

## E. CANÇÃO TRISTE

Olegário Marianno

Vaga, sonâmbula e triste  
Passa a lua devagar...  
Nas noites claras existe  
Muita coisa além do luar.

Muita coisa singular  
Entre o céu e o mar flutua.  
Não vem por certo da lua,  
Por certo não vem do mar.

Vem... quem pode acreditar?  
De uma folha solta ao vento.  
Uma folha é um pensamento  
Que a árvore esquece pelo ar.

Vem de um passante vulgar  
Que caminha pela rua.  
Sua sombra não é sua,  
O seu destino é passar.

Vejo que há no seu andar  
Longo cansaço da vida.  
Uma esperança perdida  
Anoitece em seu olhar.

Some-se ao longe a chorar...  
Que saudade envolve a rua!  
Não vem por certo da lua,  
Por certo não vem do mar.

Na noite que continua,  
Passa a lua devagar...

Para a presente análise utilizou-se **MS1**, em Bm, devido ao fato de esta ser a partitura que integra o manuscrito oferecido ao soprano Maria Sylvia.

## **I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA**

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

No que diz respeito à sua métrica, o poema está estruturado em versos regulares de sete sílabas poéticas (redondilha maior). *Canção Triste* apresenta vinte e seis versos, distribuídos em sete estrofes, sendo as seis primeiras formadas por quatro versos cada uma (quadras ou quartetos) enquanto a última é um dístico, formada apenas por dois versos.

O poema não apresenta aliterações e assonâncias expressivas. A presença constante da rima **AR** faz com que haja leve aliteração de *r* e assonância da vogal *a*.

As rimas seguem o esquema: ABAB BCCB BDDDB BCCB BEEB BCCB CB.

Apenas na primeira estrofe ocorrem rimas cruzadas ou alternadas. Na segunda, terceira, quarta, quinta e sexta, as rimas B são interpoladas, enquanto que C, D e E são emparelhadas.

A rima A (ISTE) é consoante, grave e rica. A rima B (AR), presente em todas as estrofes do poema, é consoante, aguda e rica (com exceção da quinta estrofe: andar / olhar – que é pobre). A rima C (UA) é toante, grave e rica (exceção de rua / lua da sexta estrofe, que é pobre). A rima D (ENTO) é consoante, grave e pobre. A rima E (IDA) é consoante, grave e rica.

## 1. Níveis do Poema

### 1.1 Nível Sintático

As frases do poema são descritivas. Os períodos são curtos e simples, e as frases aparecem em ordem indireta.

### 1.2 Nível Semântico

O recurso de linguagem mais utilizado no poema é a metáfora: “*Uma folha é um pensamento / Que a árvore esquece pelo ar*” e “*Uma esperança perdida / Anoitece em seu olhar*”.

### 1.3 Nível Lexical

O poema é a descrição de um cenário e do estado de espírito de uma pessoa.

O título já define o caráter do poema: *triste*. E é uma *canção*, o que faz vir à mente as seguintes questões: Quem canta? Alguém que vê, observa a cena? Ou o próprio *passante vulgar*?

Na primeira estrofe, o poeta começa a descrever o cenário: uma noite clara, iluminada pela luz do luar, na qual a lua vaga, passa devagar. Esta lua está sonâmbula e triste.

Vagar, segundo Magalhães (1955:1861) é andar sem destino, boiar sem direção. Sonâmbulo (1955:1763) é aquele que realiza atos inconscientes enquanto dorme. Logo, tem-se uma lua que anda, enquanto dorme, triste e sem destino. A estrofe é concluída por uma afirmação: existe muita coisa além do luar nas noites claras.

Na segunda estrofe temos a reafirmação de que há muita coisa além do luar: há muita coisa singular que flutua entre o céu e o mar. Flutuar (1955:1052) é andar sobre as águas, andar boiando. Singular, segundo Hollanda (1999:1861) é algo individual, único, especial, raro, excêntrico. Esta “coisa” singular não vem nem do céu (lua) nem do mar.

