

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em Música

Elias Magalhães Moreira

**CANÇÕES BRASILEIRAS PARA VOZES GRAVES MASCULINAS: a parceria
entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes**

Belo Horizonte
2023

Elias Magalhães Moreira

**CANÇÕES BRASILEIRAS PARA VOZES GRAVES MASCULINAS: a parceria
entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes**

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
2023

M838c Moreira, Elias Magalhães.

Canções brasileiras para vozes graves masculinas [manuscrito] : a parceria entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes / Elias Magalhães Moreira. - 2023.

220 f. : 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. Música de câmara - Brasil. 3. Edição musical. 4. Oliveira, Babi de, 1908-1993. 5. Lopes, Tarquínio. I. Santos, Mauro Camilo de Chantal. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Elias Magalhães Moreira**, em 04 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Profa. Dra. Patrícia Cardoso Chaves Pereira
Universidade Federal de Ouro Preto

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



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 04/07/2023, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Cardoso Chaves Pereira, Usuário Externo**, em 05/07/2023, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Valadão Almeida de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 07/07/2023, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2392559** e o código CRC **094C870E**.

Aos meus pais, Paulo Roberto e Vera Lúcia, e aos meus irmãos Sofia e Jonas, que sempre foram, para mim, amparo e proteção.

AGRADECIMENTOS

Ao Sagrado Coração de Jesus, força e razão do meu cantar.

Aos meus pais, Paulo Roberto e Vera Lúcia, pelo apoio incondicional em toda a minha caminhada na Música.

A minha irmã, Sofia, pelo incentivo e grande exemplo de vida acadêmica brilhante.

Ao meu irmão, Jonas, pelo companheirismo e pela alegria que traz aos meus dias.

Ao meu querido Professor, orientador e amigo Mauro Chantal, que considero, também, como um pai, e que abriu as portas das minhas mais importantes realizações musicais.

A minha noiva, Isadora, por me inspirar a ser melhor a cada dia e por sempre interceder pelos meus sonhos.

À Vânia Maria dos Guimarães Alvim, pela significativa contribuição a esta Dissertação por meio de seu trabalho de Mestrado.

Às Professoras Patrícia Cardoso, Myrian Aubin e Patrícia Valadão, por cordialmente aceitarem o convite para a composição da Banca.

Aos professores, coordenadores e secretários do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG.

Aos meus colegas de curso, pelas contribuições e ricos aprendizados ao longo desses anos.

À área de Canto da Escola de Música da UFMG, composta pelos professores Mônica Pedrosa, Luciana Monteiro e Mauro Chantal, meu orientador, obrigado pelo contato com a Canção Brasileira de Câmara desde o início da graduação.

Cantare, amantis est – “Cantar é próprio de quem ama”. Santo Agostinho (354-430)

RESUMO

Este trabalho de Dissertação tem como objeto de pesquisa 19 canções da compositora baiana Babi de Oliveira (1908-1993) estreadas pelo Baixo solista Tarquínio Lopes (s.d.) na década de 1950. A metodologia utilizada consistiu no acesso ao Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB, estudo e *performance* dos títulos selecionados, análise das canções a partir dos parâmetros de Jan LaRue (1992) e nossa edição prática do material segundo Figueiredo (2017). Dessa forma, nosso objetivo é fornecer maior visibilidade ao cancioneiro nacional voltado às vozes graves masculinas e conseqüente valorização desse repertório. Como resultado, disponibilizamos um Álbum de partituras com as 19 canções – o primeiro no Brasil dedicado às referidas classificações vocais.

Palavras-chave: Canção Brasileira de Câmara; Babi de Oliveira; Tarquínio Lopes; Vozes graves masculinas; Análise musical; Edição de partituras; Álbum de partituras.

ABSTRACT

This Dissertation work had as object of research 19 songs by the Bahian composer Babi de Oliveira (1908-1993) premiered by the Bass soloist Tarquínio Lopes (s.d.) in the 1950s. The methodology used consisted of access to the Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB, study and performance of the selected titles, analysis of the songs from the parameters of Jan LaRue (1992) and our practical edition of the material according to Figueiredo (2017). In this way, our goal is to provide greater visibility to the national songbook focused on male bass voices and consequent valorization of this repertoire. As a result, we made available an Album of scores with the 19 songs – the first in Brazil dedicated to the aforementioned vocal classifications.

Keywords: Brazilian Art Song; Babi de Oliveira; Tarquínio Lopes; Low male voices; Music analysis; Edition; Score Album.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1:** fotografia do Baixo solista Tarquínio Lopes inserida no programa dos “Concertos Sinfônicos Corais” realizados no Rio de Janeiro – RJ em 1955. Fonte: Museu do Estado – RJ..... 24
- Fig. 2:** QR Code que permite acesso à gravação do Hino do XXXVI Congresso Eucarístico Nacional na interpretação de Tarquínio Lopes, disponível no site “Discografia Brasileira”. Fonte: elaborado por este autor..... 25
- Fig. 3:** fotografia publicada datada de 25 de março de 1950, no Auditório da rádio PRA-2, Rio de Janeiro. Em destaque, Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes. Fonte: Revista *Fonfon!*..... 25
- Fig. 4:** fotografia de Babi de Oliveira. Fonte: ALVIM, 2012, p.134..... 26
- Fig. 5:** extensões vocais do Baixo (Fotograma 1) e do Barítono (Fotograma 2), segundo Magnani (1996). Fonte: elaborado por este autor..... 29
- Fig. 6:** cantor e musicólogo Vasco Mariz. No QR Code, LP Vasco Mariz – *Recital de canções brasileiras de câmara* (1956). Fonte: O Globo..... 32
- Fig. 7:** Amin Feres em fotografia de divulgação durante a década de 1960. O QR Code direciona para sua performance de *Nhapopé* de Villa-Lobos. Fonte: Internet..... 34
- Fig. 8:** Barítono Inacio de Nonno, professor de canto da UFRJ. No canto inferior esquerdo, QR Code para acesso à performance de *Rapadura* de César Guerra-Peixe. Fonte: UFRJ..... 36
- Fig. 9:** excerto de *Cantilena N.3* de Villa-Lobos, que nos mostra a presença de distorção da língua portuguesa como ilustração de determinada camada social no recôncavo baiano, em melodia recolhida por Sodré Viana. Fonte: elaborado por este autor..... 39
- Fig. 10:** excerto de *Os oincho dela...* de Carmen Vasconcellos, que nos mostra parte da linguagem do campo, em poesia de Luiz Peixoto. Fonte: elaborado por este autor..... 40
- Fig. 11:** excertos de *Ogun de Nagô* e *Abaluaiê* de Carlos Alberto Pinto Fonseca e Waldemar Henrique, respectivamente. O uso do piano como instrumento ilustrador de tambores é recorrente na Canção Brasileira de Câmara. Fonte: elaborado por este autor..... 41

