nesse sentido, entendemos que Pedro de Castro, ao construir sua *Serenata*, o fez com a valorização de ambos os instrumentos, a voz e o piano, sabedor que era dos predicados desse último como ilustrador de ambientes sonoros diversos, no caso em questão, a movimentação das águas do Jequitinhonha.

Das cinco canções do compositor Pedro de Castro observadas nesta Dissertação, *Serenata* é a única que apresenta compasso composto. O eu lírico presente no poema de Abílio Barreto é indefinido, mas a escrita da linha vocal da canção de Pedro de Castro exige sua *performance* por vozes agudas, sopranos ou tenores.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo e análise de *Serenata*, localizamos duas fontes, sendo uma manuscrita autógrafa, e outra, que apresenta texto poético datilografado e texto musical manuscrito, cujo material não diverge da cópia manuscrita. Optamos por trabalhar apenas com a cópia manuscrita, visto que sua visualização é de fácil compreensão, e por essa partitura não conter erros de notas, texto ou harmonia.

No Quadro 7, a seguir, apresentamos dados relevantes sobre a canção *Serenata*:

Quadro 7 - dados sobre a canção *Serenata* de Pedro de Castro

Título	<i>Serenata</i>
Autor do texto poético	Abílio Barreto

Dedicatória	Não consta
Forma	Intro. A : B : Intro. A’
Tonalidade	Sol maior / Mi menor
Número de compassos	32
Fórmula de compasso	Binário composto - 6/8
Andamento – Indicação	Calmo e expressivo
Dinâmica	<i>pp</i> e <i>mf</i>
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Sol 4
Âmbito da escrita para o piano	Si 5 ao Sol -1
Edições	Manuscrito – Manuscrito e datilografado

Fonte: elaborado por este autor.

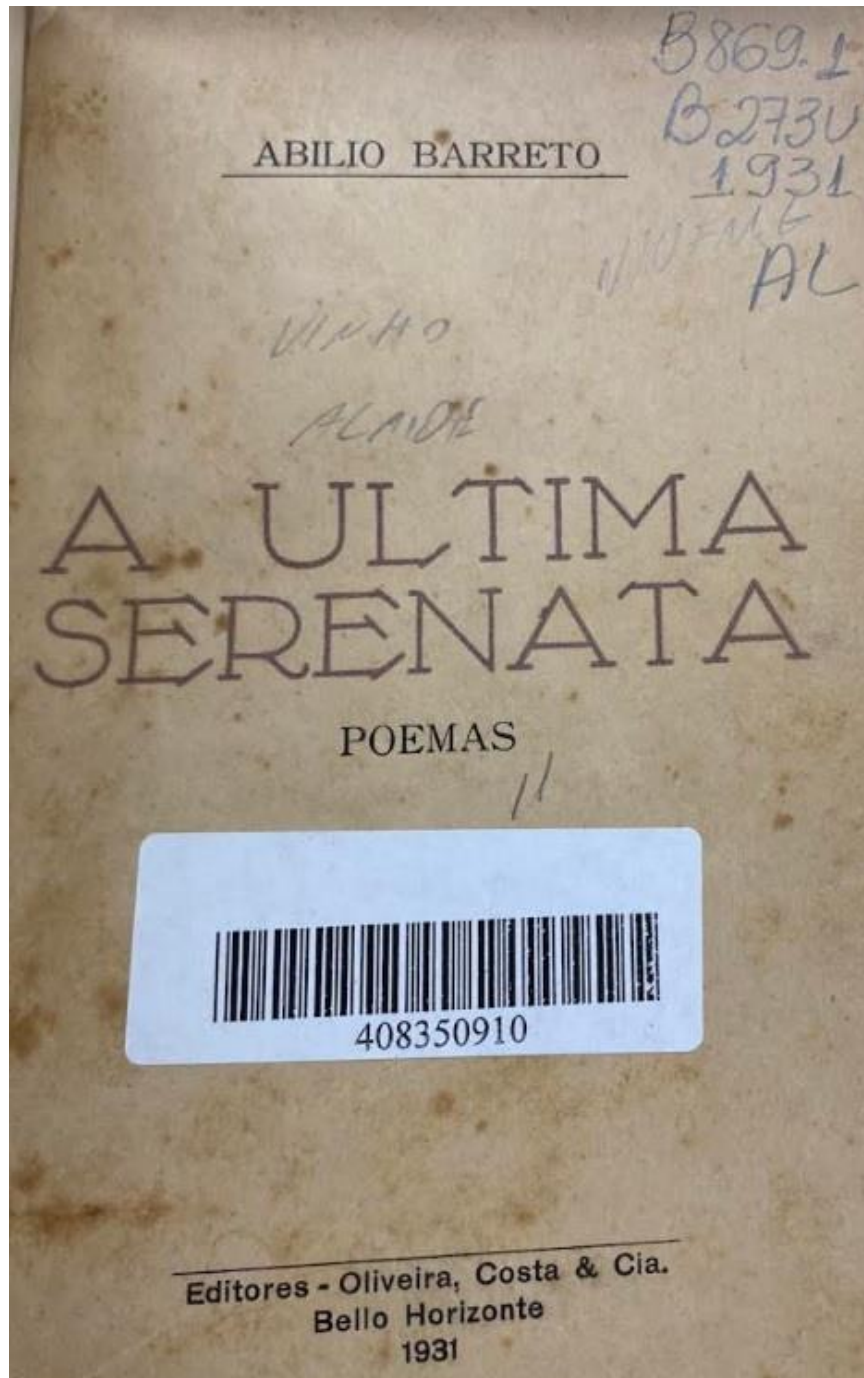
Ao aprofundarmos na pesquisa sobre o poema *Serenata*, nos deparamos com o notório historiador brasileiro, poeta, escritor, jornalista e político, Abílio Barreto, como autor de seus versos. Nascido Abílio Velho Barreto, em Diamantina, MG, no Sec. XIX, mudou-se para Belo Horizonte em setembro de 1895, ainda garoto e com 12 anos. Esse historiador trabalhou como aprendiz e distribuidor nos dois primeiros jornais fundados em Belo Horizonte: o **Belo Horizonte**, do padre Francisco Martins Dias, e **A Capital**, do coronel Francisco Bressane de Azevedo.

Abílio Barreto colaborou com a comissão construtora da nova capital, além de escrever a *História de Belo Horizonte*. Essa personalidade se fundiu com a construção da capital mineira, e seu nome é hoje reverenciado na Academia Mineira de Letras, no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais ao qual pertenceu, e, ainda, no Arquivo Público Mineiro, do qual foi Diretor. Faleceu aos 76 anos, e apesar da modéstia que o fazia avesso a homenagens, conforme testemunho de Hélio Gravatá (s.d.)⁸, ex-assessor do Arquivo Público Mineiro, nunca em vida Abílio Barreto deixou de ter o reconhecimento de seus contemporâneos.

