

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Urbano Francisco Peres de Lima

**CINCO CANÇÕES DE MARIA HELENA
BUZELIN (1931 – 2005): RESGATE HISTÓRICO
POR MEIO DE EDIÇÃO DE PERFORMANCE,
ANÁLISE ESTILÍSTICA E DADOS
BIOGRÁFICOS**

Belo Horizonte

2019

L732c Lima, Urbano Francisco Peres de.

Cinco canções de Maria Helena Buzelin (1931-2005) [manuscrito]: resgate histórico por meio de edição de performance, análise estilística e dados biográficos. / Urbano Francisco Peres de Lima. - 2019. 163 f., enc.; il.

Orientador: Mauro Chantal.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Buzelin, Maria Helena, 1931-2005. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Compositoras - Brasil. 5. Canções com piano. I. Santos, Mauro Camilo de Chantal. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784

Urbano Francisco Peres de Lima

**CINCO CANÇÕES DE MARIA HELENA BUZELIN (1931 –
2005): RESGATE HISTÓRICO POR MEIO DE EDIÇÃO DE
PERFORMANCE, ANÁLISE ESTILÍSTICA E DADOS
BIOGRÁFICOS**

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

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Chantal

Belo Horizonte


2019




Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno URBANO FRANCISCO PERES DE LIMA, em 08 de julho de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



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



Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas



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

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado à memória da cantora e compositora Maria Helena Buzelin (1931 – 2005), uma das maiores cantoras líricas de seu tempo, e de seu esposo, o General Dalnio Teixeira Starling (1926 – 2006), pessoa devotada à sua esposa e à arte.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me inspirar, privilegiando-me com a missão de ser músico.

Ao meu pai, referência maior, que diariamente me ensina o sentido do amor incondicional.

À minha mãe, pelo amor e compreensão.

Ao meu mestre, amigo e irmão, Mauro Chantal, presente em todos os momentos de minha caminhada como musicista e ser humano, sempre de forma leve e amigável, pessoa imprescindível no êxito desta pesquisa.

À Fernanda Lima, inesperada e iluminada presença em minha vida.

A Israel Balabram, amigo e irmão, pela amizade e apoio na jornada da vida.

À amiga e professora Patrícia Valadão pelo apoio valioso e amizade.

Ao amigo Paulo Henrique Campos, pela contribuição na confecção desta pesquisa.

Ao José Carlos Buzelin, pela disposição, pelos encontros sempre generosos e pela inestimável contribuição durante todo o processo para a realização deste trabalho, meu muito obrigado!

Aos membros da banca, os professores Marcelo Ramos, Patrícia Valadão, Ângelo José Fernandes e Clara Sandroni, pelas importantes contribuições e colocações nos exames de Qualificação e Defesa.

Aos atenciosos Geralda e Alan, sempre dispostos para o perfeito funcionamento do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG.

Agradeço a todos que de alguma maneira contribuíram para o êxito da presente pesquisa.

À Escola de Música da UFMG e todos os mestres e funcionários que me acolheram tão calorosamente. Hoje me sinto parte dela, com muito orgulho!

RESUMO

A presente dissertação teve como objeto de pesquisa a vida e a obra da compositora Maria Helena Buzelin (1931 – 2005). Até o presente, o resgate de sua obra apresenta um conjunto de cinco canções para canto e piano, todas compostas a partir de textos poéticos de seu cônjuge, Dalnio Teixeira Starling (1926 – 2016). Inúmeros são os dados disponíveis sobre a trajetória da artista, que atuou consideravelmente nas décadas de 1950 a 1980, que sempre se destacou como soprano solista em atuações nacionais e internacionais. Neste sentido, a descoberta deste pequeno acervo tratado nesta pesquisa se configura num dado que contribuirá para o mapeamento de canções brasileiras de câmara, no sentido de agregar e disponibilizar mais títulos de nossa produção camerística.

Palavras-chave: Canção brasileira de câmara; Maria Helena Buzelin; Compositoras brasileiras; Edição musical.

ABSTRACT

The subject of this dissertation was the Brazilian women composer Maria Helena Buzelin's (1931 – 2005) life and work. Up to this moment, the task of cataloging her work was successful in finding five songs for singing and piano, all of them composed from her spouse's poems - Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016). There are numerous data available on this artist's career, who was considerably active from the 50s to the 80s of the 20th century and who was outstanding as a soloist soprano in national and international performances. Therefore, the finding of this small collection, examined in this dissertation, will become a relevant data that will contribute in mapping Brazilian songs, putting them together and making available more titles of our chamber music production.

Keywords: Brazilian art song; Maria Helena Buzelin; Brazilian women composers; Musical edition.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1** – Teatro Francisco Nunes (s.d.), em Belo Horizonte, onde Maria Helena Buzelin estreou como solista de óperas.....21
- Fig. 2** – Capa do box *Memória Maria Helena Buzelin*, contendo seis cd's com gravações de Maria Helena Buzelin, no projeto realizado por seu esposo, Dalnio Teixeira Starling, em 2013.....23
- Fig. 3** – Nota lançada pela imprensa carioca sobre Maria Helena Buzelin e sua participação no Concurso Nacional de Canto, em 1956, na cidade do Rio de Janeiro.....24
- Fig. 4** – Capa do LP *Jóias do canto brasileiro*, lançado pela Sinter, em 1956.....26
- Fig. 5** – Capa do encarte contendo a programação comemorativa dos dez anos de atividades de SBH, em 1959, programa no qual Maria Helena Buzelin estreou como solista em óperas.....27
- Fig. 6** – Maria Helena Buzelin em sua estreia no papel de Mimì. Teatro Francisco Nunes, 1959.....28
- Fig. 7** – Chamada no jornal *Diário de Notícias* anunciando a ópera *A Flauta Mágica*. Rio de Janeiro, 1961.....29
- Fig. 8** – Matéria do jornal *O Globo* sobre a premiação de Maria Helena Buzelin considerada a melhor soprano lírico do 1960 pelo Prêmio Orfeo.....30
- Fig. 9** – Maria Helena Buzelin em fotografia de divulgação, 1963.....31
- Fig. 10** – Recortes sobre a viagem de Maria Helena Buzelin aos Estados Unidos.....32
- Fig. 11** – Capa do programa apresentado por Maria Helena Buzelin, acompanhada de seu pai, no Instituto de Educação, em Belo Horizonte, em abril de 1962.....33
- Fig. 12** – Maria Helena Buzelin em reportagem da revista *A Cigarra*, 1965.....34
- Fig. 13** – Detalhe do programa da produção da ópera *Fidelio*, de L. V. Beethoven, na qual Maria Helena Buzelin interpretou o papel de Leonora. Rio de Janeiro, 1967.....37
- Fig. 14** – Tela a óleo datada de 1969, de autoria de José Carlos Buzelin, na qual Maria Helena posa como Violetta Valéry, heroína da ópera *La traviata*, de G. Verdi.....38
- Fig. 15** – Divulgação da ópera *Mme. Butterfly*, de G. Puccini, estrelada por Maria Helena Buzelin em 1970, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....40

Fig. 16 – Crítica lançada no jornal <i>Correio da Manhã</i> , assinada por Eurico França Nogueira, sobre a estreia de Maria Helena Buzelin na ópera <i>Faust</i> , de Ch. Gounod. Rio de Janeiro, 1972.....	41
Fig. 17 – Programa apresentado pela Orquestra Sinfônica da UFMG no Palácio das Artes, tendo como solista Maria Helena Buzelin. Belo Horizonte, 1973.....	42
Fig. 18 – Maria Helena Buzelin entregue à direção de Sérgio Britto em montagem da ópera <i>La Traviata</i> . Rio de Janeiro, 1974.....	43
Fig. 19 – Reportagem do <i>Jornal do Brasil</i> denunciando o abandono de artistas líricos em meio à grave crise ocorrida na década de 1970.....	45
Fig. 20 – Programa de recital de Maria Helena Buzelin e Hermelindo Castelo Branco, realizado em 1979.....	47
Fig. 21 – Selo em comemoração aos dez anos de falecimento de Maria Helena Buzelin, lançado em Belo Horizonte, em 2015.....	51
Fig. 22 – Exemplo do uso alternado de síncope e quiáltera na canção <i>Quando passar a tormenta</i> , de Maria Helena Buzelin.....	57
Fig. 23 – Detalhe da introdução da canção <i>Se bem me lembro</i> , de Maria Helena Buzelin.....	59
Fig. 24 – Primeira seção da parte A de <i>Se bem me lembro</i> , c. 5 – 12.....	60
Fig. 25 – Identificação da presença de sínopes e repetição de material presente na introdução da canção <i>Se bem me lembro</i> , c. 12 – 20.....	61
Fig. 26 – Reapresentação do material composicional da introdução da canção <i>Se bem me lembro</i> como ponte de ligação entre as seções A e B desta canção, c. 20 – 24.....	62
Fig. 27 – Trecho da seção A' da canção <i>Se bem me lembro</i> , com acréscimo de significativa fermata que valoriza o afeto de seu texto poético, c. 26 – 27, além de alteração da nota Si 3 por meio de bequadro.....	62
Fig. 28 – Recorte da construção do ponto culminante da canção <i>Se bem me lembro</i> , c. 31, e finalização da obra com o uso de sínopes e valorização do texto pela música por meio de movimentação ascendente da palavra “amou”	63
Fig. 29 – Introdução de <i>Praia Vermelha</i> com destaque para as sínopes e acentos rítmicos.....	66
Fig. 30 – Indicação de <i>larghetto</i> e de <i>col canto</i> , sugestivos para a realização de recitativo na parte A.....	66
Fig. 31 – Fim da A e início da parte B da canção <i>Praia Vermelha</i> , de Maria Helena Buzelin.....	67
Fig. 32 – Início da parte B de <i>Praia Vermelha</i> , com destaque para o acompanhamento do piano.....	67

- Fig. 33** – Excertos da parte B da canção *Praia Vermelha*, de Maria Helena Buzelin. A cor vermelha foi utilizada para indicar o acompanhamento em arpejos, o ponto culminante foi marcado com a cor verde, e, por último, a cor azul nos mostra a indicação de retomada do tempo, após quatro compassos em recitativo.....68
- Fig. 34** – Recorte da parte B de *Praia Vermelha*, onde observa-se a retomada do padrão rítmico do início desta seção, indicado pela cor verde. A cor azul indica o esquema de repetição de obra, contendo casas 1 e 2.....69
- Fig. 35** – Introdução de *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin, com a presença de uma movimentação descendente realizada pela ME, que define o afeto desta canção.....71
- Fig. 36** – Início da parte A da canção *Teu nome*, com indicação dos deslocamentos rítmicos das palavras **nome**, **soa** e **gorjeio** e destaque para as frases construídas em progressão.....72
- Fig. 37** – Indicação de fermata que contribui para reforçar o afeto da canção, mais a conclusão da parte A e pequena ponte para a parte A' na canção *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin.....73
- Fig. 38** – Início da parte A' da canção *Teu nome*.....73
- Fig. 39** – Ponto culminante da canção *Teu nome*.....74
- Fig. 40** – Introdução da canção *Quando passar a tormenta*, com destaque para as células rítmicas assinaladas em verde e os acordes de tônica (T), dominante (D7) e tônica (T) assinalados em azul.....76
- Fig. 41** – Seção 1 da parte A, delimitada pela cor vermelha, com as duas frases poéticas marcadas em azul e indicação de função harmônica indicada em verde.....77
- Fig. 42** – Seção 2 da parte A indicada em vermelho, apresentação de novo elemento nos c. 16 e 17, mais a indicação da tonalidade de Fá maior no c. 23, ambos na cor verde.....78
- Fig. 43** – Excerto da parte B de *Quando passar a tormenta*, com indicação de seção 1 em vermelho de indicações de frases ascendentes e tonalidade maior em verde.....79
- Fig. 44** – Seção 2 de *Quando passar a tormenta*, com indicação em vermelho das frases desta seção, de verde para o âmbito vocal de uma sexta menor, maior do que na seção anterior, além da indicação em azul para o da capo.....80
- Fig. 45** – Capa do LP *Canções de Marina*, que contém a gravação de *Folhas ao vento*.....81
- Fig. 46** – Presença de células rítmicas de sínopes e quiáleras na canção *Folhas ao vento*, uma constante na obra de Maria Helena Buzelin.....83
- Fig. 47** – Semelhanças na escrita vocal na seção 1 das partes A e A' da canção *Folhas ao vento*.....84
- Fig. 48** – Semelhanças na escrita vocal na seção 2 das partes A e A' da canção *Folhas ao vento*.....85

Fig. 49 – Seção 2 da parte A', onde podemos observar a sua parte conclusiva e acorde final com início da <i>coda</i>	86
Fig. 50 – Dedicatória da compositora Maria Helena Buzelin a Hermelindo Castelo Branco.....	88
Fig. 51 – Capa do manuscrito que reúne três canções das cinco canções de Maria Helena Buzelin.....	89
Fig. 52 – Ilustrações inseridas nas partituras manuscritas das canções Quando passar a tormenta e Folhas ao vento, de Maria Helena Buzelin.....	90
Fig. 53 – Recorte dos c. 16 e 17, onde podemos visualizar no primeiro tempo do c. 17, MD, as notas Ré e Si em colcheia que foram corrigidas para semicolcheia, visto que o acorde anterior apresenta o valor de colcheia pontuada.....	101

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Dados sobre o âmbito vocal das canções de Maria Helena Buzelin.....	57
Quadro 2 – Dados sobre a canção <i>Se bem me lembro</i> , de Maria Helena Buzelin.....	58
Quadro 3 – Dados sobre a canção <i>Praia Vermelha</i> , de Maria Helena Buzelin.....	64
Quadro 4 – Dados sobre a canção <i>Teu nome</i> , de Maria Helena Buzelin.....	69
Quadro 5 – Dados sobre a canção <i>Quando passar a tormenta</i> , de Maria Helena Buzelin.....	75
Quadro 6 – Dados sobre a canção <i>Folhas ao vento</i> , de Maria Helena Buzelin.....	82
Quadro 7 – Roteiro para a confecção de nossa edição das canções de Maria Helena Buzelin.....	91

SUMÁRIO

Apresentação.....	15
1 – Maria Helena Buzelin: Dados biográficos.....	18
1.1 Infância, primeiros estudos e estreia na Sociedade Coral de Belo Horizonte – SCBH.....	18
1.2 A década de 1950: matrimônio e ascensão artística.....	22
1.3 A década de 1960: o auge.....	29
1.4 A década de 1970: a consagração em óperas e no repertório de câmara.....	40
1.5 A década de 1980: últimas produções e aposentadoria.....	47
1.6 Cronologia de fatos importantes sobre a vida e a obra de Maria Helena Buzelin (1931 – 2005).....	51
2 – Análise das cinco canções de Maria Helena Buzelin.....	56
2.1 <i>Se bem me lembro</i>	58
2.2 <i>Praia Vermelha</i>	64
2.3 <i>Teu nome</i>	69
2.4 <i>Quando passar a tormenta</i>	74
2.5 <i>Folhas ao vento</i>	80
3 – Um edição das canções de Maria Helena Buzelin.....	87
3.1 As partituras.....	87
3.1.1 Localização.....	87
3.1.2 Descrição física das partituras.....	88
3.2 Confeção de nossa edição das canções de Maria Helena Buzelin.....	91
3.2.1 Roteiro para a confeção de nossa edição das canções de Maria Helena Buzelin.....	91
3.3 As canção de Maria Helena Buzelin; dados sobre nossa edição.....	92
3.3.1 <i>Se bem me lembro</i>	92
3.3.2 <i>Praia Vermelha</i>	93
3.3.3 <i>Teu nome</i>	95
3.3.4 <i>Quando passar a tormenta</i>	97
3.3.5 <i>Folhas ao vento</i>	99
4 – Conclusão.....	101

ANEXO 1 – Cópias das partituras manuscritas das cinco canções de Maria Helena Buzelin com textos de Dalnio Starling.....	104
ANEXO 2 – Nossa edição das cinco canções de Maria Helena Buzelin com textos de Dalnio Starling. Apresentamos partituras nas tonalidades originais e transpostas para voz grave.....	126
Referências	160

Apresentação

Embora seja celebrada como um dos grandes nomes do cenário lírico brasileiro nas décadas de 1950,1960,1970 e 1980, a artista Maria Helena Buzelin (1931 – 2005) possuía outros predicados musicais que caminharam lado a lado com suas participações em montagens operísticas brasileiras. Uma parte deste legado se configura em um grupo de cinco canções para canto e piano, compostas a partir de textos de Dalnio Starling (1926 – 2016).

Este material foi resgatado a partir da criação do grupo de pesquisa APHECAB¹: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco² – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil, que contou com a participação de pesquisadores de diversas instituições do Brasil, inclusive da UFMG. Neste acervo, que contém obras de mais de 600 compositores nacionais, está inserido o grupo das cinco canções supracitadas, que apresentam os seguintes títulos: *Se bem me lembro*, *Praia Vermelha*, *Teu nome*, *Quando passar a tormenta* e *Folhas ao vento*.

A formação musical fornecida pela família de Maria Helena Buzelin, e posteriormente a oportunidade de realizar estudos no Conservatório Mineiro de Música, a princípio como pianista, nos leva a supor que seu encaminhamento artístico para o canto lírico não passou pelas imposições socioculturais tão abordadas nos dias atuais. A descoberta da voz se deu de maneira tranquila e espontânea. Apoiada pela família, a artista fez suas escolhas de maneira livre para arbitrar. Posteriormente, conduzindo suas atividades como esposa, obteve o mesmo apoio de seu cônjuge, e com ele pôde desenvolver seu talento para a composição de canções de câmara, resultando num pequeno acervo que agora pode ser apreciado a partir de estudos sobre sua estrutura e características musicais.

Ao analisarmos essa característica da artista como compositora, que se valeu do uso de pseudonímia no registro de suas canções, percebemos que no ambiente erudito no qual esteve inserida, principalmente em sua formação, outras artistas contemporâneas também se interessaram pela composição de canções. Assim, citamos Maria Lúcia Godoy (1924), Eugênia Bracher Lobo (1909 – 1984), Jupyra Dufles (1913 – 2011) e Carmen Sylvia Vasconcellos (1918 – 2001), todas contemporâneas de Maria Helena Buzelin e autoras de diversos títulos para formação de canto e piano.

¹ O grupo de pesquisa APHECAB foi criado em 2017 sob a liderança do Professor Lenine Alves, com participação de docentes de inúmeras universidades brasileiras.

² Hermelindo de Gusmão Castello Branco Netto (1922 – 1996), cantor, pianista e professor, desenvolveu profícua carreira como pianista acompanhador e também como tenor solista, sempre defendendo o repertório nacional.

A presente pesquisa apresenta três capítulos, com acréscimo de anexos que contêm as partituras tratadas. No primeiro capítulo, apresentamos uma biografia de Maria Helena Buzelin, com dados sobre sua formação musical, seus primeiros anos como solista em Belo Horizonte, sua carreira em nível nacional e internacional e, por fim, seus últimos anos de vida. Embora sua trajetória já esteja registrada em um trabalho intitulado Memória Maria Helena Buzelin, uma organização que contém seis CDs com gravações da artista mais um livro de sessenta páginas sobre sua carreira, procuramos contribuir com acréscimo de dados obtidos em plataformas como a Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional, bem como de dados fornecidos pela família da artista, precisamente de seu irmão, José Carlos Buzelin.

No segundo capítulo, tratamos do histórico do grupo de cinco canções, acrescido de uma análise estilística dessa obra, de modo a contribuir para que sua execução por novos intérpretes possa ser condizente com o tempo que ela retrata.

Embora Maria Helena Buzelin tenha empregado sua voz para a materialização de personagens importantíssimos dentro da literatura melodramática, suas canções refletem um ambiente mais tranquilo, intimista, quase pessoal demais. Reflexo de seu cotidiano, reflexo de parte de seu gosto musical, fato é que as canções que apresentamos agora são livres do congelamento lírico encontrado na produção de óperas em diversos aspectos, tais como o âmbito vocal, a construção de frases curtas, a utilização de textos que requerem uma impostação que transite em o erudito e o popular, impostação essa muito comum no que é hoje reconhecido como a era do rádio. Tais aspectos, no mínimo, nos leva a acreditar que a artista, enquanto longe das produções operísticas que a tornaram reconhecida, se comprazia em criar obras que ilustravam as criações poéticas de Dalnio Starling, com quem permaneceu casada até sua morte.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, apresentamos dados sobre os manuscritos encontrados, assim como as escolhas feitas para a confecção de uma edição de performance das cinco canções. Optamos pelo termo Edição de performance, visando um melhor entendimento de performers para a execução destas canções. Neste sentido, cumpre registrar que as cópias obtidas apresentam excelente visualização, sem que houvesse dúvidas em relação à disposição de notas, ritmos e texto.

O objetivo deste terceiro capítulo é disponibilizar o acesso a este material inédito para possíveis intérpretes e também para docentes, visto que pelas características analisadas o conjunto das cinco peças apresenta também certo potencial didático para o estudo e formação em cantores que se interessem pela canção de câmara brasileira.

Por fim, a presente pesquisa pretende contribuir para a ampliação do repertório de música de câmara brasileira por meio da divulgação das obras de Maria Helena Buzelin, dispondo informações sobre as características musicais e também didáticas desse material. Os dados biográficos dispostos pretendem contribuir para que seu nome permaneça na história do melodrama no Brasil, digno que é pelas conquistas que a artista alcançou em quatro décadas dedicadas à arte do canto lírico.

1 – Maria Helena Buzelin – Dados biográficos

1.1 – Infância, primeiros estudos e estreia na Sociedade Coral de Belo Horizonte – SBH

Nascida na cidade de Belo Horizonte em 25 de maio de 1931, Maria Helena Brito Buzelin era descendente de uma proeminente família de musicistas oriunda da cidade de Ouro Preto. Sua bisavó paterna, Maria Emília Horta Buzelin (s.d.), chegou a ser aplaudida por Dom Pedro II (1825 – 1891), em recitais como pianista. O avô, José Emílio Horta Buzelin (s.d.), era autor de valsas, canções e hinos. Seu pai, o maestro e compositor Francisco de Assis Horta Buzelin (1904 – 1980) foi casado com Helena Brito Buzelin (1908 – 2012). Juntos, tiveram sete filhos: Francisco de Assis, Marília Maria, Maria Helena, Wagner, José Carlos, Regina Célia e Tarcísio Mário.

Inserida na elite cultural da capital mineira da primeira metade do século XX, Maria Helena Buzelin viveu em um ambiente familiar onde a música se fazia presente no cotidiano. Em entrevista à Rádio MEC, em 1986, ela relatou que desde muito pequena tinha contato com a arte do canto por meio de seu pai e também de sua irmã, que cantava. Aos 8 anos de idade já recebia olhares atentos ao seu talento, demonstrando uma precoce habilidade para o canto, apresentando-se em concursos para crianças na Rádio Mineira e Rádio Guarani, onde chegou a ser premiada diversas vezes, apresentando canções populares da época, como "O doce mistério da vida", e até uma valsa de autoria de seu avô.

A artista comentou em entrevista sobre suas primeiras lembranças musicais quando “cantava coisas já assim bem evoluídas para a minha idade, que eu deveria ter naquela ocasião uns oito anos ou nove talvez”³.

Ainda jovem, Maria Helena Buzelin teve a oportunidade de expandir seus conhecimentos musicais para além do âmbito familiar ao ingressar na segunda metade da década de 1940 no Conservatório Mineiro de Música, atual Escola de Música da UFMG. Inicialmente, matriculou-se no Conservatório para dedicar-se ao piano, tendo estudado o curso completo neste instrumento, seguido pelo curso de Professora de música. Após ser incentivada pela professora Eugênia Bracher Lobo (1909 – 1984), que percebeu seu talento para a arte vocal, essa a orientou também para o estudo do canto lírico. À época, a então jovem Maria Helena contava apenas dezessete anos de idade. Em dois anos integralizou todo o curso,

³ Entrevista concedida a Lauro Gomes – Rádio MEC, Rio de Janeiro, em 11 de abril de 1987.

acrescentando à sua formação, segundo suas próprias palavras, o título de “bacharel em Canto”⁴.

No Brasil da década de 1940, a instrução musical ainda estava integrada à formação de jovens, assim como os cursos normais para a formação de moças. Destarte, como as normalistas, uma mulher formada na área da música, caso não seguisse carreira na área do ensino, poderia aplicar seus conhecimentos na educação de seus filhos. Para as que demonstravam certa aptidão para o canto ou a prática de algum instrumento, era possível dispor seus talentos a serviço de ofícios religiosos, aulas particulares, ou do entretenimento de seus familiares. De maneira geral, o Pátrio poder era reservado aos homens, e aos maridos cabia incentivar ou cercear as possibilidades de alçar voos na esfera profissional por parte de suas esposas.

Na Belo Horizonte dos anos de 1950, em pleno desenvolvimento econômico com a administração do prefeito Otacílio Negrão de Lima (1897 – 1969), a cena lírica da capital mineira contou com a chegada de um italiano que seria um dos pilares da produção operística na cidade, promovendo uma movimentação cultural que gerou oportunidades para diversos cantores solistas desenvolverem seus talentos em produções locais. Trata-se de Sergio Magnani (1914 – 2001), que permaneceu em Belo Horizonte até seu falecimento, e contribuiu sobremaneira com a formação de artistas locais, atuando não somente no âmbito acadêmico junto à UFMG, mas também em movimentações que culminaram sempre com o acesso da música erudita para a população. Foi com a chegada de Magnani que Belo Horizonte firmou-se como um polo de produções constantes de óperas, estas realizadas pela Sociedade Coral de Belo Horizonte.

Instituída em 25 de março de 1950, a Sociedade Coral de Belo Horizonte (SBH) nascia da mobilização de devotados artistas líricos e intelectuais mineiros que, ressentidos de uma década incipiente em atividades no campo da música lírica após a venda, em 1941, do Teatro Municipal de Belo Horizonte⁵ para a iniciativa privada, uniram forças para a criação de uma entidade destinada a fomentar o canto lírico na capital mineira.

Nas palavras do jurista e escritor Celso Brant (1920 – 2004), registradas em sua coluna *Vida Artística*, no Jornal Estado de Minas, em 15 de março de 1950:

⁴ Entrevista concedida a Lauro Gomes – Rádio MEC, Rio de Janeiro, em 11 de abril de 1987.

⁵ O Teatro Municipal de Belo Horizonte foi inaugurado em 1909 e vendido à iniciativa privada em 1941, onde, após remodelação arquitetônica, passou a funcionar o Cine Metrópole, vindo a ser demolido em 1983.