Fig. 12: manuscrito da linha melódica de <i>Toada das águas verdes</i> da compositora Babi de Oliveira registrado pelo baixo Tarquínio Lopes na clave de Sol. Fonte: elaborado por este autor.....	42
Fig. 13: Gráfico que exhibe relação de número de canções de Babi de Oliveira e notas mais graves utilizadas. Fonte: elaborado por este autor.....	44
Fig. 14: Gráfico que exhibe relação de número de canções de Babi de Oliveira e notas mais agudas utilizadas. Fonte: elaborado por este autor.....	44
Fig. 15: c.1-2 de <i>O Valle – o canto do asceta</i> de Arthur Iberê de Lemos em que o compositor optou pela clave de Fá para a linha vocal. Fonte: APHECAB.....	45
Fig. 16: <i>Singela canção de Maria</i> de Babi de Oliveira, dedicada a Tarquínio Lopes pela compositora e pelo autor do texto poético, Mário Faccini. Fonte: APHECAB.....	47
Fig. 17: <i>Carro de bois</i> , do pintor Silva Porto. Fonte: Internet.....	50
Fig. 18: c. 1-2 de <i>Seresta do desalento</i> . Babi de Oliveira utiliza a melodia na mão esquerda e dinâmica independente como recursos que ilustram o violão. Fonte: elaborado por este autor.....	51
Fig. 19: c. 1-7 de <i>Viola quebrada</i> , do compositor Heitor Villa-Lobos. A melodia na mão esquerda é um recurso empregado a fim de ilustrar o violão por meio do piano, como ocorre em <i>Seresta do desalento</i> , conforme parágrafo anterior. Fonte: elaborado por este autor.....	52
Fig. 20: em nossa interpretação, o movimento ascendente na mão direita no c. 23 ilustra a partida relatada nos c. 20-21. Fonte: elaborado por este autor.....	53
Fig. 21: linha vocal dos c. 6-10 de <i>Você diz que não gosta de mim</i> de Babi de Oliveira. Em nossa interpretação, a escolha por registrar o pronome “você” em altura inferior ao “mim” demonstra uma aparente posição superior do eu lírico em relação ao seu interlocutor, que por sua vez apresenta comportamentos contraditórios ao sentir afeto e demonstrar desprezo, ilustrados por frases que ora são ascendentes, ora descendentes. Fonte: elaborado por este autor.....	57
Fig. 22: c. 25-26 de <i>Domingo</i> da compositora Babi de Oliveira. A indicação de texto recitado é um recurso pouco usual na obra da compositora. Fonte: elaborado por este autor.....	60
Fig. 23: QR code que permite acesso à interpretação de <i>Singela canção de Maria</i> por Vitor Prochet (tenor) e Babi de Oliveira (piano).	

Fonte: elaborado por este autor.....	62
Fig. 24: c. 13, 15, 16, 20 e 22 de <i>Singela canção de Maria</i> . Em destaque azul, a relação texto-música entre as palavras “calcular”, “contar”, “céu” e “mar” e as notas de maior duração. Fonte: elaborado por este autor.....	63
Fig. 25: c. 6-7 e 26-27 de <i>Singela Canção de Maria</i> . O salto ascendente utilizado na primeira “Maria” aponta para seu maior grau de importância, para o eu lírico, em relação às outras, por exemplo, à “Maria Aparecida”. Fonte: elaborado por este autor.....	64
Fig. 26: c. 41-42 de <i>Singela Canção de Maria</i> . Destaque para a nota mais aguda da linha do canto, que se encontra no nome “Maria”. Fonte: elaborado por este autor.....	65
Fig. 27: partitura manuscrita de <i>Seresta da Esperança</i> de Babi de Oliveira, na qual podemos ver emoldurado em azul o registro de Hermelindo Castelo Branco que informa a realização do acompanhamento de piano sob sua responsabilidade. Fonte: elaborado por este autor.....	66
Fig. 28: linha vocal de <i>Seresta da Esperança</i> de Babi de Oliveira, c. 14-18. O registro da “voz da Esperança” em altura inferior à “amargura da lembrança” sugere a prevalência deste sentimento em detrimento daquele. Fonte: elaborado por este autor.....	68
Fig. 29: c. 1-4 de <i>Toada das águas verdes</i> de Babi de Oliveira. A introdução apresenta três momentos distintos que seguem a mesma movimentação rítmica. Fonte: elaborado por este autor.....	70
Fig. 30: acreditamos que a movimentação rítmica em destaque no c. 14 sugere o movimento “dançante” da água. Fonte: elaborado por este autor.....	71
Fig. 31: nos c. 26-27, podemos observar o “rugido” do mar ilustrado nas semicolcheias em quiálteras. Fonte: elaborado por este autor.....	72
Fig. 32: nos c. 33-34, Babi de Oliveira ilustra a “fuga” do mar antes de prosseguir para a próxima seção com um momento solo de piano e com a utilização do <i>affrettando</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	72
Fig. 33: c. 8 de <i>Areia do Mar</i> de Babi de Oliveira. Observamos a utilização do mesmo ritmo nas linhas do canto e do piano, com movimentação melódica contrária. Fonte: elaborado por este autor.....	75
Fig. 34: c. 23-24 de <i>Areia do Mar</i> . Babi de Oliveira utiliza arpejos em semicolcheias que culminam em um acorde em bloco. Esse padrão rítmico se repete, a cada dois compassos, até o c. 32. Fonte:	

elaborado por este autor.....	75
Fig. 35: c. 33-36 de <i>Areia do Mar</i> . A compositora Babi de Oliveira utiliza graus descendentes nas linhas do canto e do piano (destaque azul), com exceção do final do c. 35 (destaque vermelho), seguindo a mesma movimentação rítmica em colcheias. Fonte: elaborado por este autor.....	76
Fig. 36: Madressilva e Araçá, dois elementos utilizados pelo eu lírico para se referir às qualidades de sua interlocutora. Fonte: Internet.....	79
Fig. 37: inseto da família <i>Membracidae</i> conhecido popularmente como “soldadinho” ou “viuvinha”. Acreditamos que o título da canção faz referência a esse inseto. Fonte: Internet.....	82
Fig. 38: c. 6-9 de <i>Ó Viuvinha</i> da compositora Babi de Oliveira, em que observamos uma movimentação melódica ascendente e descendente da linha do canto. Fonte: elaborado por este autor.....	83
Fig. 39: c. 10-11 e 17-18 de <i>Ó Viuvinha</i> . A movimentação descendente da melodia estabelece uma relação texto-música com o adjetivo “profunda” no c. 10 e o trecho “morre a companheira” nos c. 18-19. Fonte: elaborado por este autor.....	83
Fig. 40: c. 22-23 de <i>Ó Viuvinha</i> (Fotograma 1) e c. 35-36 de <i>Missa do Galo</i> (Fotograma 2), ambas de Babi de Oliveira. Observamos uma sequência harmônica semelhante na finalização das duas canções (V7 – I). Fonte: elaborado por este autor.....	84
Fig. 41: partitura manuscrita de <i>Saudade de você</i> de Babi de Oliveira, cujo registro informa Hermelindo Castelo Branco como autor da escrita referente ao acompanhamento de piano (destaque em azul). Fonte: elaborado por este autor.....	85
Fig. 42: registro manuscrito da linha vocal de <i>Saudade de você</i> . Esse material indica a possibilidade de que Babi de Oliveira precedia a escrita da linha do canto em relação à escrita do acompanhamento de piano. Fonte: APHECAB.....	86
Fig. 43: mensagem da compositora direcionada a Hermelindo Castelo Branco escrita na capa da edição de <i>Apenas uma saudade</i> , o que reforça a parceria existente entre os dois. Fonte: APHECAB.....	86
Fig. 44: c. 25-28 de <i>Saudade de você</i> . A linha melódica do canto, em nossa interpretação, sugere o movimento da onda presente no verso. Fonte: elaborado por este autor.....	88
Fig. 45: c. 42-44 de <i>Saudade de você</i> . A saudade sentida pelo eu lírico é ilustrada por meio de notas com maior duração que se expandem para o acorde de tônica do acompanhamento. Fonte:	