Serenata foi publicada no livro de poemas *A última serenata* (1931). Essa obra apresenta duas partes, sendo a segunda subtitulada Canções de amor, na qual *Serenata* é o terceiro de 16 poemas. Na Figura 38, logo abaixo, apresentamos a capa do livro *A última serenata*:

⁸ Internet, site do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

Figura 38 - O poema *Serenata*, parte integrante do livro *A última serenata*, publicado em 1931.



Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação-UFMG.

O texto poético de *Serenata* trata da visão do eu lírico que ao observar o Rio Jequitinhonha discorre sobre suas belezas e identifica um jovem casal em fuga, citado como “jovens ditosos que vão casar”. Esse texto poético, se observado com olhar que busca o oculto do aparente, nos mostra o correr das águas do Jequitinhonha como o avançar do tempo que, assim como as águas, corre no desenvolvimento da vida de todos nós. Felizmente, o quadro observado pelo eu lírico trata da felicidade, da ventura, “que corre e voa, à luz do luar”. Digno

de nota é observarmos essa canção, a partir de sua escrita abundante em arpejos e com melodias expressivas que apoiam o texto poético que descreve cenas à luz do luar, como um Noturno, gênero de composição que embora tenha sido constante na produção para piano solo, principalmente no século XIX, encontrou eco também em obras vocais de compositores como Rossini (1792-1868), com seu dueto *La pesca - Notturmo*, e Carlos Gomes (1836-1896) com a canção *Notturmo*, para canto e piano. Os versos de *Serenata* foram assim estruturados por Abílio Barreto:

Lá vai sereno o Jequitinhonha,
como quem sonha,
calmo a rolar.

Por sobre as águas uma canoa,
desliza, voa,
à luz do luar.

Nas suas praias de areia clara,
ouve-se a Yara
triste a cantar.

E a Natureza tranquila dorme
num leito enorme,
da cor do mar.

Leve, a canoa corre serena,
qual nívea pena
soprada no ar;
conduz em fuga dois amorosos
jovens ditosos
que vão casar.

De longe olhando quadro tão lindo,
fiquei sorrindo
e a meditar:
quanta ventura vai na canoa,
que corre, voa,
à luz do luar!

Serenata apresenta a seguinte forma: Introdução, A, B (ambas com *ritornelo*), retorno da Introdução e, para finalizar, A'. Concernente ao Som, o timbre de *Serenata* se constitui em voz e piano, cujo âmbito apresenta a nota Ré bemol 3 ao Sol 4, para a voz, e de Sol -1 ao Si 5, para a escrita para o piano.

Em relação à dinâmica, o compositor utilizou-se das indicações, *pp*, *p* e *mf*, com indicações de *crescendo*, *pouco ralenando* e *diminuendo* para a escrita para o piano. Sobre sua textura, identificamos, seja na Introdução solo de piano, ou em todo o discurso da canção, a estrutura de melodia acompanhada. Sobre a Harmonia percebida em *Serenata*, notamos uma escolha bastante previsível pelo compositor, pois essa canção apresenta a tonalidade de Sol maior, sendo sua relativa menor, Mi menor, apresentada na parte B, com retorno da tonalidade inicial, Sol maior, em A’.

Nessa canção de natureza romântica, o compositor valeu-se do uso de graus conjuntos, ascendentes e descendentes, e pequenos saltos de terça menor, quarta diminuta, quintas diminuta e quinta justa para a linha vocal. Em seu discurso musical, na seção A, a partir do c.9, inicia-se a linha do canto. Não há na partitura manuscrita observada por este autor, a indicação de dinâmica para a linha do canto, o que sofreu alteração em nossa edição apresentada ao final desta Dissertação. No c.12, Pedro de Castro apresenta novo destaque ao piano, evidenciando o início da segunda frase vocal. O compositor valeu-se dos mesmos elementos de valores, em sua maioria semicolcheias, arpejos em ambas as partes, A e B. Notamos, ainda, o ponto culminante dessa canção presente nos c. 25 e 26, sobre os quais o compositor encaminhou a linha vocal para sua nota mais aguda da melodia, apoiada por um acorde de Dó maior com sexta aumentada, seguido de um acorde de Si maior. Como dado também significativo para este autor, o compositor optou por não grafar nenhuma nota em vocalize em toda a canção, tendo registrado para cada palavra, sílaba ou elisão do texto poético uma única nota musical.

Sobre a relação texto-música presente em *Serenata*, chama-nos a atenção o uso consciente do compositor na estruturação das frases por meio de arpejos em toda a canção, sugestivo na literatura do *Lied*, com incontáveis exemplos, os arpejos se prestam muito bem para a ilustração do movimento das águas.

No entendimento deste autor, a presença de relações que liguem o texto à escrita musical pode ocorrer de maneira consciente e também inconsciente. Nesse sentido, alguns exemplos podem estar ocultos, de modo não tão aparente no texto, sendo sua percepção ou seu entendimento dispensáveis para sua *performance*, tamanha é a habilidade de Pedro de Castro na construção melódica e harmônica de *Serenata*. Assim, destacamos um desses pontos cuja construção não é tão óbvia e que não exige seu conhecimento por parte do intérprete para sua realização: nos versos “Por sobre as águas uma canoa, desliza, voa, à luz do luar”, musicado

nos c. 13 ao 16, notamos a localização da referida canoa realmente sobre as águas, visto que essas se encontram na nota Sol# 3, e a canoa nas notas Si 3 e Dó 4, como podemos verificar na Figura 39, a seguir. A referida figura também nos mostra um movimento sugestivo das palavras “desliza, voa, à luz do luar”, grafadas musicalmente de modo que suas notas resultam num sugestivo movimento de seus significados, sendo o luar preenchido por todo o c. 16, sugestivo de lua cheia, com claridade que ilumina todo o quadro descrito por Abílio Barreto:

Figura 39 - Dois momentos da escrita musical quase imperceptíveis para o performer de *Serenata*: a localização da canoa acima das águas do Jequitinhonha, o desenho das palavras “desliza, voa,” e a duração em tempo musical da palavra “luar”, sugestivo de uma lua cheia, cuja claridade ilumina todo o quadro poético criado por Abílio Barreto.

Fonte: elaborado por este autor.