Não é de hoje que Belo Horizonte está privada de temporadas líricas. As poucas representações de óperas que aqui se realizaram ultimamente foram o resultado do esforço e do entusiasmo de alguns pouco abnegados. Desde a venda do velho Teatro Municipal, sem dúvida um verdadeiro crime contra a cultura popular, a música lírica caiu em quase completo esquecimento. A nova geração não sabe, mesmo, a real significação desse gênero musical que, por desconhecimento, despreza. Por isso mesmo, diante da perspectiva de uma vida nova, (talvez este ano mesmo já possamos ter uma pequena temporada lírica) é natural que sejam estudados os problemas que, em futuro próximo, terão de surgir. (...) Para criar entre nós um bom ambiente vocal, tal como já existe ambiente para a música sinfônica, está sendo organizada, na capital, uma sociedade, no modelo da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Iniciativa do Dr. Clóvis Salgado, grande benemérito da nossa arte, e do professor João Décimo Brescia, um dos nossos mais abalizados conhecedores da arte do canto, essa entidade está destinada a prestar, à nossa cultura, os mais relevantes serviços.

Segundo OLIVEIRA (2008, p.13), ao discorrer sobre a atividade lírica realizada em Belo Horizonte anteriormente à criação da Sociedade Coral, um dos principais fomentadores dessa passagem histórica foi o cantor e professor Asdrúbal Lima (s.d.), responsável pela organização de um coral “que foi a célula mater da Sociedade Coral de Belo Horizonte”.

Em 27 de agosto de 1947, em comemoração aos 50 anos de Belo Horizonte, foi apresentada no Cine Teatro Brasil a ópera *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni (1863 – 1945), capitaneada por Asdrúbal Lima, João Decimo Brescia (1910 – 2004), com o apoio do político Clóvis Salgado (1906 – 1978), dentre outros. Após uma década sem manifestações no campo da ópera que merecessem atenção, a encenação de *Cavalleria Rusticana* reascendeu o interesse pelo gênero na capital mineira e despertou a elite intelectual belo-horizontina para a necessidade de uma sociedade que promovesse a arte lírica.

Outro fato que motivou a constituição de tal sociedade foi a discussão em andamento do projeto de lei 150, que tramitou na Câmara Municipal de Belo Horizonte entre os anos de 1948 e 1950, e que tratava da construção de um teatro de emergência a ser edificado na Capital mineira, devendo ser administrado e explorado por entidades culturais belo-horizontinas, com o apoio da prefeitura municipal. Esse teatro, inaugurado em 1950, passou a se chamar Teatro Francisco Nunes, e abrigou a Sociedade de Concertos Sinfônicos, a Sociedade Coral de Belo Horizonte e, ainda, a Cultura Artística de Minas Gerais, além de ter sua renda revertida para a manutenção destas entidades. Foi nesse teatro que Maria Helena Buzelin fez sua estreia como solista.

Na Figura 1, a seguir, uma fotografia do Teatro Francisco Nunes, projetado pelo arquiteto Luiz Signorelli (s.d.):

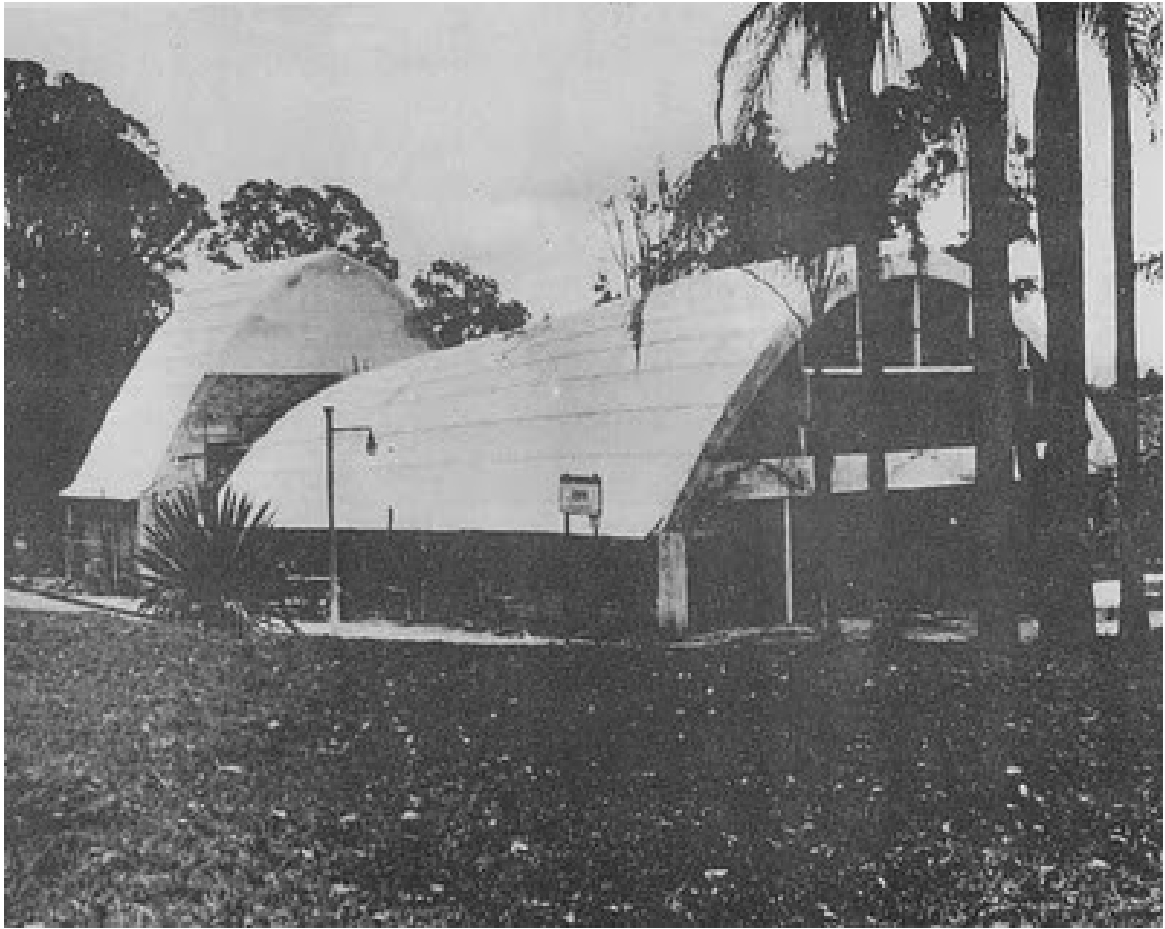


Figura 1 – Teatro Francisco Nunes (s.d.), em Belo Horizonte, onde Maria Helena Buzelin estreou como solista de óperas.

Ao lado da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, criada em 1925, e da Cultura Artística de Minas Gerais, criada em 1947, a Sociedade Coral de Belo Horizonte foi a responsável por uma rica e diversificada agenda de concertos e temporadas líricas, levadas aos palcos mineiros nas três décadas que se seguiram, apresentando uma quantidade anual de títulos que nunca foi igualada posteriormente por nenhuma entidade do gênero no Estado.

A SBH possuía uma estrutura administrativa completa e recebia verba para sua manutenção a partir da bilheteria obtida em suas apresentações, mais 10 por cento de toda a arrecadação do Teatro Francisco Nunes e um bem elaborado programa de assinaturas, no qual o adquirente antecipava a compra de toda a temporada a ser executada.

Nesse cenário, Maria Helena Buzelin atuou ativamente não apenas como corista e solista de óperas, pois foi também membro fundadora da SBH. Numa época em que o Brasil não contava com presença de estúdios de formação de ópera, foi no ambiente da SBH que Maria Helena Buzelin encontrou oportunidades para transpor o *status* de estudante de música para artista profissional.

1.2 – A década de 1950: matrimônio e ascensão artística

No ano de 1950, Maria Helena Buzelin casou-se com Dalnio Teixeira Starling (1926 – 2016), militar do Exército, transferindo-se para a cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, ainda na primeira metade daquela década. Sempre atenta à sua formação musical, deu continuidade aos estudos formais também no Rio de Janeiro, onde cursou Pedagogia na Escola Nacional de Música.

Como mencionado no início, Maria Helena Buzelin descendia de uma família de destacados músicos, e a atividade musical foi cultivada desde sua mais tenra idade. Portanto, não se tratava de uma mera prática social inscrever a filha em um Conservatório, a fim de que esta recebesse uma educação adequada, formando nada mais que uma esposa bem instruída. Esperava-se que Maria Helena Buzelin tivesse o ambiente e instrução propícios para que ela aflorasse como musicista, caso esse fosse seu desejo, e desenvolvesse seus talentos.

Ao notarmos os avanços conquistados e amplamente divulgados sobre a questão do empoderamento feminino nos dias atuais, apontamos a trajetória da artista Maria Helena Buzelin desde seu ingresso na cena lírica nacional até sua discreta ausência dos palcos. Educada à moda da primeira metade do século XX, foi além do tradicional papel destinado às mulheres finamente educadas, construindo uma sólida carreira ao mesmo tempo que desempenhava as funções de esposa.

Outro aspecto que distancia Maria Helena Buzelin da condição de típica esposa da época, limitando seu papel ao de uma pessoa voltada apenas aos afazeres domésticos, é a figura de seu marido. Militar de carreira, o Sr. Dalnio Starling já ocupava o posto de Major do Exército Brasileiro em meados da década de 1950, atingindo o posto de General nos anos que se seguiram. Oficial da área de engenharia, Dalnio Starling destacou-se como aluno, sendo convidado posteriormente a lecionar na Academia Militar das Agulhas Negras, além de comandar unidades militares sempre próximas à Capital Federal, o que nos dá uma ideia do prestígio que o oficial em questão gozava nos meios militares. É importante destacar também que a carreira no oficialato das Forças Armadas era extremamente cobiçada na sociedade brasileira na década de 1950. Portanto, ser casada com um oficial do Exército Brasileiro, residente no Rio de Janeiro, então Capital Federal naquela época, colocava Maria Helena Buzelin em uma situação diferenciada. Tratava-se de uma jovem senhora com recursos mais do que suficientes para dar atenção à sua formação e carreira artística, sem que nada faltasse para o bom andamento da administração do lar. A única coisa de que Maria Helena Buzelin

necessária seria da compreensão e apoio de seu marido, recebidos dele em toda sua trajetória artística.

Dalnio Teixeira Starling esteve ao lado de cada passo da carreira de Maria Helena Buzelin, até mesmo depois de seu falecimento, quando idealizou o projeto bilíngue *Memória Maria Helena Buzelin/Memory of Maria Helena Buzelin*, publicação de 2013 que conta com seis Cd's com gravações de participações da artista em produções operísticas e de câmara, além de uma significativa entrevista concedida para a Rádio MEC, em 1987. A Figura 2, a seguir, nos mostra uma ilustração da capa do box contendo o material supracitado:



Figura 2 – Capa do box *Memória Maria Helena Buzelin*, contendo seis cd's com gravações de Maria Helena Buzelin, no projeto realizado por seu esposo, Dalnio Teixeira Starling, em 2013.

No Rio de Janeiro, por intermédio de Geraldo Chagas (?-1998), tenor solista e professor de canto, Maria Helena Buzelin conheceu o também professor Maximiliano Hellmann (1876 – 1952), com quem deu prosseguimento a seus estudos de canto. Hellmann, percebendo um evidente salto qualitativo em sua técnica vocal com apenas três meses de aulas, incentivou-a a participar do Concurso Nacional de Canto realizado pela Rádio MEC do Rio de Janeiro, em 1956. Maria Helena Buzelin obteve o segundo lugar, e como premiação por sua colocação nesse concurso, assinou contrato para cantar na Rádio MEC como camerista, além de cursos para aprimoramento de sua técnica na Alemanha. Sobre o concurso supracitado, resgatamos nota do jornal carioca Correio da Manhã, datada de 31 de maio de 1956, que aponta os predicados da jovem artista, que à época ainda assinava como nome artístico Maria Helena Buzelin Starling, apresentada na Figura 3, a seguir:



Figura 3 – Nota lançada pela imprensa carioca sobre Maria Helena Buzelin e sua participação no Concurso Nacional de Canto, em 1956, na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo José Carlos Buzelin, irmão da artista, em entrevista concedida para a realização desta pesquisa, Dalnio Starling possuía “extrema sensibilidade artística e era um ser humano diferenciado. Ele foi o grande incentivador da carreira de Maria Helena Buzelin e parceiro, como poeta, nas obras compostas por ela”. Nas palavras de Dalnio Starling, ao comentar sobre Maria Helena Buzelin:

Além de uma voz belíssima, de uma técnica de canto comparável às maiores cantoras do mundo, distinguiu-se pela perfeição de suas interpretações, sempre baseadas em metucioso estudo e intensas práticas das obras e papéis que interpretou. Em reconhecimento ao seu mérito, foi eleita e tomou posse em 26 de março de 1993 como membro efetivo da Academia de Letras e Música do Brasil, sediada em Brasília/DF, para ocupar a Cadeira número 57, que tem como patrono Heckel Tavares e titular anterior a consagrada Magdalena Tagliaferro. (STARLING, 2013, p. 22)

Neste período, Maria Helena Buzelin apresentou-se à frente da orquestra sinfônica de São Paulo sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho (1912 – 1996) apresentando a *Missa de Réquiem* do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830), já obtendo uma certa projeção no meio da música erudita.

Ainda no ano de 1956, apontamos uma significativa realização da artista. Trata-se do LP *Jóias do canto brasileiro*, lançado pelo selo *Sinter*, que gravou acompanhada por seu pai, o maestro Francisco Horta Buzelin. Este trabalho contempla obras de compositores como Francisco Mignone (1897 – 1986), Camargo Guarnieri (1907 – 1993) e Babi de Oliveira (1913 – 1993). Timidamente, nesta produção, inseriu uma composição própria, *Praia Vermelha*, que foi escrita sob versos de seu marido, Dalnio Starling. Para expor essa canção, a artista optou por utilizar o pseudônimo de Nigra Maru, ocultando seu nome nos créditos dessa obra. Segundo o crítico musical e irmão da compositora, José Carlos Buzelin, em entrevista realizada para a confecção deste trabalho⁶, essa atividade como compositora era muito incentivada pela família. No entanto, buscando preservar-se como cantora e não se desviar de sua carreira como solista, a opção pelo uso de pseudonímia foi a solução encontrada por Maria Helena Buzelin para divulgação de sua obra. Neste sentido, o uso de pseudonímia pela artista pode ser melhor compreendido como um fenômeno cultural e não apenas como um fato isolado. Segundo CARVALHO (2012, p.75): “(...) o uso de pseudônimo é uma estratégia usada pelos compositores para esconder o trânsito pela ‘música popular’, de modo a preservar suas ambições no meio ‘erudito’, avesso a contaminações populares”.

⁶ Entrevista concedida no dia 18 de outubro de 2017.

No Brasil do século XX, diversos artistas se valeram do uso de pseudonímia ao longo de suas carreiras. A título de exemplo, citamos Iberê de Lemos (1901 – 1967) como Rishi Tantris, Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006) como João de barro, e Eugênia Bracher Lobo como Isêu Salerno. Não apenas na música, o uso dessa prática também esteve presente na literatura, sendo célebres os pseudônimos de Nelson Rodrigues (1912 – 1980) como Suzana Flag, e Olavo Bilac (1865 – 1918) como Victor Leal.

Na Figura 4, a seguir, fotografia da capa do LP *Jóias do canto brasileiro*, de Maria Helena Buzelin:



Figura 4 – Capa do LP *Jóias do canto brasileiro*, lançado pela Sinter, em 1956.

Residindo já a artista no Rio de Janeiro, seu *début* no melodrama se deu em Belo Horizonte no ano de 1959, como consequência de suas conquistas ao longo daquela década. Essa estreia ocorreu a partir de um convite do barítono Murilo Badaró (1931 – 2010), presidente da Sociedade Coral de Belo Horizonte àquele momento. Após ouvi-la cantar em uma igreja, ofereceu a ela protagonizar a ópera *La Bohème* de G. Puccini (1858 – 1924), no papel de *Mimi*, por suas características vocais de soprano lírico. Após certa insistência, pois sentia-se insegura diante da responsabilidade ao defender um papel de tamanha envergadura, aceitou o convite,

estreando sob a regência de Sergio Magnani no palco do Teatro Francisco Nunes, ao lado de Murilo Badaró, Montalvo Monducci (s.d.), dentre outros.

A Figura 5, a seguir, nos mostra a capa do encarte contendo a programação da SBH em comemoração aos seus dez anos de existência, estando a estreia de Maria Helena Buzelin na ópera *La Bohème*, incluída na programação:

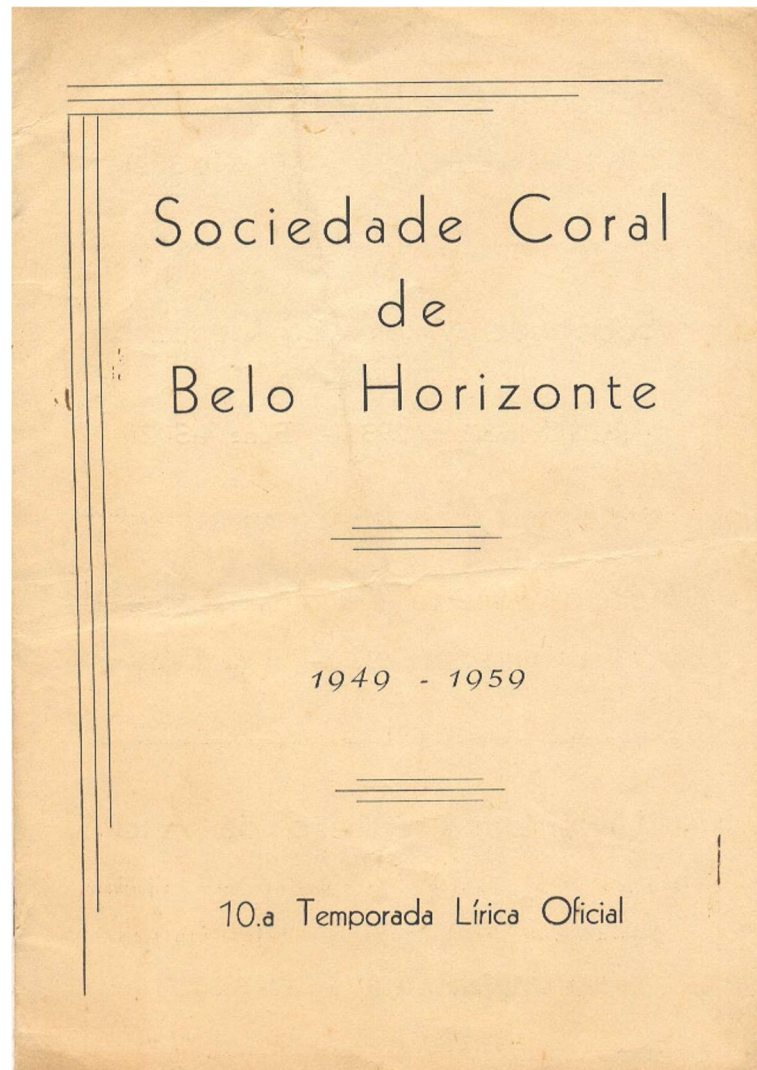


Figura 5 – Capa do encarte contendo a programação comemorativa dos dez anos de atividades de SBH, em 1959, programa no qual Maria Helena Buzelin estreou como solista em óperas.

Sobre esta produção, citamos uma passagem a partir do depoimento concedido pelo mezzo-soprano Wanda Werneck para a realização desta pesquisa. Segundo a cantora, em uma das récitas de *La Bohème*, uma quantidade considerável de folhas estavam caídas junto à entrada do Teatro Francisco Nunes. Com a consideração para que o público presente tivesse

uma melhor impressão do teatro, eis que a própria Maria Helena Buzelin se encarregou de varrer, literalmente, as folhas. Nas palavras de Wanda Werneck⁷:

Aquilo me encantou! Ver a solista principal de uma ópera como *La Bohème* se preocupar tanto com seu público ao ponto de antes de entrar no palco se preocupar com retirar as folhas que estavam caídas junto à entrada principal. Que lição de humildade e profissionalismo. Ela era assim mesmo, muito idealista, uma excelente profissional.

Na Figura 6, a seguir, um registro de Maria Helena Buzelin em sua estreia como Mimì:



Figura 6 – Maria Helena Buzelin em sua estreia no papel de Mimì. Teatro Francisco Nunes, 1959.

⁷ Entrevista concedida no dia 06 de maio de 2019.

Sua participação nessa montagem realizada em Belo Horizonte marcou o início de uma trajetória sólida dentro do cenário lírico nacional. Posteriormente, Maria Helena Buzelin interpretaria novamente o papel de Mimi no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1.3 – A década de 1960: o auge.

Como consequência dos estudos e do reconhecimento do público, o canto de Maria Helena Buzelin a levou para o maior teatro lírico do Brasil à época, o Municipal do Rio de Janeiro. Sua estreia naquele teatro se deu sob a regência do Maestro Sergio Magnani, à frente do coro da Sociedade Coral de Belo Horizonte e solistas mineiros, encenando *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, em maio de 1961, acompanhados pela orquestra do Teatro Municipal. A artista deu vida à personagem Pamina. Por sua interpretação da obra de Mozart, foi citada pelo crítico Renzo Massarani (1898 – 1975) no *Jornal do Brasil*, em matéria lançada no dia 17 de maio de 1961: “Maria Helena Buzelin foi uma lírica, doce, deliciosa Pamina”.

Nessa produção da ópera *A flauta mágica*, que contou com a participação de cantores mineiros, a imprensa carioca cedeu espaço para divulgação, como nos mostra a Figura 7, a seguir:



Figura 7 – Chamada no jornal *Diário de Notícias* anunciando a ópera *A Flauta Mágica*. Rio de Janeiro, 1961.

A década de 1960 se mostrou bastante frutífera para a carreira de Maria Helena Buzelin. Neste sentido, destacamos o ano de 1962, no qual a artista apresentou-se junto à então mezzo-soprano Maria Lúcia Godoy (1924), sob regência de Isaac Karabtchevsky (1934) o *Stabat Mater* de Pergolesi (1710 – 1736), com a Orquestra de câmara do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em 1961, noticiada pelo jornal *O Globo* foi a entrega do *Prêmio Orfeo* a Maria Helena Buzelin, considerada a melhor soprano lírico de 1960. A matéria, lançada no dia 21 de julho, contém foto da artista recebendo a premiação pelas mãos da viúva de Otacílio Negrão de Lima, como podemos verificar na Figura 8, a seguir:



Maria Helena Buzelin, considerada o melhor soprano-lírico de 60, quando recebia o seu diploma das mãos da viúva Otacílio Negrão de Lima

Entregues, em Belo Horizonte, os "Orfeus" do Canto Lírico

BELO HORIZONTE, 20 (Especial para O GLOBO) — Revestiu-se de grande brilho a cerimônia de entrega dos "Orfeus" aos cantores que se destacaram na temporada lírica do ano passado. O público, que tomava literalmente a platéia do Teatro Francisco Nunes, aplaudiu calorosamente não só os artistas laureados, como também os intérpretes das óperas "Cavalleria Rusticana" e "Os Palhaços", encenadas na recita da noite. No ato discursaram o Sr. Mário Matos, diretor do "Diário de Minas", e o diretor da sucursal de O GLOBO, jornalista que promove o concurso, e, ainda, o tenor João Décimo Brécia, em nome dos cantores contemplados, e o Deputado Murilo Badaro, presidente da Sociedade Coral de Belo Horizonte.

Os Vencedores

Receberam os "Orfeus" os seguintes cantores: Bilda Lourenço (soprano-ligeiro), Maria Helena Buzelin (soprano-lírico), Gequína Pinheiro (contralto), Ana Maria Martins (coadjuvante feminino), João Décimo Brécia (tenor), Wilson Simão (barítono), Antônio de Pádua (baixo) e Montaldo Monducci (coadjuvante masculino).

Ao maestro Santiago Guerra regente de "Otello" (segunda recita), coube um diploma especial, relativo à melhor ópera da temporada.

viata", "Madame Butterfly", "Rigoletto", "Sonâmbula" e "Otello". Delas saíram os melhores de 61, que serão indicados pela seguinte comissão julgadora: Srs. Flávio Neves, Fernando Santoro, Pedro Ribeiro Guaraci, Itamar de Faria, Celso Clark de Lima, Gêdo Lima de Andrade e Roberto Ferreira.

Figura 8 – Matéria do jornal *O Globo* sobre a premiação de Maria Helena Buzelin considerada a melhor soprano lírico do 1960 pelo Prêmio Orfeo.

Posteriormente, em junho daquele ano, Maria Helena Buzelin partiu com seu marido para os Estados Unidos, segundo nota no jornal carioca *Diário de notícias*, publicado em 17 de junho de 1962. Lá, teve a oportunidade de se aprimorar nos estudos de canto, além de realizar recitais de música e audições para teatros. Buscou novamente orientação vocal com o maestro Hellmann quando este residia no Estado do Texas. Estudou na Universidade de Kansas, onde teve a oportunidade de apresentar-se como solista no ciclo de conferências sobre ópera, promovido pelo professor Solon Alberti (1889 – 1981), segundo nota do jornal carioca *Diário de notícias*, de 17 de janeiro de 1963, que relatou também o encontro da artista com a lendária cantora Lily Pons (1898 – 1976), “que mostrou-se bem impressionada pela artista patricia”.

A seguir, na Figura 9, apresentamos uma foto de divulgação de Maria Helena Buzelin realizada na década de 1960:



Figura 9 – Maria Helena Buzelin em fotografia de divulgação, 1963.

Ainda em sua viagem aos Estados Unidos, Maria Helena Buzelin foi recebida por Bidu Sayão (1902 – 1999), reconhecida como a cantora brasileira de maior projeção no exterior, pela poetisa Dora Vasconcellos (1911 – 1973) e Nair Mesquita (1900-?), adida cultural e assessora do Consulado Brasileiro em Nova York. Audicionou para Bidu Sayão e seu marido, o barítono Giuseppe Danise (1883 – 1963), e estes lhe asseguraram o apoio necessário para alavancar sua carreira em solo norte-americano. Foi acertado um encontro no dia seguinte à data da audição no Metropolitan Opera House de New York para apresentar Maria Helena Buzelin aos agentes e empresários locais. Entretanto, na noite que antecedeu este encontro, Giuseppe Danise faleceu e o fato se inviabilizou por motivos óbvios. Em entrevista, Maria Helena Buzelin lembrou: “Fui a última pessoa que Giuseppe Danise ouviu cantar”.

Apesar do incidente supracitado, a essa altura Maria Helena Buzelin já havia assinado um contrato com a Columbia Artists, que lhe propiciou várias audições e oportunidades de trabalho durante sua estadia nos Estados Unidos, inclusive atuando como solista na temporada de óperas de 1963 do Teatro da Filadélfia, dirigido pelo maestro Aurelio Fabiani (s.d.).