elaborado por este autor.....	89
Fig. 46: c. 1-4 de <i>Branco</i> da compositora Babi de Oliveira, em que notamos movimentação melódica em semicolcheias na mão esquerda que sugerem o caráter de ponteio de violão. Fonte: elaborado por este autor.....	92
Fig. 47: c. 23-26 de <i>Branco</i> da compositora Babi de Oliveira. Para este autor, a escala descendente em destaque alude ao término da vida, retratado no texto poético como uma fase sem alegria, amor e ilusão. Fonte: elaborado por este autor.....	92
Fig. 48: relação texto-música nos c. 5 e 6 de <i>Branco</i> . O salto de sétima menor ilustra a palavra “alegria”. Fonte: elaborado por este autor.....	93
Fig. 49: c. 5-7 com movimento ascendente para ilustrar o verso “Eu vi crescer em mim meu pensamento”, finalizados com intervalo de segunda descendente na palavra “pensamento”, sugestivo de que o pensamento do eu lírico é permeado pela tristeza. Fonte: elaborado por este autor.....	95
Fig. 50: c. 11-12 de <i>Intermezzo</i> da compositora Babi de Oliveira. As dissonâncias causadas pelos intervalos de 5ª aumentada se relacionam com o desconforto do eu lírico. Fonte: elaborado pelo autor.....	96
Fig. 51: c. 13-14 de <i>Intermezzo</i> , em que Babi de Oliveira repete o verso “Ninguém sofreu minha esperança”. A angústia do eu lírico é retratada na nota mais aguda da composição e nos trítonos presentes na linha do piano. Fonte: elaborado por este autor.....	97
Fig. 52: c. 13-14 de <i>Intermezzo</i> , nos quais Babi de Oliveira apresenta em um âmbito melódico restrito, uma terça menor, a permanência das “relvas, os juncos, os salgueiros”, elementos de nossa flora, todos presos à terra e sem capacidade de movimentação. Fonte: elaborado por este autor.....	98
Fig. 53: c. 19-24 de <i>Intermezzo</i> , nos quais Babi de Oliveira ilustra o tempo sofrido pelo eu lírico na espera por atenção de sua situação, com valorização da sílaba tônica da palavra “percebeu”, juntamente com o valor de mínima para a sílaba tônica da palavra “caminhos”. Fonte: elaborado por este autor.....	98
Fig. 54: c.11 e 17 de <i>O mesmo destino</i> da compositora Babi de Oliveira. O batuque e a batida dos pés presentes no texto poético são ilustrados pelo ritmo do piano no acompanhamento. Fonte: elaborado por este autor.....	101

Fig. 55: c. 9-12 de <i>Trovas</i> , em que a compositora Babi de Oliveira conduz a linha melódica do canto em um movimento descendente. Entendemos, nesse recurso, a presença do caráter melancólico que envolve a peça. Fonte: elaborado por este autor.....	108
Fig. 56: excerto da Parte B da canção (c. 25-28), em que Babi de Oliveira introduz frases com movimentação melódica ascendente na linha do canto. Fonte: elaborado por este autor.....	108
Fig. 57: nos c.22 e 34, podemos perceber o uso de notas com maior duração que sugerem a persistência dos atos do eu lírico (pensar e rezar) em relação à pessoa amada. Fonte: elaborado por este autor....	109
Fig. 58: c. 46-47 de <i>Poema das mãos</i> , em que Babi de Oliveira uma sequência de apojeturas superiores. Fonte: elaborado por este autor.....	111
Fig. 59: c. 3-5 de <i>Saudade</i> da compositora Carmen Vasconcelos. Podemos observar o mesmo recurso de escrita pianística descrito anteriormente. Fonte: elaborado por este autor.....	112
Fig. 60: excerto da partitura da canção <i>Sonho</i> de Babi de Oliveira, no qual podemos observar a escrita musical em escrita manual, e a escrita do texto poético e outras informações registradas pelo trabalho de uma máquina de escrever. Fonte: elaborado por este autor.....	113
Fig. 61: c.9-11 de <i>Sonho</i> da compositora Babi de Oliveira (Fotograma 1) e c.1-3 de <i>Après un rêve</i> de Gabriel Fauré (Fotograma 2). Observamos a semelhança entre ambas no que diz respeito à temática onírica e ao acompanhamento de piano em acordes. Fonte: elaborado por este autor / <i>Les Éditions Outremontaises</i>	115
Fig. 62: nos c.13-15, podemos notar o reforço da linha vocal na mão direita do piano. Fonte: elaborado por este autor.....	116
Fig. 63: nos c.19-20 / 28-30, Babi de Oliveira utiliza maior movimentação no encadeamento de acordes. Fonte: elaborado por este autor.....	116
Fig. 64: <i>Ostinato</i> realizado na mão esquerda nas Partes A e A' de <i>Toada da Solidão</i> da compositora Babi de Oliveira. Fonte: elaborado por este autor.....	118
Fig. 65: c.1-8 de <i>Toada da Solidão</i> , em que notamos uma melodia em contraponto que será utilizada, também, no acompanhamento das Partes A e A' da canção. Fonte: elaborado por este autor.....	119
Fig. 66: QR code que permite acesso à gravação do recital de Defesa	

do autor, com a performance de 14 das 19 canções contempladas neste trabalho. Fonte: elaborado por este autor.....

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: dados sobre as canções de Babi de Oliveira estreadas pelo Baixo Tarquínio Lopes que compõem o álbum de partituras da presente pesquisa. Fonte: elaborado por este autor.....	23
Quadro 2: âmbito das linhas vocais das canções de Babi de Oliveira que integram o presente trabalho. A nota mais grave e a mais aguda são, respectivamente, o Sol ₂ e o Mi bemol ₄ (destaque em azul). Fonte: elaborado por este autor.....	43
Quadro 3: dados sobre a canção <i>Carro de Bois</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	48
Quadro 4: dados sobre a canção <i>Seresta do desalento</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	51
Quadro 5: dados sobre a canção <i>Você diz que não gosta de mim</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	55
Quadro 6: dados sobre a canção <i>Domingo</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	58
Quadro 7: dados sobre a canção <i>Singela canção de Maria</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	61
Quadro 8: dados sobre a canção <i>Seresta da Esperança</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	65
Quadro 9: dados sobre a canção <i>Toada das águas verdes</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	69
Quadro 10: dados sobre a canção <i>Areia do mar</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	73
Quadro 11: dados sobre a canção <i>Cabocla</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	77
Quadro 12: dados sobre a canção <i>Ó Viuvinha</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	81
Quadro 13: dados sobre a canção <i>Saudade de você</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	84
Quadro 14: dados sobre a canção <i>Branco</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	89

