

## F. “O LIVRO DE MARIA SYLVIA” – Um ciclo de canções?

Os poemas que foram escolhidos para serem musicados e constituírem “O Livro de Maria Sylvia” foram extraídos de três livros diferentes, sendo um destes livros da autoria de Manuel Bandeira e o outro de Olegário Marianno. Até os poemas que foram retirados do mesmo livro não estão na ordem em que aparecem publicados. Tais fatos fortalecem a hipótese de que a compositora estava intencionada a criar uma linha narrativa para *O Livro de Maria Sylvia*.

Uma possibilidade de fio narrativo é apresentada a seguir:

Em *Imagem*, nós temos a descrição do eu-lírico que vai cantar todo o livro de canções: um lírio franzino, ansioso, frágil e dolorido. Neste poema nos é narrado o nascimento de uma inconsolável mágoa que torna a vida deste eu-lírico amarga: um amor fadado ao fracasso. Também em *Imagem* nos é apresentada a sina do eu-lírico: amar e viver incompreendido, ou seja, ter um amor não correspondido.

Em *Espera Inútil*, o eu-lírico marca um encontro com este amor: é um momento de grande excitação. Entretanto, toda a noite passa e, quando chega a madrugada, a espera havia sido em vão: o amado não compareceu ao encontro e o eu-lírico chora de decepção, mas finge que suas lágrimas são o orvalho da madrugada.

Em *A toada da chuva* o eu-lírico se sente só. O mundo está como seu interior: pardacento, chuvoso. Há apenas uma andorinha solitária voando neste universo pardacento. Apenas o amor de uma pessoa pode mudar a vida do eu-lírico tornando-a realmente boa e feliz. Entretanto o ser amado parece não correspondê-lo. Desta forma, não há outra andorinha para se fazer verão e não há vida boa para ele.

Em *Canção* o eu-lírico sente tudo perto dele, com a sensação de que tudo o oprime, o sufoca: a montanha, o céu, o mar, o horizonte, o veio d’água. Tudo está ao alcance das mãos, menos o ser amado, que não corresponde ao seu amor e se mantém afastado.

Em *Canção Triste*, notamos que a sina descrita em *Imagem* se cumpre: o eu-lírico que vem cantando as outras canções, aqui um passante vulgar, passa pela vida sem ter seu amor, sem ter sequer sua sombra. Há nele um grande cansaço da vida, e a esperança de um amor que não aconteceu anoitece definitivamente em seu olhar. Há nesta canção um narrador, que observa e descreve a cena: o passante (eu-lírico das outras canções do ciclo) some-se ao longe a chorar, deixando a rua envolta de saudades, tendo realmente vivido e amado, incompreendido. E a lua, embora triste com toda a cena, continua devagar sua trajetória pelos céus.

Separadamente as canções têm seus significados independentes. Entretanto, quando vistas juntas, quando interpretadas juntas, integram um significado maior. A temática que costura todas estas canções é a tristeza, a solidão, a dor de amor.

Há também elos unificadores nos procedimentos musicais. A compositora dá um patamar de dinâmica em que as canções devem estar inseridas, deixando as variações a cargo dos intérpretes. O mesmo ocorre com as variações na agógica, à exceção de algumas que desempenham funções expressivas ou mesmo estruturais. Tais liberdades podem ser explicadas pelo fato de as canções serem dedicadas ao soprano Maria Sylvia Pinto, que era grande amiga e intérprete das canções da compositora. Helza Camêu confiava e admirava muito a cantora e trabalhava junto a ela na construção da interpretação.

A tessitura das canções também não varia muito, pelas mesmas razões descritas acima. D. Julieta Correa afirmou que Helza Camêu sempre tinha em mente os intérpretes na hora de compor suas canções.<sup>1</sup>

A forma das canções está sempre ligada à divisão estrófica dos poemas. Todas se iniciam com uma pequena introdução onde o motivo melódico do acompanhamento é apresentado, conferindo unidade às canções.

Em todas as canções o acompanhamento se mantém invariável. O acompanhamento formado por baixos em notas longas e acordes arpejados em *Imagem*, é retomado na

---

<sup>1</sup> CORREA, Julieta. Entrevista concedida no Rio de Janeiro em 03/06/2006.

última canção, *Canção Triste* (figuras 43 e 44). Os arpejos brejeiros do acompanhamento de *Espera Inútil* são retomados de maneira mais dramática e tortuosa em *Canção* (figuras 45 e 46). O ostinato de *A toada da chuva* parece relembrar o ostinato harmônico e rítmico de *Espera Inútil* (figuras 45 e 47).

Moderato - Muito expressivo

Fig. 43 – *Imagem* (c. 1–2)

Lento

Fig. 44 - *Canção Triste* (c. 1 – 3)

Fig. 45 – *Espera Inútil* – arpejos (acomp.)  
c. 8 – 9

Fig. 46 – *Canção* – arpejos (acomp.)  
c. 4 – 5

Moderato

Fig. 47 – *A toada da chuva* – Ostinato (semicolcheias) c. 1 – 2

As apoggiaturas também se mostram como elemento unificador das canções: estão presentes em todas elas.