Diversas matérias em jornais foram coletadas do acervo pessoal da família da artista sobre sua estada e retorno dos Estados Unidos. Segundo relato do irmão de Maria Helena Buzelin, José Carlos, ela sentiu que não deveria permanecer no exterior, mesmo tendo realizado audições e até mesmo um teste cinematográfico.

A seguir, na Figura 10, um recorte com algumas das matérias sobre a viagem de Maria Helena Buzelin aos Estados Unidos:



Figura 10 – Recortes sobre a viagem de Maria Helena Buzelin aos Estados Unidos.

Podemos supor sua resolução de permanecer em sua pátria, a partir de uma resposta que no futuro daria em uma entrevista realizada em 1971 ao jornal *Diário de Minas*, quando questionada sobre a emoção de se apresentar no exterior: “A emoção de se exibir é uma só – tanto para um público numeroso, como para meia dúzia de pessoas; tanto no exterior como em seu próprio país”.

Em agosto de 1963 Maria Helena Buzelin retornou ao Brasil, e em setembro do mesmo ano estreou a ópera *La Traviata*, de G. Verdi (1813 – 1901), no Teatro Francisco Nunes, interpretando o papel título.

Em abril de 1964, mais precisamente no dia dezoito, Maria Helena Buzelin apresentou-se no Auditório do Instituto de Educação, tradicional escola da capital mineira, ao lado de seu pai, o maestro Francisco Buzelin. No programa que continha obras de compositores consagrados, a artista reservou, como sempre fazia, atenção à canção de câmara nacional, daquela vez com uma canção de seu pai, *Ternura*, e outra de Eugênia Bracher Lôbo, *Minha terra*. A Figura 11, a seguir, nos mostra a capa do programa apresentado:



Figura 11 – Capa do programa apresentado por Maria Helena Buzelin, acompanhada de seu pai, no Instituto de Educação, em Belo Horizonte, em abril de 1962.

Ainda em 1965, mais precisamente em novembro, Maria Helena Buzelin estreou o papel pelo qual se notabilizou por toda sua carreira e tornou-se referência para o papel título desta obra: *Madame Butterfly*, de G. Puccini. Sob a regência de Mário de Bruno (s.d.), a ópera foi levada aos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como parte das comemorações do IV centenário da cidade, e contou com a participação dos solistas Constante Moret (s.d.), Lourival Braga (1920 – 1978) e Ana Maria Martins (s.d.).

O ano de 1966 acrescentou ao currículo de Maria Helena Buzelin um trabalho que ocupou por boa parte de seu tempo, entre concertos sinfônicos e óperas, pois a artista participou do projeto de gravações de Lp's denominados *Série brasileira*, produzidos pela gravadora Odeon em colaboração com o Ministério de Educação e Cultura. Inicialmente, foram gravados seis Lp's, sendo que os cinco primeiros, intitulados *Música na corte brasileira* eram destinados a apresentar um panorama musical no Brasil do período do vice-reinado, do período Joanino e do primeiro e segundo impérios. O sexto Lp foi o primeiro volume da série *Antologia da música romântica brasileira*. Maria Helena Buzelin gravou o Volume 1, interpretando *Seis canções para soprano e orquestra* de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), e interpretou trechos da ópera *Joana de Flandres* de Carlos Gomes no Volume 5 da obra, intitulado *A ópera na corte brasileira*. Ao todo, foram realizados diversos concertos de divulgação desta coleção de Lp's.

Em setembro de 1966, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, à frente da orquestra e coro do TMRJ, Maria Helena Buzelin apresentou-se na abertura da Sala Cecília Meireles e em seguida do TMRJ com a Nona Sinfonia de L.V. Beethoven (1770 – 1827) ao lado de Carmen Pimentel, Constante Moret (s.d.) e Vladimir De Kanel (1940).

Em outubro daquele mesmo ano, Maria Helena Buzelin retornou aos palcos do TMRJ no papel de Mimi, da ópera *La Bohème*, de G. Puccini, sob a regência do maestro Santiago Guerra (1902 – 1998), ao lado de Diva Pieranti (1930 – 2012), Alfredo Colósimo (1923 – 2009), Paulo Fortes (1923 – 1997), Vladimir Kanel e Guilherme Damiano (s.d.).

Embora o ano de 1966 tenha sido de trabalhos intensos para a artista, historicamente esta data apresentou um fato preocupante para a comunidade lírica carioca, que seria prenúncio de uma situação ainda mais grave na década seguinte. Sob a alegação de uma severa crise financeira no Estado da Guanabara, houve um corte de recursos que afetou seriamente a temporada lírica daquele ano, forçando a direção do TMRJ a buscar apoio junto a entidades culturais na iniciativa privada, a fim de assegurar recursos para a execução de sua programação. Outra medida tomada foi a de apresentar títulos de óperas consagradas que garantiriam casa cheia, por sua popularidade. Foram escolhidos os títulos *La Traviata*, *La Bohème*, *Cavalleria*

Rusticana, I Pagliacci e Il Trovatore. Uma terceira medida foi tomada: a redução dos preços dos lugares no teatro e a adoção de se vender ingressos com cinquenta por cento de desconto para estudantes, sob o pretexto de atrair o público jovem. Sobre aquele período, a solista Diva Pieranti declarou para o Jornal do Brasil, em edição do dia 30 de setembro de 1966:

A temporada deste ano deverá acabar com o tabu de que ópera é música para pessoas mais velhas, e espero ver as poltronas do Teatro Municipal lotadas de jovens. (...) Assim como gosto de cantar óperas, gosto de ir e das músicas da jovem guarda, e acredito que os jovens têm a mesma opinião de que o bom deve-se cultivar independente da razão do tempo e das influências do momento.

Em sua trajetória artística, o carisma de Maria Helena Buzelin ultrapassava os palcos. Constantemente, era lembrada pela imprensa nacional por meio de notas sociais. Como musa, despertou a admiração de muitos, como podemos verificar por meio dos versos do escritor Antero de Alencar (s.d.), datados de junho de 1966:

Quando canta Maria Helena Buzelin

Quando tu cantas, tudo é sinfonia...
- Lá fora, a primavera pelos montes
Espalha flores...Cala a cotovia...

Não sopra a brisa nos canaviais,
E vai cessando a música das fontes,
E os rouxinóis também não cantam mais...

O ano de 1967 representou um desafio para a cantora com a montagem da ópera *Fidelio*, de L. V. Beethoven, no mês de julho, contando com elenco internacional. Apresentada em forma de concerto no TMRJ, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, junto aos solistas Arturo Sergi (1925 – 2006), Araci Bellas (s.d.), Nilton de Paiva e Constante Moret, esta obra representou um verdadeiro desafio vocal para Maria Helena Buzelin, segundo depoimento de José Carlos Buzelin⁹. Desta produção, apresentamos na Figura 13 uma reprodução da capa do programa, a seguir:

⁹ Entrevista realizada no dia 18 de outubro de 2017.



ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA
(Fundada em 1940)
Diretor Musical e Regente Titular: **ELEAZAR DE CARVALHO**
Regente Assistente: Isaac Karabchevsky
VIGESIMA SÉTIMA TEMPORADA — 1967
Sob o patrocínio do Ministério da Educação e Cultura

TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
9.º CONCERTO DE ASSINATURA DA SÉRIE "GALA"
Sábado, dia 22 de julho de 1967, às 16,30 horas

FIDELIO
(Ópera em 2 atos de Beethoven
em versão de concerto)

FLORESTAN	— Tenor Arturo Serqi
LEONORA	— Soprano Maria Buzelin
JAQUINO	— Tenor Constante Moret (Que atuará neste papel "Por deferência especial")
MARCELINA	— Soprano Aracy Bellas Campos
ROCCO	— Baritono Newton Paiva
PIZZARRO	— Baixo Alfredo Mello
D. FERNANDO	— Baixo Zuinglio Faustini
1.º PRISIONEIRO	— Baixo Carlos Dittert
2.º PRISIONEIRO	— Tenor Arnaldo Gleck

Côro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigido pelo
Maestro Santiago Guerra. Maestrina preparadora:
Elba Polderowsky.

REGENTE: **ELEAZAR DE CARVALHO**

Figura 13 – Detalhe do programa da produção da ópera *Fidelio*, de L. V. Beethoven, na qual Maria Helena Buzelin interpretou o papel de Leonora. Rio de Janeiro, 1967.

Em setembro daquele mesmo ano, Maria Helena Buzelin encarnaria novamente no palco do TMRJ seu papel de maior destaque: *Cio-Cio San*, da ópera *Madame Butterfly*, de G. Puccini, sob regência do maestro Henrique Morelenbaum (1931), ao lado de Benito Maresca (1934 – 2011), Constante Moret, Fernando Teixeira (1933 – 1991) e Carmen Pimentel (1916 – 2014), entre outros.

Na temporada lírica do TMRJ do ano de 1968, Maria Helena Buzelin apresentou-se como *Nedda*, na ópera *I Pagliacci*, de R. Leoncavallo (1857 – 1919), sob a regência do maestro Mário Bruno, ao lado dos cantores Lourival Braga e Alfredo Colósimo, entre outros.

Em 1969, marcou sua estreia de na ópera *Falstaff*, de G. Verdi, ao lado de Paulo Fortes, Fernando Teixeira, Geraldo Chagas e Ana Maria Martins, entre outros. A regência ficou a cargo dos maestros Eleazar de Carvalho, Santiago Guerra, Mario Tavares (1931 – 2003) e Henrique Morelenbaum. Por sua atuação no papel de Alice Ford em *Falstaff*, no Teatro Municipal, Maria Helena Buzelin recebeu o prêmio de Personalidade do Ano, pelo *Jornal do Brasil*. Ainda em 1969, no mês de dezembro, Maria Helena Buzelin retornaria aos palcos do teatro Francisco Nunes, na capital mineira, para interpretar Violetta Valéry, na ópera *La Traviata*, de G. Verdi, celebrando seus dez anos de carreira, ao lado de Paulo Fortes, Assis Pacheco e grande elenco, sob regência do maestro Sergio Magnani, à frente da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Nesta ocasião, o chefe do poder executivo municipal, Prefeito Luís Gonzaga Souza Lima (s.d.), presenteou Maria Helena Buzelin com uma tela retratando-a nos trajes de Violetta Valéry. Esta pintura é de autoria de José Carlos Buzelin, irmão da artista, e apresenta uma dimensão quase real da figura da artista, como podemos notar por meio da Figura 14, a seguir:



Figura 14 – Tela a óleo datada de 1969, de autoria de José Carlos Buzelin, na qual Maria Helena posa como Violetta Valéry, heroína da ópera *La traviata*, de G. Verdi.

Para a confecção desta pesquisa, outra matéria na mídia carioca lançada em comemoração aos dez anos de carreira da artista, publicada pelo *Jornal do Brasil*, nos chamou a atenção pela quantidade de informações sobre a carreira de Maria Helena Buzelin no ano de 1970. Datada de 12 de janeiro, o texto escrito por Renzo Massarani nos conta que:

Ao completar 10 anos de atividades líricas, o soprano Maria Helena Buzelin foi homenageada em sua terra, Belo Horizonte, durante a apresentação da *Traviata*, de Verdi, que ela cantou – com Assis Pacheco e Paulo Fortes – nos dias 19 e 21 passados, no Teatro Francisco Nunes. Na noite da estreia, Maria Helena recebeu do chefe do executivo municipal, Prefeito Sousa Lima, uma tela com o retrato da artista nos trajes de Violetta. No passado, o valor desta cantora foi muitas vezes reconhecido; em Belo Horizonte, obteve o Dez Mais da Música em Minas de 1960, 1961, 1964, 1965, 1966, 1967 e 1968; obteve também os prêmios mineiros Lira e Personalidades da Música. Em Nova York, recebeu o prêmio Revelação 1963; o nome de Maria Helena Buzelin está também entre os 10 melhores de 1969, do *Jornal do Brasil*, por sua atuação em *Falstaff*.

Paralelamente a todos esses compromissos com as temporadas líricas do TMRJ e demais casas de ópera brasileiras, Maria Helena Buzelin empreendeu carreira também no exterior. Em entrevista à rádio MEC, a cantora relatou que, após seu retorno dos Estados Unidos, realizou por cinco anos consecutivos viagens à Europa para a realização de concertos e recitais de música brasileira, agenciados por seu empresário Jean Corday (s.d.). Desta maneira, a artista cantou em países como Alemanha, França, Itália, Portugal e Suíça.

Em comemoração aos duzentos anos do nascimento de L. V. Beethoven, encenou-se no TMRJ, no transcurso 1970 a ópera *Fidelio*, sob a regência do maestro Emilio Martini (s.d.) e com o elenco formado por Claire Watson (1927 – 1986), Franz Mazurra (1924), Peter Lager (1930 – 1979), Eduardo Álvares (1947), Maria Helena Buzelin e Zuinglio Faustini (1937-1999). Dentro da temporada lírica do mesmo ano, Maria Helena Buzelin retornou aos palcos com *Madame Butterfly*, sob a regência de Santiago Guerra, e elenco formado por Alfredo Colósimo, Constante Moret e Fernando Teixeira, dentre outros, como podemos verificar na Figura 15, a seguir, em propaganda lançada pelo jornal *Correio da Manhã*, lançada no dia 27 de setembro de 1970:



Figura 15 – Divulgação da ópera *Mme. Butterfly*, de G. Puccini, estrelada por Maria Helena Buzelin em 1970, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O prestígio alcançado em nível nacional na década de 1960 garantiu à artista o seguimento de sua trajetória como uma das mais celebradas cantoras líricas de seu tempo.

1.4 – A década de 1970: a consagração em óperas e no repertório de câmara

Em 1971, Maria Helena Buzelin dedicou-se a diversos recitais para canto e piano, acompanhada pelo pianista Hermelindo Castelo Branco (1922 – 1996) nas cidades de Brasília, Curitiba, Belo Horizonte e Pouso Alegre.

Conforme dados obtidos por meio da Hemeroteca Digital, foi anunciada no mês de abril uma temporada com quatro títulos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dentre eles, *Madame Butterfly*, de G. Puccini. Consciente da importância do gênero musical que abraçara, face às mudanças na cultura nacional, destacamos naquele período parte de uma entrevista concedida a José Afrânio Moreira Duarte (1931 – 2008), para o Diário de Minas, em 5 de março:

Que pensa acerca da afirmação de alguns de que a ópera é um gênero já superado? Afirmação falsa. Um forma de arte jamais poderá ser superada. O que pode acontecer é tornar-se um espetáculo medíocre quando mal interpretada e sem o tratamento que lhe é devido. Aliás, isso acontece com qualquer manifestação artística. Mas, na ópera, a mediocridade pode gritar mais alto, por ser um espetáculo de alta precisão.

O ano de 1972 marcou o *début* de Maria Helena Buzelin na ópera *Faust* de C. Gounod, no palco do TMRJ. A cantora atuou ao lado de Paulo Fortes, formando com ele o único casal de brasileiros nesta produção francesa que contou com a participação de Pierre Thau (1933) e Gilberto Py (s.d.), sob a regência de Jacques Pernod (s.d.). Desta montagem, Maria Helena recebeu excelentes críticas, das quais destacamos a lançada pelo jornal *Correio da Manhã*, de 08 de abril de 1972, exemplificada na Figura 16, a seguir, e escrita por Eurico Nogueira França (1913 – 1992), que destacou:

Maria Helena Buzelin é a revelação da récita. O soprano brasileiro nunca esteve melhor do que nessa ópera em que ontem estreou, e que exige grande diversificação de estados emotivos. (...) Maria Helena Buzelin nos deu uma demonstração inédita de atributos vocais, pela linha de canto, e a agilidade e a pureza nos vocalizes da ária.



CORREIO DA MANHÃ — Rio de Janeiro, sábado, 8 de abril de 1972

Figura 16 – Crítica lançada no jornal *Correio da Manhã*, assinada por Eurico França Nogueira, sobre a estreia de Maria Helena Buzelin na ópera *Faust*, de Ch. Gounod. Rio de Janeiro, 1972.

Em seguida, ao lado de Assis Pacheco (1914 – 2005) e Lourival Braga encenou novamente a ópera *La Traviata*, de G. Verdi. Ainda em 1972, Maria Helena Buzelin apresentou-se no *Ateneum* de Genebra, com repertório diversificado, além de gravar um programa para a

TV, conforme informação lançada pelo *Jornal do Brasil*, em 23 de novembro. Nesta ocasião a cantora assinou contrato com a rádio Suíça Italiana para dois concertos com orquestra em 1973. De volta ao Rio de Janeiro, participou da montagem de *La Bohème*, de G. Puccini, com Ruth Staerke (1952), sob a regência de Henrique Morelenbaum.

O ano de 1973 iniciou-se para Maria Helena Buzelin com um recital dedicado à música brasileira na rádio *Suisse Romande* de Genebra, e retransmitido para outros países da Europa. Em maio, foi regida por Ronaldo Bologna (s.d.) junto à Orquestra Sinfônica da UFMG, em concerto realizado no Palácio das Artes, interpretando obras de Beethoven, Verdi e Puccini, como podemos verificar na Figura 17, a seguir:

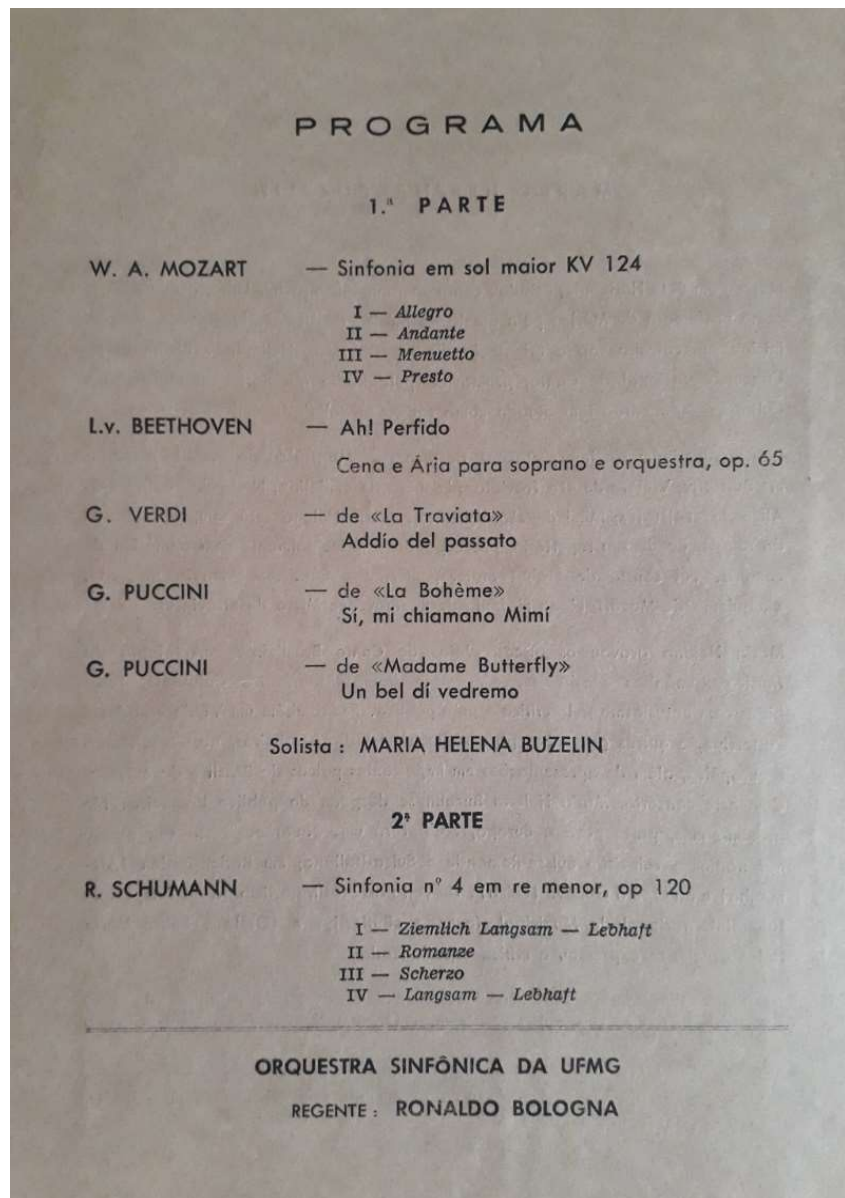


Figura 17 – Programa apresentado pela Orquestra Sinfônica da UFMG no Palácio das Artes, tendo como solista Maria Helena Buzelin. Belo Horizonte, 1973.

Na temporada lírica do TMRJ do corrente ano, a cantora encenou novamente a ópera *Madame Butterfly*, ao lado de Benito Maresca, Carmen Pimentel e grande elenco, sob a regência de Henrique Morelenbaum. Em Belo Horizonte, Maria Helena Buzelin apresentou-se no Palácio das Artes em *La Traviata*, de G. Verdi. Fechando o ano, apresentou-se à frente da Orquestra Sinfônica Nacional, sob a regência de Carlos Eduardo Prates, ao lado de Genuína Pinheiro, João Decimo Brescia (1910 – 1994) e Carlos Dittert com a *Missa de Réquiem* de W. A. Mozart.

Historicamente, 1974 foi um ano que mais uma vez revelou o lento e gradativo processo de descaso e abandono dos governos para com seus aparelhos culturais, em especial, os que lidavam com a música erudita. Foi um ano paupérrimo em termos de produção musical, a ponto de os jornais falarem de estagnação por parte dos corpos artísticos do TMRJ. Neste cenário merece menção honrosa a *La traviata* encenada sob a regia de Sérgio Brito (1923 – 2011) e regência de Henrique Morelenbaum. Seria a primeira experiência de Sérgio Brito no campo da ópera e este empenhou-se em trazer toda a sua bagagem teatral para este estilo, de maneira a renová-lo, sem porém, desvirtuá-lo. Foi uma produção aclamada por público e crítica, configurando-se num verdadeiro sucesso.

A Figura 18, a seguir, nos mostra Maria Helena Buzelin em pleno esplendor de sua arte, em ensaio da produção da ópera *La traviata*:



Figura 18 – Maria Helena Buzelin entregue à direção de Sérgio Britto em montagem da ópera *La Traviata*. Rio de Janeiro, 1974.

Sobre a *Traviata* dirigida por Sérgio Brito, Ronaldo Miranda, em matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* declarou: “Este realizou um trabalho pioneiro na história do canto lírico do Rio de Janeiro, renovando inteiramente a parte cênica, sem nenhum prejuízo para a partitura musical, que --- ao contrário --- tornou-se supervalorizada com a nova concepção”. Além de Maria Helena Buzelin no papel de Violetta Valéry, esta produção contou com a presença de João Alberto Persson, Ruth Staerke, dentre outros.

Fato curioso é que a imprensa carioca tratou com muita severidade o fato de o Teatro Municipal do Rio de Janeiro ter apresentado em 1974 uma temporada com apenas cinco títulos de óperas, o que seria motivo de comemoração nos dias de hoje, dada à escassez da atual produção lírica no Brasil, que oscila entre dois e três títulos por ano, em média.

No entanto, o pior ainda estava por vir. Se 1974 mostrou-se um ano pobre para os padrões da época, 1975 apresentava-se como um ano de franca precarização para os profissionais envolvidos com o mundo da ópera. Já percebendo a crescente e preocupante escassez de produções operísticas no TMRJ, um grupo de cantores formado por Paulo Fortes, Maria Helena Buzelin, Diva Pieranti, Ruth Staerke, Bruno Lazarini e Zacaria Marques, ainda em 1974, decidiram organizar uma sociedade lírica com o intuito de realizar turnês por todo o Brasil, realizando concertos com trechos de óperas tradicionais, de forma didática, tendo como palestrante o professor Nonelli Barbastefano (s.d.). Este detalhava o enredo das óperas apresentadas, assim como curiosidades das mesmas e aspectos de suas partituras. Sob a regência do italiano André Vivante (? – 1995), foram apresentadas as óperas *La bohème*, de G. Puccini, *La traviata*, de G. Verdi e *L’elisir d’amore* de G. Donizetti. A própria Maria Helena Buzelin, acompanhada de Diva Pieranti marcaram uma audiência com o Ministro da educação, Ney Braga (1917 – 2000), com o intuito de angariar recursos para viabilizar o projeto, que foi apoiado e possibilitou mais de trinta espetáculos em diversas cidades do país. Sua estreia foi em dezessete de agosto de 1974, no Conservatório Nacional de Música.

“Sabe o que é estudar anos a fio, dar um duro danado, viver feito um louco para, no fim de 30 anos de carreira, não ter onde trabalhar? (...) A família lírica brasileira agoniza de pires na mão, implorando como um favor que lhe deixem trabalhar.” Com essas palavras o barítono Paulo Fortes denunciava a situação de sua categoria, ao lado de Maria Helena Buzelin e Diva Pieranti, dentre outros artistas líricos, no *Jornal do Brasil* em sete de junho de 1975. Já havia transcorrido metade do ano e nenhum título de ópera havia sido apresentado ao público, e nem seria. O ano de 1975 foi o primeiro ano na história do TMRJ em que não foi apresentada sua temporada lírica, aliás, não foi apresentada uma ópera sequer. Para agravar a situação da classe

artística naquele período, a cidade de São Paulo também não apresentou temporada lírica, por exigências burocráticas que inviabilizaram sua execução, e Belo Horizonte havia acabado de desmontar sua orquestra e coro lírico.

A programação do TMRJ seguiu com companhias convidadas, concertos com a OSB e espetáculos de teatro e *Ballet* até dezenove de outubro de 1975, quando foi fechado para grandes obras de restauração, só reabrindo as portas em quinze de março de 1978.

Na Figura 19, a seguir, detalhe da matéria lançada pelo *Jornal do Brasil* no dia 07 de junho de 1975, na qual artistas brasileiros, inclusive Maria Helena Buzelin, expressaram tristeza e revolta pela situação precária que viviam os teatros líricos àquela época.



Figura 19 – Reportagem do Jornal do Brasil denunciando o abandono de artistas líricos em meio à grave crise ocorrida na década de 1970.

Pouco mais de um mês após a denúncia nos meios jornalísticos, outro fato preocupante foi alvo de nova denúncia em trinta e um de julho ao *Jornal do Brasil*: O diretor do TMRJ, Sr. Geraldo Matheus Torloni (1932) proibiu o acesso de cantores líricos aos ensaios dos espetáculos em curso, sob a alegação de que o Teatro estava se tornando um ponto de encontro de cantores e estava prejudicando os trabalhos. Como se não bastasse o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que foi uma casa construída para abrigar a Ópera, encontrar-se totalmente desvirtuada de sua atividade primordial, recebendo espetáculos totalmente estranhos à sua destinação original, sua direção ainda negava acesso aos artistas ligados à sua essência e com anos de relevantes serviços prestados.