Na confecção de nossa edição de *Serenata*, pela excelência da fonte observada, poucas mudanças foram registradas, porém todas significativas para uma melhor interpretação dessa canção. São elas:

- Data de nascimento de morte de Pedro de Castro e de Abílio Barreto;
- Inserção de número de compasso em cada sistema;

- Correção de ligaduras de frases para a escrita do piano, e inserção de ligaduras de frase para a linha vocal em toda a canção;
- correção da grafia do português nos c.13, 14, 19, 27 e 28, de “canôa” para “canoa”, segundo o último acordo ortográfico da língua portuguesa, de 2009;
- correção da grafia do português no c.14, de “deslisa” para “desliza”;
- correção da grafia do português nos c.15 e 29, de “vôa” para “voa”;
- correção da grafia do português no c.17, de “côr” para “cor”.

2.5 Análise de *Duas almas* de Pedro de Castro, sobre poema de Alceu Wamosy, e nossa edição da partitura:

Duas almas, última canção de Pedro de Castro apresentada nesta Dissertação é também a mais extensa de seu cancionero catalogado até o momento. Seus dados mais relevantes constam no Quadro 8, a seguir:

Quadro 8 - Dados sobre a canção *Duas Almas* de Pedro de Castro.

Título	<i>Duas Almas</i>
Autor do texto poético	Alceu Wamosy
Dedicatória	Montalvo Monducci
Forma	Introdução-A-B-C-D-A-B-Coda
Tonalidade	Mi menor
Número de compassos	77
Fórmula de compasso	Quaternário – 4/4 - C
Andamento	Moderato
Dinâmica	<i>pp, p, mf</i>
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Sol 4
Âmbito da escrita para o piano	Lá-1 ao Sol 5
Edição	Manuscrito

Fonte: elaborado por este autor.

A poesia *Duas almas* é de autoria de Alceu Wamosy (1895-1923), gaúcho, autor de vários poemas inspirados em desencantos, em uma produção que se destacou no sul do país e se constitui como das mais significativas do simbolismo brasileiro. O soneto *Duas Almas* obteve

destaque em sua carreira, e é reconhecido como um dos mais encantadores produzido em língua portuguesa. Nascido em Uruguaiana, RS, Alceu Wamosy participou do jornal **A Cidade**, criado por seu progenitor, em Alegrete, RS. A partir de 1917 tornou-se proprietário do jornal **O Republicano**, apoiando o Partido Republicano.

O texto poético de *Duas almas* foi também inspiração para a pena do compositor J. Otaviano, nascido João Octaviano Gonçalves (1892-1962), que publicou esse título em 1916, anteriormente a Pedro de Castro. Outro compositor que se debruçou sobre o poema de Wamosy foi Batista Siqueira (1906-1992), compositor, musicólogo e um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira, criada em 1940 por seu irmão José Siqueira (1907-1985). Essa canção foi dedicada ao tenor Montalvo Monducci⁹ (s.d.), solista reconhecido no Brasil, com atuações nas décadas de 1960 e 1970 como solista em óperas e recitais.

O poema *Duas Almas* exhibe a forma soneto, composto por quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos, suas linhas podem ser visualizadas abaixo:

Ó tu, que vens de longe, ó tu, que vens cansada,
entra, e, sob este teto encontrarás carinho:
Eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,
vives sozinha sempre, e nunca foste amada...

A neve anda a branquear, lividamente, a estrada,
e a minha alcova tem a tepidez de um ninho.
Entra, ao menos até que as curvas do caminho
se banhem no esplendor nascente da alvorada.

E amanhã, quando a luz do sol dourar, radiosa,
essa estrada sem fim, deserta, imensa e nua,
podes partir de novo, ó nômade formosa!

Já não serei tão só, nem irás tão sozinha:

⁹ Apesar de não termos localizado datas de nascimento e morte de Montalvo Monducci, encontramos dados sobre sua atuação como tenor, no site do museu do Estado do Rio de Janeiro RJ, e também programas de recitais em Belo Horizonte MG.

Há de ficar comigo uma saudade tua...
 Hás de levar contigo uma saudade minha...

Em relação ao Som, o timbre de *Duas Almas*, se constitui em voz e piano, cujo âmbito abarca as notas Ré 3 ao Sol 4, para a voz, e de Lá-1 ao Sol 5 para a escrita do piano. Sobre sua dinâmica, o compositor valeu-se de três indicações, a saber, *pp*, *p* e *mf*, com indicações de *crescendo* nos c. 5, 32 e 36, para a linha vocal. Em relação à agógica, citamos a indicação de *ritardando* no c.76 para ambas as linhas instrumentais. Sobre sua textura, identificamos uma escrita sob a forma de melodia acompanhada.

No que se refere a harmonia constatada em *Duas Almas*, ela apresenta a tonalidade de Mi menor. No curso dessa canção, que julgamos de caráter romântico que expressa um desencanto amoroso, o compositor utilizou-se de melodias com o uso de grau conjunto, ascendente e descendente, com poucos saltos, sendo desses o maior salto de quinta justa, c. 20.

O Ritmo em *Duas Almas* tem início tético, precedido pelo piano numa introdução composta por apenas dois compassos idênticos sob a fórmula quaternária. Sobre a agógica exposta em sua partitura, *Duas Almas* também nos revela como nas composições anteriores analisadas, quão econômico nessas indicações foi Pedro de Castro, pois a partitura apresenta apenas uma indicação de *rit.* (*ritardando.*), nos c. 76. De outra maneira, as indicações de dinâmica abundam no decorrer da partitura de *Duas Almas*, com indicações bastante diversas entre si, numa gama dimâmica que inclui *pp*, *p*, *cresc.* e *mf*.

Sobre sua Forma, o compositor, basicamente, estipulou uma Parte para cada estrofe do soneto de Wamosy. Assim, podemos estruturar *Duas Almas* com a seguinte estrutura: Introdução–A–B–C–D. No entanto, curiosamente, Pedro de Castro se valeu da indicação de ritornelo nessa canção, o que afeta seu discurso poético, indicando o retorno das duas primeiras estrofes do soneto, e acrescentando uma *Coda* para a finalização da segunda estrofe, com repetição de parte do último verso dessa segunda estrofe, a saber, “no esplendor nascente da alvorada”, c.73 até o fim da canção. Dessa maneira, com o ritornelo indicado pelo compositor, temos a forma Introdução-A-B-C-D-A-B com *Coda*.