Figure 48 shows a musical score for the song "Imagem" (measures 22-23). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics "di - - - do, Tris - te lí - rio fran -". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Apoggiaturas are indicated by circles around the notes in both the vocal line and the piano accompaniment.

Figura 48 – Apoggiaturas em *Imagem* (c. 22 – 23)

Figure 49 shows a musical score for the song "Espera Inútil" (measures 8-9). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Apoggiaturas are indicated by circles around the notes in the piano accompaniment.

Figura 49 – Apoggiaturas em *Espera Inútil* (c. 8 – 9)

Figure 50 shows a musical score for the song "Espera Inútil" (measures 23-24). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Apoggiaturas are indicated by circles around the notes in the piano accompaniment.

Figura 50 – Apoggiaturas em *Espera Inútil* (c. 23 – 24)

17  
 bô - - - a, *mp* Pa - ra mim que sou tris - te a vi - da é

Figura 51 – Apoggiaturas em *A toada da chuva* (c. 17 – 18)

4  
 o - lhos! O

Figura 52 – Apoggiaturas em *Canção* (c. 4)

Figura 53 – Apoggiaturas em *Canção Triste* (c. 1 – 7)

Os acordes de dominante sem fundamental e os acordes de dominante acrescidos de sétima e nona bemol também percorrem quase todas as canções, conferindo uma cor diminuta e um enfraquecimento da clareza das funções:

7  
Nu - ma pai - sa - gem er - ma on - de can - ta - va um si - no A de nas - cer in - con - so -

D<sup>9b</sup> D<sup>7</sup> T<sub>3</sub>

Figura 54 – Acorde de Dominante com 9b e 7 (dissonâncias conferindo cor diminuta) em *Imagem* (c. 7 – 9)

12  
ma - vam. E en - quan - to es - pe -

12

D<sup>7b9</sup>

Figura 55 – Acorde Diminuto (Dominante sem a fundamental) em *Espera Inútil* (c. 12 – 13)

23  
dar \_\_\_\_\_ que não tem fim...

(D<sup>7b9</sup>) D<sup>7b9</sup>

Figura 56 – Acorde Diminuto (Dominante sem a fundamental) em *Canção* (c. 23 – 24)

16

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

16

Figura 57 – Acorde diminuto (Dominante da Subdominante sem a fundamental) em *Canção Triste* (c. 16 – 20)

O procedimento composicional utilizado por Helza Camêu que consiste em retomar as primeiras frases apresentadas pelo canto também aparecem em várias canções. Em *Imagem* e *Canção* a retomada é literal:

Moderato - Muito expressivo

*mp*

És co-mo,um lí-rio,al-vo,e fran -

zi - no Nas - ci - do,ao pôr do sol à bei - ra dá - - - gua.

4

Figura 58 – Frase inicial da linha do canto em *Imagem* (c. 1 – 6)

A musical score for Figure 59. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics "A vi-da é a-mar - ga." and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system shows a vocal line with lyrics "O a - mor um po - bre go - zo." and a piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern.

Figura 59 – Retomada pelo piano da linha inicial do canto em *Imagem* (c. 16 – 19)

A musical score for Figure 60, showing a vocal line with lyrics "O céu, tão jun-to dos meus o - lhos." The melody is in a 4/4 time signature and features a series of eighth notes.

Figura 60 – Frase inicial da linha do canto em *Canção* (c. 2 – 4)

A musical score for Figure 61, showing piano accompaniment. The piano part features a melodic line with fingerings (2, 2, 2, 2) and a rhythmic pattern of eighth notes. The bass line is also present.

Figura 61 – Retomada pelo piano da linha inicial do canto em *Canção* (c. 14 – 16)

Em *Espera Inútil*, a melodia do piano na Seção B retoma aspectos da melodia do canto, como as síncopes e frases anacrústicas:

Figura 62 – Melodia vocal (síncopes e frases anacrústicas) – c. 8 – 11

Figura 63 – Melodia do piano na Seção B – síncopes e frases anacrústicas (c. 23 – 26)

O trítone também é um intervalo recorrente em todas as canções, inclusive na relação entre as tonalidades das canções: **G#m – D – Ab – Gm – Bm** (também na relação das tonalidades das canções podemos observar a apoggiatura – representada pelo intervalo de segunda descendente – entre o tom de *A toada da chuva*, Ab, e o Gm de *Canção*).

7  
Nu - ma pai - sa - gem er - ma

Figura 64 – Trítone em Imagem (c. 7)

15  
ra - mos ga - ra - tu -

Figura 65 – Trítone em Espera  
Inútil (c. 15)

7  
zon - - - te a - li de - fronte.

Figura 66 – Trítone em Canção (c. 7 – 8)

32  
a Por cer - to não vem do mar...

Figura 67 – Trítone em Canção Triste (c. 32 – 36)

Todos estes procedimentos musicais observados conferem unidade às canções que compõem *O Livro de Maria Sylvia*.

Portanto, verifica-se que, baseado em nossas definições, *O Livro de Maria Sylvia* pode ser classificado como um ciclo de canções, tanto pela unidade advinda dos procedimentos textuais como dos musicais.