Na terceira estrofe temos que essa “coisa” vem de uma folha solta ao vento. E uma folha, segundo o eu – lírico, é um pensamento esquecido pelo ar por alguma árvore. Realmente, uma coisa muito singular.

Na quarta estrofe essa “coisa” vem de um passante vulgar. Hollanda define vulgar (1999:2089) como trivial, comum, reles, ordinário. A *coisa singular* vem de um *passante vulgar*, que é tão reles, tão ordinário, que não é dono da própria sombra (sombra essa provavelmente feita pela luz do luar). O destino desse passante é passar que, ainda segundo Hollanda (1999:1508) é transpor, atravessar, padecer, sofrer, acabar, desaparecer.

Há na quinta estrofe observações do eu – lírico sobre o passante vulgar: ele tem um andar cheio de cansaço da vida, e anoitece em seu olhar (tal qual no cenário) uma esperança perdida – ou seja, esta esperança, já perdida, desaparece de vez.

Na sexta estrofe, quando o passante “*Some-se ao longe a chorar*”, a rua é tomada, envolvida por saudades. E esta saudade não vem da lua e nem do mar. Esta saudade torna-se uma das coisas singulares que existem numa noite de luar.

Na última estrofe, tem-se que, apesar de tudo (cansaço, esperança perdida, saudade), a noite continua, e a lua passa solitária, devagar.

Podemos interpretar este poema como a descrição de uma pessoa que, após toda uma vida de insucessos no amor, vê sua última esperança se apagar no horizonte. O cenário por onde esta pessoa passa reflete o seu interior: o anoitecer da esperança... Com o interior tomado de saudades, e já desesperançado, a pessoa cumpre seu destino: passar sem alterar nada à sua volta, pois a noite continua e a lua passa no céu, triste pela pessoa que vagou uma vida sem ser amado.

## II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

Para melhor compreensão desta análise, adiantamos uma possibilidade de divisão formal da canção, elaborada a partir de uma primeira observação da canção, tendo em vista a divisão estrófica e as barras duplas grafadas pela compositora:

**Seção A** – c. 1 – 20

**Seção B** – c. 21 – 36

**Seção C** – c. 37 – 52

**Seção A'** – c. 53 – 68

**Seção C'** – c. 69 – 84

**Seção B'** – c. 85 – 104

**Seção A''** – c. 105 – 114

### 1. SOM

#### 1.1 Dinâmica

A compositora grafa na partitura as seguintes indicações de dinâmica:

c. 1 – *pp*

c. 21 – *mf*

c. 29 – *mp*

c. 53 – *mf*

c. 105 – *ppp*

c. 114 – *ppp*

A compositora grafa muito poucas indicações de dinâmica, abrindo espaço aos intérpretes para tomarem decisões interpretativas no tocante a este parâmetro do Som, como em todas as outras canções deste opus.

Seção	A	B	C	A'	C'	B'	A''
Compasso	1	21 29	37	53	69	85 100	105 – 114
Dinâmica	<i>pp</i> _____	<i>mf</i> <i>mp</i>	_____	<i>mf</i>	_____	_____ <i>dim.</i>	<i>ppp</i>

Tabela 4 – Dinâmica em *Canção Triste*

Como podemos observar no quadro acima, toda a Seção A está dentro do patamar de dinâmica *pp*. Há na Seção B um contraste de dinâmica: a seção inicia-se em *mf* (c. 21) e, no c. 29 muda para *mp*, dinâmica esta que prevalece por toda a Seção C. Em A', a dinâmica passa para *mf* (c. 53), que só se altera ao final da Seção B' (c. 100) com um *dim.* A última Seção, A'', está toda dentro da dinâmica *ppp*.

Em toda a canção, predomina o patamar de dinâmica *mf*, não havendo grandes contrastes neste parâmetro do som.