A falta de elementos musicais diversos e/ou contrários nas partes que compõem de *Duas Almas* acaba por influenciar seu discurso musical, que aliado ao grande número de compassos

dessa canção a torna não tão facilmente assimilável quanto os outros quatro títulos abordados nesta pesquisa. Ainda, a insistência de sua linha vocal na região de passagem para o registro aguda da voz de tenor, originalmente indicada pelo compositor para sua *performance* a partir de sua dedicatória, acaba por exigir, para um melhor resultado de sua apresentação, uma voz madura, não sendo essa canção indicada para cantores em formação vocal.

No que se refere às possíveis relações texto-música presentes em *Duas Almas*, destacamos:

- Os c. 7 a 10 apresentam o texto poético “entra, e, sob este teto encontrarás carinho”. De maneira consicente ou não, o compositor apresenta seu “carinho” realmente abaixo do teto que oferece, pois a nota Lá 3, com a qual gravou a palavra “teto” está realmente acima da palavra “carinho”, grafada com as notas Sol 3 e Fá# 3;
- os c.15 -16 e 17-18 apresentam as palavras “amado” e “sozinho”, respectivamente. O eu lírico afirma que nunca foi amado e que vive “tão sozinho”. Entendemos que o tempo de vida citado por ele sem o amor com consequente solidão foi sabiamente registrado na pauta musical por Pedro de Castro com valores de mínima pontuada para a palavra “amado” e mínima para a palavra “sozinho”. Esses valores são significativos em duração na fórmula de compasso de *Duas Almas*, quartenário, ocupando a mínima pontuada na sílaba tônica da palavra “amado” três tempos dessa fórmula de quatro tempos do compasso, e a mínima na sílaba tônica da palavra sozinho”, ocupando metade do compasso. Isso, na visão deste autor, é sugestivo de que o tempo que o eu lírico vivencia sem ser amado e, consequentemente, sozinho é um tempo longo em sua existência, expresso na partitura pelos valores musicais supracitados;
- “E amanhã, quando a luz do sol dourar, radiosa”, verso grafado nos c. 45 a 47, nos diz do poder da luz do astro sol será capaz de vitalizar uma das almas, personagem dessa poesia. Citamos, nesse sentido, a escolha do compositor por terminar essa frase valorizando a palavra radiosa, que remete à luz do sol, justamente no acorde de Sol maior.

Julgamos que essa qualidade de relação texto-música presente em *Duas almas* refletem uma sofisticação discreta em relação aos outros títulos observados nesta pesquisa. Estabelecidas de modo sutil, podemos defini-las como inseridas no oculto do aparente, tendo sido construídas

de maneira menos explícita do que as relações texto-música das outras canções de Pedro de Castro observadas neste capítulo.

A confecção de nossa edição de *Duas Almas* não apresenta mudanças significativas na escrita original de Pedro de Castro, pois a partitura manuscrita observada não contém problemas como erro de grafia de notas ou mesmo notas que sugerem dúvida sobre sua função harmônica. A partitura observada não apresenta data, assim como autoria da escrita. No entanto, podemos sugerir que se trata, pela ausência de uma grafia mais clara e organizada, pela presença da rasura entre os c. 40 e 41, exposto na Figura 40, a seguir, que essa partitura possa ser o manuscrito original da canção. Certo é, na visão deste autor, que não se trata de uma cópia para fins de divulgação.

Figura 40 - Excerto de *Duas Almas* de Pedro de Castro, no qual podemos notar uma rasura significativa na partitura, c.40-41, que, apresentada com grafia não tão organizada quanto as outras observadas nesta pesquisa, pode se constituir no manuscrito original da canção.



Fonte: elaborado por este autor.

Ainda, nos c. 69 ao 77 (final da canção) percebe-se que houve uma sobreposição de imagens, pois é claro a uma primeira vista uma colagem no trecho supracitado, como podemos conferir na Figura 41, logo abaixo:

Fig. 41: excerto de *Duas Almas* de Pedro de Castro, c.69 ao 77, no qual podemos observar uma colagem (indicada pela seta azul) desses compassos sobre a partitura original.



Fonte: elaborado por este autor.

Para além das duas questões apresentadas na partitura manuscrita de *Duas Almas*, as indicações sugeridas em nossa edição se configuram em:

- Data de nascimento de morte de Pedro de Castro e de Alceu Wamosy;
- Inserção de número de compasso em cada sistema;
- Inserção de ligaduras de frases para a linha vocal em toda a canção;
- correção da grafia do português nos c.17 a 19, e 59-60 de “sózinha” e ”sozinho” para “sozinha” e “sozinho”, segundo o último acordo ortográfico da língua portuguesa, de 2009;
- correção da grafia do português nos c.27 e 28, de “lívidamente” para “lividamente”;
- Substituição da pausa de semínima invertida para a grafia utilizada atualmente, c.5.

3 – CONCLUSÃO:

Como primeiro trabalho em nível de Mestrado sobre a vida e a obra de Pedro de Castro, esta pesquisa forneceu um capítulo biográfico seguido de um segundo capítulo contendo análise e dados sobre nossa edição de cinco canções desse compositor, a saber, *Prece*, composta sobre poesia anônima, *Saudade*, composta sobre poesia de Da Costa e Silva, *Rio enamorado*, composta sobre versos de Artur Ragazzi, *Serenata*, composta sobre versos de Abílio Barreto, e *Doas almas*, composta a partir do soneto homônimo de Alceu Wamosy.

Esse pequeno acervo legado por Pedro de Castro para a história da música brasileira pode não representar o total de sua produção de canções brasileiras de câmara, pois outros títulos podem integrar acervos pessoais cujo acesso não foi possível a este pesquisador. No entanto, esta primeira pesquisa contribuirá, acredita este autor, para uma maior visibilidade sobre a obra do compositor, que abrange diversas formações musicais, tendo como base o piano, instrumento ao qual se dedicou durante toda a sua vida.

O contato deste autor com o que pode ser definido na atualidade como o ineditismo das canções de Pedro de Castro, visto que há décadas elas não percorrem o caminho da *performance* em salas de aula e também em teatros e salas de concertos, fez com que um primeiro olhar voltado para a *performance* se desdobrasse para a necessidade do trabalho de investigação e disponibilização da canção brasileira de câmara desse compositor ainda não catalogada. Nesse sentido, a partir dos predicados musicais observados nas canções que compõem esta pesquisa, de acordo com as referências históricas que cercam a produção de Pedro de Castro e chancelam sua atuação como músico de seu tempo, este autor se descobriu como musicólogo, pensativo em relação a outros compositores cujos legados musicais permanecem ainda indisponíveis. A vivência no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Escola de Música da UFMG transformou a visão deste autor como profissional da música, ampliando o entendimento sobre a música como fator histórico, como atestado do tempo no qual foi composta. Essas possibilidades envolvendo o resgate, estudo e consequente disponibilização de partituras que vêm sendo apresentadas em programas de Pós-Graduação nos mostram o quanto o Brasil é uma terra profícua no fazer musical. No que diz respeito aos assuntos concernentes ao estudo e prática do gênero canção de câmara, a consciência de que nosso acervo de canções necessita ainda de muitos esforços para um completo mapeamento de

nossa produção histórica se configura num incentivo contagiante, pois este autor entende que que a história da música no Brasil deve sempre celebrar o caminho de onde viemos, nosso momento atual e como nos desenvolveremos no futuro.

