

## D. CANÇÃO

Olegário Marianno

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

### I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

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

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

O poema não apresenta aliterações e assonâncias expressivas.

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

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

---

<sup>1</sup> A compositora muda a palavra *marcha* para *andar* na canção.

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

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

## 1. Níveis do Poema

### 1.1 Nível Sintático

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

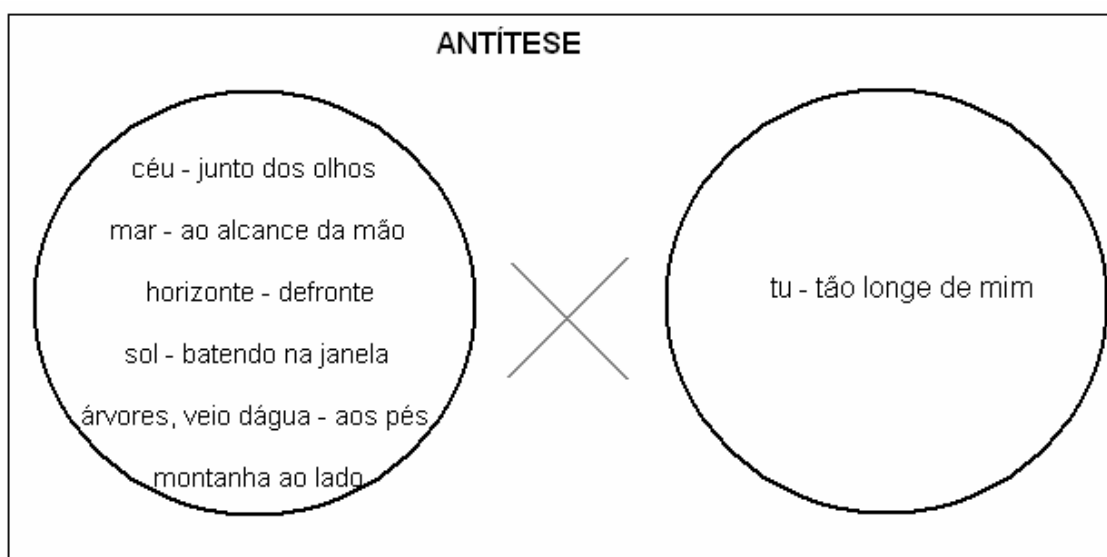
## 1.2 Nível Semântico

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

## 1.3 Nível Lexical

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

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



*Figura 21 – Antítese em Canção*

## II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

### 1. SOM

#### 1.1 Dinâmica

A compositora grafa na partitura as seguintes indicações de dinâmica:

c. 1-2 – *< mf*

c. 31 – *mp*

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

#### 1.2 Textura

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

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

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

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

c. 11 – 14 – Linha do canto + Acompanhamento

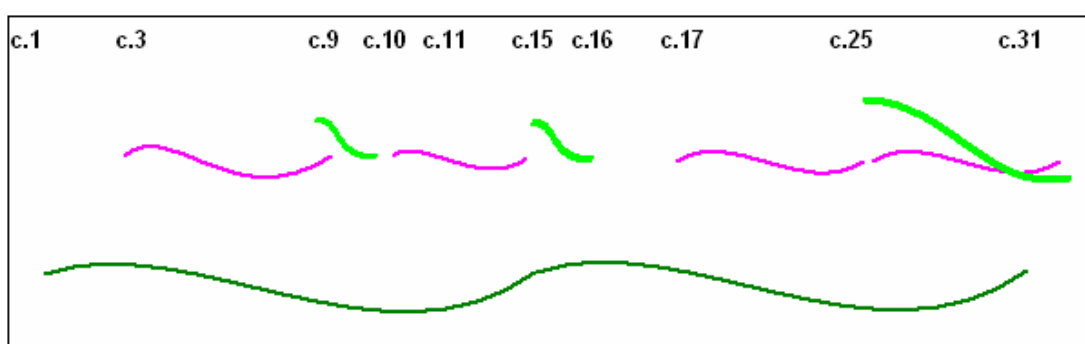
c. 15 – 16 – Linha do piano + Acompanhamento

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

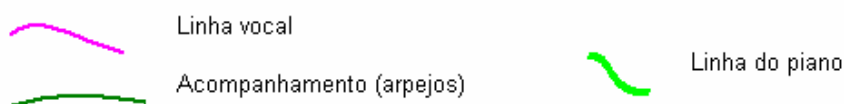
c. 18 – 25 - Linha do canto + Acompanhamento (c. 25 – início do contracanto do piano)

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

Observe o gráfico da textura da canção:



#### Legenda



*Gráfico 4 – Textura em Canção*

### 1.3 Timbre

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

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

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

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



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

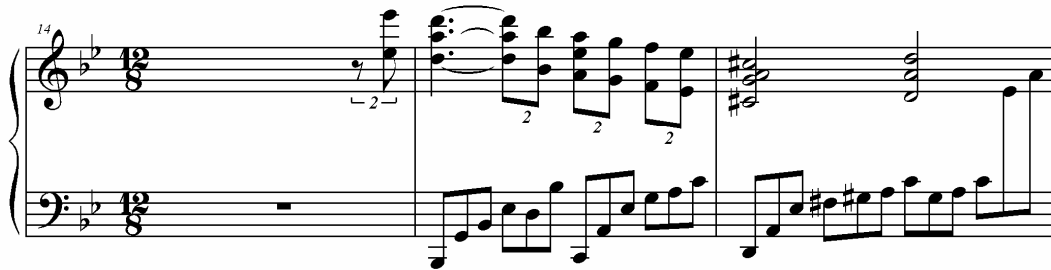


Figura 23 – Frase do piano semelhante à primeira frase vocal (c. 14 – 16)

## 2. HARMONIA

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

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

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

S D Sa

Figura 24 – c. 4 - 6

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

dar... que não tem fim...

(D) D

Figura 25 – c. 23 – 24

As dissonâncias empregadas pela compositora nas funções principais são:

t = 6, 9, 7

D = 9, 7

s = 6

### 3. MELODIA

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

### 3.1 Contornos Melódicos

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2 Âmbito

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

#### 4. RITMO

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

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

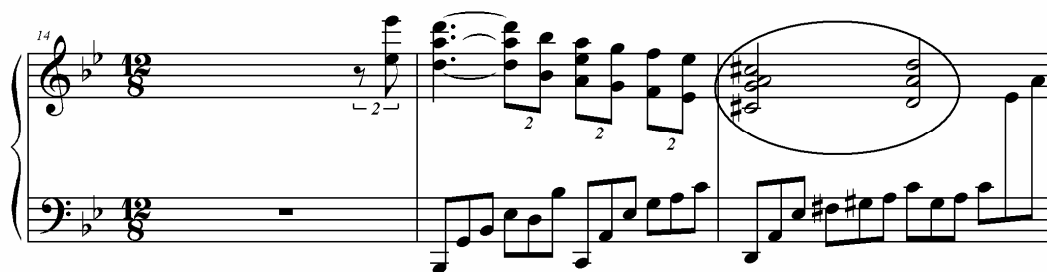


Figura 29 – Exemplo de dúvida na fórmula do compasso (c. 14 – 16)

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

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

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



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

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

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

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

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

## 5. CRESCIMENTO

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

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

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

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

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

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

Os contrastes entre as Seções A e A’ são:

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

## RELAÇÃO TEXTO MÚSICA

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

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

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

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

## SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

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

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

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

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

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

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

---

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