Quadro 15: dados sobre a canção <i>Intermezzo</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	93
Quadro 16: dados sobre a canção <i>O mesmo destino</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	99
Quadro 17: dados sobre a canção <i>La vie</i> de Babi de Oliveira. Fonte: elaborado por este autor.....	104
Quadro 18: dados sobre a canção <i>Trovas</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	106
Quadro 19: dados sobre a canção <i>Poema das mãos</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	110
Quadro 20: dados sobre a canção <i>Sonho</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	112
Quadro 21: dados sobre a canção <i>Toada da solidão</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	117
Quadro 22: Aparato crítico de nossa edição de <i>Carro de Bois</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	122-123
Quadro 23: Aparato crítico de nossa edição de <i>Seresta do desalento</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	123
Quadro 24: Aparato crítico de nossa edição de <i>Você diz que não gosta de mim</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	124
Quadro 25: Aparato crítico de nossa edição de <i>Domingo</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	124
Quadro 26: Aparato crítico de nossa edição de <i>Singela canção de Maria</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	125-126
Quadro 27: Aparato crítico de nossa edição de <i>Seresta da Esperança</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	127
Quadro 28: Aparato crítico de nossa edição de <i>Toada das águas verdes</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	128
Quadro 29: Aparato crítico de nossa edição de <i>Areia do mar</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	128-129
Quadro 30: Aparato crítico de nossa edição de <i>Cabocla</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	129-130
Quadro 31: Aparato crítico de nossa edição de <i>Ó Viuvinha</i> . Fonte:	

elaborado por este autor.....	130
Quadro 32: Aparato crítico de nossa edição de <i>Saudade de você</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	130-131
Quadro 33: Aparato crítico de nossa edição de <i>Branco</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	131-132
Quadro 34: Aparato crítico de nossa edição de <i>Intermezzo</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	132
Quadro 35: Aparato crítico de nossa edição de <i>O mesmo destino</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	133
Quadro 36: Aparato crítico de nossa edição de <i>La vie</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	133-135
Quadro 37: Aparato crítico de nossa edição de <i>Trovas</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	135
Quadro 38: Aparato crítico de nossa edição de <i>Poema das mãos</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	136
Quadro 39: Aparato crítico de nossa edição de <i>Sonho</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	136
Quadro 40: Aparato crítico de nossa edição de <i>Toada da solidão</i> . Fonte: elaborado por este autor.....	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
1 – DADOS SOBRE A CONFORMAÇÃO DAS VOZES MÉDIO-GRAVES MASCULINAS E A PRESENÇA DESSAS CLASSIFICAÇÕES NA CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA	28
1.1 – As vozes graves masculinas.....	28
1.1.1 – A voz de Baixo.....	30
1.1.2 – A voz de Baixo-barítono.....	33
1.1.3 – A voz de Barítono.....	35
1.2 – A voz de Baixo em período precedente à Canção Brasileira de Câmara.....	36
1.3 – Influência do contexto sociocultural na Canção Brasileira de Câmara.....	38
1.4 – A escrita para vozes graves masculinas na clave de Sol.....	42
2 – ANÁLISE DE 19 CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB E ESTREADAS PELO BAIXO TARQUÍNIO LOPES	47
2.1 – <i>Carro de bois (Aboio)</i>	48
2.2 – <i>Seresta do desalento</i>	51
2.3 – <i>Você diz que não gosta de mim</i>	55
2.4 – <i>Domingo</i>	58
2.5 – <i>Singela Canção de Maria</i>	61
2.6 – <i>Seresta da esperança</i>	65
2.7 – <i>Toada das águas verdes</i>	69
2.8 – <i>Areia do mar</i>	73

2.9 – <i>Cabocla</i>	77
2.10 – <i>Ó Viuvinha</i>	81
2.11 – <i>Saudade de você</i>	84
2.12 – <i>Branco</i>	89
2.13 – <i>Intermezzo</i>	93
2.14 – <i>O mesmo destino</i>	99
2.15 – <i>La vie</i>	104
2.16 – <i>Trovas</i>	106
2.17 – <i>Poema das mãos</i>	110
2.18 – <i>Sonho</i>	112
2.19 – <i>Toada da solidão</i>	117

**3 – NOSSA EDIÇÃO DE 19 CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA
INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO
CASTELO BRANCO – APHECAB E ESTREADAS PELO BAIXO
TARQUÍNIO LOPES.....** 121

3.1 – <i>Carro de bois</i>	122
3.2 – <i>Seresta do desalento</i>	123
3.3 – <i>Você diz que não gosta de mim</i>	124
3.4 – <i>Domingo</i>	124
3.5 – <i>Singela Canção de Maria</i>	125
3.6 – <i>Seresta da esperança</i>	127
3.7 – <i>Toada das águas verdes</i>	128
3.8 – <i>Areia do mar</i>	128
3.9 – <i>Cabocla</i>	129
3.10 – <i>Ó Viuvinha</i>	130
3.11 – <i>Saudade de você</i>	130
3.12 – <i>Branco</i>	131
3.13 – <i>Intermezzo</i>	132

3.14 – <i>O mesmo destino</i>	133
3.15 – <i>La vie</i>	133
3.16 – <i>Trovas</i>	135
3.17 – <i>Poema das mãos</i>	136
3.18 – <i>Sonho</i>	136
3.19 – <i>Toada da solidão</i>	137
4 – CONCLUSÃO	138
REFERÊNCIAS	141
ANEXO I: NOSSA EDIÇÃO DAS PARTITURAS	147

INTRODUÇÃO

Este trabalho, motivado pelo interesse deste autor em relação à Canção Brasileira de Câmara e apreço pela obra da compositora baiana Babi de Oliveira (1908-1993), aborda 19 canções de sua autoria que foram estreadas pelo Baixo Tarquínio Lopes (s.d.) na década de 1950, mais especificamente entre os anos de 1950 a 1958. Nesse sentido, a reunião dessas canções em um álbum de partituras intitulado *Canções brasileiras para vozes graves masculinas: a parceria entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes* configura-se como um importante passo na valorização desse gênero, além de fornecer dados sobre o contexto histórico no qual Babi de Oliveira compôs esses títulos.

As partituras e manuscritos das 19 canções foram localizadas no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB¹, doravante citado como APHECAB. Nesse sentido, o próprio acervo nos forneceu dados acerca da primeira audição das peças por meio de programas de concerto digitalizados e um arquivo intitulado *Relação de obras para canto e piano – Babi de Oliveira (Acervo H.C.B.)*. Esse material, por sua vez, nos auxiliou ordenar as canções que integram o álbum proposto neste trabalho, de acordo com a sequência cronológica em que foram estreadas por Tarquínio Lopes.

É importante destacar que os programas de concerto e a relação de obras nos forneceram, ao todo, títulos de 26 canções da compositora, estreadas por Tarquínio Lopes. Todavia, somente encontramos as partituras de 19 dessas canções, o que justifica a quantidade de peças presentes neste projeto.

O número significativo de canções estreadas por um Baixo nos despertou grande interesse e até mesmo certo grau de surpresa, uma vez que os compositores brasileiros, de maneira geral, privilegiaram, ao longo da história, as vozes agudas femininas e masculinas, a saber, soprano e tenor, em suas produções de canções de câmara. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), por exemplo, escreveu apenas uma canção destinada às vozes graves masculinas: *Il nome di Maria* (1915). Caso semelhante encontramos na produção de Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), em que *O Valle – Canto do asceta* (1925) é a

¹ Segundo SANTOS (2017), o APHECAB possui 6.374 arquivos digitalizados de partituras em PDF, entre transcrições, transposições, harmonizações para canções populares e partituras copiadas pelo próprio Hermelindo Castelo Branco (1922-1996).

única canção do compositor direcionada a essa classificação vocal. Observamos, portanto, que o expressivo número de composições de Babi de Oliveira destinadas a um Baixo configura-se como uma singularidade dentro do cenário musical do Brasil.