O gênero canção de câmara no Brasil possui uma força superior, quando comparado a outras nações. Isso se dá pelo fato do Brasil ser constituído de vários Brasis. As diversas etnias, os diversos cenários sociais, culturais e religiosos nacionais fornecem, *pari passu*, material musical de constituição diversa, com resultados riquíssimos de organização harmônica e melódica. Os cantos históricos de trabalho de escravizados, os cantos indígenas, o afeto seresteiro, os cantos de aboio... são inúmeros cenários musicais de nossa terra, todos com potencial de representatividade na canção de câmara, com força para que nossa produção desse gênero se expanda ainda mais no século XXI do que nos anteriores. A canção brasileira de câmara é também um registro da história do Brasil. Pedro de Castro atuou com reconhecimento numa carreira como pianista, professor e também como compositor. Talvez, sua face menos conhecida como músico seja a de compositor. Nesse sentido, a satisfação deste autor ao concluir esta pesquisa alimenta objetivos futuros para o tratamento de sua obra, para que a musicologia e a *performance* no Brasil sejam contempladas com uma produção musical representativa do romantismo brasileiro e também do nacionalismo.

Cumprido o objetivo inicial desta pesquisa, cinco canções de Pedro de Castro podem agora ser acessadas, estudadas e apresentadas como opção de repertório do cancioneiro nacional. Na certeza de que muito há ainda a ser estudado, analisado e disponibilizado sobre a obra desse compositor mineiro, esta Dissertação se apresenta como um impulso para a valorização de sua obra, para a valorização da produção de compositores mineiros do século XX, e, ainda, para a valorização da musicologia nacional, cujo percurso tem solidificado sempre o valor da música no Brasil.

REFERÊNCIAS

- Livros

BARRETO, Abílio. *A noiva do tropeiro: romance de costumes mineiros*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Difusão Cultural, 1942. 293 páginas.

BARRETO, Abílio. *A última serenata*. Belo Horizonte: Oliveira, Costa e Cia, 1931. 147 páginas.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva; história antiga*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

BASTOS, Maria Amélia Balbi de. *Los buenos preceptos del Canto*. Lima: Medica Peruana, s. d.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX** – Teoria e práticas editoriais. 2ª Ed. Revisada. Publicação eletrônica disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf>. Acesso em: 10 jan 2021.

GODOY, Maria Lúcia. *Guardados de Maria Lúcia Godoy*. São Paulo: Editora SESI- SP, 2014.

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

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, V. *A canção brasileira de câmara*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Edição Luzazul Cultural: Santa Edwiges, 1993.

RIBEIRO, Guilherme Luiz Leite. *Os bastidores da diplomacia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 50.

SILVA, Da Costa. *Poesias Completas*. Nova edição revista e ampliada. Editora Nova Fronteira – 4ª edição, revista e anotada por Alberto da Costa e Silva.

- Dissertações e teses

AUBIN, M. R. (2015). *A MÚSICA ERUDITA NA CONFORMAÇÃO DE ESPAÇOS NA CIDADE: BELO HORIZONTE DE 1925 A 1950*. Universidade Federal de Minas Gerais. (Tese de Doutorado).

CASTRO, M. T. M. (2012). *A FORMAÇÃO DA VIDA MUSICAL DE BELO HORIZONTE: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. Universidade Federal de Minas Gerais. (Tese de Doutorado).

CAVALIERI, D. G. (2011). *OS IMIGRANTES ITALIANOS E OS ÍTALO-DESCENDENTES EM BELO HORIZONTE: IDENTIDADE E SOCIABILIDADE (1897-1942)*. Universidade Federal de Ouro Preto. (Dissertação de Mestrado).

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. “*O CORO DO BRASIL*”: O MADRIGAL RENASCENTISTA E O CONTEXTO DE SEU PERCURSO (1956-1962). Belo Horizonte, 2015. 286f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2015.

- Artigos

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, dez. 2011.

- Partituras

BATISTA SIQUEIRA, J. **Duas Almas**. Para canto e piano. Partitura. 6p. Partitura manuscrita.

CASTRO, Pedro de. **Prece**. Para canto e piano. Partitura. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952, 4p.

CASTRO, Pedro de. **Saudade**. Para canto e piano. Partitura. Belo Horizonte: manuscrito, 1948, 6p. Partitura manuscrita.

CASTRO, Pedro de. **Rio enamorado**. Para canto e piano. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, s.d., 4p. Partitura manuscrita.

CASTRO, Pedro de. **Duas almas**. Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 6p. Partitura manuscrita.

CASTRO, Pedro de. **Serenata**. Para canto e piano. Partitura. Manuscrito autógrafo, s.d. 4p. Partitura manuscrita.

CASTRO, Pedro de. **Serenata**. Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 4p. Partitura manuscrita.

OTAVIANO, J. **Duas Almas**. Para canto e piano. Partitura. Rio de Janeiro: Casa Athur Napoleão, 6p.

- Entrevistas

CASTRO, Sérgio. Entrevista de Sérgio de Castro, 3 de abril de 2023. Dados enviados por *e-mail*.

MENEGALE, Berenice. Entrevista de Berenice Menegale, 7 de outubro de 2022. Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte.

ORSINI, Rosana. Entrevista de Rosana Orsini, 30 de agosto de 2022. Dados enviados por *e-mail*.

- Sites de internet

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/uploads/arquivos/a_musica.pdf. Acesso em: 19 mar. 2022.

<https://feabh.org.br/team/berenice-menegale/>. Acesso em: 05 out. 2022.

http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5Dcarvalho_198950.3628743.DocLstX&pesq=%22pianista%20Pedro%20de%20Castro%22. Acesso em: 05 out. 2022.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_00&pesq=%22pianista%20Pedro%20de%20Castro%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=53086. Acesso em: 17 jan. 2022.

<http://bibliadocaminho.com/ocaminho/Tematica/BI/A/BiA104.1.htm>. Acesso em: 17 mar. 2022.

- Discos

CASTRO, Pedro; ZECCHINA, Olga (Interp.). Clássico Romântico. Belo Horizonte: RCA, 1971. 1 Long play.