## 1.2 Textura

Como se observa em todas as outras canções deste opus, *Canção Triste* apresenta, em sua macro-estrutura, a textura própria do gênero canção: a melodia acompanhada. Esta melodia está a cargo de uma voz solista e o acompanhamento instrumental a cargo do piano. Entretanto o acompanhamento instrumental não é absolutamente passivo, mas apresenta linhas melódicas que comentam, dialogam e se contrapõem à melodia vocal, formando então uma textura híbrida em alguns trechos (melodias em contraponto sobre um acompanhamento).

O acompanhamento do piano não varia durante toda a canção: é formado por uma linha de baixos (em geral descendente e constituída de notas longas), e por acordes arpejados, de maneira semelhante à primeira canção do opus. Os acordes apresentam apoggiaturas descendentes, que conferem um caráter lamentoso e melancólico ao acompanhamento.



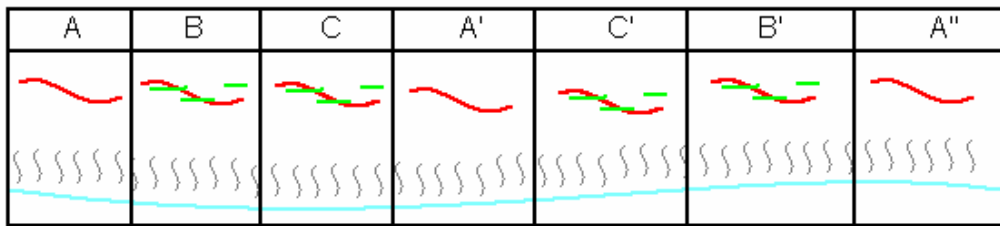
*Figura 31 – Apoggiaturas no acompanhamento (c.1 – 7)*

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

- A c. 1 – 4** – Acompanhamento (linha do baixo + acordes arpejados)
- c. 5 – 20** – Linha do canto + Acompanhamento
  
- B c. 21 – 36** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento
  
- C c. 37 – 52** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento
  
- A' c. 53 – 68** – Linha do canto + Acompanhamento
  
- C' c. 69 – 84** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento
  
- B' c. 85 – 104** – Linha do canto + Linha do piano + Acompanhamento
  
- A'' c. 105 – 114** – Linha do canto + Acompanhamento

A textura permanece a mesma em toda a canção. Entretanto, em alguns trechos é mais densa, com o aparecimento e desaparecimento da linha melódica da mão direita do piano, fato que caracteriza uma textura híbrida: composta por um contraponto de duas melodias superposto a um acompanhamento.

Observe um gráfico da textura da canção:



**Legenda**



*Gráfico 5 – Textura em Canção Triste*

**1.3 Timbre**

Também como nas outras canções que compõem *O Livro de Maria Sylvia*, em *Canção Triste*, a compositora Helza Camêu combinou os timbres mais usuais do gênero canção: voz e piano. Não há, nos manuscritos estudados, referência ao naipe vocal mais apropriado e, embora tenha sido dedicada ao soprano Maria Sylvia Pinto, não há nada que impeça uma voz masculina ou outro naipe vocal feminino de interpretá-la.

Os baixos do acompanhamento do piano, sempre em notas longas, formando linhas descendentes em alguns trechos, conferem amplitude à canção por meio do contraste dos graves do piano com as notas mais agudas realizadas pela voz.

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

**2. HARMONIA**

*Canção Triste* apresenta uma estrutura harmônica tonal, sendo escrita na tonalidade de Bm (Si menor).



Na Seção A, há um predomínio da função de subdominante. Ao final dela, o acorde de dominante individual da subdominante prepara a modulação para a região de Em (subdominante), na Seção B. A compositora utiliza o mesmo procedimento ao final de B, desta vez utilizando a dominante individual em uma modulação passageira para Am (subdominante de Em) na Seção C. É uma modulação intratonal (ocorre dentro da tonalidade) e logo retorna a Em. Ao final de C, os compassos finais preparam a volta à tonalidade inicial, Bm.