A partir da elaboração de um álbum de partituras com as 19 canções, por conseguinte, buscamos disponibilizar e facilitar o acesso desse amplo repertório camerístico brasileiro voltado aos cantores com as classificações de Baixo, Barítono e Baixo-barítono. Além disso, por meio de gravações e recitais, desejamos estimular a *performance* da canção brasileira de câmara no meio artístico nacional.

No Quadro 1, a seguir, apresentamos a relação das canções estreadas pelo Baixo Tarquínio Lopes que integram o álbum supracitado, bem como os autores dos textos poéticos, as datas e locais da primeira audição de cada uma delas:

Título da canção	Autor do texto	Estreia	Local da estreia
<i>Carro de bois</i>	Geraldo Ulhoa Cintra	04/11/1950	Associação Brasileira de Imprensa
<i>Seresta do desalento</i>	Orádia Guimarães		
<i>Você diz que não gosta de mim</i>	Deodato Mayer		
<i>Domingo</i>	Jorge de Lima	21/10/1951	Auditório do Ministério da Educação
<i>Singela canção de Maria</i>	Mário Faccini		
<i>Seresta da esperança</i>			
<i>Toada das águas verdes</i>	Tarquínio Lopes		
<i>Areia do mar</i>	Orádia Oliveira		
<i>Cabocla</i>	Osório Dutra	21/12/1951	Academia Fluminense de Letras
<i>Ó viuvinha</i>			
<i>Saudade de você</i>	Oswaldo Gouvêa	10/05/1952	Rádio Roquette Pinto
<i>Branco</i>	Álvaro Moreyra	25/09/1952	Associação Brasileira de Imprensa
<i>Intermezzo</i>	Dulcinea Paraense		
<i>O mesmo destino</i>	Gabriel Lucena		
<i>La vie</i>	Heitor Froés	28/12/1953	Salão do Centro Paulista – São Paulo
<i>Trovas</i>	Leozinha Magalhães		
<i>Poema das mãos</i>	Milton Mendes	29/10/1958	Salão do Clube Naval – Rio de Janeiro
<i>Sonho</i>	Augusto Frederico Schmidt		
<i>Toada da solidão</i>	Mirtes de Oliveira		

Quadro 1: dados sobre as canções de Babi de Oliveira estreadas pelo Baixo Tarquínio Lopes que compõem o álbum de partituras da presente pesquisa. Fonte: elaborado por este autor.

É válido destacar a participação de Tarquínio Lopes nos “Concertos Sinfônicos Corais”² realizados durante o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional³ em 1955, na cidade do Rio de Janeiro, à época capital do Brasil. O Baixo integrou o coro que interpretou a obra *Mater Dei* do compositor austríaco Maximiliano Hellmann (1876-1952). No programa desse concerto⁴, encontramos uma fotografia do cantor, apresentada na Figura 1, a seguir:

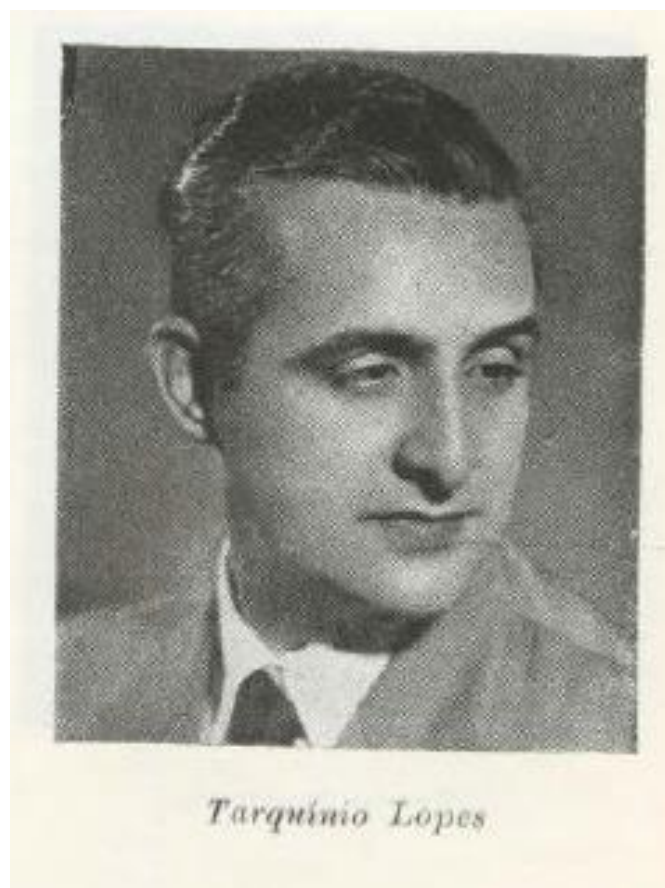


Figura 1: fotografia do Baixo solista Tarquínio Lopes inserida no programa dos “Concertos Sinfônicos Corais” realizados no Rio de Janeiro – RJ em 1955. Fonte: Museu do Estado – RJ.

² Os “Concertos Sinfônicos Corais” foram realizados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a regência do maestro italiano Lamberto Baldi (1895-1979), participação da Orquestra do Teatro Municipal e Coro Misto da Associação de Canto Coral. Entre as obras apresentadas, destacamos: *Le Roi David* do compositor Arthur Honegger (1892-1955); Cantata nº 53 – *Schlage doch, gewünschte Stunde* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), com solo de Maura Moreira (1933-); *Sinfonia dos Salmos* de Igor Stravinsky (1882-1971); Obras sacras de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830); 4ª suíte da obra *Descobrimento do Brasil* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

³ Congresso realizado entre os dias 17 e 25 de julho de 1955 na capital do estado do Rio de Janeiro que contou com a participação de cardeais, bispos, sacerdotes e milhares de fiéis da Igreja Católica de várias partes do mundo.

⁴

http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/042174_1512059389.pdf.

Não encontramos registros audiovisuais da interpretação de Tarquínio Lopes das canções de Babi de Oliveira supracitadas. No site “Discografia Brasileira”, entretanto, há uma gravação do hino do referido Congresso Eucarístico na voz do cantor. A faixa, que pertence ao disco “Copacabana 25000”, pode ser acessada por meio do QR Code da Figura 2, a seguir, o que nos possibilita o conhecimento do timbre e também de outras características vocais desse solista que contribuiu solidamente para a divulgação de canções de Babi de Oliveira e, conseqüentemente, do cancioneiro brasileiro para vozes graves:



Figura 2: QR Code que permite acesso à gravação do *Hino do XXXVI Congresso Eucarístico Nacional* na interpretação de Tarquínio Lopes, disponível no site “Discografia Brasileira”. Fonte: elaborado por este autor

Na Figura 3, a seguir, apresentamos uma fotografia em que Tarquínio Lopes encontra-se próximo à compositora Babi de Oliveira, e na Figura 4 apresentamos registro fotográfico mais nítido da compositora.



Figura 3: fotografia publicada datada de 25 de março de 1950, no Auditório da rádio PRA-2, Rio de Janeiro. Em destaque, Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes. Fonte: Revista *Fon-fon!*.



Figura 4: fotografia de Babi de Oliveira. Fonte: ALVIM, 2012, p.134.