SALGADO, Lia (Interp.). Rio enamorado e Meu amor tão bom. Rio de Janeiro: Continental, 1955. 1 Disco 78 rpm.

ANEXO 1 – PARTITURAS DE *PRECE*, *SAUDADE*, *SERENATA*, *RIO ENAMORADO* E
DUAS ALMAS DE PEDRO DE CASTRO

Ao notavel soprano Maria Amelia Balbi de Bastos

PRECE

PEDRO de CASTRO

Andante religioso

Ir - mã que - ri - da, tu par - tis - te e me dei - xas - te.

Quan - ta tris - te - za in - va - do meu ser! O ca -

- ri - nho que me des - te, nun - ca mais te - rei nes - te man - do de

dôr.

Propiedad reservada.
 Todos los derechos de la presente edición están reservados.

poco rit.

a tempo

Ir - - mã que - - ri - - da, tu par - tis - te e me dei -

a tempo

- xas - - te. Quan - - ta tris - te - - za in -

- va - - de o meu ser! O ca - ri - - nho que me

, rit.

des - te, nun - ca mais te - rei - nes - te mun - do de dor.

p rit. *p*

A. cantora Rita R. Sainas
 opus Pedro de Castro
 B. Violante - 8-3-1949

Violante

Letra de
 Da Costa e Silva

Música de
 Pedro de Castro

Dedicada à distinta cantora

Lia Galgado

Letra de "Saudade" Pedro de Castro

Da Costa e Silva

Com tomura

Sau...

da... da... dor da mi... nha... ra... gan... do...

cresc...

pran... to... do... do... li... zan... do... ma... fi... sau...

cresc...

da... da... dor da mi... nha... ra...

mf

12

ri ... Can... ti... gas dea. quas elá... nas so... lu...

...can...do (mais movimentado)

mp

um poco agitado

Noi...tes de ju...nho e ca bo...né com

dim

pio, do lu... ar, so-bre ar... vo... re... do, pa-am... do, pi.

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a half note 'pio', followed by a quarter note 'do', a dotted quarter note 'lu... ar', and a half note 'so-bre ar... vo... re... do, pa-am... do, pi.'. The piano accompaniment consists of eighth-note chords and triplets in the bass line.

...an... do & ao sen... to, as fo-lhas li... vi das can

The second system continues the vocal line with a half note '...an... do &', a quarter note 'ao sen... to,', and a half note 'as fo-lhas li... vi das can'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including triplets.

...tan... do e sa-da de i... mor... tal de um

The third system features a vocal line with a half note '...tan... do', a quarter note 'e sa-da de i... mor... tal', and a half note 'de um'. The piano accompaniment continues with eighth-note chords and triplets.

poco ritard.
sol des... li... o *a tempo* pa...

The fourth system begins with a vocal line marked 'poco ritard.' (poco ritardando) and 'sol', followed by a half note 'des... li... o'. The tempo then changes to 'a tempo' for the final part of the system, which includes a half note 'pa...'. The piano accompaniment includes markings for 'rit' (ritardando) and 'mf' (mezzo-forte).

4

Sau... da... de! A sa de dor do Pen... sa...

P

dim

...men... to! Ge... mi... dos são de ca... na... vi... ais ao

P

ven... to Os mor... ta... lhas da né... voa so... bre a

dim

ser... na Sau... da... de! O Par... nu... i... ba re... lho

pp ritard. *P a tempo*

pp rit.

5

mon... ge De bar... bas bran.cas a... lon..

gan... do...

P Calmo e espressivo
E, ao lon... ge, E mu...

ritard e dim *PP*
... ge... do los bais da mi... nha ter... ra.

Dim
13-10-48
W. F. F. F.

210

Para MARIA LÚCIA GODOY

PEDRO DE CASTRO

RIO ENAMORADO
CANÇÃO

PARA CANTO E PIANO

Letra de ARTUR RAGAZZI



Propriedade reservada

Para o querido
 > Beethoven
 lembrou de mim
 ilha municipal de Beypore
 A. de Aguiar, 20/2/62.
 Geraldo

Rio enamorado

Canção

Letra de ARTUR RAGAZZI

Música de PEDRO DE CASTRO

Tu vais ao rio sòzinha
 Teu lindo corpo banhar,
 Cuidado, minha louquinha!
 O rio quer te levar.

Na lisa face do rio
 Não vás teu corpo espelhar,
 Depois que o rio te viu
 Não quer descer para o mar.

Desce, mas desce chorando,
 Com pena de te deixar;
 Vai-se nas curvas virando } *Bis*
 Como querendo voltar.

Gracioso

p choro e ritmado

p dolente

Tu vais ao ri. o sò. zi. nha
 Na li. sa fa. ce do ri. o

p

mf

Teu lin. do cor. po ba. nhar,
 Não vás teu cor. poes. pe. lhar,
 Cui. da. do, mi. nha lou. qui. nha!
 De. pois que o ri. o te vi. u

mf

19.915

Propriedade reservada

1. *dim.* O ri - o quer te le - var. 2. *dim.* Não quer des.cer pa.ra.o mar.

dim. *p cresc. mf dim.* *dim.* *p*

p Des.ce, mas des.ce eho.ran - do, *mf* Com pe - na de te dei - xar:

p *mf*

p Vai.se nas cur - vas vi - ran - do 1. *sempre p* Co.mo que.ren - do vol - tar.

p *sempre p*

p^{2.} Co.mo que.ren - do vol - tar. *f* Não quer des.cer pa.ra.o mar.

p *p* Dal $\$$ *f* *f*
al Φ

19 915

1
SI MAIOR

Serenata - música de Pedro de Castro

Calmo e expressivo

palavras de Abilio Barreto.

Piano

LA VAI SE-RE.. NDO JE-QUI-TI ... NHO ... NHA CO--MO QUEM
NAS SUAS PRA-IAS DEA-REIA CLA-----RA OU.. VE-SEA

SO..... NHA CAL-MDA RO... LAR
YA' RA TRIS-TEA CAN--TAR

Por so-BREAS A-GUAS U-MA CA-NÔ ----- A DES-LI-SA,
 EA NA-TU-RE-ZA TRANQUI-LA DOR----- ME NUM LEI-TOR E-

The first system of the handwritten musical score consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361

3

LE--VEA CA-NÔ-A CORRE SE-RE--NÁ, QUAL NI--VEA
DE LON--GEOLHANDO QUADRO TÃO LIN--DO, FI--QUEI-SOR--

sempre p.