Em sete de dezembro de 1975, encontramos um registro de chamada para concerto da Sociedade lírica fundada em 1974, no auditório da Reitoria da Universidade Federal

Fluminense, apresentando “trechos líricos famosos”, segundo nota do *Jornal do Brasil*. 1975 foi um ano lamentavelmente pobre para os artistas líricos do Brasil.

Em meio à crise nos palcos nacionais, em novembro de 1976, sob a regência de John Neschling (1947), Maria Helena Buzelin interpretou, ao lado de Fernando Teixeira, a ópera *Um homem só*, de Camargo Guarnieri no palco do Teatro João Caetano.

Em julho de 1978, Maria Helena Buzelin apresentou na sala Cecília Meireles o *Stabat Mater* de Pergolesi, ao lado de Marília Sarem (s.d.), coro e orquestra de câmara da Rádio MEC, sob a regência de Alceu Bocchino (1918 – 2013). Era o momento de reabertura do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e foi preparada uma programação rica e diversificada para a ocasião. O formato de temporadas líricas, vigente até 1974, deixou de ser praticado e os títulos de óperas foram distribuídos ao longo do ano, sendo eles: *Turandot* e *Tosca*, de G. Puccini, *Otello*, de G. Verdi, *La Perichole*, de J. Offenbach (1819 – 1880) e *O sargento de Milícias*, de F. Mignone. Em nossa pesquisa não encontramos registro da participação de Maria Helena Buzelin nas produções operísticas do TMRJ em 1978.

O ano de 1979 proporcionou o retorno de Maria Helena Buzelin ao palco do TMRJ, em uma produção da ópera *I pagliacci*, de R. Leoncavallo. No mês de novembro, ao lado de Fernando Teixeira, Sérgio Amorim (s.d.), Paulo Fortes e Zacaria Marques, sob regência de David Machado (1938 – 1995). Foram ainda apresentadas as óperas *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, *O Trovador* e *La Traviata*, de G. Verdi, *Tosca*, de G. Puccini. Um fato que nos chama a atenção é que Maria Helena Buzelin passa a não ser uma presença tão constante nas produções do TMRJ, como acontecia na década de 1960. A cantora apresentou ainda em 1979, um recital de canto e piano acompanhada por Hermelindo Castelo Branco, na Sala Cecília Meireles. O programa apresentado continha obras clássicas, românticas e impressionistas. Porém, em maior quantidade notamos a presença de canções brasileiras com os seguintes títulos:

- *Trovas*, de Alberto Nepomuceno;
- *Lundu da Marquesa de Santos*, de Heitor Villa-Lobos;
- *Maracatu*, de Waldemar Henrique;
- *Por quê?*, de Camargo Guarnieri;
- *Dengues da mulata desinteressada*, de Marlos Nobre.

A Figura 20, a seguir, nos mostra o programa supra citado em sua íntegra. Posteriormente, o mesmo programa foi reapresentado no Salão Leopoldo Miguez, na Universidade Federal do Rio de Janeiro:

PROGRAMA	
Maria Helena Buzelin — Soprano	
Prof. Hermelindo Castelo Branco — ao Piano	
1ª. Parte	
1. — L. V. Beethoven	Ah; Perdido
2. — C. Debussy	Cena e Aria
3. — C. Debussy	Romance
4. — Richard Strauss	Mandoline
	Zueignung
2ª. Parte	
1 — M. De Falla	Siete Canciones Populares Espanholas
	sem interrupção
	a — El piano moruno
	b — Seguidilla murciana
	c — Asturiana
	d — Jota
	e — Nana
	f — Cancion
	g — Polo
3ª. Parte	
1 — Alberto Nepomuceno	Trovas
2 — Villa - Lobos	Lundú da Marquiza de Santos
3 — Valdemar Henrique	Maracatú
4 — Camargo Guarnieri	Por que?
5 — Marios Nobre	Dengues de mulata dessinteressada

Figura 20 – Programa de recital de Maria Helena Buzelin e Hermelindo Castelo Branco, realizado em 1979.

Concluindo o ano de 1979, a artista esteve à frente da Orquestra Sinfônica Nacional e Coral da Rádio MEC, sob regência de Alceu Bocchino interpretando a *Petite messe solennelle* de G. Rossini (1792 – 1868), ao lado de Lenice Priolli (1929 – 2016), Marcos Louzada (s.d.) e Bruno Vizuj (s.d.).

1.5 A década de 1980: últimas produções e aposentadoria

A temporada de 1980 do TMRJ (apesar de não conservar mais esse formato) reservou ao público carioca as óperas *Norma*, de V. Bellini (1801 – 1835), *O Guarani*, de Carlos Gomes, *La Traviata* e *La Bohème* de Puccini e *Don Giovanni* de Mozart, sendo que neste título, contamos com a participação de Maria Helena Buzelin no papel de Zerlina, ao lado de Nicola Guiuseiev (s.d.), Marita Napier (1939 – 2004), Nelson Portella (s.d.), Leila Cuberli (1945), Gianfranco Pastine (1937), Wilson Carrara (s.d.) e Pedro Stomper (s.d.), todos regidos por David Machado.

Um fato que, desde a reinauguração do TMRJ, chamou a atenção e passou a ser discutido mais abertamente no início da década de 1980, é a presença cada vez mais massiva de cantores internacionais nas produções cariocas, em detrimento da participação de artistas brasileiros. Se por um lado, essa prática proporcionava uma maior variedade de vozes ao público que frequentava o TMRJ, por outro, privava os artistas líricos nacionais de trabalharem em seu próprio espaço de atuação, ainda mais se considerando as poucas montagens de óperas realizadas à época, com produções futuras cada vez mais decrescentes.

Foram muitas as manifestações na imprensa de pessoas ligadas ao meio artístico e frequentadores do TMRJ, questionando a falta de apoio que os artistas brasileiros da ópera no Rio de Janeiro recebiam das entidades que organizavam e promoviam os espetáculos líricos na Capital. Segundo nota lançada pelo *Jornal do Brasil*, em 20 de fevereiro de 1981, podemos aferir a disposição da mídia em defesa de nossos artistas líricos:

Para nós, velhos frequentadores do Teatro Municipal desde os áureos tempos, quando o povo era brindado com 16 óperas por ano, foi decepcionante vermos que teremos um espetáculo de três em três meses, mesmo com Tristão e Isolda entre eles. Triste ainda a presença maior de cantores estrangeiros em relação aos brasileiros, nos principais papéis. Somente Ruth Staerk, Maria Helena Buzelin, Nelson Portella e Wladimir de Kanel. Por quê? Onde estão as outras estrelas nacionais? Ou melhor, o que fez delas esse esquema sufocante, resultado da herança maldita deixada na Funarj pelo Sr. Guilherme Figueiredo? (*Jornal do Brasil*, Caderno B, pág.2)

No ano de 1981, Maria Helena Buzelin participou no TMRJ da ópera *Carmen*, de G. Bizet, no papel de Micaela, sob a regência de Henrique Morelenbaum e direção de Sérgio Brito. Participou também da ópera *I Pagliacci* de R. Leoncavallo, no Palácio das Artes, na capital mineira, ao lado de Paulo Fortes, Sérgio Amorim, Wilson Simão (s.d.) e Marcos Tadeu (s.d.), sob a regência de Sergio Magnani e direção de Geraldo Chagas.

Em 1982 Maria Helena Buzelin integrou novamente o elenco de *A Flauta Mágica*, de W.A. Mozart, recebendo calorosos elogios da crítica especializada, apesar de a montagem não ter sido bem recebida pelo público e crítica carioca. Ao seu lado, integraram o elenco Eliane Coelho (1951), Aldo Baldin (1945 – 1994), Vladimir de Kanel, Maria Lúcia Godoy, Paulo Fortes, Graciela Araya (1962), Zuinglio Faustini, todos sob regência de Gyorgy Fischer (1935).

O ano de 1984 marcou a despedida oficial de Maria Helena Buzelin dos grandes palcos de ópera brasileiros. A cantora apresentou-se no Grande Teatro do Palácio das Artes como Micaela, da ópera *Carmen* de Bizet, ao lado de Marcos Tadeu e sob regência de Sergio Magnani.

O último ano de atuação da artista em ópera foi 1985, no qual Maria Helena Buzelin interpretou sua última Mimi, personagem da ópera *La Bohème*, de G. Puccini. Essa produção ocorreu na cidade de Macaé, e contou com a participação de Alfredo Colósimo e Paulo Fortes, dentre outros. A direção musical ficou a cargo de Hermelindo Castelo Branco, e a regia sob responsabilidade de Geraldo Chagas.

Ao todo, Maria Helena Buzelin contabilizou 25 anos de intensa carreira, ao longo dos quais ameculhou respeitabilidade e admiração social. Tornou-se célebre e apontada pela crítica especializada como a mais cogitada e melhor Butterfly no Brasil. Foi várias vezes laureada, com destaque para os prêmios Orpheu (melhor soprano das temporadas líricas em Belo Horizonte); Personalidade do Ano, pelo *Jornal do Brasil*, por sua atuação na ópera *Falstaff*, no Teatro Municipal; Colar do Mérito Artístico de Minas Gerais, no Grau Oficial, conferido pelo Collegium Artium da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, bem como a Medalha de Honra desta cidade.

Em 1994, recebeu uma homenagem da Escola de Música da UFMG, por meio do professor Amin Feres, que realizou um concerto para celebrar a artista ainda em vida. Nesta ocasião, Maria Helena Buzelin subiu ao palco, para surpresa da plateia, e interpretou a ária das joias, da ópera *Faust*, de Ch. Gounod. Foi ovacionada por uma plateia que não a ouvia cantar há muitos anos.

No Brasil, atuou como solista das seguintes orquestras:

- Teatro Municipal do Rio de Janeiro;
- Sinfônica de São Paulo;
- Sinfônica de Minas Gerais;
- Sinfônica Brasileira;
- Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília;
- Sinfônica Nacional da Rádio MEC (Rio).

Apresentou-se sob a regência de importantes maestros como Sergio Magnani, Eleazar de Carvalho, Santiago Guerra, Mário de Bruno, Henrique Morelenbaum, Emílio César de Carvalho, Isaac Karabchevsky, Jacques Pernod, Carlos Eduardo Prates e Júlio Medaglia.

Maria Helena Buzelin escondeu de toda a família, por uma década, o tratamento contra um câncer que acabou por levá-la a óbito. Sua figura elegante não mais pôde ser vista nos palcos aos quais tanto se dedicou e que tanto amava. Faleceu em Belo Horizonte, no dia 02 de novembro de 2005. Foi sepultada no Cemitério do Bonfim. Posteriormente, em 2013, um *box*

contendo livro biográfico e seis Cd's com registros de performances e ainda uma entrevista concedida para Rádio MEC, citados anteriormente neste capítulo, se constituem em material farto e digno da trajetória dessa artista.

Nas palavras de Lauro Comes (s.d.), em depoimento disponível no site www.mariahelenabuzelin.com.br:

Maria Helena Buzelin foi uma das maiores cantoras do nosso país. Sua presença foi marcante nos palcos mais importantes da nossa terra, a começar pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde brilhou intensamente em várias óperas, interpretando as mais variadas personagens com a sua bela voz e personalidade artística de pleno domínio e segurança cênica. Foi também uma estupenda cantora de câmara, fazendo um trabalho inestimável de divulgação, realizando recitais, concertos e deixando um registro considerável de gravações de obras brasileiras.

Em 2015, seu nome foi celebrado com o lançamento de um selo alusivo aos 10 anos de seu falecimento. O lançamento do selo comemorativo ocorreu no dia 14 de novembro. Juntamente com essa homenagem, o Museu Histórico Abílio Barreto abrigou uma exposição com pertences da soprano, contendo fotos, programas e matérias de jornais sobre sua carreira. Para este evento, a cantora lírica Wanda Werneck apresentou-se em homenagem à amiga e colega de profissão. Sobre a artista, Wanda Werneck, em entrevista¹⁰ cedida para a realização desta pesquisa comentou:

Inesquecível soprano de primeira linha, com uma cultura musical ímpar, viveu para música. Possuía um timbre mavioso que nos dava prazer em escutar. Fui sua contemporânea e pude desfrutar de sua amizade. Cantou pelo mundo, encantou todos com sua beleza sem igual. Nunca mais haverá uma Madame Butterfly igual a ela, que foi embora cedo, mas nos deixou encantados com seu talento e beleza. Saudades você, Maria Helena!

A Figura 21, a seguir, nos mostra uma reprodução do selo comemorativo aos dez anos de falecimento da artista:

¹⁰ Entrevista concedida no dia 05 de maio de 2019.



Figura 21 – Selo em comemoração aos dez anos de falecimento de Maria Helena Buzelin, lançado em Belo Horizonte, em 2015.

Em 2017, mais de uma década após seu falecimento, um conjunto de cinco canções de sua autoria foi disponibilizado pelo grupo de pesquisa **APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil**. Essa descoberta amplia os dados que possuímos da artista e nos mostra que seu talento e dedicação à Música produziram frutos que permitem que seu nome seja lembrado também como legítima compositora brasileira.

1.6 – Cronologia de fatos importantes sobre a vida e a obra de Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)

A seguir, apresentamos uma cronologia dos principais fatos ligados à vida de Maria Helena Buzelin:

- 1931** – Nascimento de Maria Helena Buzelin, no dia 25 de maio de 1931, em Belo Horizonte;
- 1939** – Participação nos primeiros concursos de canto em programas de auditório da Rádio Mineira e também da Rádio Guarani;

194?¹¹ – Início dos estudos no Conservatório Mineiro de Música sob orientação de Eugênia Bracher Lobo;

1950 – Membro fundadora da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Casamento com Dalnio Teixeira Starling. Transferência para o Rio de Janeiro e início dos estudos na Escola Nacional de Música;

1956 – Início dos estudos sob orientação do professor Maximiliano Hellman. Participação do Concurso Nacional de Canto realizado pela Rádio MEC e obtenção do segundo lugar, com assinatura de contrato como camerista junto à rádio MEC. Gravação do LP *Jóias do canto brasileiro*, onde vemos pela primeira vez uma obra sua, a canção *Praia Vermelha*;

1959 – Estreia da cantora no mundo da Ópera, junto à SBH no papel de Mimi, de *La Bohème* no Teatro Francisco Nunes. Regência de Sérgio Magnani;

1961 – Apresentação de Ópera *A Flauta Mágica*, no papel de Pamina junto à SBH no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Regência de Sérgio Magnani. Entrega do *Prêmio Orfeo* a Maria Helena Buzelin, considerada a melhor soprano lírico de 1960;

1962 – Apresentação do *Stabat Mater* de Pergolesi, junto à orquestra de câmara do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Regência de Isaac Karabtchevsky. Transferência com o marido para os Estados Unidos, onde realizou recitais, participou de cursos e travou contato com Bidu Sayão;

1963 – Atuou como solista na temporada de óperas de 1963 do Teatro da Filadélfia, dirigido pelo maestro Aurelio Fabiani. Retornou ao Brasil, e em setembro do mesmo ano estreia a Ópera *La Traviata*, no Teatro Francisco Nunes, interpretando o papel título. Cantou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a *Missa de Requiem* de W. A. Mozart, sob a regência do maestro Carlos Eduardo Prates, à frente da orquestra Sinfônica Nacional;

1964 – Participou do Concurso internacional de canto de Toulouse como única candidata representante do Brasil;

1965 – Entrevista à revista *A Cigarra*. Estreou no papel principal de *Madame Butterfly*, de G. Puccini. Sob a regência de Mário de Bruno, a ópera foi levada aos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como parte das comemorações do IV centenário da cidade;

1966 – A artista participou do projeto de gravações de Lp's denominados *Série brasileira*, produzidos pela gravadora Odeon em colaboração com o Ministério de Educação e Cultura. Sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, à frente da orquestra e coro do TMRJ,

¹¹ Não conseguimos precisar qual a exata data de ingresso de Maria Helena Buzelin no Conservatório Mineiro de Música.

apresentou-se na abertura da Sala Cecília Meireles e em seguida do TMRJ com a Nona Sinfonia de L.V. Beethoven. Retornou aos palcos do TMRJ no papel de Mimi, da ópera *La Bohème*, de G. Puccini, sob a regência do maestro Santiago Guerra;

1967 – Participou da montagem da ópera *Fidelio*, de L. V. Beethoven, contando com elenco internacional, em forma de concerto no TMRJ, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho. Maria Helena Buzelin encarnaria novamente no palco do TMRJ seu papel de maior destaque: *Cio San*, da ópera *Madame Butterfly*, de G. Puccini, sob regência do maestro Henrique Morelenbaum;

1968 – Apresentou-se como *Nedda*, na ópera *I Pagliacci*, de R. Leoncavallo, sob a regência do maestro Mário Bruno;

1969 – Marcou sua estreia de na ópera *Falstaff*, de G. Verdi, sob regência dos maestros Eleazar de Carvalho, Santiago Guerra, Mario Tavares e Henrique Morelenbaum. Por sua atuação no papel de Alice Ford em *Falstaff*, no Teatro Municipal, Maria Helena Buzelin recebeu o prêmio de Personalidade do Ano, (JB-Rio). Retornou aos palcos do teatro Francisco Nunes, na capital mineira, para interpretar Violetta Valéry, na ópera *La Traviata*, de G. Verdi, celebrando seus dez anos de carreira, sob regência do maestro Sergio Magnani, à frente da Sociedade Coral de Belo Horizonte.

1970 – Em comemoração aos duzentos anos do nascimento de L. V. Beethoven, apresentou no TMRJ, a ópera *Fidelio*, sob a regência do maestro Emilio Martini;

1971 – Dedicou-se a diversos recitais para canto e piano, acompanhada pelo pianista Hermelindo Castelo Branco nas cidades de Brasília, Curitiba, Belo Horizonte e Pouso Alegre;

1972 – Marcou o *début* de Maria Helena Buzelin na ópera *Faust* de C. Gounod, no palco do TMRJ. A cantora atuou nesta produção francesa sob a regência de Jacques Pernod. Apresentou-se no *Ateneum* de Genebra, com repertório diversificado, além de gravar um programa para a TV local.

1973 – Realizou um recital dedicado à música brasileira na rádio *Suisse Romande* de Genebra, e retransmitido para outros países da Europa. Foi regida por Ronaldo Bologna junto à Orquestra Sinfônica da UFMG, em concerto realizado no Palácio das Artes, interpretando obras de Beethoven, Verdi e Puccini. A cantora encena novamente no TMRJ a ópera *Madame Butterfly*, sob a regência de Henrique Morelenbaum. Em Belo Horizonte, Maria Helena Buzelin apresentou-se no Palácio das Artes em *La Traviata*. Apresentou-se no TMRJ à frente da Orquestra Sinfônica Nacional, sob a regência de Carlos Eduardo Prates, com o *Requiem* de W. A. Mozart;

1974 – Participou da célebre montagem no TMRJ de *La traviata* sob a regia de Sérgio Brito e regência de Henrique Morelenbaum. Fundou uma sociedade lírica ao lado de outros cantores de sua época, realizando turnês pelo Brasil e apresentando trechos das óperas *La Bohème*, *La Traviata* e *L'elisir d'amore*;

1975 – Neste ano, Maria Helena Buzelin deu prosseguimento à turnê com a sociedade lírica fundada em 1974;

1976 – Sob a regência de John Neschling (1947), Maria Helena Buzelin interpretou a ópera *Um homem só*, de Camargo Guarnieri no palco do Teatro Joao Caetano;

1978 – Apresentou na sala Cecília Meireles o *Stabat Mater* de Pergolesi, ao lado do coro e orquestra de câmara da Rádio MEC, sob a regência de Alceu Bocchino;

1979 – No mês de novembro apresentou no TMRJ a ópera *I Pagliacci* de R. Leoncavallo, sob regência de David Machado. A cantora apresentou um recital de canto e piano acompanhada pelo pianista Hermelindo Castelo Branco na Sala Cecília Meireles. Esteve à frente da Orquestra Sinfônica Nacional e Coral da Rádio MEC, sob regência de Alceu Bocchino interpretando a *Petite messe solennelle* de G. Rossini;

1980 – Apresentou-se como *Zerlina* na ópera *Don Giovanni* no TMRJ, sob regência de David Machado;

1981 – Maria Helena Buzelin participou no TMRJ da ópera *Carmen*, de G. Bizet, no papel de Michaela, sob a regência de Henrique Morelenbaum e direção de Sérgio Brito. Participou da ópera *I Pagliacci* de R. Leoncavallo no Palácio das Artes, na capital mineira, sob a regência de Sergio Magnani e direção de Geraldo Chagas;

1982 – Integrou no TMRJ o elenco de *A Flauta Mágica*, de W.A. Mozart, Regência de Gyorgy Fischer;

1984 – Despedida oficial de Maria Helena Buzelin dos grandes palcos de ópera brasileiros. A cantora apresentou-se no Grande Teatro do Palácio das Artes como Micaela da ópera *Carmen* de Bizet sob regência de Sergio Magnani. Último ano de atuação da artista em ópera foi 1985, no qual Maria Helena Buzelin interpretou sua última Mimi, da ópera *La Bohème*, na cidade de Macaé. A regência ficou a cargo de Hermelindo Castelo Branco e a direção cênica sob responsabilidade de Geraldo Chagas;

1994 – Foi homenageada da Escola de Música da UFMG, por meio do professor Amin Feres;

2005 – Faleceu em Belo Horizonte, no dia 02 de novembro;

2015 – Lançamento em Belo Horizonte de um selo alusivo aos 10 anos de seu falecimento;

2017 – Disponibilização de cinco canções de Maria Helena Buzelin por meio do grupo de pesquisa APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil, a saber: *Se bem me lembro, Praia Vermelha, Teu nome, Quando passar a tormenta e Folhas ao vento*;

2019 – Defesa da dissertação intitulada CINCO CANÇÕES DE MARIA HELENA BUZELIN (1931 – 2005): RESGATE HISTÓRICO POR MEIO DE EDIÇÃO DE PERFORMANCE, ANÁLISE ESTILÍSTICA E DADOS BIOGRÁFICOS por Urbano Francisco Peres de Lima, sob orientação do Prof. Dr. Mauro Chantal, como parte do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG.

2 – Análise das cinco canções de Maria Helena Buzelin

Neste segundo capítulo, apresentamos o conjunto de cinco canções para canto e piano compostas por Maria Helena Buzelin. Nosso objetivo, portanto, é expor dados sobre cada canção, como forma, estilo, relação texto-música, informações diversas sobre a linha melódica e também sobre a escrita para piano, de modo que possamos contribuir para o estudo e performance desta obra por parte de estudiosos e intérpretes.

O acesso a este material foi motivo de surpresa até mesmo para a família da artista, visto que apenas os títulos *Praia vermelha* e *Folhas ao vento* foram divulgados por Maria Helena Buzelin. Inseridas no acervo pessoal de Hermelindo Castelo Branco, essas canções flutuam em meio a diversas dúvidas, pois não possuem data de composição, embora possamos sugerir sua criação a partir da década de 1950, visto que todas foram compostas a partir de textos poéticos do esposo da artista, que casou-se e transferiu-se para o Rio de Janeiro naquela década. Outra suposição que este autor tem consigo é de que outras canções de Maria Helena Buzelin possam vir a público no futuro, visto que a partir da sugestão de que as que agora apresentamos foram compostas na década de 1950, podemos contar com mais cinco décadas de vida da compositora, que faleceu em 2005. O que nos faz pensar na possibilidade da existência de mais composições de Maria Helena Buzelin é o fato de que sua aposentadoria dos palcos cobriu vários anos, o que, teoricamente, daria a ela mais tempo para se dedicar à composição.

Este material pôde ser encontrado graças ao grupo de pesquisa **APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil**, que contou com a participação de docentes de diversas instituições do Brasil, incluindo o orientador deste trabalho, o Professor Mauro Chantal. Em diversas oportunidades, Hermelindo Castelo Branco esteve ao lado de Maria Helena Buzelin como pianista acompanhador. Acreditamos que essa relação próxima entre solistas de instrumentos que se completam pôde ter proporcionado à artista a vontade de apresentar ao pianista amigo suas composições. Fora do acervo de Hermelindo Castelo Branco, este autor não encontrou registros destas obras.

Ao nos depararmos com as canções que ora apresentamos, uma particularidade de sua escrita nos chamou logo a atenção: são peças que apresentam características didáticas a partir de construções melódicas que se valem do uso de grau conjunto, que são mais acessíveis ao estudante de canto em estágios iniciais de aplicação da técnica. Outra característica presente em todas as cinco peças que apresentamos é a construção melódica com uso acessível do âmbito

vocal para iniciantes no estudo do canto. No Quadro 1, a seguir, podemos aferir a extensão exigida em cada uma das canções de Maria Helena Buzelin:

Título	Âmbito vocal
<i>Se bem me lembro</i>	Fá # 3 ao Sol 4
<i>Praia vermelha</i>	Ré 3 ao Fá 4
<i>Teu nome</i>	Ré 3 ao Ré 4
<i>Quando passar a tormenta</i>	Ré b 3 ao Mi b 4
<i>Folhas ao vento</i>	Ré 3 ao Mi 4

Quadro 1: Dados sobre o âmbito vocal das canções de Maria Helena Buzelin.

O uso da síncope, figura rítmica marcante na música popular e também na música erudita brasileira, é uma constante nas composições que apresentamos nesta pesquisa. Maria Helena Buzelin valeu-se do uso deste elemento rítmico em todas as cinco canções. Nos títulos que mais apresentam esse ritmo, as canções *Folhas ao vento* e *Quando passar a tormenta*, a compositora escreveu alternadamente o uso da síncope com o uso de tercinas, de modo a contribuir de maneira satisfatória para estudantes a aplicação desses ritmos que possuem certa semelhança, como podemos verificar na Figura 22, a seguir:

The image shows a musical score for the song "Quando passar a tormenta". The top staff is the vocal line in G major (one sharp), 4/4 time. It starts with a measure of rest, followed by a syncopated melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it. The lyrics "Não po - de - rei ol - vi - dar a - mor nos - sa j - lu são." are written below the notes. The bottom two staves are the piano accompaniment, featuring a steady bass line and chords in the right hand, including a triplet of eighth notes in the final measure.

Figura 22 – Exemplo do uso alternado de síncope e quáterna na canção *Quando passar a tormenta*, de Maria Helena Buzelin.

As características musicais observadas acima, que apresentam possível aplicabilidade didática, refletem um cuidado e também uma *expertise* na escrita vocal e na escrita para o piano, instrumentos que foram objeto de estudo pela compositora. Neste sentido, embora não tenhamos dados sobre a atuação de Maria Helena Buzelin como professora de canto, notamos que sua escrita vocal e também pianística obedece o princípio de confortabilidade para a execução de ambos.