Já vimos no início desta análise que a estrutura formal da peça é espelhada:

modelo			eixo	reprodução invertida		
A	B	C	A'	C'	B'	A''
(Bm	Em	Am	Bm	Am	Em	Bm)

*Quadro 1 – Forma Espelhada*

Observando o quadro acima, podemos destacar os seguintes procedimentos harmônicos: a harmonia que conduzia o Bm de A para o Em de B no modelo, será diferente na segunda parte de A', que agora conduzirá para o tom de Am em C' na reprodução invertida do modelo. Da mesma forma, a harmonia que em B conduzia de Em para Am no modelo, em B' será modificada para conduzir de Em para Bm em A'' na reprodução invertida do modelo.

Observamos também o emprego de acordes diminutos, em geral com função de dominante e sem a fundamental:

Mui-ta coi - sa\_a - lém do lu - ar...

Figura 32 – Exemplo de acordes diminutos (dominante da subdominante sem a fundamental) – c. 16 – 20.

Nesta canção notamos o emprego de acordes invertidos, com sétimas e nonas acrescentadas, conferindo uma leveza e fragilizando a clareza das funções harmônicas.

As dissonâncias empregadas pela compositora nas funções principais são:

t = 7, 9

s = 7, 9

D = 7, 9

### 3. MELODIA

A canção apresenta uma melodia principal realizada pelo canto; uma melodia secundária – realizada pelo piano; e um acompanhamento – que, por sua vez, é formado de uma linha dos baixos e acordes arpejados.

#### 3.1 Contornos Melódicos

A linha dos baixos forma, nos c. 1 – 12, c. 21 – 30, c. 53 – 60, c. 61 – 70, c. 90 – 94, c. 105 – 114, grandes linhas descendentes, com movimentação por graus conjuntos. Nos demais trechos movimentam-se por saltos. Esse desenho formado pela linha dos baixos é similar à linha dos baixos da canção *Imagem*.

A melodia principal é caracterizada por longas frases téticas, constituídas por muitos saltos (terças, sextas, quartas, quintas, sétimas, trítono). As sétimas e o trítono são reservados para lugares expressivos do poema, geralmente no final das seções.



Figura 33 – Sétimas e trítono na melodia do canto (c. 32 – 36)

A nota mais aguda da canção já é atingida na primeira frase do canto, e é repetida em vários outros locais da canção, não havendo então a criação de um clímax melódico em *Canção Triste*.

As notas agudas dos acordes do acompanhamento (eventualmente as notas graves) formam apoggiaturas, como já dito anteriormente, em geral de segundas descendentes, que se contrapõem à melodia principal. Estas apoggiaturas cessam quando o piano passa a realizar a melodia secundária.



Figura 34 – Acompanhamento sem apoggiaturas (c. 39 – 42)

A melodia secundária do piano (c. 21 – 52 e c. 69 - 104) aparece nas Seções B, B', C e C'. É formada, em geral, por notas longas, não havendo grande movimentação melódica. Os movimentos são feitos por saltos, em geral. Apenas nas Seções B e B' é que há uma movimentação um pouco mais expressiva, formando linhas de semínimas que se movimentam por graus conjuntos (cf. figuras 33 e 34)

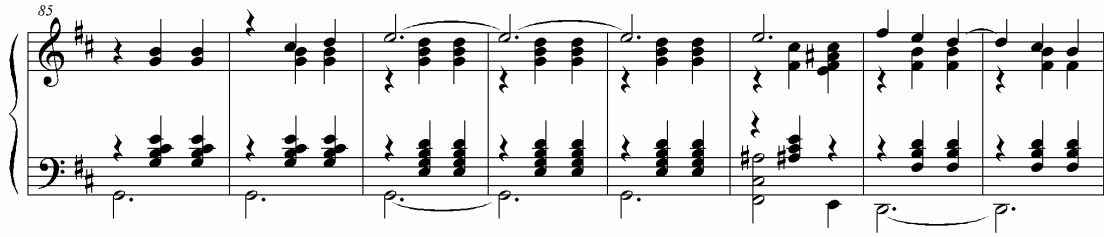


Figura 35 – Melodia secundária da m.d. do piano

### 3.2 Âmbito

O âmbito da *Canção Triste* encontra-se entre o Lá -1 (nota mais grave na peça) e Si 4 (nota mais aguda na peça), sendo o âmbito da linha melódica vocal (tessitura) de uma nona: entre o mi 3 e o Fá#4 (região médio-aguda da voz).