PE--NA SO--PRA--DA NO AR
RIN--DO E A ME--DI--TAR:

andi

CON-DUZ EM FU-GA DOIS A-MO-RO--SOS JO--VENS DI--

TO--SOS QUE VÃO CA--SAR.

cresc. m f

dim

Handwritten musical score on aged paper, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are in Portuguese: "QUAN-TA VENTU-RA-VAI NA CA-NÕ - - - - A. QUE COR-RE, vô -- A À LUZ DO LU -- AR!". The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *dim*, *p.*, and *pp*. There are also performance instructions like *D.C.* (Da Capo) and a circled *D.C.* at the end of the piece. The score is divided into two systems, with a red box around the first measure of the first system and a red Roman numeral 'III' on the left margin. The bottom half of the page contains several empty musical staves.

III

cresc. *mf*

QUAN-TA VENTU-RA-VAI NA CA-NÕ - - - - A. QUE COR-RE,

dim *D.C.*

vô -- A À LUZ DO LU -- AR!

dim *p.* *pp* *D.C.*

à Montalvo Monducci

Letra de
Alceu Wamosy

Duas almas

Música de
Pedro de Bastos

Moderato

Oh! tu que veus de

The first system of music features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The vocal line begins with a fermata, followed by the lyrics 'Oh! tu que veus de'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

lou - ge, oh! tu que veus abusa - - da,

cresc - -

The second system continues the vocal line with the lyrics 'lou - ge, oh! tu que veus abusa - - da,'. The piano accompaniment continues with a 'cresc - -' (crescendo) marking. The notation includes various note values and rests.

em - tra, esobamente - toem - com - tra - ras ca - ri - - nho:

The third system features the lyrics 'em - tra, esobamente - toem - com - tra - ras ca - ri - - nho:'. The piano accompaniment includes a 'mf' (mezzo-forte) marking. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system shows the piano accompaniment continuing with complex chordal textures and moving lines in both hands. It ends with a double bar line and repeat dots.

lou nunca fui a - ma - do e vi - vo tão sa
 zi - nho, vi - ves só - zi - nha sem - pre e
 nunca pos - te a ma - da ...
 a mé - ve a

-3-

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C), and two piano accompaniment staves (right and left hand) in the same key and time. The lyrics are "ar li-vi-da-men - - te a es-ti-a - - da." The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Handwritten musical score for the second system. It continues with three staves. The lyrics are "ca mi-nha abso - va tem a te-zi-vez de um". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. There are dynamic markings like *mf* and *p* visible.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The lyrics are "ni-nho. En-tra, aome - nos". The piano accompaniment continues. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves. The lyrics are "que a si-za do ca-mi - nho se dou - - rem nos - plen". There is a large blacked-out area in the vocal line of the first measure. The piano accompaniment continues. Dynamic markings include *mf* and *p*.

-4-

dor nas - cen - te da al - vo - ra

The first system of handwritten musical notation features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are "dor nas - cen - te da al - vo - ra". The piano part includes chords and a melodic line in the right hand, with some scribbled-out notation at the end of the system.

- ra - da

The second system continues the musical notation. The vocal line has the lyrics "- ra - da". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*.

ca manhá quan - to a luz do sol dou - rar ra - di

The third system of notation includes the lyrics "ca manhá quan - to a luz do sol dou - rar ra - di". The piano accompaniment continues with a consistent harmonic and rhythmic structure.

- o - ra co - sa en - tra - da sem fim, de -

The fourth system concludes the page with the lyrics "- o - ra co - sa en - tra - da sem fim, de -". The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand.

MUSICAS E INSTRUMENTAIS
 CASA MANON S. A.
 Rua Boa Vista, 280 - S. Paulo (Brasil)

-5-

5

ser-ta, hor-ronda e nu - a, Po-des par-tir de

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "ser-ta, hor-ronda e nu - a, Po-des par-tir de". The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff in bass clef. The piano part features chords and moving lines in both hands.

no - vo, ó não-ana-de for - mo - - ra!

The second system continues the musical piece. The vocal line (top staff) has the lyrics "no - vo, ó não-ana-de for - mo - - ra!". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with similar rhythmic patterns and chordal structures. The key signature remains one sharp.

já não se-rei tão so,

The third system of the score features the vocal line with the lyrics "já não se-rei tão so,". The piano accompaniment continues to support the melody. The notation includes various note values and rests.

nem se-rás tão só-zi - nha: Já de fi-car co -

The fourth and final system on this page shows the vocal line with the lyrics "nem se-rás tão só-zi - nha: Já de fi-car co -". The piano accompaniment concludes the system with several chords. The key signature is still one sharp.

-6-

mi - - - - - go - u - ma sa - u - da - de tu - a ...

Has de le - var con - ti - - - - go - u - ma sa - u - da - de

mi - nha ... ra - da

al. b.

no es plen - te - dor mas - em te - dor - ra - da.

mf *rit.* *pp*

ANEXO 2 – NOSSA EDIÇÃO DAS CANÇÕES *PRECE*, *SAUDADE*, *SERENATA*, *RIO ENAMORADO* E *DUAS ALMAS* DE PEDRO DE CASTRO

Ao notável soprano Maria Amelia Balbi de Bastos

PRECE

Edição: Lucas Damasceno

Pedro de Castro (1895-1978)

Poesia anônima

Andante religioso
p

Ir - mã que - ri - da, tu par - tis - te e me dei - xas - te.

Piano

5 *ritand.* *a tempo*
A Quan - ta tris - te - za in - va - de o meu ser! O ca -

Pno. *ritand.* *a tempo*

9 *poco rit.*
A ri - nho que me des - te, nun - ca mais te - rei nes - te mun - do de

Pno. *poco rit.*

13 2 PRECE

A

dor.

Pno.

13

p *cresc.* *mf dim.* *p* *cresc.* *mf dim.*

18

A

poco rit.

Pno.

18

p *poco rit.*

23

A

a tempo *p*

Ir - mã que - ri - da tu par - tis - te e me dei -

Pno.

23

a tempo *p*

26 PRECE 3

A

xas - te quan - ta tris - te - za in -

Pno.

29

A

va - de_o meu ser! O ca - ri - nho que me

Pno.

32

A

des - te, nun - ca mais te - rei nes-te mun - do de dor.

Pno.

p poco rit.

pp

Saudade

À D. Lia Salgado

Edição: Lucas Damasceno

Poema de Da Costa e Silva (1885-1950)
Música de Pedro Castro (1895-1978)

Adagio ♩ = 58

Com ternura

p

Sau -

3

da - de! O - lhar de mi-nha mãe re - zan - - do, E o

5 *cresc.*

pran - to len - to des - li - zan-do em fi - - - o... Sau -

7 *mf*

da - del A - mor da mi - nha ter - - - ra... *p* O

2
9

ri - - - o Can - ti - gas de á - guas cla - ras so - lu -

11 *p*

can - do. (mais movimentado)

13

mf

15 *um poco agitado*

dim.

