

B. ESPERA INÚTIL

Olegário Marianno

Esperei-te toda noite
Em crescente exaltação:
Os meus braços te acenavam,
Os meus lábios te chamavam,
E enquanto esperava, em vão,
Os ramos garatujavam
Ao luar, teu nome no chão.

Quando veio a madrugada,
Eu tinha a face molhada...
Era de orvalho? Não sei.
Se a água do orvalho é salgada,
Foi engano. Eu não chorei.

Para a presente análise, utilizou-se o manuscrito autógrafo de 1945 – **MS1**, por se tratar da primeira versão da canção e por integrar a versão que foi presenteada ao soprano Maria Sylvia Pinto.

I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema foi publicado por Olegário Mariano em 1937, no livro *O enamorado da vida*. É o único poema deste opus, de autoria de Olegário Marianno, que não foi publicado no livro *Quando vem baixando o crepúsculo*, de 1944. À exceção de *Imagem*, que é de Manuel Bandeira, todas as outras canções do opus têm poemas extraídos do livro de 1944.

No prefácio à terceira edição do livro *O enamorado da vida*, Júlio Dantas faz os seguintes comentários sobre o poema:

“A nota sentimental prolonga-se numa série de breves poemas, cujo comovido intimismo nos faz pensar em Geraldty, e entre os quais encontro uma verdadeira obra prima de simplicidade: *Espera Inútil*.” (1947:05)

Sobre o poeta, Dantas ainda diz:

“... este poeta singular é ainda, e foi sempre, um espectador deslumbrado, embora por vezes melancólico, do mundo exterior das formas e do mundo interior das almas, um <<pessimista risonho>>. (...) não é nenhum romântico, nem um parnasiano, nem um neoclássico, nem um simbolista, nem um modernista. É tudo isso, ao mesmo tempo. Pertence à estirpe dos grandes poetas que, vivendo em época de tradição, refletem todas as orientações, todas as influências, todas as correntes estéticas, sem obedecer determinadamente a nenhuma delas.” (1947:06)

Espera Inútil está na primeira parte do livro, que se encerra com 12 sonetos. Essa prática é classificada por Júlio Dantas como “quase um ritual nas coletâneas líricas brasileiras” (1947:06). Sobre a parte em que o poema se insere, Dantas afirma ser ela toda impregnada de “adoração saudosa” e de “tristeza elegíaca”, características que podemos observar neste poema.

Olegário Mariano estrutura o poema em versos regulares de sete sílabas poéticas, tipo de verso conhecido como *redondilha maior*. É o verso mais simples do ponto de vista das leis métricas, predominante nas quadrinhas e canções populares. Tradicional na língua portuguesa, a redondilha maior já era frequente nas cantigas medievais. (GOLDSTEIN, 2005:27).

Os doze versos do poema estão distribuídos em duas estrofes: a primeira com sete versos (sétima ou septilha) e a segunda com cinco (quinteto ou quintilha).

Nota-se no poema a aliteração das consoantes *s*, *t*, e *r*:

ESpeRei-Te Toda a noiTe
Em cReSCenTe exalTaÇão:
OS meuS bRaÇoS Te aCenavam
OS meuS olhoS Te chamavam,

E enquan**T**o e**S**pe**R**ava em v**ã**o,
OS ramo**S** ga**R**a**T**ujavam
Ao lua**R**, Teu nome no ch**ã**o.

Quando veio a mad**R**ugada,
Eu **T**inha a fa**C**e molhada...
E**R**a de o**R**valho? N**ã**o Sei.
Se a água do o**R**valho é Salgada,
Foi engano. Eu n**ã**o cho**R**ei.

Nota-se que as aliterações se concentram na primeira estrofe.

Espera Inútil apresenta assonância das vogais *a*, *e* e *o*:

E**s**p**e**r**e**i-t**e** t**o**d**a** **A** n**o**i**t**e
E**m** cr**e**sc**e**nt**e** **E**x**a**lt**a**ç**ã**o:
O**s** m**e**us br**a**ç**o**s t**e** **A**c**e**n**a**v**a**m
O**s** m**e**us **O**lh**o**s t**e** ch**a**m**a**v**a**m,
E **E**nqu**a**nto **E**sp**e**r**a**v**a** em v**ã**o,
O**s** r**a**m**o**s g**a**r**a**tuj**a**v**a**m
A**o** lu**a**r, t**e**u n**o**m**e** n**o** ch**ã**o.