### 4. RITMO

A *Canção Triste* está escrita em compasso ternário simples (3/4).

O acompanhamento do piano também não varia ritmicamente por toda a canção. É formado pela linha dos baixos em notas longas – basicamente apenas mínimas pontuadas. Também são utilizadas mínimas, semínimas e eventualmente colcheias. Os acordes arpejados do acompanhamento seguem sempre o mesmo padrão: pausa de semínima no primeiro tempo seguida de duas semínimas. O acompanhamento é o padrão das valsas, marcando bem o compasso ternário. Algumas vezes os baixos aparecem ligados, o que confere uma sensação de suspensão pela ausência do primeiro tempo do compasso. Esta suspensão ocorre na linha dos baixos em geral associada às suspensões que ocorrem simultaneamente na linha vocal (há exceções como nos c. 37 – 38).

Lento

Figura 36 – Exemplo de acompanhamento do piano (c. 1 - 3)

Figura 37 – Exemplo de suspensão no acompanhamento e na linha vocal (c. 24 – 38)

A melodia secundária realizada pelo piano é formada basicamente de notas longas, predominantemente mínimas pontuadas. Há uma maior movimentação rítmica na Seção B, onde há algumas frases com semínimas (cf. figura 36).

O canto realiza ritmo silábico – uma nota para cada sílaba – alternando o emprego de colcheias, semínimas, mínimas e mínimas pontuadas na escansão das sílabas poéticas.

Não há um padrão rítmico definido e a compositora busca sempre se adequar às regras de prosódia.

O andamento pedido pela compositora no início da canção é *Lento*, que reflete a tristeza e a melancolia presentes por toda a obra. Este andamento sofre alterações no decorrer da canção: no c. 21, a compositora grafa *Pouco mais*, que irá durar até o c. 105, na Seção A”, onde há a marcação de *Bem mais lento*. De maneira análoga ao que ocorre na dinâmica, a compositora grafa poucas alterações de agógica no decorrer da canção. As únicas marcações (fora as mudanças no andamento descritas anteriormente) são um *cedendo* (c. 49 e c. 100) e *a tempo* (c. 53). O *cedendo* sempre prepara o fim de alguma seção, e a seção que se segue inicia-se *a tempo*.

O andamento, aliado à escrita rítmica da linha do canto confere certo peso, como um arrastar, no fluxo da melodia.

## 5. CRESCIMENTO

A combinação dos parâmetros analisados, aliados às barras duplas grafadas pela compositora ao longo da canção, permite-nos perceber que *Canção Triste* se estrutura da seguinte maneira:

**Introdução – [1 – 4]** – Quatro compassos de introdução onde é apresentado o material do acompanhamento que irá se seguir invariável por toda a obra: a linha de baixos em notas longas e os acordes arpejados, com as apoggiaturas ocorrendo nas notas mais graves da mão direita. Também há a apresentação da tônica, Bm, e do andamento lento. A dinâmica é *pp*.

**Seção A – [5 – 20]** – Início da melodia principal realizada pelo canto. A extensão da Seção coincide com a primeira estrofe do poema. É formada por duas frases de oito compassos cada. Cada frase agrupa dois versos do poema. A tônica é Bm, o andamento é *Lento*, e a Seção está dentro do patamar de dinâmica *pp*. Os compassos finais preparam harmonicamente a próxima seção.