2.1 – *Se bem me lembro*

Se bem me lembro é a primeira peça da obra *Três canções*, e, juntamente com todas as outras analisadas neste capítulo, possui texto de Dalnio Starling. Sobre sua estrutura, apresentamos, no Quadro 2, a seguir, dados mais relevantes:

Título	<i>Se bem me lembro</i>
Autor do texto poético	Dalnio Starling
Forma	A – A'
Tonalidade	Dó menor
Número de compassos ¹²	35
Fórmula de compasso	Quaternário – 4/4
Andamento	<i>Larghetto</i> , semínima = 84
Dinâmica	Apenas a indicação de <i>mf</i> para a escrita do piano no c. 1
Extensão da linha vocal	Fá# 3 ao Sol 4

Quadro 2 – Dados sobre a canção *Se bem me lembro*, de Maria Helena Buzelin.

O poema desta canção obedece uma forma composta na organização das estrofes, possuindo três quadras e um dístico, ou seja, três estrofes com quatro versos e uma estrofe com dois versos. Apresentando eu lírico indeterminado, os versos são heterométricos, a saber, poemas que não possuem a mesma divisão de sílabas poéticas:

*Se bem me lembro foi você,
Que numa noite de luar
Teceu-me versos e fez juras
Que nunca mais pude olvidar.*

*Naquela tarde era tão doce
O lampejar do seu olhar*

¹² Esta contagem é relativa às partituras manuscritas. Em nossa edição, algumas partituras tiveram sua configuração de número de compassos alterada, sem qualquer alteração em sua estrutura formal.

*E o seu beijo como se fosse
O sopro da brisa sobre o mar.*

*Hoje porém é diferente.
É muito triste recordar
Uma paixão que lentamente
A minha vida torturou.*

*Pois compreendo, amargamente,
Que você nunca me amou...*

Composta na tonalidade de Dó menor e em compasso quaternário, a obra possui trinta e cinco compassos. Sua construção configura-se na estrutura A - A'. Esta estrutura pode ser também observada na canção *Teu nome*.

Na introdução desta canção, que compreende os compassos 1 – 4, observamos o mesmo material harmônico presente nos compassos 5 e 6 da parte A, com uso de arpejos e cromatismos na mão esquerda, e acordes menores no campo harmônico de Dó menor na mão direita. A utilização de arpejos sugere uma articulação próxima à de um violão, aludindo a uma ambientação sonora de seresta, além de um caráter dramático. Logo no início, a partitura contém a indicação de andamento *larghetto* e possui uma única indicação de dinâmica em toda a canção, um *mf* no primeiro compasso da escrita para piano.

A introdução de *Se bem me lembro* totaliza quatro compassos formados por duas frases de dois compassos cada, como podemos verificar na Figura 23, a seguir:

Se bem me lembro

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Larghetto ♩ = 84

Frase 1 Frase 2

Figura 23 – Detalhe da introdução da canção *Se bem me lembro*, de Maria Helena Buzelin.

Na parte A, que compreende os c. 5 a 20, o piano mantém-se em padrão semelhante ao da introdução, porém alternando as mãos, sugerindo ainda uma sonoridade que evoca o acompanhamento de um violão em seresta, além de fornecer o suporte harmônico. Entre os c. 5 e 12, percebemos duas frases que se articulam de modo semelhante. Elas apresentam arpejos que transitam pelas mãos esquerda e direita, apoiados sempre por notas ou acordes de duas mínimas, quase sempre. Em relação à escrita vocal, esta apresenta duas frases contendo o uso de graus conjuntos em quase toda a sua extensão, exceto o intervalo de quarta justa ascendente no início de cada frase. Há também saltos de terça menor ascendente. O c. 12 apresenta uma movimentação mais elaborada, contendo o uso de síncope nos dois primeiros tempos e uma movimentação nos dois últimos tempos com o uso de colcheias, o que impulsiona o direcionamento da canção para a segunda parte da seção A, presente nos c. 13 a 20. Os dados citados acima podem ser observados na Figura 24, a seguir:

The image shows a musical score for the first section of the song 'Se bem me lembro', measures 5 to 12. It is written for voice and piano. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line has a melodic contour that is mostly stepwise. The score is divided into two phrases: 'Frase 1' (measures 5-8) and 'Frase 2' (measures 9-12). The lyrics are: 'Se bem me lem-bro foi vo - cê, Que nu-ma noi-te de lu - ar' and 'Te-ceu-me ver-sos e fiz ju - ras Que nun-ca mais pu-de ol-vi - dar'. The final measure (12) is marked 'Affrett.' and is highlighted with a green box.

Figura 24 – Primeira seção da parte A de *Se bem me lembro*, c. 5 a 12.

No início do c. 12, observamos a presença de uma síncope. Este ritmo estará presente nesta segunda seção da parte A, onde verificamos uma maior tensão harmônica, que se resolverá no c. 20. O uso de síncope nesta segunda parte da seção A pode ser encontrado tanto na linha vocal quanto na escrita para o piano. Embora a compositora não tenha utilizado valores diferentes para a confecção desta seção, o uso da síncope proporciona uma movimentação a mais, acreditamos, coerente com o discurso poético.

Notamos ainda que como transição da seção A para a seção A', a compositora reutilizou novamente o material composicional da introdução. A Figura 25, a seguir, nos mostra o c. 12, de transição da primeira para a segunda seção da parte A, juntamente com todos os exemplos do uso de síncope presentes nesta seção, mais a reutilização de parte do material composicional da introdução, presente no c. 20:

The image displays a musical score for the song "Se bem me lembro". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 12 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. The lyrics are: "dar Na-que - le tem-po e-ra tão do - ce O lam - pe-jar do seu o- lhar E o seu bei-jo co - mo se fos - se O so-pro da bri-sa so-bre o mar". The piano part includes markings "Affrett." and "a tempo". Green boxes highlight specific syncopated rhythms in both the vocal and piano parts across the measures.

Figura 25 – Identificação da presença de síncopes e repetição de material presente na introdução da canção *Se bem me lembro*, c. 12 – 20.

Após o fim da segunda seção da parte A, observamos a reexposição idêntica da introdução da canção, c. 20 a 23, como podemos aferir na Figura 26, a seguir:

Figura 26 – Reapresentação do material composicional da introdução da canção *Se bem me lembro* como ponte de ligação entre as seções A e B desta canção, c. 20 a 24.

A parte A', em princípio, apresenta-se aparentemente igual ao material exposto em A. Porém, no c. 26, chamamos a atenção para a presença de uma fermata na penúltima nota da linha do canto, o que valoriza o texto poético e se configura numa relação texto-música, pois recordar sugere a permanência da atenção sobre o que está no passado. O uso da fermata no compasso supracitado valoriza a carga dramática da frase “É muito triste recordar”. A nota Si 3 presente no quarto tempo da linha vocal do compasso 26 encontra-se alterada por meio de bequadro, e sugere o afeto de melancolia ao discurso musical. Na Figura 27, a seguir, podemos observar o exposto:

Figura 27 – Trecho da seção A' da canção *Se bem me lembro*, com acréscimo de significativa fermata que valoriza o afeto de seu texto poético, c. 26 a 27, além de alteração da nota Si 3 por meio de bequadro.

O c. 27 finaliza a ideia apresentada na primeira parte da seção A'. A partir dos c. 28 a 30, temos a construção do ponto culminante no c. 31, onde também encontramos a nota mais aguda do âmbito vocal desta canção, a nota Sol 4, exemplificada na Figura 28, a seguir. Digno de nota é o uso de síncofes nos c. 31 a 33, primeiramente na escrita para o piano, seguida da escrita para a linha vocal. A movimentação deste trecho, formando um esboço de progressão descendente nos c. 32 a 33 é interrompida pela uso de um intervalo ascendente para a última palavra do texto poético, “amou”, sugerindo que, apesar das dores presentes no discurso poético ao longo desta canção, o sentimento de amor do eu lírico mantém-se elevado.

The image displays a musical score for the song "Se bem me lembro". It consists of two systems of music. The first system covers measures 27 to 30, and the second system covers measures 31 to 33. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "-dar U - ma pai-xão que len-ta-men - te A mi-nha vi-da tor-tu-rou. Pois com-pre-en-do, a-mar-ga-men - te, Que vo-cê nun - ca me a - mou...". A red arrow points to the first note of measure 31, labeled "Ponto culminante". A green box highlights the piano accompaniment in measures 31, 32, and 33, with the instruction "col canto". An orange circle highlights the final note of the vocal line in measure 33, which is the highest note in the piece.

Figura 28 – Recorte da construção do ponto culminante da canção *Se bem me lembro*, c. 31, e finalização da obra com o uso de síncofes e valorização do texto pela música por meio de movimentação ascendente da palavra “amou”.

A aplicabilidade da canção *Se bem me lembro* como peça didática para o ensino do canto lírico justifica-se pela extensão vocal confortável, facilmente aplicada em vozes agudas, pois possui o intervalo de apenas uma nona menor de extensão, favorável à classificação de sopranos e tenores. Suas frases requerem controle diafragmático mais apurado, que resulte no *legato* sugerido pela escrita da linha vocal, este mais exigente nesta do que nas outras canções abordadas neste estudo.

2.2 – *Praia Vermelha*

Segunda obra do conjunto *Três canções*, *Praia Vermelha* foi gravada pela própria compositora, o que ocorreu no ano de 1956, pelo selo *Sinter*, no LP *Jóias do canto brasileiro*. Para a gravação, Maria Helena Buzelin teve o prazer de ser acompanhada por seu pai ao piano.

Os versos de *Praia Vermelha* são de autoria Dalnio Starling, e fazem alusão à Praia Vermelha, situada na cidade do Rio de Janeiro, entre o Morro da Urca e a Praia do Leme, local onde se localizam importantes instituições militares do Exército e Marinha do Brasil.

Sobre sua estrutura, apresentamos, no Quadro 3, a seguir, dados mais relevantes:

Título	<i>Praia Vermelha</i>
Autor do texto poético	Dalnio Starling
Forma	A – B, com repetição de B
Tonalidade	Dó maior
Número de compassos	42
Fórmula de compasso	Binário – 2/4
Andamento	<i>Larghetto</i>
Dinâmica	Apenas a indicação de <i>mf</i> para a escrita do piano no c. 1
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Fá 4

Quadro 3 – Dados sobre a canção *Praia Vermelha*, de Maria Helena Buzelin.

O poema obedece uma forma composta na organização das estrofes, possuindo uma sextilha e duas quintilhas, ou seja, uma estrofe com seis versos e duas estrofes com cinco versos. Os versos são heterométricos, isto é, poemas que não possuem a mesma divisão de sílabas poéticas:

*Neste Brasil onde é bela a natureza
Há um recanto com certeza
Que no mundo igual não há, não há!*

*Por entre matas e montanha serpenteia
Um pedaço de areia
De areia lá do mar.*

*Praia Vermelha quando te vejo ao luar
Com a minha vida a saudade vem brincar
Pois uma vez contemplando os teus coqueiros
Num momento tão ligeiro
Do amor pude gozar.*

*É que a morena dos meus sonhos teve pena
Da tristeza de minh'alma a navegar
E o teu olhar tão faceiro me sorriu
Que o seu beijo traduziu
O que eu via em seu olhar.*

Seu eu lírico é masculino. No entanto, podemos afirmar que na história da música de câmara brasileira sempre foi permitido a execução do eu lírico masculino por mulheres. Desta maneira, podemos indicar a performance da canção *Praia Vermelha* também por vozes femininas, o que de fato ocorreu com o registro sonoro da obra pela própria compositora.

Composta na tonalidade de Dó maior com compasso binário, esta canção possui 42 compassos. Sua construção foge da tradicional forma ABA, configurando-se na estrutura A-B com repetição da parte B. Esta é a única canção do conjunto estudado nesta pesquisa que apresenta tal estrutura. Cabe registrar, ainda, que ambas as partes possuem caráter bastante diverso, sendo o primeiro se constituindo num recitativo, e a segunda parte caracterizada por uma maior movimentação rítmica.

Na introdução desta canção, encontramos o único momento solista do piano, no qual há a indicação de andamento *larghetto* e dinâmica *mf*. A introdução de *Praia Vermelha* totaliza sete compassos formados por duas frases de quatro compassos cada, sendo que na segunda frase o acorde final coincide com o início da seção A da obra. Assim, notamos que a introdução apresenta material rítmico formado por colcheia-semínima-colcheia, caracterizando síncope, sendo reforçada por *marcato* no tempo fraco da célula (semínima), a partir do c. 2. Notamos a indicação de *animado* ainda no c. 2, seguida da indicação de dinâmica *piano* e sem acentos na segunda ocorrência, sugerindo o movimento de ondas do mar e apresentando o ambiente sonoro para a voz. Bastante previsível, esta introdução se vale do uso de claro/escuro, ou seja, contrastes dinâmicos entre *mf* e *p* em escritas idênticas, como podemos verificar na Figura 29, a seguir:

Praia Vermelha

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

The image shows a musical score for the introduction of 'Praia Vermelha'. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked 'Animado' and 'mf', with green boxes highlighting syncopated rhythms. The vocal line is marked 'Larghetto' and 'col canto', with a tempo of 76. The lyrics 'Nes - te Bra-' are visible.

Figura 29 – Introdução de *Praia Vermelha* com destaque para as sincopes e acentos rítmicos.

Na parte A, que compreende os c. 8 a 24, o piano se configura como instrumento de suporte harmônico, basicamente. No c. 8, observamos a indicação do andamento *larghetto*, com semínima igual a 76, e a notação *col canto*, sugerindo tratar-se de um recitativo, em que o cantor dispõe de ampla liberdade em termos de agógica, podendo flexibilizar o fraseado, atribuir fermatas, etc. Neste acompanhamento, percebemos acordes em tempo forte alternando arpejos e ornamentos em tercinas. Nas Figuras 30 e 31, podemos observar respectivamente a indicação de andamento *larghetto*, de *col canto* e o final da parte A desta canção em estudo:

The image shows the beginning of part A of the musical score for 'Praia Vermelha'. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked 'Larghetto' and 'col canto', with a tempo of 76. The lyrics 'Nes - te Bra - sil on - de é' are visible. The piano part features a triplet in the bass line.

Figura 30 – Indicação de *larghetto* e de *col canto*, sugestivos para a realização de recitativo na parte A.

Figura 31 – Fim da A e início da parte B da canção *Praia Vermelha*, de Maria Helena Buzelin.

De modo geral, a melodia da escrita vocal na parte A se processa por meio de graus conjuntos e com amplo uso de colcheias.

Em termos de agógica e dinâmica, a parte A de *Praia Vermelha* apresenta apenas uma indicação no c. 22. No entanto, a gravação desta canção pela própria compositora nos mostra diferentes matizes destes termos musicais em toda a extensão da obra. Posteriormente, no capítulo 3, as realizações musicais de Maria Helena Buzelin no registro sonoro de *Praia Vermelha* serviram de guia para a confecção de nossa edição.

Na parte B desta canção, que compreende os c. 24 a 42, o piano apresenta-se contrastado em relação à parte A, dialogando de modo mais denso com a linha vocal, numa escrita que ilustra de maneira satisfatória certa brasilidade no resultado sonoro. Esta escrita para o piano apresenta uma maior movimentação rítmica, utilizando 4 semicolcheias distribuídas entre as mãos direita e esquerda. Percebemos também uma maior movimentação na linha do canto, com uso mais variado de valores rítmicos, como ilustrado na Figura 32, a seguir:

Figura 32 – Início da parte B de *Praia Vermelha*, com destaque para o acompanhamento do piano.

A partir do compasso 31, observamos a indicação de *rallentando*, iniciando uma nova seção no compasso 32, na qual o cantor deve adotar o tempo *Lento*, com indicação de *col canto* para o acompanhamento que executa arpejos até o compasso 35, atingindo o ponto culminante da obra, conforme nos mostra a Figura 33, a seguir:

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 29-35, features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Co'a mi-nha vi-da a sau-da-de vem brin-car, Ah! Pois u-ma". Annotations include "rall..." in yellow circles above measure 31 and below measure 32, and "lento" in a yellow circle above measure 35. The piano accompaniment has "rall..." in a yellow circle below measure 32 and "col canto" in a yellow circle below measure 35. The second system, measures 36-42, has lyrics: "vez con-tem-plan-do os teus co-quei-ros Num mo-men-to tão li-gei-ro". A red arrow points to measure 36 with the label "Ponto culminante". The piano accompaniment in measures 36-39 is enclosed in green boxes. Annotations include "a tempo" in yellow circles above measure 36 and below measure 40.

Figura 33: Excertos da parte B da canção *Praia Vermelha*, de Maria Helena Buzelin. A cor vermelha foi utilizada para indicar o acompanhamento em arpejos, o ponto culminante foi marcado com a cor verde, e, por último, a cor azul nos mostra a indicação de retomada do tempo, após quatro compassos em recitativo.

Da anacruse do c. 36 ao 40, temos a seção final da obra, sempre com a presença de síncope. Neste momento, no c. 40, retoma-se o padrão rítmico utilizado na seção inicial da parte B, com casa 1 e *ritornelo* para o início da parte B, e casa 2 para o final da obra nos c. 41 e 42. A Figura 34, a seguir, nos mostra os dados descritos acima:

Figura 34 – Recorte da parte B de *Praia Vermelha*, onde observa-se a retomada do padrão rítmico do início desta seção, indicado pela cor verde. A cor azul indica o esquema de repetição de obra, contendo casas 1 e 2.

As possibilidades interpretativas desta canção flertam com a execução lírica, como registrada pela própria compositora no LP *Joiás do canto brasileiro*, bem como com a execução popular da época de sua composição, quando cantores populares no Brasil vinham de uma educação vocal que tendia para a imitação lírica, como Francisco Alves (1898-1952), Dalva de Oliveira (1917-1972) e Eliseth Cardoso (1920-1990).

Quando pensamos nas características didáticas desta canção, nos chama a atenção a flexibilização do andamento em relação à prosódia em sua construção, o uso de grau conjunto como facilitador da imitação vocal, o uso de frases não muito longas, valores não muito diversos, com acréscimo do uso de síncopes para introduzir ao estudante este marcante elemento rítmico da música brasileira.

2.3 – *Teu nome*

Teu nome foi composta na tonalidade de Fá maior e em compasso quaternário, contendo 24 compassos. Sua estrutura foge da tradicional forma ABA, configurando-se em A-A' com *da capo*. Sobre sua estrutura, apresentamos, no Quadro 4, a seguir, dados mais relevantes:

Título	<i>Teu nome</i>
Autor do texto poético	Dalnio Starling
Forma	A – A' com <i>da capo</i>
Tonalidade	Fá maior
Número de compassos	24
Fórmula de compasso	Quaternário – 4/4
Andamento	<i>Andante</i>
Dinâmica	Alternância entre <i>f</i> e <i>p</i> na linha vocal e na escrita para o piano
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Ré 4

Quadro 4 – Dados sobre a canção *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin.

O poema escrito por Dalnio Starling possui quatro dísticos em sua organização de estrofes, ou seja, quatro estrofes com dois versos cada. Os versos são heterométricos:

*Teu nome soa como um gorjeio
Canção que vivo a cantar.*

*Doçura que alegra a minha vida
Como é bom eu viver para te amar!*

*Se longe domina-me o anseio
De perto de ti poder ficar.*

*Teu nome é tudo quanto creio
Ser sublime para se amar.*

De modo geral, a canção apresenta uma estrutura de melodia acompanhada, com parte do canto contendo predominantemente frases formadas por graus conjuntos e explorando ao máximo o *legato* e dinâmicas piano e forte.

Seu eu lírico é indeterminado. Desta maneira, *Teu nome* pode ser executada por cantores de ambos os sexos.

Na introdução desta canção, encontramos a indicação de andamento *Andante* com a presença de uma movimentação descendente realizada pela ME, que contribui substancialmente para determinação do afeto que esta canção possui (na opinião deste autor, o afeto de ternura, devoção e de paz). Notamos que em todas as canções observadas nesta pesquisa, a compositora demonstra uma predileção pela presença de introduções em suas canções.

O título *Teu nome* não foge deste padrão, com indicação de dinâmica entre *p* e *f*, como podemos verificar na Figura 35, a seguir:

Teu nome

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Andante

Figura 35 – Introdução de *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin, com a presença de uma movimentação descendente realizada pela ME, que define o afeto desta canção.

A parte A compreende os c. 7 a 15, e inicia-se com anacruse pela parte do canto, produzindo um deslocamento de acento prosódico na palavra **nome**, de modo que a segunda sílaba torna-se acentuada (a palavra em questão é paroxítona), e em tempo fraco (metade do primeiro tempo), exigindo do intérprete um reforço expressivo ao pronunciar a palavra e valorizá-la. As palavras **soa** e **gorjeio**, presentes nos c. 8 e 9, também encontram-se deslocadas ritmicamente, de modo a quebrar uma certa previsibilidade no discurso fraseológico e trazer elementos que buscam enriquecer o texto poético.

O piano assume o papel de instrumento acompanhador, prestando suporte harmônico e movimentação rítmica que permite a fluidez melódica, pelo uso de colcheias em graus conjuntos, pequenos saltos e arpejos. Percebemos um movimento melódico ascendente ilustrando cada uma das primeiras três frases do texto poético iniciadas em anacruse, gerando

certa tensão harmônica. Este dado diz respeito às frases dos c. 7 a 9, 9 a 11, e 11 a 13, como demonstrado na Figura 36, a seguir:

Movimento melódico ascendente nas três primeiras frases do texto poético.

Deslocamento prosódico

Figura 36 – Início da parte A da canção *Teu nome*, com indicação dos deslocamentos rítmicos das palavras **nome**, **soa** e **gorjeio** e destaque para as frases construídas em progressão.

Após o movimento de progressão harmônica citado anteriormente, a indicação de uma fermata no terceiro tempo do c. 13 reforça o afeto de plenitude exposta pelo eu lírico. A tensão harmônica produzida mantém-se suspensa até o c. 15, no qual há um aumento desta tensão em curso com o acréscimo do acorde de Dó maior com sétima, ou seja, dominante da tonalidade da canção. Este mesmo compasso se configura como uma pequena ponte que abarca ao mesmo tempo o final da parte A e o início da parte A', como exemplificado na Figura 37, a seguir:

13

vi - da

Co - mo é bom eu vi - ver pa - ra te a - mar

Frase de conclusão da parte A

Ponte para a parte A'

Se

f

rall...

Figura 37 – Indicação de fermata que contribui para reforçar o afeto da canção, mais a conclusão da parte A e pequena ponte para a parte A' na canção *Teu nome*, de Maria Helena Buzelin.

Na parte A', os c. 16, 17 e 18 seguem basicamente a mesma estrutura do início da seção A, fornecendo a princípio a ideia de ser uma mera reexposição do tema, como podemos verificar na Figura 38, a seguir:

16

lon - ge do - mi - na - me o an - sei - o De per - to de ti que - rer fi -

Figura 38 – Início da parte A' da canção *Teu nome*.

Os c. 19, 20 e 21 apresentam um novo material melódico, ainda utilizando o esquema de repetição das frases por meio de progressão. Sabiamente, o compositora exige apenas no final da canção a permanência na região mais aguda de sua tessitura, incluindo o ponto culminante, reforçado por uma fermata, alcançado por meio de um intervalo de quarta justa ascendente, permanecendo o som na vogal [o], que acaba por soar como a vogal [u], reconhecidamente como uma vogal “macia” e de fácil execução na dinâmica piano.

A indicação de um acorde arpejado (uma constante nas canções observadas nesta pesquisa, exceto em *Quando passar a tormenta*) propicia a execução da palavra **creio** no c. 21

com uma liberdade de tempo que favorece ao intérprete/estudante o alcance do ponto culminante da canção de maneira tranquila, expressiva e consciente. Tais dados podem ser observados na Figura 39, a seguir:

Figura 39 – Ponto culminante da canção *Teu nome*.

A anacruse do c. 22 até o c. 23 marca a conclusão da obra, com indicação de *da capo* e repetição em casa 2 no c. 24 para sua finalização.

A canção *Teu nome* é outro exemplo de aplicabilidade das canções de Maria Helena Buzelin ao ensino do canto para iniciantes. De estrutura bem organizada, utiliza melodias em grau conjunto, com frases curtas que se articulam por meio de progressão harmônica. De todas as canções observadas neste trabalho, *Teu nome* é a que possui a menor extensão vocal e também a mais curta em número de compassos. Devido ao seu âmbito vocal pouco extenso, contendo apenas uma oitava, esta canção apresenta-se confortável para a execução de intérpretes com diferentes classificações vocais, sem a necessidade de sua transposição. Este autor acredita que numa possibilidade de estudo das cinco canções abordadas nesta pesquisa por alunos de canto, *Teu nome* deve ser a primeira obra a ser estudada.

2.4 – *Quando passar a tormenta*

Composta sobre o poema de Dalnio Starling, *Quando passar a tormenta* apresenta uma estrutura composta de um quinteto e uma oitava, ou seja, uma estrofe contendo cinco versos e uma contendo oito versos. Musicalmente, há na partitura manuscrita a indicação do gênero samba-canção, muito em voga na década de 1950.

Sobre sua estrutura, apresentamos, no Quadro 5, a seguir, dados mais relevantes:

Título	<i>Quando passar a tormenta</i>
Autor do texto poético	Dalnio Starling
Forma	A – B com <i>da capo</i>
Tonalidade	Fá menor
Número de compassos	45
Fórmula de compasso	Binário – 2/4
Andamento	Sem indicação
Dinâmica	Sem indicação
Âmbito da linha vocal	Ré b 3 ao Mi b 4

Quadro 5 – Dados sobre a canção *Quando passar a tormenta*, de Maria Helena Buzelin.

A canção em estudo possui eu lírico indeterminado, e, somando isto ao fato de possuir um âmbito vocal confortável (Ré bemol 3 – Mi bemol 4), oferece a possibilidade de aplicação para cantores de ambos os sexos com registros vocais médios e agudos¹³, sem a necessidade de transposição, embora encontre-se em uma tessitura extremamente favorável para vozes médias.