Qu**a**nd**o** v**e**io **A** m**a**drug**a**d**a**,
Eu t**i**nh**a** **A** f**a**c**e** m**o**lh**a**d**a**...
E**r**a d**e** **O**r**v**alh**o**? N**ã**o s**e**i.
S**E** **A** **Á**gu**a** d**O** **O**r**v**alh**o** é s**a**lg**a**d**a**,
F**O**i eng**a**n**o**. **E**u n**ã**o ch**o**r**e**i.

Observe as rimas no poema:

v.1 Esperei-te toda a noite	A
v.2 Em crescente exalta ção :	B
v.3 Os meus braços te acen avam ,	C
v.4 Os meus lábios te cham avam ,	C
v.5 E enquanto esperava, em vã o,	B

v.6 Os ramos garatu javam	C
v.7 Ao luar, teu nome no chão .	B
v.8 Quando veio a madrugada,	D
v.9 Eu tinha a face molhada...	D
v.10 Era de orvalho? Não sei .	E
v.11 Se a água do mar é salgada ,	D
v.12 Foi engano. Eu não chorei.	E

A verso 1 tem uma rima perdida, rima órfã¹. A rima B (ÃO) é uma rima toante, aguda e rica. A rima C (AVAM) é consoante, grave e pobre. A rima D (ADA) é consoante, grave e rica (exceção entre v.9 e 11, onde é pobre). A rima E (EI) é toante, aguda e pobre. As rimas são misturadas: ora aparecem emparelhadas, ora cruzadas.

1. Níveis do Poema

1.1 Nível Sintático

A primeira estrofe é formada por um período bastante longo, enquanto a segunda, por sua vez, constitui-se de vários períodos e frases curtas.

Nota-se um paralelismo sintático, ou seja, a mesma construção sintática (GOLDSTEIN, 2005:61) entre os versos 3 e 4:

*“Os meus braços te acenavam,
Os meus lábios te chamavam”*
(Sujeito + objeto + verbo)

Ocorre *enjambement* ou *encadeamento* – construção sintática especial que liga um verso ao seguinte para completar seu significado (GOLDSTEIN, 2005:63) – nos v. 6 e 7.

¹ Rima órfã: rima sem par em nenhum outro verso (GOLDSTEIN, 2005:46)

1.2 Nível Semântico

Os recursos de linguagem utilizados no poema são a personificação: “*os ramos garatujavam...*”, e o sofisma (argumento com o propósito de induzir o leitor a uma conclusão errada – HOLLANDA, 1993:510): “*se a água do orvalho é salgada / Foi engano. Eu não chorei.*”

1.3 Nível Lexical

Na primeira estrofe predominam verbos de ação, que ilustram, numa gradação de ações, a crescente exaltação do eu lírico: esperar, acenar, chamar. A exaltação é tanta que contagia até os ramos das árvores (que garatujam um nome no chão – o da pessoa esperada).

Já na segunda estrofe predominam os verbos de ligação, devido à descrição do estado do eu - lírico ao final da “espera inútil”. Há, portanto, forte presença de caracterizadores deste estado (face **molhada**, água do orvalho **salgada**). O eu – lírico tenta disfarçar o choro, (talvez pelo fato de a pessoa aguardada não ser digna dele) tentando fazer suas lágrimas se passarem por gotas de orvalho – caso estas sejam salgadas...

Os substantivos **noite** e **madrugada** delimitam o tempo transcorrido. O título já entrega logo o fato de que a pessoa aguardada não apareceu: *Espera Inútil*.

O verbo **garatujar** não é usado no discurso coloquial, dificultando o entendimento da palavra quando cantada.

II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

Para melhor compreensão desta análise, adiantamos uma possibilidade de divisão formal da canção, elaborada a partir da análise da canção:

Introdução – c. 1 – 4

A – c. 5 – 19

B – c. 20 – 28

A' – c. 29 - 41

1. SOM

1.1 Dinâmica

As indicações de dinâmica feitas pela compositora na partitura são:

c. 1 – *p*

c.4 – *mf*

c. 20 – *f*

c. 24 – *mp*

c. 28 – *p*

c. 35 – <

c. 36 – *f*

Espera Inútil é a canção deste opus em que a compositora grafa o maior número de indicações de dinâmica.