A metodologia empregada para a confecção deste trabalho envolveu o acesso deste autor ao APHECAB, seguido de estudo e *performance* dos títulos observados, análise das canções a partir dos parâmetros estabelecidos por Jan LaRue (1918-2004) em *Guidelines for Style Analysis* (1992), mais nossa edição desse material, em consonância com a obra de Carlos Alberto Figueiredo, *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais* (2017). Dos sete tipos de edições possíveis apresentadas por Figueiredo, optamos pela edição prática, por ser “destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com

utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto.” (FIGUEIREDO, 2017, p.57). Desta maneira, ao apresentarmos a *performance*, a análise e uma edição desse conjunto de canções compostas para vozes graves, cumprimos nosso objetivo maior, que se configura na divulgação de parte da obra de Babi de Oliveira voltada especificamente para os registros médio-grave de nosso cancionero.

Além de obras sobre a história da música no Brasil, os dados sobre aspectos vocais foram abordados tendo como referência dois autores, a saber, Sergio Magnani (1914-2001) em seu livro *Expressão de Comunicação na Linguagem da Música*, e Richard Miller (1926-2009) em *A Estrutura do Canto*, em sua tradução para o português (2019), e *Securing baritone, bass-baritone, and bass voices* (2008).

Com relação à estrutura, este trabalho apresenta três capítulos. O primeiro aborda dados sobre a Canção Brasileira de Câmara composta para vozes graves masculinas e a atividade da compositora Babi de Oliveira dentro desse contexto. No segundo capítulo, apresentamos uma análise das 19 canções da compositora que integram o álbum. No terceiro e último capítulo, abordamos dados a respeito da edição dessas canções por meio de um aparato crítico com as alterações realizadas durante o processo editorial. Por fim, disponibilizamos nossa edição das partituras que compõem o álbum no anexo deste trabalho.

Em suma, cumpre o registro de que o álbum apresentado nesta Dissertação se configura como a primeira publicação de Canções Brasileiras de Câmara voltadas para as classificações de vozes graves masculinas. Dessa maneira, sua elaboração e consequente disponibilização coadunam com o projeto de pesquisa Resgate da Canção Brasileira, da Escola de Música da UFMG, contribuindo, desta maneira, para com a valorização, realização e *performance* de estudos de nosso cancionero.

1 – DADOS SOBRE A CONFORMAÇÃO DAS VOZES MÉDIO-GRAVES MASCULINAS E A PRESENÇA DESSAS CLASSIFICAÇÕES NA CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA

Por se tratar a presente Dissertação de um estudo sobre 19 canções de câmara compostas para vozes médio-graves, cujas estreias se deram por meio da interpretação de Tarquínio Lopes, apresentamos, neste primeiro capítulo, características presentes nas vozes graves masculinas, e disponibilizamos informações sobre alguns solistas brasileiros representantes dessas classificações vocais que contribuíram para o desenvolvimento da Canção Brasileira de Câmara. A fim de demonstrar ao leitor esses atributos, disponibilizamos *QR Codes* vinculados a *links* da plataforma de vídeos *YouTube* com *performances* desses intérpretes. Em nossa abordagem estão inseridos, também, dados a respeito do desenvolvimento da Canção Brasileira de Câmara composta para cantores com esse registro.

Podemos definir como pouco volumoso, no Brasil, o número de canções de câmara registradas na clave de Fá para a linha vocal, representante das vozes graves masculinas, a saber, Baixo, Baixo cantante e Barítono. Ao analisarmos um número significativo do cancioneiro nacional cujo âmbito acolhe as classificações acima citadas, notamos certa tradição para a grafia desse material com o uso da clave de Sol (em manuscritos e edições), o que podemos definir como uma tradição na escrita ou mesmo interesse por parte de compositores para com as classificações de vozes médio-graves masculinas. Para além desse dado, a própria história da música vocal brasileira nos mostra a preponderância de solistas, masculinos e femininos, de vozes agudas.

Fato é que o registro de um número considerável de estreias de canções de Babi de Oliveira pelo Baixo Tarquínio Lopes sugere a possibilidade desse material ter sido concebido tendo em vista os predicados vocais do solista, ainda que a linha vocal das composições esteja registrada na clave de Sol.

1.1 – As vozes graves masculinas

Segundo Magnani (1996), são três os elementos sobre os quais a classificação vocal está baseada: extensão, tessitura e timbre. O primeiro está

relacionado à amplitude de alcance da voz do grave ao agudo e, por ser passível de desenvolvimento com o estudo e a técnica, configura-se como “o elemento mais duvidoso da classificação inicial” (MAGNANI, 1996, p.208). Miller (2019), em consonância com esse posicionamento, afirma:

Quando permitimos que a extensão sirva como consideração principal em classificação vocal, muitas vezes potencialmente profissionais de uma categoria são classificadas errônea e prematuramente como se pertencessem a outra categoria. O tenor com voz grave plena e risonante, o soprano temporariamente sem muitos agudos e o cantor que tem extensão limitada por causa de falta de energia são muitas vezes levados a outra categoria vocal, especialmente com respeito a expectativas de extensão em cada categoria. (MILLER, 2019, p.245).

A tessitura, por sua vez, é apontada por Magnani como a característica mais segura de definição, dado que diz respeito à região de melhor sonoridade da voz e apresenta certa estabilidade desde a fase inicial de estudos. Por fim, o timbre é a característica específica, considerada por Magnani como *quidditas* da voz, ou seja, sua qualidade essencial. Estabelecidos esses parâmetros, o autor apresenta as extensões das vozes. Por esta Dissertação abordar as vozes graves masculinas, destacamos, logo abaixo na Figura 5, as extensões do Baixo e do Barítono:

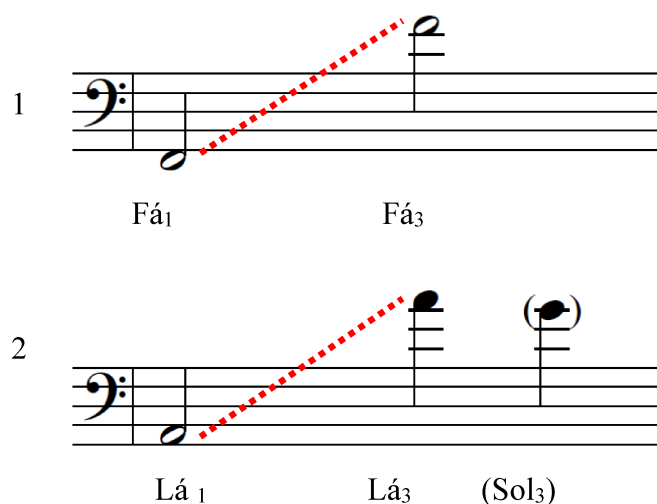


Figura 5: extensões vocais de Baixo (Fotograma 1) e do Barítono (Fotograma 2), segundo Magnani (1996). Fonte: elaborado por este autor.

Além da extensão, tessitura e timbre, podemos afirmar, em consonância com o trabalho de Miller (2008), que as dimensões da laringe, a constituição do

trato vocal e as estruturas dos sistemas respiratório e de ressonância⁵ também são considerados na determinação de uma categoria vocal. Somadas a essas características internas, o autor aponta que a aparência física externa pode coincidir com a classificação da voz⁶, uma vez que muitos homens com voz grave têm pescoço longo e estrutura laríngea maior e externamente mais definida em relação aos homens com voz aguda. A maioria dos tenores, por exemplo, são indivíduos com pescoço curto e sem significativas proeminências laríngeas. (MILLER, 2008).

Nas próximas seções, a partir da obra de Magnani (1996) e Miller (2008), apresentamos características e subcategorias das vozes graves masculinas. Juntamente com esses dados, dispomos breves informações biográficas, fotografias e *Qr codes* para acesso a *performances* de cantores brasileiros com tais registros vocais citados por Mariz (2002). Dessa maneira, de forma prática e com exemplos concretos, esperamos evidenciar os atributos dos tipos de voz abordados no Álbum da presente pesquisa.