Noi - tes de ju - nho... O ca - bu - ré com

18 3

frio, Ao lu - ar, so-bre o ar-vo - re - do, pi-an - do, pi-

21

an - do... E, ao ven - to, as fo-lhas lí - vi - das can-

24

tan - do A sau-da - de i - mor - tal de um

27 *poco ritard.* **p**

sol de es - ti - o.

rit. *mf* **a tempo** *8va*

4
30 *p* tempo I

Sau - da - de! A - sa de dor do Pen - sa -

32

men - to! Ge - mi - dos vãos de ca - na - vi - ais ao

34 *dim.*

ven - - to... As mor - ta - lhas da né - voa so - bre a

36 *pp ritard.* *p* a tempo

ser - - ra... Sau - da - de! O Par - na - i - ba - ve - lho

38

mon - - ge As bar - - bas bran - cas a - lon -

40

gan - - do...

42

p calmo e espressivo

E, ao lon - - ge, O mu -

44

ritard. e dim. *pp*

gi - - do dos bois da mi - nha ter - - ra.

Serenata

Edição: Lucas Damasceno

Música de Pedro de Castro (1895-1978)

Poema de Abílio Barreto (1883-1959)

Calmo e Expressivo

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 6/8 time, marked *p*. The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line enters at measure 4, marked *cresc.* and *mf*. The lyrics are in Portuguese and describe a serene scene. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern, marked *poco rall. e dim.* and *p* towards the end of the piece. The score concludes with a final piano accompaniment flourish.

Piano

4 *cresc.* *mf*

7 *poco rall. e dim.* *p*

9 Lá vai se - re - no o Je - qui - ti - nho - nha, co - mo quem
Nas su - as pra - ias de a - re - ia cla - ra, ou - ve - se a

11 so - nha, cal - mo a ro - lar.
Ya - ra tris - te a can - tar.

Pno.

2

SERENATA

13

por so bre as á - guas u - ma ca - no - a des li - sa,
 e a Na - tu - re - za tran - qui - la dor - me num lei - to e -

Pno.

15

vo - a a luz do lu - ar.

Pno.

delicado

17

nor - me da - cor - do mar.

Pno.

p *pp*

19

Le - ve a ca - no - a co - rre se - re - na, qual ni - vea
 De lon - ge o - lhan - do qua - dro tão lin - do, fi - quei sor -

Pno.

SEMPRE p

SERENATA

3

21

pe - na so - pra - da no ar;
rin - do e a me - di - tar:

Pno.

23

con - diz em fu - ga dois a - mo - ro - sos jo - vens di -

Pno.

25

cresc. *mf*
to - sos que vão ca - sar.

Pno.

mf *dim.*

27

cresc. *mf*
quan - ta_a - ven - tu - ra vai na ca - nô - a, que co - rre,

Pno.

4

SERENATA

29 *vo - a, à luz do lu - ar!* *dim.* ***p*** *8^{va}* **D.C. al Coda**

Pno. *dim.* ***p*** *8^{va}* ***pp*** **D.C. al Coda**

32 *mar.* *8^{va}* ***pp*** *poco rall.*

Pno. ***pp*** *poco rall.*

Rio enamorado

Canção

Música de Pedro de Castro (1895-1978)

Poema de Arthur Ragazzi (1879-1948)

Edição: Lucas Damasceno

Gracioso ♩ = 55

Piano

p *choroso e ritmado*

p *dolente*

Tu vais ao rio so - zi - nha
Na li - sa fa - ce do ri - o

p

mf

Teu lín - do cor - po ba - nhar, Cui - da - do, mi - nha lou - qui - nha!
Não vás teu cor - po, es pe - lhar, De - pois que, o ri - o te vi - u

Pno.

Pno.

Pno.

* Executar fermata do compasso, 09, somente na repetição.

2 Rio enamorado

11 *dim.* O ri - o quer te le - var. *dim.* Não quer des - cer pa - ra, o mar.

15 *p* Des - ce, mas des - ce cho - ran - do, *mf* Com pe - na de te dei - xar:

19 *p* Vai - se nas cur - vas vi - ran - do, *sempre p* Co - mo que - ren - do vol - tar.

D.S. al Coda Φ

23 *p* Com - mo que - ren - do vol - tar. *f rit.* Não quer des - cer pa - ralo mar.

Pno.

2

15 *p*

Vox

Eu nun - ca fui a - ma - do, e vi - vo tão so -

Pno.

p

18

Vox

zi - nho, Vi - ves só - zi - nha sem - pre, e

Pno.

18

21 *mf*

Vox

nun - ca fos - te, a - ma - da...

Pno.

21 *mf*

24 *p*

Vox

A ne - ve an - da bran - que -

Pno.

24 *mf* *p*

Vox

27

ar li - vi - da - men - te, a es - tra - da

Pno.

Vox

30

E, a mi - nha, al - co - va tem a te - pi - dez de, um

Pno.

p

cresc.

Vox

33

ni - nho. En - tra, ao me - nos

Pno.

mf

p

Vox

36

a - tè queas cur - vas do ca - mi - nho se ba - nhem no es - plen -

Pno.

cresc.

mf

p

4

Vox

39

dor nas - cen - te da al - vo

Pno.

39

Vox

41 *mf*

ra - da

Pno.

41 *mf*

44

Vox

E a - ma - nhã quan - doa luz do sol bri - lhar ra - di -

Pno.

44 *p*

Vox

47 *mf*

o - sa es - sa es - tra - da sem fim, de -

Pno.

47 *mf*

Vox *sf sf sf p*
ser - ta, hor - ren - da, e - nu - a Po - des par - tir - de

Pno. *f p*

Vox
no - vo, ó nó - ma - de for - mo - sal

Pno.

Vox *p*
Já não se - rei tão só,

Pno. *p*

Vox
nem se - rás tão so - zi - nha: Há de fi - car con -

Pno.

6

Vox

62

ti - - - go, u - ma - sau - da - de tu - a...

Pno.

Vox

65

Hás de le - var con - ti - - - go u - ma sau - da - de

Pno.

Vox

68

p

mi - nha... ra - da.

Pno.

p

Vox

73

rit. pp

No es - plen - dor, nas - cen - te da al - vo ra - da.

Pno.

mf *p* *rit.* *pp*