Predomina a dinâmica *p* por todos os quatro compassos de introdução. No final do c. 4 a voz entra, em anacruse para o c. 5, já em *mf* e este patamar prevalece por toda a primeira Seção (A), que corresponde aos c. 5 – 19. O interlúdio do piano – Seção B – inicia-se em *f*, onde as primeiras frases (c. 20 - 23) contrastam com a terceira (c. 24 – 28), que está em *mp*. A Seção A' inicia-se na anacruse para o c. 29, onde o canto volta em dinâmica *p*. Esta se mantém até o c. 35, onde um sinal de crescendo prepara o *f* do c. 36, que se dissolve nos longos acordes até o final da canção, no c. 41.

Nota-se que a dinâmica está intimamente relacionada com a forma da canção, como se pode observar no esquema abaixo:

Introd	A	B		A'			
c.1	c.4	c.20	c. 24	c. 28	c.35	c.36	c.41
<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>F</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<	<i>f</i>	

Tabela 3 – Dinâmica em *Espera Inútil*

1.2 Textura

Espera Inútil apresenta também a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada. Nas seções A e A' a melodia fica a cargo de uma voz solista, e o acompanhamento instrumental a cargo do piano. Na Seção B, quem realiza a melodia é a mão direita do piano (em acordes e oitavas), enquanto a mão esquerda faz o acompanhamento.

O acompanhamento se caracteriza por um movimento perpétuo de semicolcheias, que só se interrompe nos compassos finais. Na introdução, em A e em grande parte de A', a mão direita do piano realiza pequenos comentários, caracterizados pelo ritmo com contratempo: pausa de semicolcheia + três semicolcheias. Enquanto isso, a mão esquerda permanece com seus arpejos de semicolcheias. Na Seção B, o acompanhamento sintetiza o que fazia a mão esquerda e a mão direita, e passa a fazer seus arpejos com um contratempo na primeira metade do segundo tempo do compasso. Na Seção A', de c. 29 – 36, o acompanhamento é igual ao da Seção A (mão direita fazendo pequenos comentários e mão esquerda em semicolcheias). A partir do c. 36 até o final da canção o acompanhamento muda-se para blocos de longos acordes, interrompendo o fluxo de semicolcheias, e a melodia vocal segue como em um recitativo.

Há pouca variação de textura, e esta variação está relacionada à forma da canção, como se observa no esquema a seguir:

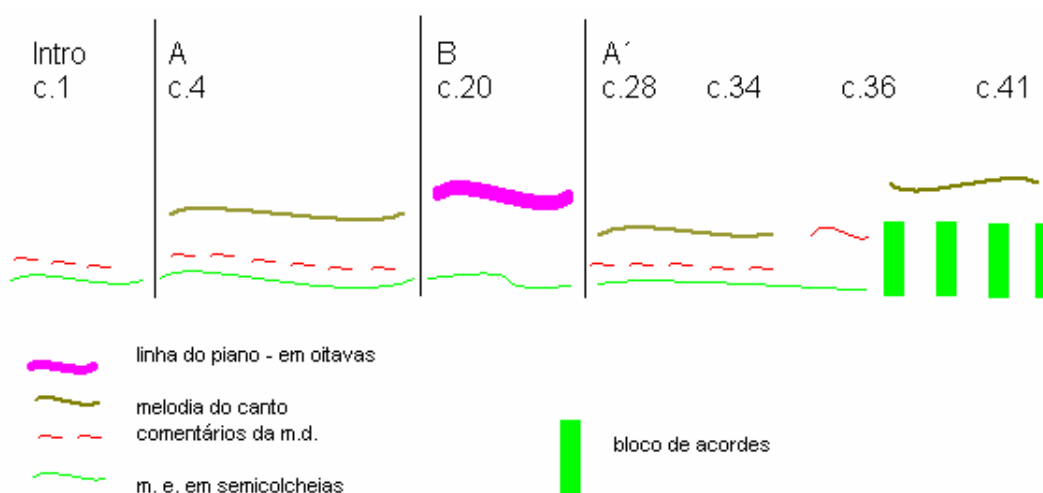


Gráfico 2 – Textura em *Espera Inútil*

1.1.1 Timbre

Como em *Imagem*, também na canção *Espera Inútil* a compositora combina os timbres usuais do gênero canção: 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 timbre se relaciona também com a forma, sendo um dos contrastes mais visíveis entre as Seções A e A' e a Seção B: nesta última quem realiza a melodia principal é a mão direita do piano em acordes e oitavas.