**Seção B- [21 – 36]** – Início do *Pouco mais* e da dinâmica *mf*. A harmonia modula para a região da subdominante. É formado por três frases: uma maior, de oito compassos, e duas menores, de quatro compassos cada uma. A primeira agrupa dois versos do poema, as duas últimas correspondem a um verso cada. A Seção corresponde à segunda estrofe do poema. Os compassos finais preparam harmonicamente a próxima seção, com dominantes individuais para a subdominante de Em: Am.

**Seção C [37 – 52]** – Dentro região da subdominante, a Seção está dentro do *Pouco mais* e da dinâmica *mf* que se estendem desde a seção anterior. Há apenas uma grande frase, correspondente aos quatro versos da terceira estrofe do poema. Seus compassos finais modulam novamente para a tônica Bm, e aliado ao *cedendo*, preparam a próxima seção.

**Seção A' [53 – 68]** – A retomada do material melódico-harmônico da primeira seção se inicia em *mf* e *a tempo*. A tônica volta para Bm. Há apenas uma grande frase de 16 compassos, correspondente aos quatro versos da quarta estrofe. Nos compassos finais ocorre uma preparação para Am (subdominante da subdominante), que inicia a próxima seção.

**Seção C' [69 – 84]** – Retomada do material melódico-harmônico da Seção C. A harmonia está na região de Am, e logo retorna para Em. A Seção C' consta também de uma grande frase correspondente a todos os versos da quinta estrofe do poema. A dinâmica permanece inalterada, e os compassos finais modulam novamente para Bm, contudo, sem a chegada da tônica. A modulação é interrompida por uma preparação para Em, subdominante de Bm, que iniciará a próxima Seção.

**Seção B' [85 – 104]** – Retomada do material melódico-harmônico da Seção B, dentro da região da subdominante. Formado por duas frases de oito compassos, correspondendo, cada uma, a dois versos da sexta estrofe. No final da Seção, como em B, há o início da preparação para a subdominante da subdominante (Am), que é interrompida pela dominante de Bm (inicialmente sem a fundamental). São quatro compassos de preparação para a próxima seção, que finaliza a canção.

**Seção A'' [105 – 114]** – Conclusão da canção, dentro de um andamento *Bem mais lento*. A tônica é Bm, e o material melódico-harmônico se assemelha aos das Seções A e A'.

Há apenas uma frase de dez compassos, correspondente aos dois versos que compõem a sétima estrofe do poema. O patamar de dinâmica desta Seção é o *ppp*. No final, após uma cadência com dominante sem sensível, há quatro compassos que se remetem à introdução.

Observa-se que há uma forma espelhada, uma forma em arco, tendo A' como eixo. Essa forma espelhada interfere na harmonia final de cada Seção, que sempre prepara harmonicamente a próxima.

As seções são simétricas, com 16 compassos cada, à exceção da última, que tem 10. Propomos aqui que se considere os dois compassos finais de A'' como uma coda, desta forma, esta coda será formada de dois compassos e será proporcional à introdução, de quatro compassos, e A'' proporcional às outras seções, com oito compassos.

As frases também são proporcionais:

- Seção A – duas frases de 8 compassos
- Seção B – três frases: uma de 8 compassos e duas de 4
- Seção C – uma grande frase de 16 compassos
- Seção A' – uma grande frase de 16 compassos
- Seção C' – uma grande frase de 16 compassos
- Seção B' – duas frases de 8 compassos
- Seção A'' – uma frase de 8 compassos

O ritmo harmônico da canção é lento (geralmente as mudanças de harmonia se dão a cada compasso), o que, associado ao andamento e às frases longas, confere uma sensação de pesar, caminhar com dificuldade, monotonia.