Com forma AB e *da capo*, *Quando passar a tormenta* é composta na tonalidade de Fá menor, apresentando compasso binário. Seus versos são heterométricos:

*Não poderei olvidar amor, nossa ilusão,
 Não, não poderei esquecer que fui feliz!
 Meu coração já sofreu tanto,
 Que a saudade é o tormento
 De uma vida que foi ao teu lado alegre e feliz!*

*Se uma vez eu pequei,
 Te juro meu bem, eu não quis...
 Teu perdão eu suplico
 E espero obter o teu sim...
 Quando passar a tormenta,
 Meu desejo é sublime,
 Uma vida risonha
 De novo ao teu lado eu quero viver...*

Assim como observado na canção *Folhas ao vento*, a compositora não estabelece o andamento da obra em seu início. Porém, Maria Helena Buzelin inseriu novamente a indicação de gênero samba-canção logo abaixo ao título. Notamos também nesta canção a ausência de sinais de dinâmica, articulação e agógica, o que reforça nosso pensamento de que, por se tratar

¹³ Para vozes graves, sugerimos a transposição desta canção uma terça menor abaixo.

de uma canção de cunho popular, a compositora deseja conceder maior liberdade interpretativa aos intérpretes. Outro aspecto que reforçou nossa opinião registrada acima é a opção da compositora em utilizar a escrita da linha de canto na mesma pauta do piano, junto à clave de Sol. Posteriormente, veremos que a canção *Folhas ao vento* apresenta também a escrita vocal junto à pauta do piano. Esta apresentação é típica em edição de partituras de canções populares da primeira metade do século XX.

Quando passar a tormenta apresenta uma introdução formada por apenas seis compassos, composta por um arpejo ascendente de Fá menor por tercinas no c.1, seguido por cromatismo descendente utilizando a célula rítmica de semicolcheia/colcheia/semicolcheia no c.2, estabelecendo a tonalidade por meio do acorde de Fá menor no c.3, seguido de um acorde de dominante no c.4 e retornando à tônica nos c. 5 e 6, estabelecendo o eixo tonal e padrão rítmico predominantes na parte A, como podemos visualizar na Figura 40, a seguir:

Quando passar a tormenta (Samba-canção)

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

The image shows the musical score for the introduction of the song 'Quando passar a tormenta'. It consists of six measures in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (F minor). The score is written for piano and voice. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part is written on a single staff above the piano part. The introduction is marked with a 'C' time signature. The first measure is an ascending triplet of eighth notes (F, G, A). The second measure is a descending chromatic line of eighth notes (A, G, F, E, D, C). The third measure features a chord of F minor (F, A, C), marked with a blue box and the letter 'T'. The fourth measure features a chord of D7 (D, F, A, C), marked with a blue box and 'D7'. The fifth and sixth measures return to the F minor chord, marked with blue boxes and 'T'. Green boxes highlight the rhythmic patterns in the piano part: the triplet in measure 1, the chromatic line in measure 2, and the semicolcheia/colcheia/semicolcheia pattern in measures 3, 4, 5, and 6.

Figura 40 – Introdução da canção Quando passar a tormenta, com destaque para as células rítmicas assinaladas em verde e os acordes de tônica (T), dominante (D7) e tônica (T) assinalados em azul.

Maria Helena Buzelin explora frequentemente nesta canção o uso de síncope na célula rítmica semicolcheia/colcheia/semicolcheia, característica da música brasileira tanto erudita quanto popular. Esta escrita está presente na parte do acompanhamento em praticamente toda a obra e é empregada também de maneira frequente na linha do canto, sendo em alguns momentos atenuado pelo uso de tercinas, que proporcionam maior fluidez fraseológica.

Com exceção de um salto ascendente de sétima no c.17 e um salto de quinta descendente no c.19, a canção em estudo apresenta uma melodia para o canto composta predominantemente

por graus conjuntos, com alguns pequenos trechos formados por cromatismos descendentes, como por exemplo no c.12.

A parte A de *Quando passar a tormenta* apresenta-se dividida em duas seções formadas por duas frases musicais cada. As frases 1 e 2 da seção 1 apresentam material rítmico e desenho semelhantes, sendo que a primeira, iniciada no c.7, encontra-se no campo harmônico da tônica e a segunda frase, iniciada no c.11, encontra-se na região da subdominante. No c. 14, encontramos o acorde de dominante com sétima, além de uma movimentação cromática descendente que conduz ao retorno da tônica, Fá menor, conforme podemos observar na Figura 41, a seguir:

Seção 1 da seção A

Figura 41 – Seção 1 da parte A, delimitada pela cor vermelha, com as duas frases poéticas marcadas em azul e indicação de função harmônica indicada em verde.

A seção 2 da parte A se inicia no c.15 e apresenta melodia idêntica à do c.7, reexpondo o tema da seção 1, porém, introduzindo um salto de sétima e novo material melódico, desenvolvido entre os c.17 e 21.

Neste ponto, temos um sinal de barra de *ritornelo* para c.1 e após nova exposição da parte A completa, esta se encerra em casa 2 com modulação para o acorde de Fá maior, introduzindo a nova tonalidade a ser executada na parte B, como podemos verificar na Figura 42, a seguir:

Segunda seção da parte A

Novo elemento: salto de sétima ascendente

Fá maior

Figura 42 – Seção 2 da parte A indicada em vermelho, apresentação de novo elemento nos c. 16 e 17, mais a indicação da tonalidade de Fá maior no c. 23, ambos na cor verde.

O texto poético contido na parte A nos fala de tormento, saudade, aludindo a um rompimento de um relacionamento amoroso e um consequente sofrimento causado por este rompimento. Ao final da parte A o texto faz referência a “uma vida que foi ao teu lado alegre e feliz”, e nesse momento o discurso musical reforça a palavra **feliz** por meio do uso de acorde maior na repetição da seção.

Na parte B, o sujeito da canção dirige-se à amada pedindo perdão e prometendo uma vida **risonha** na possibilidade de retorno, e toda essa seção transcorre em campo harmônico de Fá Maior, em contraste com a parte A, contrapondo os sentimentos de tristeza e esperança. Tradicionalmente, o uso de tonalidades maiores tendem a ilustrar, sem sua maioria, afetos ligados a um bem estar, de maneira geral.

A parte B de *Quando passar a tormenta* inicia-se no c.23, após a modulação para o tom de Fá Maior. Além da modulação em si, percebemos uma mudança de caráter melódico da parte B em relação à parte A. Enquanto em A percebemos melodias descendentes que se sucedem, em B percebemos uma mudança no contorno melódico com o uso de frases ascendentes, como nos mostra a Figura 43, a seguir:

Seção 1 da parte B

23. 2.
lizi
Se u - ma vez eu pe - quei, Te ju - ro meu bem, eu não quis...

Frasas ascendentes

Fá maior

26.
Teu per - dão eu su pli - co E es - pe - ro ob - ter o teu sim...

Figura 43 – Excerto da parte B de *Quando passar a tormenta*, com indicação de seção 1 em vermelho de indicações de frases ascendentes e tonalidade maior em verde.

No c.32, verificamos na sessão B a parte conclusiva da obra, constituída de duas frases. Do ponto de vista poético, observamos na seção 1 o pedido de perdão do sujeito da canção à sua amada, e agora na seção 2 constatamos a promessa de uma vida **risonha** que toma contornos de uma jura de amor. Melodicamente, percebemos nesta seção 2 uma ampliação do âmbito vocal em relação à seção 1.

No c.36, a frase final da canção apresenta material melódico semelhante ao do início da seção 1 e conclusão da obra com *da capo*, conforme nos mostra a Figura 44 a seguir:

Seção 2 da parte B

Ambito vocal maior do que na seção 1 da parte B

1.
da capo

Figura 44 – Seção 2 de *Quando passar a tormenta*, com indicação em vermelho das frases desta seção, de verde para o âmbito vocal de uma sexta menor, maior do que na seção anterior, além da indicação em azul para o da capo.

A canção *Quando passar a tormenta*, assim como as demais obras de Maria Helena Buzelin, pode ser aplicada no contexto pedagógico ao ensino de canto por sua construção acessível, que apresenta elementos rítmicos mais complexos a um estudante de música em fase inicial. Estes elementos são a base rítmica utilizada na música brasileira, calcada em síncopes e contratempos. Ainda, esta canção permite também explorar aspectos como o *legato* e nuances de dinâmica, com conseqüente trabalho de apoio diafragmático exigido por suas frases em *legato*.

2.5 – *Folhas ao vento*

A canção *Folhas ao vento* é uma peça avulsa escrita por Maria Helena Buzelin no gênero samba-canção. Segundo depoimento de José Carlos Buzelin¹⁴, essa era a canção que, juntamente com *Praia Vermelha*, era executada no meio familiar e que mais o agradava. Com a apresentação desta canção, disponibilizamos toda a obra da artista encontrada até o momento.

¹⁴ Entrevista concedida no dia 18 de outubro de 2017.

Folhas ao vento também atingiu certa notoriedade também no ambiente extra familiar devido a dois fatores. O primeiro se refere à sua gravação pela cantora mineira Marina Guimarães (s.d.) no Lp *Canções de Marina*. Esta gravação ocorreu pelo selo MGL, em 1962, na qual a cantora foi acompanhada pela orquestra MGL, regida pelo Maestro M. Pontes (s.d.). O segundo fato, segundo relato de José Carlos Buzelin em entrevista para a confecção deste trabalho¹⁵, nos dá conta de que a canção foi objeto de interesse do cantor Agostinho dos Santos (1932 – 1973), famoso cantor do rádio à época. Conforme relato de seu irmão, Maria Helena Buzelin decidiu não levar a cabo tal empreitada, pois estava dando seus primeiros passos como cantora lírica solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1960, e considerava que lançar-se como compositora de música popular naquele momento poderia gerar algum tipo de preconceito por parte da comunidade artística da Guanabara, considerada extremamente conservadora, prejudicando sua carreira como cantora erudita.

Na Figura 45, a seguir, detalhe do verso do LP *Canções de Marina*, localizado durante a confecção desta pesquisa, que nos mostra a execução de uma obra de Maria Helena Buzelin de acordo com a estética do tempo em que foi composta.



Figura 45 – Capa do LP *Canções de Marina*, que contém a gravação de *Folhas ao vento*.

¹⁵ Entrevista concedida no dia 18 de outubro de 2017.

Os versos de *Folhas ao vento*, de autoria Dalnio Starling, possuem um afeto de tranquila constatação do início da estação do outono, com a esperança em dias melhores. Sobre sua estrutura, apresentamos, no Quadro 6, a seguir, dados mais relevantes:

Título	<i>Folhas ao vento</i>
Autor do texto poético	Dalnio Starling
Forma	A-A'
Tonalidade	Dó maior
Número de compassos	41
Fórmula de compasso	Binário – 2/4
Andamento	Sem indicação
Dinâmica	Sem indicação
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Mi 4

Quadro 6 – Dados sobre a canção *Folhas ao vento*, de Maria Helena Buzelin.

Sobre o poema desta canção, sua estrutura é composta de duas oitavas, ou seja, duas estrofes contendo oito versos cada. Seus versos são heterométricos:

Folhas ao vento!
São sinal que o outono chegou.
Folhas ao vento,
Mais um ano passou...
É a natureza que leva
A nossa vida
Para onde quer
caprichoso destino!

Folhas ao vento!
São pedaços de minha ilusão.
Meu coração
Vai ficando sozinho...
Só vale a pena a esperança
Que dentro d'alma
Faz nascer
Um pouquinho de amor!

A canção *Folhas ao vento* possui eu lírico indeterminado, podendo assim ser executado por cantores de ambos os sexos. Devido ao seu âmbito vocal pouco extenso, apenas o intervalo de uma nona, possibilita a execução por vozes agudas e médias sem a necessidade de transposição. Com forma A-A' com *da capo* e composta na tonalidade de Dó maior, apresentando compasso binário, a obra não especifica o andamento da obra. Entretanto, junto ao título, Maria Helena Buzelin insere o estilo “samba-canção”, nos dando uma ideia de seu

caráter. Outro ponto que nos chamou a atenção ao analisarmos a obra em tela é o fato de não se verificar sinais de dinâmica e articulação, talvez por se tratar de uma canção de cunho popular, dando maior liberdade interpretativa aos eventuais intérpretes.

Em sua introdução, *Folhas ao vento* apresenta ao ouvinte elementos musicais contidos na linha do canto nos c.13 e c. 24 a 26, e da *coda*, nos c. 43 a 46, trabalhando esses motivos de modo a construir uma certa expectativa por meio de tensão harmônica que se encerra com acorde de dominante com sétima. Digno de nota é que a introdução desta canção é a mais longa de todo o conjunto de canções observadas nesta pesquisa, o que se reflete em um maior destaque para o piano.

Maria Helena Buzelin explora nesta canção elementos rítmicos típicos da música popular brasileira, como tercinas e o uso de síncopes de maneira alternada. Na introdução, verificamos a inversão do uso desses elementos rítmicos, ao apresentar pela primeira vez os materiais temáticos que serão utilizados na linha do canto, valendo-se das tercinas onde na linha do canto haverá síncopes e vice-versa, como podemos verificar na Figura 46, a seguir:

Folhas ao vento
(Samba-canção)

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Figura 46 – Presença de células rítmicas de síncopes e tercinas na canção *Folhas ao vento*, uma constante na obra de Maria Helena Buzelin.

A estrutura básica da canção *Folhas ao vento* apresenta a forma A-A' com *da capo*, sendo que a parte A encontra-se dividido em 2 seções: a seção 1 que vai do c. 13 a 20 e a seção 2, que vai do c. 21 a 28. A parte A' encontra-se dividida em seção 1 (c. 29 a 36) e seção 2 (c. 41 a 50). As partes A e A' apresentam a primeira seção idêntica em ambas, exceto pelo texto. Por sua vez, a segunda seção de ambas as partes (A e A') possuem escrita diversa a partir do quarto compasso cada. A partir do terceiro compasso da seção 2 da parte A, percebemos uma escrita contrastante em relação à seção 1 devido ao uso mais frequente de tercinas, proporcionando um fraseado mais fluente, menos sincopado. De maneira geral a melodia do canto apresenta uma nota por sílaba, com o uso de grau conjunto e alguns saltos de terça.

A Figura 47 e 48, a seguir, nos mostram as semelhanças e diferenças na linha vocal das partes A e A', respectivamente:

The image displays two musical staves for the vocal line of the song 'Folhas ao vento'. The top staff is labeled 'Seção 1 da parte A' and contains two lines of music. The first line starts at measure 13 and ends at measure 20, with lyrics: 'Fo - lhas ao ven - to! São si - nal que o ou - to - no che - gou.' The second line starts at measure 17 and ends at measure 24, with lyrics: 'Fo - lhas ao ven - to, mais um a - no pas - sou...'. The bottom staff is labeled 'Seção 1 da parte A'' and also contains two lines of music. The first line starts at measure 29 and ends at measure 36, with lyrics: 'Fo - lhas ao ven - to São pe - da - ços de mi - nha i - lu - são.' The second line starts at measure 33 and ends at measure 40, with lyrics: 'Meu co - ra - ção Vai fi - can - do so - zi nho...'. Both sections feature a melodic pattern of eighth notes, often grouped in threes (trios), and include a fermata at the end of the second line of each section.

Figura 47 – Semelhanças na escrita vocal na seção 1 das partes A e A' da canção *Folhas ao vento*.

The image displays two musical staves for the song 'Folhas ao vento'. The top staff, labeled 'Seção 2 da parte A', shows measures 21 to 26. The lyrics are: 'E a na - tu - re - za que le - va A nos - sa vi - da Pa - ra on - de quer, Ca - pri - cho - so des - ti - no!'. The bottom staff, labeled 'Seção 2 da parte A'', shows measures 37 to 44. The lyrics are: 'Só va - le a pe - na a es - pe - ran - ça Que den - tro d'al - ma Faz nas - cer Um pou - qui - nho de a - mor!'. Both sections feature a vocal line with triplets and a piano accompaniment line.

Figura 48 – Semelhanças na escrita vocal na seção 2 das partes A e A' da canção *Folhas ao vento*.

Notamos também que na cópia do manuscrito a que tivemos acesso, a compositora escreveu a linha do canto na mesma pauta do piano, como era típico em peças populares escritas na época. Esse estilo de escrita também foi adotado na canção *Quando passar a tormenta*.

Por apresentar a estrutura idêntica de A, não abordaremos a seção 1 da parte A' e nos deteremos na seção 2 e *coda* da canção em estudo.

A princípio, parece tratar-se apenas uma simples reexposição de A, porém, a partir do c. 40, percebemos uma estrutura conclusiva iniciada por um cromatismo na metade do segundo tempo e que se estende por apenas quatro compassos. A resolução harmônica se dá obedecendo a forma dominante-tônica, no entanto, a nota final encontra-se em dissonância com o acorde, onde temos um acorde de Dó maior com sétima maior.

No c. 43 tem início a *coda* que utiliza elementos contidos na introdução, realizando uma ponte entre o acorde final de A' e o *da capo* realizado a partir do c. 47 (casa 1), e, na repetição, ligando o acorde final de A' aos três compassos finais da canção (casa 2). Estes dados podem ser visualizados na Figura 49, a seguir:

The image displays a musical score for the song "Folhas ao vento". It is divided into two systems. The first system, starting at measure 40, features a vocal line and piano accompaniment. A blue bracket above the vocal line spans measures 40 to 44, labeled "Conclusão da parte A'". The lyrics under the vocal line are "- ma Faz nas - cer Um pou-qui-nho de a-mor!". A green box highlights the final chord of this section, and a green oval highlights the first chord of the next section, labeled "Início da coda.". A green arrow points to the transition between these chords, labeled "Resolução harmônica: dominante/tônica com sétima maior.". The second system, starting at measure 45, shows two first endings for the piano accompaniment. The lyrics under the vocal line are "Fo-lhas ao ven -".

Figura 49 – Seção 2 da parte A', onde podemos observar a sua parte conclusiva e acorde final com início da *coda*.

A aplicabilidade didática da canção *Folhas ao vento* apresenta-se pelo uso de melodias em grau conjunto e saltos simples e curtos, como terças maiores e menores, em um âmbito vocal de pouca extensão. Também nesta canção encontramos nesta canção a presença constante de síncopes, elementos rítmicos muito presentes na música brasileira, erudita ou de caráter popular, explorados em alternância com o uso de tercinas. Esta canção possui frases curtas e permite ao aluno vivenciar aspectos como linha de canto, como o treino da respiração, da impostação do vernáculo e da interpretação da canção brasileira de câmara de cunho popular.

3 – Um edição das canções de Maria Helena Buzelin

O pequeno conjunto contendo cinco canções para canto e piano de Maria Helena Buzelin está inserido no acervo de Hermelindo Castelo Branco, que foi digitalizado e organizado para a formação do grupo de pesquisa **APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil**, como informado anteriormente. Essas canções de Maria Helena Buzelin nunca foram editadas, sendo esta pesquisa a primeira a disponibilizar todas partituras revisadas e editadas. Buscamos realizar uma edição de performance. Desta maneira, as partituras que apresentamos como Anexos a esta pesquisa contêm indicações que acrescentamos e que acreditamos possam contribuir para uma melhor realização por intérpretes. Os dados inseridos em nossa edição serão tratados no texto deste capítulo, com a inclusão de figuras explicativas, quando for pertinente. Ao todo, cuidamos de indicações de fraseado, dinâmica, agógica, andamento (quando não indicado pela compositora) e possíveis correções das cópias manuscritas, quando necessárias.

A edição das canções de Maria Helena Buzelin que apresentamos foi realizada com a utilização do *software* Encore, em sua versão 5.0.2. A análise das cópias dos manuscritos revelou total esmero por parte da compositora em sua grafia e escrita, demonstrando total domínio da escrita para canto e também para o piano.

Por último, cabe ressaltar que realizamos também uma atualização do português escrito, pois há um espaço de tempo calculado por este autor de mais de meio século desde a criação das canções de Maria Helena Buzelin até a concretização deste trabalho. Por fim, apresentaremos como Anexos neste trabalho partituras das cinco canções resgatadas para a realização desta pesquisa. Optamos por acrescentar, além das tonalidades originais, cópias em tonalidades que sirvam também às vozes graves. Todas as partituras em nossa edição apresentam número de compasso.

3.1 – As partituras

3.1.1 – Localização

As cinco canções de Maria Helena Buzelin, a saber, *Se bem me lembro*, *Praia Vermelha*, *Teu nome*, *Quando passar a tormenta* e *Folhas ao vento*, foram digitalizadas a partir do grupo de pesquisa **APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco –**

catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil, hoje extinto.

3.1.2 – Descrição física das partituras

Disponibilizadas em formato PDF, as partituras observadas se apresentam em cópias manuscritas. Três das cinco canções abordadas nesta pesquisa se encontravam reunidas sob o título de *Três canções*, apresentando as partituras de *Se bem me lembro*, *Praia Vermelha* e *Teu nome*. Este arquivo contém ao todo doze páginas, divididas entre capa, contracapa, textos poéticos e partituras. Digno de nota é que na contracapa deste manuscrito encontramos uma dedicatória da compositora a Hermelindo Castelo Branco, datada de 1962. O texto dessa dedicatória nos mostra a amizade entre ambos os artistas e também uma ideia que a compositora tinha de sua própria obra, ao citar as três canções como “singelas”. Essa dedicatória apresenta o seguinte texto: “Ao querido e saudoso Hermelindo, que com sua bela voz certamente enriquecerá estas singelas canções. Maria Helena, Rio I – II – 1962”, como podemos verificar na Figura 50, a seguir:

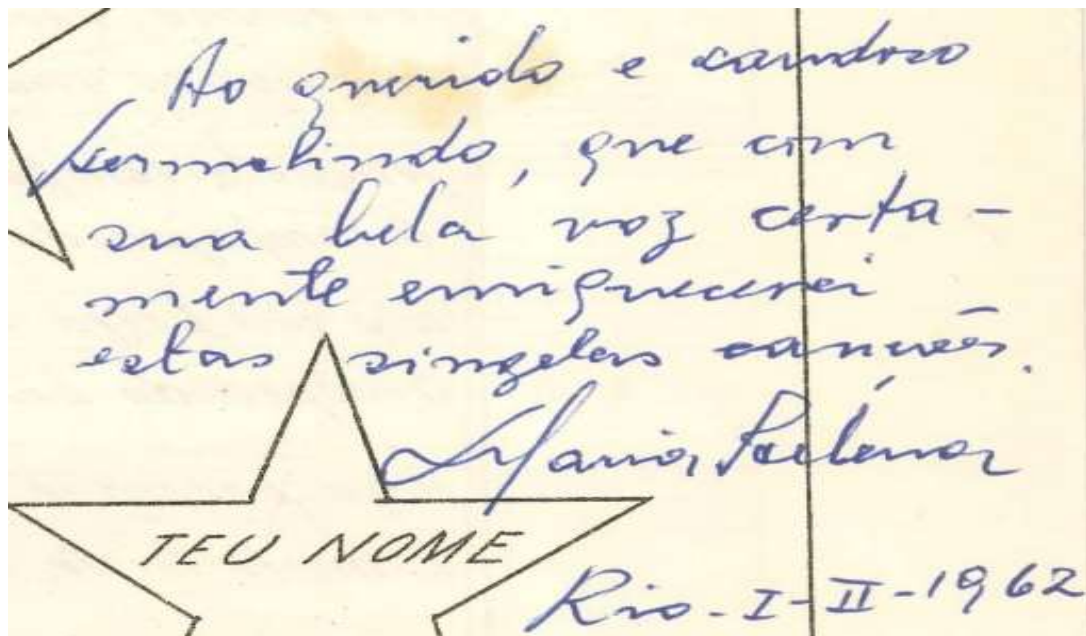


Figura 50 – Dedicatória da compositora Maria Helena Buzelin a Hermelindo Castelo Branco.

A capa deste manuscrito contendo três canções de Maria Helena Buzelin pode ser visualizada na Figura 51, a seguir:

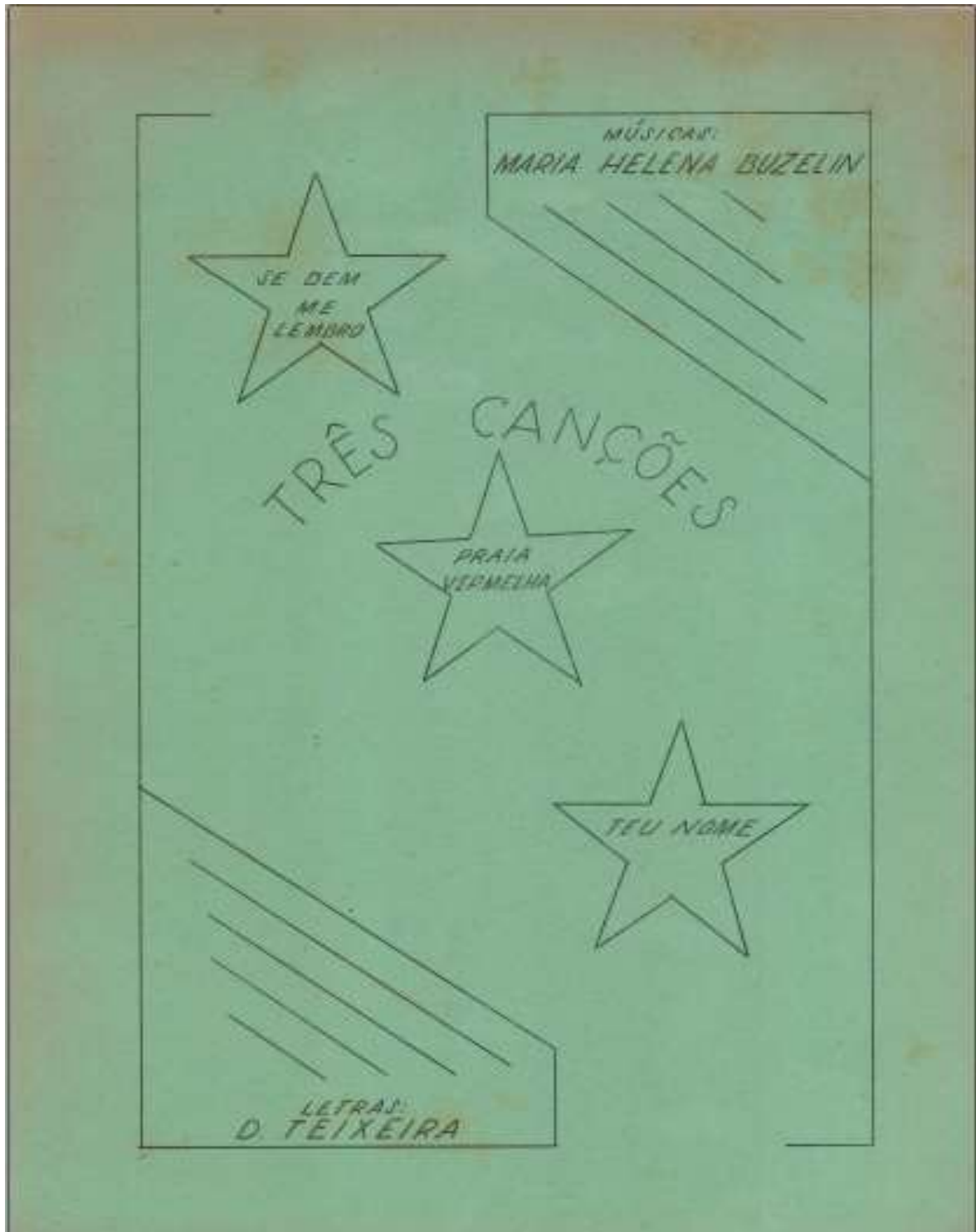


Figura 51 – Capa do manuscrito que reúne três das cinco canções de Maria Helena Buzelin.