2. HARMONIA

Espera Inútil estrutura-se harmonicamente dentro do sistema tonal, sendo escrita na tonalidade de D (Ré Maior). O discurso harmônico se mostra bastante simples, com predominância das funções D – T. Nota-se que de c. 5 – 12 e de c. 29 – 36 ocorre um ostinato rítmico-harmônico no acompanhamento, com a repetição da cadência T (com a terça no baixo) – D (com a sétima no baixo). Nos c. 13 – 18 há uma breve passagem pela região da Tônica Anti-relativa (Fá#m) que pode ser também entendida como dominante relativa devido à função do acorde de dominante da dominante que a antecede, logo retornando para a Tônica nos compassos seguintes.

ma - vam. E en - quan - to es - pe - ra - va em vão Os
ra - mos ga - ra - tu - ja - vam ao lu - ar, teu no - me no chão...

Figura 9 – *Espera Inútil* c. 12 - 18

Na introdução (figura 10), a tônica é seguida por uma dominante individual da Subdominante relativa. Mas o acorde que se segue é o de dominante de Ré M (sem fundamental e com quinta no baixo – reforçada pelo trítono entre o dó# e o sol), quebrando a expectativa da Subdominante relativa. Este mesmo encadeamento é repetido no interlúdio do piano (figura 11) com algumas pequenas alterações:

Moderado gracioso
p
cres.
T⁶ (D) [Sr] D⁵

Figura 10 – *Espera Inútil* c. 1 - 2

19 1 2

Es - pe *f*

23 *mp*

(D^b)[Sr]
3

D
3

Figura 11 – *Espera Inútil* c. 19 - 26

Como em *Imagem*, a compositora utiliza-se de acordes com função de dominante sem a fundamental. O que ocorre nesta canção, em especial, é a utilização de acordes em segunda inversão (com a quinta no baixo), obedecendo às regras da harmonia tradicional, ou seja, esses baixos vêm preparados, em forma de passagem ou bordadura.

A canção se encerra com uma cadência de dominante 6-4/5-3, com textura ampliada por grandes blocos de acordes.

A mudança de harmonia (ritmo harmônico) se dá compasso por compasso, como observamos na canção *Imagem*. As funções principais são coloridas com as dissonâncias:

T – 6, 9

D – 7, 9

Ta – 7, 9, 11

3. MELODIA

Espera Inútil apresenta uma melodia vocal principal acompanhada pelo piano nas Seções A e A', e na Seção B a melodia fica a cargo da mão direita do piano, sendo acompanhada pela mão esquerda.

3.1 Contornos Melódicos

Nas seções A e A', a melodia vocal descreve frases em geral anacrústicas, geralmente curtas, com emprego predominante da escala maior e com freqüentes saltos de sexta. Geralmente as frases se iniciam com um salto (ascendente ou descendente). As frases terminam quase sempre suspensas, à exceção daquelas que finalizam as seções. Apenas a frase final chega na tônica, através de um semitom (sol – fá#).

Os comentários da mão direita do acompanhamento do piano se caracterizam pela repetição dos intervalos si² – si³ – lá³ e dó³ – si³ – sol³ nos c.5 – 12 e c. 29 – 34. O contorno desses comentários não varia nos c. 13 – 17, o que mudam são as notas e intervalos.

Em B, a melodia do piano segue o padrão da melodia vocal: ambos sempre terminando suas frases em suspensão (na dominante) – a exceção das frases que concluem as seções, como observado anteriormente. São frases acéfalas e descendentes, que giram em torno da nota lá. O acompanhamento na Seção B sofre uma pequena variação: o segundo grupo de quatro semicolcheias adquire o perfil melódico do comentário da mão direita em A e A'.



Figura 12 – Exemplo de acompanhamento do piano e comentários da mão direita

(c. 8-9)



Figura 13 – Exemplo de acompanhamento do piano na Seção B (c. 23 – 24)

Observamos que na seção B desta canção as apoggiaturas são utilizadas como motivos melódicos.

Dois grandes arcos funcionam como elo de ligação entre as seções:



Figura 14 – *Espera Inútil* c. 18 - 19

As melodias apresentam saltos de quarta ascendente e sexta maior em direção ao I grau, e saltos de quinta justa ascendente e segunda maior descendente em direção ao V grau.

3.2 Âmbito

O âmbito da canção *Espera Inútil* encontra-se entre o Lá -1 (nota mais grave na peça) e Mi 5 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) de uma décima – entre o Ré3 (Dó3 opcional) e o Fá#4.