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

- Barra dupla colocada pela compositora ao final de cada Seção
- Correspondência entre Seções musicais e estrofes do poema
- Retomada dos materiais melódico-harmônicos das seções correspondentes



- Preparação, nos compassos finais de cada Seção, para o início da Seção seguinte

Os contrastes entre as Seções são:

- Na Seção A o patamar de dinâmica é *pp*, o andamento é *Lento*, e há duas frases de oito compassos cada. Já na Seção A' a dinâmica é *mf*, o andamento é *Pouco mais* iniciado no c. 21; há uma grade frase de 16 compassos e seus compassos finais modulam de maneira mais brusca para Am. A Seção A'' apresenta um patamar de dinâmica dentro do *ppp*, um andamento *Bem mais lento* e uma frase de dez compassos.
- A Seção B é formada por três frases, enquanto que B' apresenta duas frases. No final da seção B há a modulação para Am. Em B' essa modulação é interrompida pela dominante de Bm, que retorna o eixo harmônico para a tônica Bm. Há, ao final de B', uma variação na agógica (*cedendo*), que não ocorre em B.
- Ocorre, ao final da Seção C, um *cedendo*, que não acontece em C'. Em C' não há modulação para Bm, como em C, havendo, contudo, uma preparação para a subdominante de Bm, que inicia a próxima Seção.

## RELAÇÃO TEXTO MÚSICA

Em *Canção Triste*, encontramos vários paralelos entre música e texto. A meu ver, o próprio título do poema já faz uma menção à música: o poema é uma *Canção Triste*.

O andamento *Lento* está relacionado ao vagar da lua, que *passa devagar*. Enquanto que a tristeza indicada no título está presente nas tonalidades menores, no andamento lento, nos lamentos feitos pelas apoggiaturas dos acordes arpejados. Não há no livro “*Musica poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music*” (1997) de Bartel nenhuma relação das apoggiaturas como figura de retórica que indique lamento. Entretanto estas apoggiaturas apresentam nesta canção, ao meu ver, este caráter de suspiro, de queda de energia, de lamento.

O *cansaço* que há no andar desse passante é notado pelo arrastar da melodia, com seu ritmo harmônico lento e da falta de arroubos de dinâmica, tudo bem mais suave.

A linha dos baixos descreve um desenho descendente, que, como pudemos observar na canção *Imagem*, na retórica é chamado de *catabasis*. O significado de *humildade* presente na figura da *catabasis* é bastante relacionado ao texto da canção, onde encontramos um “*passante vulgar*” que não é dono da própria sombra.

Ainda utilizando as figuras de retórica, observamos nesta canção a utilização de *saltus duriusculus*, como em *Canção*. A compositora emprega na melodia saltos dissonantes, como o trítono e o salto de sétima maior. Estes saltos podem agregar à melodia o significado de dureza e crueldade presentes na vida deste passante vulgar descrito no texto. Também a tonalidade, Bm (Si menor) apresenta significados retóricos. De acordo com Judy Tarling (2000), Bm significa solidão, melancolia, ou seja, está inteiramente de acordo com a temática da canção.

A melodia descreve sonoramente o “vagar sonâmbulo” da lua (arco descrito pela lua no ar) com o seu contorno melódico. Este arco também aparece na forma da canção:

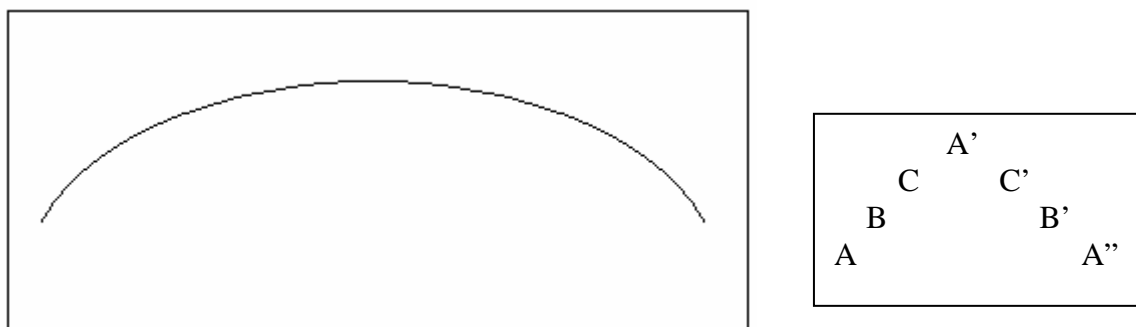


Figura 38 – Arcos em Canção Triste

A forma musical é intimamente relacionada à divisão estrófica do poema, e a compositora busca respeitar as leis da prosódia no ritmo da linha vocal.