1.1.1 – A voz de Baixo

Magnani (1996) descreve a voz de Baixo como a mais homogênea e a que apresenta menor diferença entre os registros. Nesse sentido, as subcategorias pertencentes a essa classificação correspondem às vozes de Baixo cantante, também citada na literatura como Baixo-barítono, e Baixo profundo.

O Baixo cantante apresenta igualdade sonora em toda a sua extensão, além de possuir muitos harmônicos e significativa capacidade expressiva. Essas características conferem amplas possibilidades interpretativas a essa voz, que vão desde papéis relacionados à nobreza e à aristocracia, até personagens sombrios e marcados pelo desespero. (MAGNANI, 1996).

O Baixo profundo, por sua vez, apresenta mais intensidade do que igualdade na emissão do som. Segundo Magnani (1996), o registro grave cavernoso e a aspereza do agudo são propícias à expressão da maldade

⁵ De acordo com Miller (2008), essas estruturas compreendem as narinas, as fossas nasais, as cavidades faríngeas, a cavidade oral, a laringe, a traqueia e os brônquios.

⁶ Miller (2008), no entanto, afirma que a aparência física não é um fator confiável, dado que em homens com registros graves ou agudos pode haver discrepância entre as características físicas e classificação vocal aparente.

consciente, do fanatismo religioso e do horror de criaturas monstruosas, bem como de acentos cômicos e exóticos. Para Miller (2008, p.30), “among all low-voice categories of the singing voice, the true bass is the most rare.”⁷

Essas características citadas na obra *Expressão e Comunicação na Linguagem Musical* dizem respeito a personagens de óperas, com características psicológicas bastante definidas em seus enredos. No entanto, este autor acredita que esses atributos vocais também devem ser aplicados à *performance* da canção de câmara, uma vez que nesse repertório é esperado do intérprete a máxima valorização do texto poético. Completam nossa opinião as palavras de Magnani (1996) ao se referir à voz na música de câmara:

Na música de câmara – seja ela a cantata barroca, o *Lied* romântico, a canção mais recente, em variadíssimos idiomas, ou a canção de sabor folclórico – Trata-se de interpretar as sutis flexões de um texto lírico de natureza contemplativa ou introspectiva, muito mais que comunicar os amplos panoramas dramático-psicológicos de uma personagem. A perfeita dicção, a valorização exata do fraseado musical, a recriação de uma atmosfera poética, a compreensão literária, a sobriedade de um estilo expressivo mais íntimo do que exuberante: tais são os objetivos do cantor de câmara, cuja comunicação não se apóia no movimento cênico, mas tão-somente na atitude plástica do corpo e na expressão fisionômica. (MAGNANI, 1996, p.219).

O Brasil possui nomes significativos dotados de vozes graves masculinas que atuaram tanto na cênica lírica quanto no âmbito camerístico. Nesse sentido, apresentaremos, a seguir, três de nossos solistas que contribuíram e ainda contribuem para o desenvolvimento de nosso cancioneiro, representantes das classificações de Baixo, Baixo-barítono e Barítono.

Como exemplo da voz de Baixo na Canção Brasileira de Câmara, citamos o cantor e escritor Vasco Mariz (1921-2017), que se dedicou significativamente à pesquisa da Canção Brasileira de Câmara. Sobre sua trajetória como músico, o próprio autor registou:

Estudou com Roxy King Shaw e Francisco Mignone do Conservatório Brasileiro de Música. Aperfeiçoou-se com Ernst Tempele, especializando-se em música de Mozart. 1943, estreou no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, fazendo Dr. Bartolo em *Bodas de Figaro* e o Comendador no *Don Giovanni*. Desde 1945, diplomata de carreira. [...] Em 1956, foi considerado pelo crítico Celso Brant, de *O Estado de*

⁷ Entre todas as categorias de voz grave, o Baixo autêntico é a mais rara. Tradução livre deste autor.

Minas Gerais, como o melhor camerista brasileiro da época. Apresentou-se em numerosos recitais acompanhado por Francisco Mignone e fez gravações na “Sinter” e “Odeon” de canções brasileiras acompanhado pelos próprios autores. Vários compositores nacionais escreveram canções para a sua voz. (MARIZ, 2002, p.266).

Reconhecido posteriormente como musicólogo, Vasco Mariz publicou diversas obras, entre elas: *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro* (onze edições entre os anos de 1948 a 1956 – duas nos Estados Unidos e uma na Rússia, França, Itália e Colômbia); *Dicionário Biográfico Musical* (três edições em 1949-85-91); *A Canção Brasileira* (seis edições entre 1948 a 2002, sendo que a primeira foi lançada em Portugal); *História da Música no Brasil* (cinco edições de 1980 a 2000); *Cláudio Santoro* (1994); *A Canção Brasileira de Câmara* (2002); *A Canção Popular Brasileira* (2002); entre outras.

Destacamos sua *performance* no LP *Vasco Mariz – Recital de canções brasileiras de câmara* (1956), Figura 6, a seguir, disponível no canal do *YouTube* do Instituto Piano Brasileiro – IPB. Digna de nota é a dicção precisa do cantor, o qual preza pela compreensão do texto musical mesmo em situações que poderiam dificultar sua inteligibilidade na *performance*, como notas em regiões agudas e sequências de semicolcheias em andamentos rápidos.



Figura 6: cantor e musicólogo Vasco Mariz. No QR Code, LP *Vasco Mariz – Recital de canções brasileiras de câmara* (1956). Fonte: O Globo.

1.1.2 – A voz de Baixo-barítono

Como representante brasileiro da classificação de Baixo-barítono, citamos Amin Feres, também mencionado por Vasco Mariz (2002). Nasceu aos cinco de abril de 1934 na cidade de Ressaquinha, Minas Gerais. Solista do Madrigal Renascentista⁸, prosseguiu seus estudos musicais na Alemanha entre os anos de 1959 a 1968, primeiramente na Escola Federal Superior de Música de Freiburg e, posteriormente, em Berlim.

Citado no *Dicionário de Ópera* de Charles Osborne (1927-2017), Amin Feres atuou na estreia mundial de obras nacionais como a ópera *Lídia de Oxum* de Lindembergue Cardoso (1939-1989) e o ciclo *Beira-mar* de Marlos Nobre (1939). Após a premiação no II Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, em 1965, teve a oportunidade de se apresentar em Washington e no Carnegie Hall em Nova York, onde estreou Tolomeo da ópera *Giulio Cesare in Egitto* de Handel (1685 – 1759) ao lado de Montserrat Caballé (1933 – 2018) e Simon Estes (1938) sob regência de Arnold Gamson (1926 – 2018).

Além de cantor com carreira nacional e internacional, Amin Feres também se dedicou à docência. Em 1972, enquanto diretor artístico do Palácio das Artes, em Belo Horizonte – Minas Gerais, criou a *Schola Cantorum*, onde iniciou seu trabalho como professor. No ano seguinte, ingressou como docente da Escola de Música da UFMG, permanecendo na instituição até a sua aposentadoria, no início do século XX. É válido destacar sua criação do projeto *Opera Studium* na década de 1990, fator que contribuiu de maneira expressiva na divulgação do ensino de canto lírico na capital mineira.