4. RITMO

A canção está estruturada em compasso binário simples (2/4).

Na introdução e nas Seções A e A' (c. 29 – 36) o acompanhamento do piano não sofre alterações rítmicas: a mão esquerda faz um movimento perpétuo de semicolcheias e a mão direita um contratempo: pausa de semicolcheia + três semicolcheias (ver figura 10).

Em B, o acompanhamento (que fica a cargo da mão esquerda) sintetiza o ritmo dos comentários da mão direita e dos arpejos da mão esquerda, passando a se estruturar de quatro semicolcheias + pausa de semicolcheia + três semicolcheias (ver figura 11).

A melodia vocal apresenta ritmo silábico, alternando semicolcheias, colcheias, semínimas e mínimas. O ritmo se aproxima do discurso falado, não apresentando um padrão que o caracterize. Nota-se o emprego de sínopes e contratempos.

A melodia do piano em B segue os mesmos padrões rítmicos da melodia vocal, com presença de sínopes.

Preparando a entrada da melodia vocal, a compositora utiliza-se de variação na agógica: nos c. 4 e 28 há a marcação de um *cedendo*.

Uma importante variação no andamento ocorre em A'. Em **MS1**, no c. 28 (anacruse do c.29) há a seguinte anotação, que novamente acredita-se ser de Maria Sylvia: *muito mais lento, pp*. No c. 35 está escrito um *a tempo* em letra de Maria Sylvia². Em **MS3**, há a marcação de *Lento*, com letra da compositora, no c. 28, mas não há nenhuma indicação no c. 35. **MS2** confere com **MS1**. Pode-se observar aqui o trabalho conjunto de compositor e intérprete: a sugestão interpretativa de Maria Sylvia parece ter sido aceita pela compositora que a incorporou nas cópias posteriores da canção.

² Afirmações feitas com base em comparação com outras anotações sabidamente feitas pela cantora.

5. CRESCIMENTO

Todos os parâmetros analisados nos levam a observar a seguinte forma na canção:

Introdução [1 – 4] – Apresentação do material rítmico-melódico que será trabalhado no acompanhamento da canção: o movimento perpétuo de semicolcheias desenhando arpejos na mão esquerda do piano e os comentários com contratempo na mão direita.

Seção A [5 – 19] – Pode-se dividi-la em duas pequenas partes: a primeira do c. 5 – 12 e a segunda do c. 13 – 19. A primeira se caracteriza por ser formada por três pequenas frases na linha vocal e um ostinato não só rítmico, mas harmônico (tônica com a terça no baixo – dominante com a sétima no baixo). A segunda é formada por uma longa frase na linha vocal (onde a compositora agrupa três versos do poema). O padrão rítmico se mantém, mas há variações no ritmo harmônico, que se intensifica, além da breve passagem pela região da tônica anti-relativa (ou dominante relativa – devido ao acorde anterior com função de dominante da dominante)

Seção B [20 – 28] – O acompanhamento passa a ser feito apenas pela mão esquerda, que sintetiza o padrão da seção anterior. As frases da mão direita são acéfalas, derivam das frases anacrústicas do canto; e mantém as sínopes e contratempos das frases vocais. Também pode ser dividido em partes menores: c.20 – 23 (duas pequenas frases em forte), c. 24 – 26 (uma grande frase em *mp* respondendo – e concluindo – à idéia das frases anteriores), e nos c. 27 – 28 uma pequena transição (arco melódico) para o retorno da linha vocal. O discurso harmônico é mais elaborado, sem a ocorrência dos ostinatos harmônicos da seção anterior. Aqui as apoggiaturas são tratadas como motivos melódicos.

Seção A' [29 – 41] – Retorno da linha vocal (que canta a segunda estrofe do poema). Marcada pela mudança no andamento: *Lento*. As frases vocais são melodicamente semelhantes às da Seção A. Também pode ser dividido em duas pequenas partes: c. 29 – 35 onde o piano retoma o acompanhamento da Seção A. Há uma frase longa (formada por dois versos do poema) e duas pequenas (um verso dividido). E c. 36 – 41, onde há uma interrupção no fluxo rítmico do acompanhamento do piano: longos acordes arpejados sob a melodia vocal (duas frases), como em um recitativo.