Outra relação entre a música e o texto é que, entre a linha do baixo (terra, mar – arpejos podem ser as ondas do mar) e a vocal (céu, lua) há uma outra voz – algo singular que não vem nem do céu nem do mar. A música retrata o que o texto descreve.

16 Mui-ta coi - sa\_a - lém do lu - ar... Mui - ta coi-sa sin-gu - lar...

16 *mf*

24 En-tre o céu e o mar flu - tú - a... *mp* Não vem por cer - to da Lu -

24

Figura 39 – c. 16 - 31

As metáforas presentes no poema: “*uma folha é um pensamento / que a árvore esquece pelo ar...*” e “*uma esperança perdida / anoitece em seu olhar*” são enfatizadas pela compositora com a utilização de uma harmonia suspensiva e, na melodia, com o emprego de saltos dissonantes:

39 tar? De\_u-ma fo - lha sol - ta\_ao ven-to... U - ma fo - lha\_é um pen-sa -

39 men-to... Que a ár - vo - re es - que - ce pe-lo ar... Vem de um pas -

47 *Ced.* *mf a tempo*

Figura 40 – c. 39 – 53

77 U-ma es-pe - ran-ça per - di-da... A - noi - te - ce em seu o - lhar...

77

Figura 41 – c. 77 - 84

A dinâmica *mf*, no c. 21, confere um ar de certeza à afirmação do texto: “*Muita coisa singular / Entre o céu e o mar flutua*”. Contrastando com a incerteza presente na idéia do próximo verso, onde não se sabe de onde esta “coisa” vem. Enquanto que no c. 49, o *cedendo* parece ilustrar o esquecer da árvore, como se seu pensamento se desfizesse no ar (apagar da memória, esmaecer).

Nos compassos 56 a 60, quando o texto fala do passante “*que caminha pela rua*”, a linha dos baixos aparece mais movimentada, com seu caminho descendente evidenciado por colcheias ao final dos compassos, ilustrando sonoramente o sentido do texto.

54  
san - te vul - gar... Que ca - mi - nha pe - la ru - a... Su - a som - bra

54

Figura 42 – c. 54 – 61

A subdominante é uma função que confere um afastamento da tonalidade. O emprego pronunciado da função de subdominante nesta canção está intimamente relacionado ao texto, que relata o passar da lua, o afastar de um passante vulgar que some ao longe a chorar.

A canção termina com dinâmica *ppp*, que, associada ao andamento *Bem mais lento*, faz como se soasse ao longe para o passante que já se foi.

## SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Os intérpretes precisam ter em mente o caráter do poema: é uma canção triste. A voz, se pensada com uma cor triste, não tão brilhante, irá soar como a voz do passante do poema. Sugerimos ao pianista evitar que o acompanhamento soe como uma valsa, pois isso difere em absoluto de todo o contexto da canção.

As apoggiaturas nas notas agudas do acorde soando bem delicadas irão colorir a melodia do cantor, sem interferir nela em demasiado.

As respirações devem procurar atender as marcações de frases da compositora. Se não houver fôlego suficiente, a respiração deve ser feita da maneira mais discreta possível, para não quebrar a linha da frase.

A seção A'' se realmente soar *ppp* e *Bem mais lento*, como pede a compositora, transmitirá, por meio deste contraste com as seções anteriores, a idéia do ecoar das canções tristes sobre a vida de um passante vulgar, que passou cansado por uma vida sem amor.

O pianista pode, a partir do compasso 111, realizar um pequeno *afrettando* para ajudar o cantor na sustentação de sua nota nos quatro compassos que se seguem até o final.