Como citamos anteriormente que essas partituras não apresentam data de composição, a data da dedicatória reforça nossa hipótese de que essas canções foram compostas, provavelmente, na década de 1950.

As outras duas cópias em PDF contêm as canções *Quando passar a tormenta* e *Folhas ao vento*, que, juntas, somam o total de nove páginas, seguindo o mesmo padrão do conjunto de três canções, com apresentação de capa, texto poético e partituras, com acréscimo de uma ilustração em cada uma delas. Essas ilustrações não trazem autoria, mas se configuram em desenhos relacionados ao título de cada das duas canções, como podemos verificar na Figura 52, a seguir:



Figura 52 – Ilustrações inseridas nas partituras manuscritas das canções *Quando passar a tormenta* e *Folhas ao vento*, de Maria Helena Buzelin.

Das cópias observadas, notamos que todas apresentam a mesma caligrafia. Não nos foi possível comparar com a letra da compositora presente na dedicatória a Hermelindo Castelo Branco, pois o texto registrado nas partituras foi com o uso de letra de fôrma, diferente do texto da dedicatória supracitada. Acreditamos também que esses manuscritos, pelo capricho da escrita e inserção de capa e desenhos, são cópias dos manuscritos originais, infelizmente indisponíveis até o momento.

3.2 – Confeção de nossa edição das canções de Maria Helena Buzelin

3.2.1 – Roteiro para a confeção de nossa edição das canções de Maria Helena Buzelin

Optamos por elaborar e seguir um roteiro com seis passos para a confeção de nossa edição das canções tratadas nesta pesquisa, visando a apresentação de um material que possa auxiliar possíveis performers dessa obra, apresentado no Quadro 7, a seguir:

Etapas	Atividades
Etapa I	Editoração dos manuscritos contidos no APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil.
Etapa II	Correção ortográfica e atualização da grafia da língua portuguesa, postas em vigor desde 01 de janeiro de 2009 ¹⁶ , data posterior ao falecimento da compositora.
Etapa III	Identificação e correção de notas e pausas musicais grafadas de maneira duvidosa ou incorreta.
Etapa IV	Nesta etapa, visamos a identificação de problemas envolvendo valores musicais.
Etapa V	Inclusão de articulação, acentos, respiração, dinâmica e agógica, quando necessários, segundo nossa visão da obra. Optamos ainda por inserir datas dos autores do texto musical e do texto poético, para uma melhor localização da obra na história da música.
Etapa VI	Correção e execução de todo o material editado.

Quadro 7 – Roteiro para a confeção de nossa edição das canções de Maria Helena Buzelin.

Nenhuma das canções estudadas apresenta dedicatória, e sobre este dado podemos supor que uma vez que compositora e poeta eram cônjuges, ambos podem ter dedicado suas criações um ao outro. Neste sentido, nos resta a dúvida se a música foi composta antes ou depois do texto poético de cada uma das canções de Maria Helena Buzelin.

¹⁶ O acordo ortográfico de 2009 é o único formato da língua reconhecido no Brasil. Seu objetivo é unificar nossa escrita, juntamente com os demais países de língua portuguesa, a saber: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

3.3 – As canções de Maria Helena Buzelin: dados sobre nossa edição

3.3.1 – Se bem me lembro

Ao abordarmos a canção *Se bem me lembro*, em nossa edição inserimos a fórmula de compasso 4/4, visto que a partitura manuscrita não apresenta nenhuma indicação de compasso. Com frequência, notamos o uso da pausa invertida de semínima utilizada pela compositora, provavelmente uma grafia usual à época. Na canção *Se bem me lembro*, este símbolo foi alterado pela pausa de semínima mais utilizada nos dias atuais. Esta substituição ocorreu nos seguintes compassos:

- c. 2 (primeiro tempo da MD);
- c. 4 (primeiro tempo da MD);
- c. 12 (segundo tempo da linha vocal);
- c. 21 (primeiro tempo da MD);
- c. 23 (primeiro tempo da MD);

As indicações de dinâmica grafadas com chaves de crescendo e decrescendo estão presentes no manuscrito abaixo da linha vocal. Optamos por grafá-las acima da linha vocal, com o objetivo de deixar mais clara a visualização da partitura.

No c. 4, optamos por incluir a indicação de diminuendo, como registrada no compasso idêntico, c. 2, para finalização da introdução desta canção.

No c. 12, optamos por suprimir a indicação de *Affrettando* na linha vocal, pois tal indicação diz respeito à escrita para piano, visto que a linha do canto não possui mais do que uma nota neste compasso.

No c. 24, no acorde do terceiro tempo da MD foi acrescentada a nota Sol 2, presente no c. 5, idêntico em padrões melódicos e harmônicos ao c. 24.

No c. 25, notamos no manuscrito a falta de uma colcheia no primeiro tempo da MD da escrita para o piano.

No c. 30, que contém a frase que nos mostra o ponto culminante da peça, optamos por inserir uma indicação de crescendo para reforçar a indicação de *f* registrada pela autora no c. 31.

No c. 31, inserimos uma pausa de mínima nos dois primeiros tempos, pois o manuscrito não registra nenhuma movimentação para uma das vozes grafadas na escrita para a ME do piano. Inserimos também a dinâmica *f* para a linha vocal e também para a escrita para o piano, ambas no primeiro tempo desse compasso.

No c. 30, a escrita para a ME do piano foi alterada no segundo tempo. Há no manuscrito a indicação de que a nota mínima seja realizada com oitava abaixo. Optamos por deixar grafado a realização dessa oitava e suprimir o símbolo que a indica.

No c. 35, optamos por substituir a nota Ré 2, grafada na ME do piano, para a nota Dó 2, em consonância com o acorde de Dó menor, que é a tonalidade da canção. Visto que as canções de Maria Helena Buzelin foram compostas sob um olhar bastante tradicional em sua harmonia, optamos pela grafia do acorde de Dó menor sem nenhuma dissonância em sua composição.

Aos c. 7, 8, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 30 e 31 foram acrescentadas ligaduras de frase na linha vocal, mantendo o padrão estabelecido pela compositora.

Ao final desta canção, optamos também por inserir a indicação de fermata para a linha vocal e também para a escrita para o piano, ambas no c. 35.

Em relação às alterações realizadas no texto poético, citamos a grafia do c. 14, que foi alterada de **dôce** para **doce**. Nos c. 18 e 19, alteramos as palavras **fôsse**, **sôpro** e **sôbre** para fosse, sopro e sobre, respectivamente.

3.3.2 – Praia Vermelha

A seguir, informaremos as alterações realizadas em nossa edição da canção *Praia Vermelha*, de Maria Helena Buzelin. Digno de nota é que esta canção foi gravada pela compositora, como informado anteriormente no primeiro capítulo desta dissertação. Desta maneira, seguiremos as realizações feitas pela própria Maria Helena Buzelin ao tratarmos de acréscimos de dinâmica, agógica e até mesmo da altura de notas, pois na gravação supracitada, a autora termina esta canção com uma nota não registrada na partitura manuscrita.

Na partitura manuscrita, encontramos uma indicação de caráter Animado entre o segundo e o terceiro compasso. Optamos por registrar essa indicação já no primeiro compasso, pois supomos que o deslocamento dessa indicação na partitura manuscrita se deu por falta de espaço, visto que o andamento *Larghetto* ocupa quase todo o espaço disponível no c.1.

Notamos também na partitura manuscrita de *Praia Vermelha* o uso de pausa invertida de semínima, que foi alterada para a grafia musical mais utilizada atualmente. Esta alteração se deu nos seguintes compassos:

- c. 7 (metade do primeiro tempo da ME);
- c. 16 (segundo tempo da MD);

- c. 27 (primeiro tempo da ME);
- c. 28 (segundo tempo da MD e da ME);
- c. 32 (segundo tempo da MD);
- c. 40 (segundo tempo da MD e da ME).

No c. 5, a última nota da clave de Sol do piano teve seu valor alterado de semínima para colcheia, seguindo o padrão estabelecido pela escrita do piano desde o início da canção.

Nos c. 25, 26, 29, 30, 31, 36 e 37 na escrita para a clave de Sol do piano, a figura da pausa de colcheia no centro destes compassos foi substituída por duas pausas de semicolcheias, de modo a facilitar a leitura ao piano.

Nos c. 35, optamos por suprimir a indicação de *a tempo* na escrita para o piano e transferi-la para o compasso seguinte, 36, pois essa indicação diz respeito à parte último tempo da linha vocal, quando o piano já não executa mais notas neste tempo, mas sim no compassos seguinte. O mesmo procedimento foi adotado no c. 51.

No c.39, inserimos uma ligadura de união na escrita da linha vocal, pois não há indicação de texto na primeira nota do c. 40.

No c. 40, optamos por registrar também a indicação de oitava abaixo para a nota Dó 1, como sugerido anteriormente no c. 24 pela própria compositora.

Quanto à linha vocal, realizamos as seguintes alterações:

- No c. 35, a primeira nota, Si 3, teve seu valor alterado de colcheia para semicolcheia, completando assim a contagem correta dos tempos;
- c. 37, a primeira nota, Fá 3, teve seu valor alterado de semicolcheia para colcheia, completando assim a contagem correta dos tempos;
- c. 56, a nota Dó 4 teve seu valor alterado de semínima para mínima, completando a contagem correta dos tempos.

Sobre os acréscimos de dinâmica, agógica e também da grafia de alturas de notas para a linha do canto, todas as nossa indicações foram baseadas na gravação desta canção, como citado anteriormente, uma vez que a própria compositora optou por tais realizações, mesmo sem registrá-las na partitura manuscrita.

Desta maneira, optamos por inserir uma indicação de *mf* no início do c. 8, apenas para a linha do canto.

No c. 10, na nota Dó 4, grafada no segundo tempo do compasso, inserimos uma fermata.

No c. 16, na primeira nota, Fá 3, inserimos novamente uma fermata, seguida da indicação de *mp* para o restante da linha vocal neste compasso.

No c. 18, à nota Mi 4 também foi acoplada uma fermata, acrescida da indicação de *crescendo*. No segundo tempo do c. 19, inserimos a indicação de *p*, e, posteriormente, no c. 20 nova fermata também na nota Mi 4.

No c. 24, inserimos a indicação de *a piacere*.

Outras fermatas foram acrescentadas à linha do canto nos c. 32 e 35.

No c. 55, inserimos uma indicação de *oppure* na nota final da canção, visto que na gravação realizada pela compositora, a nota final Dó 4 foi alterada para Mi 4.

Em relação à atualização do texto, segundo a grafia vigente, notamos que no texto acoplado à partitura manuscrita a palavra “neste” foi grafada com acento circunflexo, **nêste**, mas não na partitura. Outra duas ocorrências merecem ser citadas, pois se configuram numa liberdade que a compositora teve na confecção da partitura, a saber, no c. 27, o texto original “Com a minha” foi transformado em “Co’a minha”. Já nos c. 31 e 47, a compositora inseriu a interjeição “Ah”, de forma a valorizar o texto poético, supomos.

Além das indicações que observamos na realização da própria compositora em registro de áudio, optamos por valorizar a escrita pianística ao inserirmos símbolos de *crescendo* e *diminuendo* na linha da clave de Fá do compasso 15, numa referência ao movimento de uma onda. Ainda, no c. 35, além da fermata inserida na linha do canto, optamos por também grafar na escrita para o piano a indicação de uma fermata no segundo tempo deste compasso, nas notas Ré e Sol 3, de modo a proporcionar ao intérprete maior liberdade para conclusão deste trecho do discurso musical.

3.3.3 – Teu nome

Notamos que também na canção *Teu nome* a compositora se valeu da grafia de pausas invertidas. Neste sentido, as seguintes alterações foram realizadas:

- c. 1 (primeiro tempo da MD);
- c.7 (terceiro tempo da linha vocal);
- c. 8 (primeiro tempo da ME);
- c.9 (primeiro tempo da ME);
- c. 10 (primeiro tempo da ME);
- c. 11 (terceiro tempo da linha vocal);

- c. 13 (terceiro tempo da linha vocal e quarto tempo da MD);
- c. 15 (terceiro tempo da linha vocal);
- c. 16 (primeiro tempo da ME);
- c.17 (primeiro tempo da ME);
- c.18 (primeiro tempo da ME);
- c.19 (terceiro tempo da linha vocal);
- c.21 (terceiro tempo da linha vocal e quarto tempo da MD)

Em nossa edição, optamos por inserir a indicação de semínima: 66 junto à indicação de *Andante* grafada no manuscrito pela compositora.

Em relação aos valores de notas e pausas distribuídos ao longo da partitura de *Teu nome*, acrescentamos a nota Ré 3 no terceiro tempo do c. 5, na MD, ligada à nota Ré 3 que preenche os dois primeiros tempos deste compasso. Optamos por não inserir uma pausa de colcheia para mantermos a melodia deste trecho ligada, seguindo o padrão estabelecido pela compositora desde o primeiro compassos até este trecho. Ainda neste compassos, inserimos uma pausa de colcheia no primeiro tempo da ME, preenchendo desta maneira sua contagem exata de quatro tempos.

No c. 6, optamos por transformar as duas notas Dó 2 grafadas como mínima na ME em apenas uma semínima, pois ambas estavam unidas por uma ligadura de união.

Na linha vocal do c. 7, acrescentamos uma pausa de mínima, completando, assim, os valores corretos para preenchimento do compasso. Neste mesmo compasso, as duas notas com valor de mínima escritas tanto para a MD quanto para a ME, notas Fá 3 e Dó 2, foram substituídas por uma nota apenas, com valor de semibreve. Tal escolha teve como objetivo uma melhor visualização da partitura pelo pianista. Ainda no mesmo compasso, optamos por transformar as duas notas da clave de Sol do piano, Fá 3, e também as duas notas da clave de Fá, Dó 2, de mínimas ligadas por ligaduras de união por semibreve em cada linha. Tal decisão também tem por objetivo uma melhor visualização da partitura pelo pianista, que neste trecho apresenta quatro vezes para a escrita do piano.

No c. 10, optamos por inserir uma ligadura de expressão unindo as duas primeiras notas da linha do canto, Fá 3 e Mi 3, para que a acentuação tônica da palavra “canção” não seja prejudicada pelo acréscimo da segunda nota.

No c. 17, a última nota da linha vocal, Sol 3, teve seu valor alterado de semínima para colcheia, preenchendo, assim, o valor correto do compasso.

Nos c. 22, a nota Si 2 grafada na metade do terceiro tempo da MD foi alterada de bequadro para bemol, seguindo o padrão harmônico.

O c. 23 teve os dois acordes da MD, notas Lá 3 e Fá 4 em valores de mínimas, transformados em um único acorde com valor de semibreve, pois ambos estavam unidos por uma ligadura de união. Tal decisão tem por objetivo deixar mais clara a partitura, que neste trecho apresenta quatro vozes para a escrita do piano.

O último compasso sofreu a mesma transformação, pois embora as vozes da MD possuam uma distribuição diferente do compasso anterior, apresentam as mesma notas. Desta maneira, optamos por padronizar dos dois compassos de modo a melhorar a visualização da partitura.

Em relação à dinâmica, justificadas pelas dinâmicas já registradas pela compositora e com o intuito de valorizá-las a partir do caráter intimista desta canção, sugerimos as três seguintes alterações: Indicação de *mf* no último tempo da linha vocal do c. 19. Indicação de *crescendo* no c. 20, tanto para a linha vocal quanto para a escrita para o piano, culminando num piano súbito no segundo tempo do c. 21, acrescido de fermata para a linha vocal neste segundo tempo desse compasso, e de outra fermata no terceiro tempo da escrita para o piano. Indicação de *diminuendo* nos c. 23 e 24, com acréscimo de fermata no acorde do terceiro tempo de ambos os compassos, assim como a indicação de fermata para a única nota da linha vocal em ambos os compassos.

Em relação à atualização do texto, segundo a grafia vigente, apenas a palavra **ansêio**, presente nos c. 16 e 17, foi alterada para **anseio**.

3.3.4 – Quando passar a tormenta

Uma particularidade da partitura manuscrita da canção *Quando passar a tormenta* observada por este autor é que ela não se apresenta com uma pauta exclusiva para a linha vocal. Na partitura manuscrita, o texto dessa canção está inserido na clave de sol da escrita para o piano. Esta particularidade está presente também na última canção apresentada neste trabalho, *Folhas ao vento*. Embora fosse uma prática corrente na época de sua criação partituras de cunho popular apresentarem a linha vocal inserida na clave de Sol da escrita para piano, optamos por separar as partes em pautas distintas, a fim de proporcionar maior clareza para a leitura dos intérpretes, além de seguir o padrão estabelecido para as outras canções de nossa edição.

Nesta canção, notamos também o uso de pausas invertidas, que foram substituídas pela notação usual da atualidade. Essa substituição ocorreu nos seguintes compassos:

- c. 3, segundo tempo da clave de Fá do piano;
- c. 14, segundo tempo da clave de Fá do piano;
- c. 42, segundo tempo da clave de Fá do piano.

Sobre o andamento da canção *Quando passar a tormenta*, sugerimos em nossa edição a semínima: 58 em andamento *Lento*, visto que o manuscrito não apresenta nenhuma indicação pela autora neste sentido.

Em nossa edição, no c. 1, acrescentamos na segunda voz da clave de Sol do piano o primeiro tempo também em tercinas, transformando a nota Lá bemol 2 em semínima, mantendo assim a precisão rítmica deste compasso e evitando uma possível polirritmia que julgamos não ter sido planejada pela compositora, visto que na repetição deste trecho nos c. 39 e 40, a referida nota está grafada coo semínima.

No c. 2, optamos por deslocar a escrita para a ME, grafada no manuscrito na clave de Sol, para a clave de Fá. Esta decisão inclui também o c. 41.

Nos c. 5 e 6, optamos por unir a nota Fá 1 presente em ambos os compassos, repetindo a indicação da própria compositora nos c. 21 e 22, mantendo, desta maneira, um padrão para os compassos com escrita idêntica.

No c. 20, no segundo tempo da clave de Sol do piano, optamos por abaixar a nota Si natural, indicada no primeiro tempo, para Si bemol, reforçando assim a função de Dominante com sétima.

No c. 29, corrigimos o ritmo do segundo tempo com a indicação de três colcheias em tercinas, não indicadas na partitura manuscrita.

Nos c. 39 e 40, optamos por registrar a nota Fá 3 com valor de mínima, na sílaba “ver”, substituindo o valor na partitura manuscrita de colcheia em quiáltera. Esta decisão, que desloca a linha do canto da clave de Sol do piano, reforça tanto a indicação de *ritornelo* quanto a finalização da canção.

No c. 42, optamos por alterar a nota Ré bemol grafada na última nota em quiáltera do primeiro tempo, tanto da MD quando da ME, para Ré natural, em coerência com a escrita do c. 1 da canção.

Visto que em toda a partitura de *Quando passar a tormenta* não encontramos nenhuma indicação de dinâmica e de agógica, realizamos seu acréscimo em alguns compassos:

- c. 1, inserção da dinâmica *p* e indicação de *crescendo* na escrita para o piano;
- c. 4, indicação de *diminuendo* na escrita para o piano;

- c. 5, inserção da dinâmica *p* e indicação de *crescendo* e *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 6, inserção da indicação de *crescendo* e *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 7, inserção da dinâmica *p* na escrita para o piano, e inserção da dinâmica *mf* para a escrita da linha vocal;
- c. 13, inserção da indicação de *crescendo* na escrita para o piano;
- c. 14, inserção da indicação *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 15, inserção da dinâmica *p* na escrita para o piano, e inserção da dinâmica *mf* para a escrita da linha vocal;
- c. 16, inserção da indicação de *crescendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 17, inserção da dinâmica *f* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 20, inserção da indicação de *diminuendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 21, inserção da indicação de *crescendo* e *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 22, inserção da indicação de *crescendo* e *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 23, inserção da dinâmica *p* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 32, inserção da indicação de *crescendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 33, inserção da indicação de *diminuendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 39, inserção da dinâmica *p* e indicação de *crescendo* na escrita para o piano;
- c. 40, inserção da dinâmica *p* e indicação de *crescendo* na escrita para o piano;
- c. 43, inserção da indicação de *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 44, inserção da indicação de *crescendo* e *diminuendo* na escrita para o piano, com acréscimo da indicação de *rallentando*;
- c. 45, indicação de fermata no acorde final da canção.

Em relação à correção ortográfica, citamos apenas a mudança da palavra **quiz** para **quis**, no c. 27, e da palavra **rizonha** para **risonha**, nos c. 36 e 37.

3.3.5 – Folhas ao vento

Como citado anteriormente, a canção *Folhas ao vento* não apresenta uma pauta exclusiva para a linha vocal. Na partitura manuscrita, o texto dessa canção está inserido na clave de sol da escrita para o piano.

Sobre o andamento sugerido para a performance da canção *Folhas ao vento*, registramos em nossa edição a indicação de *Adagio*, com semínima igual a 60.

Em relação às alterações da grafia musical para a confecção de nossa edição, incluímos o símbolo de bemol na nota Si 3 do segundo tempo do c. 1, em consonância com o acorde.

Inserimos o símbolo de tercinas no c. 2, no segundo tempo, na escrita para o piano, pois a partitura manuscrita não apresenta esta indicação. O mesmo se deu no c. 15 para a escrita da MD e também para a linha vocal.

No c. 4, alteramos o valor do acorde na escrita para a clave de Fá do piano, de semínima para mínima, em consonância com a escrita dos compassos anterior e posterior, mantendo o padrão de escrita da compositora.

No c. 17, outra alteração ocorreu com a troca da figura de colcheia para semicolcheia no primeiro tempo da MD da escrita para o piano, como podemos verificar na Figura 53, a seguir:



Figura 53 – Recorte dos c. 16 e 17, onde podemos visualizar no primeiro tempo do c. 17, MD, as notas Ré e Si bemol em colcheia que foram corrigidas para semicolcheia.

No c. 31, a primeira nota da linha vocal, Si 3, foi alterada em seu valor de semínima para semínima pontuada, para preenchimento correto deste compasso.

No c. 32, no segundo tempo, os valores de colcheia das notas Lá 2 e Dó 3 foram alterados para colcheia pontuada, para completar o tempo exato deste compasso.

No c. 40, uma ligadura de expressão foi grafada na linha do canto, unindo a nota Si 3 ao Si bemol 3, favorecendo a pronúncia do termo “d’alma”.

As últimas correções realizadas nesta canção dizem respeito aos c. 36, com a substituição do valor de semínima para semínima pontuada no primeiro tempo da MD da escrita para o piano, nota Mi 3, e ao c. 41, onde substituímos a figura de semínima para mínima, no último acorde desta canção.

Visto que em toda a partitura de *Folhas ao vento*, assim como na canção *Quando passar a tormenta*, não encontramos nenhuma indicação de dinâmica e de agógica, realizamos seu acréscimo em passagens que julgamos necessárias:

- c. 1, inserção da dinâmica *mf* na escrita para o piano;
- c. 2, indicação de *crescendo* na escrita para o piano;
- c. 3, inserção da dinâmica *p* na escrita para o piano;
- c. 6, inserção da indicação de *crescendo* e *diminuendo* na escrita para o piano;
- c. 13, inserção da dinâmica *p* para a escrita para o piano, e de *mf* para a linha vocal;
- c. 20, indicação de *decrescendo* para a linha vocal;
- c. 21 e 22, inserção da indicação de *crescendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 25, inserção da indicação de *crescendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 27, inserção da indicação de *diminuendo* na escrita para o piano e também na escrita vocal;
- c. 29, inserção da dinâmica *p* para a escrita para o piano, e de *mf* para a linha vocal;
- c. 36, indicação de *decrescendo* para a linha vocal;
- c. 42, inserção da indicação de *a piacere* para a linha vocal, que se encontra neste trecho apoiada por um acorde que tem duração para todo o compasso, podendo, assim, valor o texto final da canção com certa flexibilidade de tempo.

Em relação à correção ortográfica realizada para nossa edição, citamos a mudança da palavra **fôlhas** para **folhas**, no título da canção e também nos c. 13, 17, 29 e 38. A grafia da palavra **sòzinho**, nos c. 18, 19 e 20, foi alterada para **sozinho**. Por último, a grafia **amôr**, registrada nos c. 33 e 34, foi alterada para **amor**.

4 – Conclusão

Ao investigarmos a vida e a trajetória artística de Maria Helena Buzelin, nos deparamos com seu talento musical, sua dedicação e amor devotados à música erudita, e em especial ao gênero da ópera, sendo que este envolvimento se estabeleceu de forma tão indissociável que, estudar sua carreira como cantora lírica, compreendemos melhor a trajetória do melodrama enquanto gênero em terras brasileiras, entendendo as transformações sofridas por esse representante máximos das artes, na opinião deste autor, no transcurso das décadas de 1950 a 1980.

Sua entrega como artista não se restringiu apenas aos palcos, mas a uma atuação política em defesa das artes, seja mobilizando a opinião pública por meio da imprensa ou buscando sensibilizar os órgãos oficiais do Estado para que este desse o devido amparo às artes.

Apesar do crescente avanço de pesquisas em nível acadêmico sobre os variados elementos da música brasileira, não se tem notícia de trabalhos envolvendo a carreira artística e também as obras musicais de Maria Helena Buzelin na esfera acadêmica. Embora tenha construído sólida carreira e obtido prestígio como soprano solista no tempo em que atuou, por parte do público e crítica especializada, além do reconhecimento de seus pares, o nome de Maria Helena Buzelin ainda não é totalmente acessível, principalmente para as novas gerações de estudantes de canto lírico.

Todo o período de sua produção como soprano solista, bem como sua produção como autora de canções de câmara não foi até o momento totalmente organizado, estudado e catalogado como fonte de informações disponíveis para consulta e melhor entendimento de nossa história. Sua obra musical permaneceu durante anos restrita apenas ao ambiente familiar, caindo posteriormente no esquecimento. Somente graças à divulgação do acervo de Hermelindo Castelo Branco em 2017, tais obras puderam retornar à vida para serem devidamente estudadas, compreendidas e divulgadas.

As canções de Maria Helena Buzelin nos proporcionam um testemunho de seu tempo em termos estéticos. Elas oferecem uma importante contribuição para o ensino de técnica vocal no canto lírico, por sua construção didática acessível para alunos de canto em início de formação.