Em resumo, as articulações entre as seções ficam claras devido a:

- Arcos melódicos (grandes arpejos) fazem a articulação entre cada seção
- Na seção B há uma parada na linha vocal. A melodia principal passa a ser feita pela mão direita do piano. Há contraste de dinâmica e variação no acompanhamento.
- Em A' há a retomada do material harmônico e melódico de A, a volta do canto na melodia principal e uma mudança significativa no andamento.

Os contrastes entre as seções A e A' são:

- Diferença no andamento
- Dinâmica de A' é *piano*, enquanto que em A é *meio-piano*
- Final de A' com mudança no acompanhamento: blocos de acordes ao invés das semicolcheias.

Os contrastes entre A, A' e B:

- Em B a melodia principal é executada pela mão direita do piano
- Acompanhamento de B sintetiza o acompanhamento anterior
- Contrastes de dinâmica em B

RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A forma da canção está ligada à estrutura do poema: as seções A e A' coincidem com as estrofes, que são separadas por um interlúdio do piano.

O caráter popular do poema, presentes na versificação (redondilha) e na linguagem, estão refletidos na canção, com sua harmonia simples, e ostinato das funções básicas T e D, além das frases leves, curtas e sem melismas.

A articulação das frases musicais está ligada à pontuação do texto, e não à versificação. Assim, por exemplo, a compositora agrupa o verso 6 e o início do verso 7 em uma frase musical (“corrigindo” o encadeamento do poema).

O movimento perpétuo de semicolcheias e o ritmo acéfalo ilustram a crescente exaltação do eu – lírico.

O acompanhamento brejeiro e as síncofes tentam disfarçar a tristeza da espera inútil (como o eu - lírico com relação ao choro) apesar de a tônica anti-relativa, menor, entregar esse disfarce (bem como *a face molhada* o faz).

O interlúdio do piano pode ser interpretado como o transcorrer da espera noite a dentro, a passagem desse tempo angustiante.

A espera inútil é retratada na harmonia pela cadência da introdução e depois no interlúdio, onde é criada uma espera (expectativa) de uma subdominante relativa que não vem.

Nos c. 13-18, se observamos sob a ótica da harmonia funcional, notamos que F \sharp m é uma dominante relativa, pois o acorde anterior prepara a chegada de uma dominante. Mas se observamos pela ótica do poema, F \sharp m pode ser vista como a tônica anti-relativa, pois Ré Maior seria o lado feliz da espera, e é sempre bom marcar um encontro com quem se ama e a espera é realmente excitante. Entretanto, este acorde (F \sharp m) ocorre no momento em que o texto diz que a espera foi em vão, mostrando dessa forma, na harmonia, o lado triste da espera. De acordo com a tabela de significados das tonalidades na Retórica Barroca, Judy Tarling (2000) afirma que, segundo Rousseau, a tonalidade de D (Ré Maior) significa alegria, enquanto que F \sharp m (Fá # menor), para Matheson refere-se à languidez, dor de amor. Os significados retóricos das tonalidades também se mostram relacionados com o significado do poema, embora, como observamos na canção *Imagem*, não possamos afirmar se a escolha destas tonalidades por parte da compositora se deu propositalmente por conta disso.

O andamento mais lento e a dinâmica mais suave em A' evidenciam a decepção do eu-lírico por sua espera infrutífera por toda a madrugada.

A cadência com dominante 6,4 e os acordes, enfáticos e afirmativos, reforçam e endossam a convicta afirmação final do eu – lírico: *Foi engano. Eu não chorei.*

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Após a análise da canção *Espera Inútil*, sugerimos que os intérpretes a façam soar simples, pois toda a análise nos leva a observar a simplicidade da canção. Para isso o pianista pode fazer o acompanhamento soar bem brejeiro, conferindo um toque suave à canção. Já o cantor pode mostrar o caráter mais popular da canção através do controle do grau de impostação da voz.

Para conferir o *moderato gracioso* que a compositora indica no início da canção, sugerimos que a mão esquerda do acompanhamento, com notas mais rápidas e em região grave do piano, seja executada de maneira leve e clara. Para isso, também a mão direita ao realizar seus comentários de maneira bem discreta, irá valorizar a linha do canto. Quando a mão direita faz a melodia principal, em B, o pianista pode aproveitar o contraste tímbrico e cantar bastante as notas mais agudas das oitavas e dos acordes.

O contraste entre as seções A e A' pode ser bastante evidenciado pelos intérpretes, reforçando a diferença de andamento e dinâmica. Isso confere maior expressividade ao trecho e evidencia a tristeza e a decepção do eu-lírico.