Não descartamos a possibilidade de que as obras descobertas até o momento por essa pesquisa possam não compor a totalidade da produção musical escrita da compositora. Desta

maneira, podemos supor que futuras pesquisas poderão, talvez, revelar outros títulos de Maria Helena Buzelin.

As canções *Folhas ao vento*, *Quando passar a tormenta*, e a obra *Três canções*, compostas por *Se bem me lembro*, *Praia Vermelha* e *Teu nome*, estão, a partir da conclusão deste trabalho, disponíveis para o repertório de música de câmara brasileira, ampliando-o e inserindo o nome de Maria Helena Buzelin no universo de compositoras brasileiras.

Esperamos que o presente trabalho desperte o interesse das futuras gerações pela figura dessa artista, resgatando a figura do soprano mineiro que notabilizou-se nos maiores palcos operísticos do país em uma conjuntura em que esse gênero viveu seu momento apoteótico, mas também desejamos que se descubra a compositora Maria Helena Buzelin, e que seja possível revivê-la e celebrar sua memória por meio da execução de suas obras.

Por fim, com a apresentação de um capítulo biográfico, outros dois capítulos que contêm análises e dados sobre nossa edição das cinco canções de Maria Helena Buzelin encontradas até o momento, mais uma nossa edição das partituras desse pequeno conjunto de canções brasileiras, temos a certeza de que a condução desta pesquisa fez jus à carreira desenvolvida pela artista. Desta maneira, acreditamos que este trabalho contribuirá para o mapeamento da produção brasileira de canções de câmara e, ainda, que seu percurso a partir de agora alcançará também os palcos para a performance dessas canções. Nosso desejo é que elas se reflitam como um dos inúmeros aplausos que o nome dessa artista inspirou no passado, e continua a inspirar por sua importância histórica alicerçada em sua dedicação e talento, sempre revestidos pela característica ímpar de um verdadeiro artista, ou seja, o carisma.

ANEXO 1 – Cópias das partituras manuscritas das cinco canções de Maria Helena Buzelin com textos de Dalnio Starling

MÚSICAS:
MARIA HELENA BUZELIN

SE COM
ME
LEMBRO

TRÊS CANÇÕES

PARA
SOPRANA

TEU NOME

LETRAS:
D. TEIXEIRA

MÚSICAS:
MARIA HELENA BUZELIN

JE DEM
ME
LEMBRO

TRÊS CANÇÕES

PRAIA
VERMELHA

As crianças e cantores
formalhudo, que com
sua bela voz certa-
mente empurraram
estas singelas canções.

Maria Helena

TEU NOME

Rio. I-II-1962

LETRAS:
D. TEIXEIRA

-2-

*SE BEM ME LEMBRO**Se bem me lembra los vós,
Que numa noite de luar**Tecestes versos e fez juras
Que nunca mais pude duvidar.**Naquele tempo era tão doce
O lampejar do seu olhar**E o seu beijo como se fosse
O sopro da brisa sobre o mar.**Hoje paráim é de ferenda.**É muito triste recordar**Uma paixão que lentamente
A minha vida torturou.**Pois compreendo, amargamente,
Que você nunca me amou...*

SE BEM ME LEMBRO

CAPORETTI (1. ed.)

Musica: Giovanni Cappocci
Letra: B. Caporali

The image shows a handwritten musical score for the song "SE BEM ME LEMBRO". The score is written on ten staves, with the first staff being a blank grand staff. The subsequent staves contain musical notation for a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written in Portuguese and are interspersed with the musical notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "ff", and "aff". The handwriting is in black ink on aged, yellowish paper.

Lyrics:
 Se bem me lembro fu-ru - ce
 Que nunca me fez de-ir
 Que nunca me fez de-ir
 Que nunca me fez de-ir
 Que nunca me fez de-ir
 Que nunca me fez de-ir
 Que nunca me fez de-ir
 Que nunca me fez de-ir

Dynamic markings: *p*, *ff*, *aff*

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The first system includes the lyrics "Nagarelo bupera tea all'co" and "O l'arpe... pr' la...". The second system includes "Mar" and "E o un baje como se Vite...". The third system includes "Sopra da brisa talbe o mar". The fourth system includes "Noie paravi e di-". The piano accompaniment features various chords, including triads and dyads, and includes dynamic markings such as *p* and *a tempo*. The handwriting is in ink on aged paper.

-5-

...ren... te a multa vida re-er-ter

a-ma paño q'elna ma-... te a mi cha vida ter-te-

...oo pañ comprando a cargo ... ma-... te que co-ee

col canto

...-ta me a--...oo

FIN

-6-

PRAIA VERMELHA

Neste Brasil onde é bela a natureza
Há um encanto, com certeza,
Que no mundo igual não há, não há!
Tu vales melhor a masturbar serpenteira
Um pedaço de areia
Do arão lá do mar
Praia Vermelha quando te vejo ao luar
Com a minha vida a saudade vem brincar
Faz uma vez contemplando as tuas saquaremas
Num momento tão ligero
De amor pode gerar
É que a maioria das mais raras tem para
De brincar de minh'alma a navegar
É o teu olhar tão suave me sorria
Doe o teu beijo tradutor
O que eu vi o teu olhar

-9-

TEU NOME

Teu nome soa como um gongolo

Canção que vive a cantar

Doçura que alegria minha vida

Como é bom eu viver para te amar

Se longe domina-me a ansiedade

De perto de ti poder ficar

Teu nome é todo quanto preciso

Ser sublime para se amar

-10-
TEU NOME

de José Maria Alves Soares
Letra de Teixeira

Andante

Canto

Andante

Piano

Teu nome se a cantam

que se a cantam em tua casa

onde se a cantam para teu mar

- 11 -

Handwritten musical score for a song, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is written on two systems of staves.

System 1:

- Vocal Line:** - sei - u de parte de ti, poder fi - car Teo nome é todo grande
- Piano Accompaniment:** Features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings like *pp* and *p*.

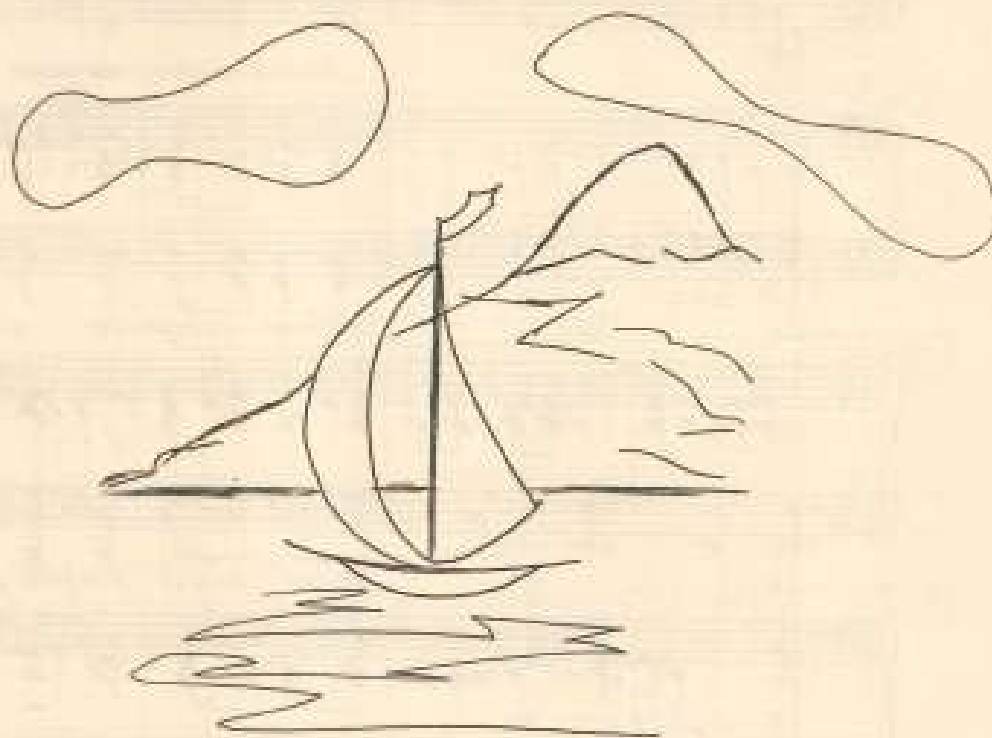
System 2:

- Vocal Line:** sei - a. Se lembra... long' tempo me - mor. *rit.* *rit.* *rit.*
- Piano Accompaniment:** Continues the accompaniment, ending with a double bar line and the word **FIN**.

QUANDO PASSAR A TORMENTA
(Samba-Canção)

Música:

Maria Helena Buzelin



Letra:

D. Teixeira

QUANDO PASSAR A TORMENTA

(Jamba-Cancão)

Música: *Canto e Piano* Letra: *D. Teixeira*
 Maria Helena Buzelin

Introdução

The musical score is written on a grand staff with two systems of staves. The piano part is in the lower staves, and the vocal part is in the upper staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes an introduction and several lines of music with lyrics.

*Não pode resistir - dar um passo pra-
 -são não não não pode - sei espe-
 -lar que não se-
 -da - de a tormen - -to de uma vida que foi a teu lado a - alegria.*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into two main sections: a 4-measure phrase and a 2-measure phrase, indicated by brackets at the top. The lyrics are in Portuguese and describe a religious scene, likely the Nativity. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the left hand and more melodic lines in the right hand. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, such as 'DC' and 'Allegro' markings.

4-me *2-me* *Segue-se o cu-po*

que te fez meu bem eu não que *tes perdão eu su-*

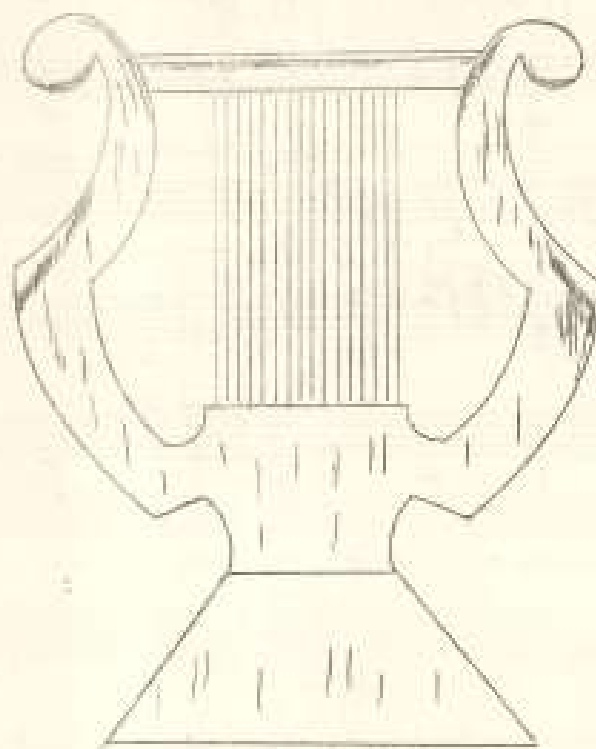
plia esperar-ter o teu sim *quando parar a her-*

ma - ta *meu deus jef so-lí - mo* *Uma vida vi-*

santa de no-ga-leu lado eu que-rou- *para no-ber*

QUANDO PASSAR A TORMENTA
Samba-Canção

Não poderei olvidar o amor, nessa ilusão...
Não, não poderei esquecer que fui feliz!
Meu coração já sofreu tanto,
Que a saudade é o tormento
De uma vida que foi a teu lado alegre e feliz!
Se uma vez eu pequei,
Te juro meu bem, eu não quis...
Teu perdão eu suplico
E espero obter o teu sim...
Quando passar a tormenta,
Meu desejo é sublime,
Uma vida risonha
De novo a teu lado eu quero viver...



FÔLHAS AO VENTO

(Samba-canção)

Letra

D. Feixeiro

Música

Maria Helena Buzelin



FÓLHAS AO VENTO

(Garden Song)

Canto e Piano

Letra:

D. Teixeira

Música:

Maria Helena Buzelin

Fóllhas ao vento -- lá vão os tempos, vão os dias

fo são pedaços de minha vida --

Fóllhas ao vento -- lá vão os tempos, vão os dias

Meu coração -- vai girando só -- ei -- -- -- -- nha

FÔLHAS AO VENTO

*Fôlhas ao vento!
São sinal que o outono chegou.
Fôlhas ao vento,
Mais um ano passou...
É a natureza que leva
A nossa vida.
Para onde quer
Caprichoso destino!*

*Fôlhas ao vento!
São pedaços de minha ilusão.
Meu coração
Vai ficando sozinho...
Só vale a pena a esperança
Que dentro d'alma
Faz nascer
Um pouquinho de amor!*

ANEXO 2 – Nossa edição das cinco canções de Maria Helena Buzelin com textos de Dalnio Starling. Apresentamos partituras nas tonalidades originais e transpostas para voz grave.

Se bem me lembro

127

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Larghetto ♩ = 84

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked *mf*. The piano part features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. The voice part enters at measure 4 with the lyrics "Se bem me lem-bro foi vo - cê,". The piano accompaniment continues with a steady rhythm, supporting the vocal line. The lyrics "Que nu - ma noi - te de lu - ar" and "Te - ceu - me ver - sos e fez" are spread across measures 7 and 8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

10

ju - ras Que nun - ca mais pu - de ol - vi - dar

ff

Affrett.

13

Na - que - le tem - po e - ra tão do - ce O lam - pe - jar do seu o

p

a tempo

16

- lhar E o seu bei - jo co - mo se fos - se O

p

19

so - pro da bri - sa so - bre o mar.

22

Ho - je po - rém é di - fe -

25

ren - te. É mui - to tris - te re - cor - dar

28

U - ma pai-xão que len - ta - men - te A mi - nha vi - da tor - tu -

31

f

rou. Pois com - pre - en - do, a - mar - ga - men - - - te, Que vo - cê

f col canto

34

nun - ca me a - mou...

Praia Vermelha

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)

Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Larghetto ♩ = 96

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. The first system (measures 1-5) is marked **Larghetto** (♩ = 96) and **Animado**. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *mf* and *p*. The second system (measures 6-10) is marked **Larghetto** (♩ = 76) and *mf*. It includes the vocal line with lyrics: "Nes - te Bra - sil on - de é be - la a na - tu -". The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and is marked *col canto*. The third system (measures 11-15) continues the vocal line with lyrics: "re - za Há um re - can - to com cer - te - za Que no mun - do i - gual não há, não". The piano accompaniment features a triplet in the right hand. The fourth system (measures 16-20) continues the vocal line with lyrics: "há! Por en - tre ma - tas e mon - ta - nhas ser - pen - tei - a Um pe - da - ço de a -". The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and dynamics *mp* and *p*.

21 *a piacere*
 rei - a De a - rei - a lá do mar. Prai - a Ver - me - lha quan - do

26
 te ve - jo ao lu - ar Co'a mi - nha vi - da a sau - da - de vem brin -

31 *rall...* *lento* *a tempo*
 car, Ah! Pois u - ma vez con - tem - plan - do os teus co - quei - ros Num mo -

36
 men - to tão li - gei - ro Do a - mor pu - de go - zar. É que a mo -

col canto

col canto

a tempo

8^{vb}

41

re - na dos meus so - nhos te - ve pe - na Da tris - te - za de mi -

col canto

46

rall... *lento*

nh'al - ma a na - ve - gar, ah! E o seu o - lhar tão fa - cei-ro me sor -

rall... *col canto*

51

a

riu Que o seu bei - jo tra - du - ziu O que eu vi - a em seu o -

a

55 *oppure*

lhar.

Teu nome

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Andante ♩ = 66

The musical score is written for voice and piano. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 5-8) contains the first vocal line: 'Teu no-me so - a co-mo um gor-'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* and a crescendo leading to a dynamic marking of *f*. The third system (measures 9-12) contains the second vocal line: 'jei - o Can - ção que vi - vo a can - tar Do - çu - ra que a - le - gra mi - nha'. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a double bar line.

13 *p* *f*₃

vi - da Co - mo é bom eu vi - ver pa - ra te a - mar Se lon - ge do - mi - na - me o an -

f *rall...*

17 *mf*

sei - o De per - to de ti que - rer fi - car Teu no - me é tu - do quan - to

21 *p subito* 1. 2.

crei - o Ser su - bli - me par - ra se a - mar. mar.

Quando passar a tormenta (Samba-canção)

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)

Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Lento $\text{♩} = 58$

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The score is divided into systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning of the vocal line. The piano accompaniment features various textures, including triplets and chords. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and crescendo (*cresc.*). The lyrics are written below the vocal line.

1 *p* *mf*

5 Não po - de - rei ol - vi - dar a - mor, nos - sa i - lu -

9 são, Não, não po - de - rei es - que - cer que fui fe -

13 liz! *mf* *p* *cresc.* Meu co - ra - ção já so - freu tan - to, Que a sau -

17 *f*
 da - de é o tor - men - to De u - ma vi - da que foi a teu la - do a - le - gre e fe -

21 **1.** *f* liz! **2. *p*** liz! Se u - ma vez eu pe -

25 quei, Te ju - ro meu bem, eu não quis... Teu per - dão eu su -

29 *3* pli - co E es - pe - ro ob - ter o teu sim... Quan - do pas - sar a tor -

33

men - ta, Meu de-se - jo é su - bli - me, U - ma vi - da ri -

37

1. 2.

so - nha De no - vo a teu la - do eu que - ro vi - ver... ver...

Do

p 3

41

Rall.

45

Folhas ao vento (Samba-canção)

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)

Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Adagio ♩ = 56

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a *mf* dynamic, and a single eighth note in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with a *p* dynamic marking. The third system shows the piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamics.

13 *mf*

Fo - lhas ao ven - to! São si - nal que o ou - to - no che - gou.

p

17

Fo - lhas ao ven - to, mais um a - no pas - sou...

21

É a na - tu - re - za que le - va A nos - sa vi - da

25

Pa - ra on - de quer, Ca - pri - cho - so des - ti - no!

29

mf

Fo - lhas ao ven - to São pe - da - ços de mi - nha i - lu - são.

p

33

Meu co - ra - ção Vai fi - can - do so - zi - nho...

37

Só va - le a pe - na a es - pe - ran - ça Que den - tro d'al - ma

41

a piacere

Faz nas - cer Um pou - qui - nho de a - mor!

46

1. 2.

Fo - lhas ao ven -

Se bem me lembro

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Larghetto $\text{♩} = 84$

The musical score is written in 4/4 time with a tempo marking of Larghetto (♩ = 84). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) features a piano introduction with a melody in the bass clef and accompaniment in the treble clef. The second system (measures 4-6) includes the vocal line with the lyrics "Se bem me lem - bro foi vo - cê," and piano accompaniment. The third system (measures 7-9) continues the vocal line with the lyrics "Que nu - ma noi - te de lu - ar" and "Te - ceu - me ver - sos e fez" and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (mf), articulation (accents), and phrasing slurs.

10

ju - ras Que nun - ca mais pu - de ol - vi - dar

Affrett.

13

Na - que - le tem - po e - ra tão do - ce O lam - pe - jar do seu o

a tempo

16

- lhar E o seu bei - jo co - mo se fos - se O

19

so - pro da bri - sa so - bre o mar.

22

Ho - je po - rém é di - fe -

25

ren - te. É mui - to tris - te re - cor - dar

28

U - ma pai-xão que len - ta - men - te A mi - nha vi - da tor - tu -

31 *f*

rou. Pois com - pre - en - do, a - mar - ga - men - - - te, Que vo - cê

f col canto

34

nun - ca me a - mou...

21 *a piacere*

rei - a De a - rei - a lá do mar. Prai - a Ver - me - lha quan - do

col canto

26

te ve - jo ao lu - ar Co'a mi - nha vi - da a sau - da - de vem brin -

31 *rall...* *lento* *a tempo*

car, Ah! Pois u - ma vez con - tem - plan - do os teus co - quei - ros Num mo -

rall... *col canto*

36

men - to tão li - gei - ro Do a - mor pu - de go - zar. É que a mo -

a tempo

8^{va}

41

re - na dos meus so - nhos te - ve pe - na Da tris - te - za de mi -

col canto

46

nh'al - ma a na - ve - gar, ah! E o seu o - lhar tão fa - cei-ro me sor -

rall... lento

rall... col canto

51

riu Que o seu bei - jo tra - du - ziu O que eu vi - a em seu o -

a tempo

55

lhar.

oppure

Teu nome

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)
Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Andante ♩ = 66

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The piano accompaniment begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The vocal line is silent.

System 2: The vocal line enters with the lyrics "Teu no-me so - a co-mo um gor-". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line in the right hand, and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *p* and *f*.

System 3: The vocal line continues with the lyrics "jei - o Can - ção que vi - vo a can - tar Do - çu - ra que a - le - gra mi - nha". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line in the right hand, and a rhythmic pattern in the left hand.

13 *p* *f*

vi - da Co-mo é bom eu vi - ver pa - ra te a - mar Se lon - ge do - mi - na - me o an -

f *rall...*

17 *mf*

sei - o De per - to de ti que - rer fi - car Teu no - me é tu - do quan - to

21 *p subito* 1. 2.

crei - o Ser su - bli - me par - ra se a - mar. mar.

Quando passar a tormenta (Samba-canção)

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)

Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Lento $\text{♩} = 58$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a recurring triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line is divided into four systems, with lyrics in Portuguese. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and crescendo (cresc.).

5
Não po - de - rei ol - vi - dar a - mor, nos - sa i - lu -

9
são, Não, não po - de - rei es - que - cer que fui fe -

13
liz! Meu co - ra - ção já so - freu tan - to, Que a sau -

17 *f*

da - de é o tor - men - to De u - ma vi - da que foi a teu la - do a - le - gre e fe -

21 **1.** *p*

liz! liz! Se u - ma vez eu pe -

2. *p*

25

quei, Te ju - ro meu bem, eu não quis... Teu per - dão eu su -

29

pli - co E es - pe - ro ob - ter o teu sim... Quan - do pas - sar a tor -

33

men - ta, Meu de-se - jo é su - bli - me, U - ma vi - da ri -

37

1. 2.

so - nha De no - vo a teu la - do eu que - ro vi - ver... ver...

Do

p *p*₃

41

Rall.

45

Folhas ao vento (Samba-canção)

Maria Helena Buzelin (1931 - 2005)

Poema de Dalnio Teixeira Starling (1926 - 2016)

Adagio ♩ = 56

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 56 beats per minute. The score begins with a repeat sign. The piano part features triplets of eighth notes in the right hand, marked with *mf* and *p*. The vocal line consists of a single melodic line with a fermata at the end of the first phrase. The piano accompaniment includes various textures, including chords and moving lines in both hands.

13 *mf*

Fo - lhas ao ven - to! São si - nal que o ou - to - no che - gou.

p

17

Fo - lhas ao ven - to, mais um a - no pas - sou...

21

É a na - tu - re - za que le - va A nos - sa vi - da

25

Pa - ra on - de quer, Ca - pri - cho - so des - ti - no!

29

mf

Fo - lhas ao ven - to São pe - da - ços de mi - nha i - lu - são.

33

Meu co - ra - ção Vai fi - can - do so - zi - nho...

37

Só va - le a pe - na a es - pe - ran - ça Que den - tro d'al - ma

41

a piacere

Faz nas - cer Um pou - qui - nho de a - mor!

46

1. 2.

Fo - lhas ao ven -

REFERÊNCIAS

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

CHAVES, Junior, Edgard de Brito. *Diário do Municipal, (1971-1990)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1993.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. *Do Transitório ao Permanente; Teatro Francisco Nunes. (1950-2000)*. Belo Horizonte: PBH, 2002. 176p.

MEMÓRIA – MARIA HELENA BUZELIN. Heitor Villa-Lobos, Robert Schumann, Giacomo Puccini, Claude Debussy et al. (Compositores). Maria Helena Buzelin (Intérprete). Belo Horizonte: Viola urbana Produções, 2013. Compact Disc.

OLIVEIRA, Maria Lígia Becker Garcia Ferreira de Oliveira. *Sergio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte: 2008.

SIMÃO, Wilson. *Bravo! Os Bastidores da Ópera*. Estado de Minas, 1992.

STARLING, D. T.; Buzelin, J.C. *Memória Maria Helena Buzelin*. Belo Horizonte: Viola Urbana Produções, 2013.

ENTREVISTAS

BUZELIN, José Carlos. Entrevista de José Carlos Buzelin em 18 de outubro de 2017. Belo Horizonte. Gravação de áudio. Residência do entrevistado.

WERNECK, Wanda. Entrevista de Wanda Werneck em 06 de maio de 2019. Belo Horizonte. Registro em e-mail.

PARTITURAS

BUZELIN, Maria Helena. "Se bem me lembro". Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 3 p.

_____. "Praia Vermelha". Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 2 p.

_____. “Teu nome”. Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 2 p.

_____. “Quando passar a tormenta”. Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 2 p.

_____. “Folhas ao vento”. Para canto e piano. Partitura. Manuscrito, s.d. 2 p.

REGISTROS SONOROS

MEMÓRIA – MARIA HELENA BUZELIN. Entrevista de Maria Helena Buzelin a Lauro Gomes, na Rádio MEC. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1987. Belo Horizonte: Viola urbana Produções, 2013. Compact Disc.

SITES DE INTERNET

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003085&pasta=ano%20196&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin> Acesso em: 22 de agosto de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin Acesso em: 22 de agosto de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin&pasta=ano%20197 Acesso em: 22 de agosto de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin&pasta=ano%20197 Acesso em: 22 de agosto de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=Traviata Acesso em: 22 de agosto de 2017.

<http://sopranomhbuzelin.blogspot.com.br/2010/01/memoria-do-soprano-maria-helena-buzelin.html>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin&pasta=ano%20196. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_06&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin&pasta=ano%20196. Acesso em: 22 de setembro de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin&pasta=ano%20196. Acesso em: 25 de setembro de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=108404&Pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN. Acesso em: 3 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20195 . Acesso em: 3 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20195. Acesso em: 21 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20195. Acesso em: 21 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20195. Acesso em: 21 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196. Acesso em: 21 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 25 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 25 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 25 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 25 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 25 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_03&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 29 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 29 de outubro de 2018.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196> . Acesso em: 29 de outubro de 2018.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196> . Acesso em: 29 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_06&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 31 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_04&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20196 . Acesso em: 31 de outubro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_16&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197> . Acesso em: 22 de novembro de 2018.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197> . Acesso em: 22 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_02&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20197 . Acesso em: 24 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20198 . Acesso em: 24 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_04&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20198 . Acesso em: 25 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_12&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20198 . Acesso em: 25 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_17&pesq=MARIA%20HELENA%20BUZELIN&pasta=ano%20198 . Acesso em: 25 de novembro de 2018.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Maria%20Helena%20Buzelin&pasta=ano%20198