Dotado de grande versatilidade técnica, Amin Feres atuou em obras sinfônicas, óperas, estreias mundiais e concertos de câmara. Entre eles, destacamos sua participação nos oratórios *Messiah* de Georg Friedrich Handel (1685-1759) e *A criação* de Joseph Haydn (1732-1809); *Missa Solemnis* e *Missa em Dó Maior* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), *Missa para sopros* de Igor Stravinsky (1882-1971). No repertório operístico, atuou em montagens de *La Bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924), *Lo schiavo* de Carlos Gomes (1836-1896), *A Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791),

⁸ Criado em 1956, em Belo Horizonte, o Madrigal Renascentista ocupou posição de destaque à época, ao realizar três turnês internacionais e apresentar-se na Missa de Inauguração da Capital Federal, Brasília, a convite de Juscelino Kubitschek (1902-1976). Integrava esse coro, como solista principal, a soprano Maria Lúcia Godoy (1924).

Nabuco e *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (1813-1901), entre outras produções. Sua atuação como músico abarcava também a regência, tendo esse professor conduzido o coral Madrigal Ouro Preto, cidade da qual recebeu o título de Cidadão Honorário. Junto a esse coro, lançou, como regente, os seguintes LPs: *Coral Madrigal Ouro Preto - Ao Vivo* (1986) e *Requiem de Mozart* (s.d.).

Amin Feres faleceu em São Paulo, no ano de 2006, após um procedimento cardíaco. À época, o maestro e compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) iniciou a composição de um *Requiem* em homenagem ao cantor, permanecendo inacabado com o falecimento do maestro, poucos dias depois.

Na Figura 7, a seguir, um registro de Amin Feres em sua juventude. O *Qr Code* direciona o acesso à *performance* da canção *Nhapopé* de Heitor Villa-Lobos, presente no CD *Magnificus*, no qual interpretou diversas canções acompanhado de Eliane Fajoli (s.d.). Digno de nota é que embora tenha começado a carreira como Baixo-barítono, Amin Feres, em sua maturidade, interpretou papéis de Baixo, como Raimondo Bidebent em *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1797-1848), Sparafucile em *Rigoletto* e a parte solista no *Requiem*, ambos de Giuseppe Verdi (1813-1901).

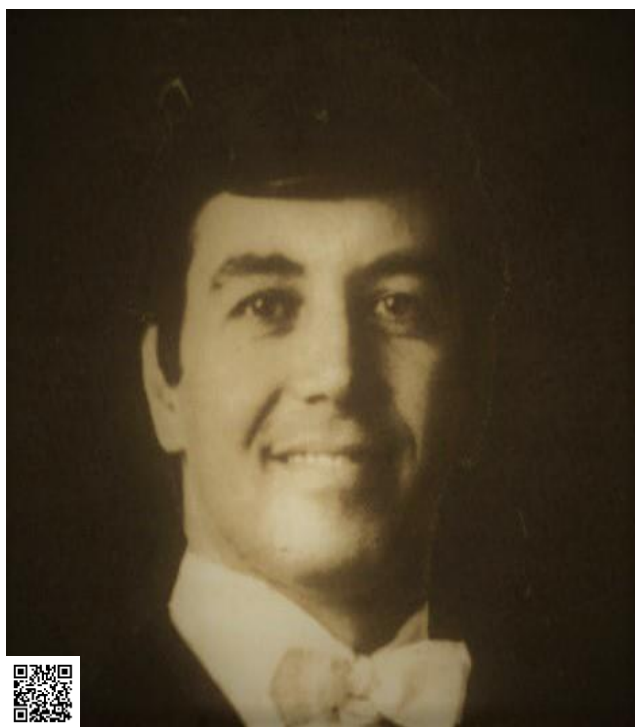


Figura 7: Amin Feres em fotografia de divulgação durante a década de 1960. O *Qr Code* direciona para sua *performance* de *Nhapopé* de Villa-Lobos. Fonte: Internet.

1.1.3 – A voz de Barítono

Segundo Miller (2008), o termo Barítono só começou a ser amplamente utilizado a partir do primeiro quarto do século XIX. Em épocas anteriores, os papéis de ópera ou oratório para vozes graves masculinas eram considerados como destinados a um Baixo. Com a necessidade de contraste dramático entre os vários tipos de vozes, as categorias de Barítono, Baixo-barítono e Baixo passaram a ser empregadas.

Deve-se notar que a etimologia da palavra Barítono vem do grego, *barys*, que significa grave. Magnani (1996) aponta três subclassificações desse registro: lírico, lírico-ligeiro e dramático. Segundo o autor:

No repertório barroco e clássico, a voz de Barítono é muito pouco diferenciada, confundindo-se, frequentemente, com a do Baixo cantante; mas o repertório romântico encarnou nela todos os seus anti-heróis e tiranos, com uma força expressiva que perpassa, muitas vezes, a do herói, criando, ao mesmo tempo, uma gama bastante rica de nuanças nas suas classificações. (MAGNANI, 1996, p. 214).

Entre as principais características desse registro vocal e suas subclassificações, Magnani aponta a expressividade, homogeneidade, *legato*, agilidade virtuosística, extensão significativa e flexibilidade na dinâmica. No repertório operístico, expressa com maestria personagens austeros, nobremente serenos, virtuosos e apaixonados. O Barítono encontra destaque, também, em papéis *buffos* e cômicos, bem como dramáticos e trágicos.

A seguir, apresentamos, destacado por Mariz (2002), Inacio de Nonno (1955), doutor em Música pela UNICAMP e mestre pela UFRJ, instituição onde atualmente é docente nas classes de Canto. Na página *web* da universidade, encontramos as seguintes informações sobre sua carreira:

Prêmio Especial para a Canção Brasileira no XII Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, do repertório de Inacio De Nonno constam mais de 30 primeiras audições mundiais de peças e óperas brasileiras, especificamente para ele compostas por autores como César Guerra-Peixe, Edmundo Villani-Cortes, João Guilherme Ripper, Ernani Aguiar, Ronaldo Miranda, entre outros. Tem participação em 30 CDs gravados, todos dedicados ao repertório brasileiro, desde restaurações do material Colonial, até os compositores contemporâneos mais vanguardistas. O CD da ópera Colombo, de Carlos Gomes, onde Inacio De Nonno interpreta o papel título, ganhou o prêmio da APCA e o prêmio Sharp, assim como o prêmio APCA com sua participação na ópera "O Menino e a Liberdade" de Ronaldo Miranda. Seu repertório enfatiza ainda, a

música antiga, o lied alemão e a canção francesa, onde aborda especialmente os compositores Ravel, Fauré e Poulenc. E a ópera, em que conta hoje com mais de 40 papéis efetivamente apresentados em público. Inacio De Nonno é, também, membro da Academia Brasileira de Música⁹.

Na Figura 8, a seguir, apresentamos uma fotografia do cantor, juntamente com um *QR code* para a sua interpretação de *Rapadura*, do compositor César Guerra-Peixe (1914-1933) e versos de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), realizada na Academia Brasileira de Música aos 14 de julho de 2015:



Figura 8: Barítono Inacio de Nonno, professor de canto da UFRJ. No canto inferior esquerdo, *Qr Code* para acesso à *performance* de *Rapadura* de César Guerra-Peixe. Fonte: UFRJ.

1.2 – A voz de Baixo em período precedente à Canção Brasileira de Câmara

Deve-se notar que no período anterior ao desenvolvimento de nosso cancionário, a voz de Baixo exerceu protagonismo na pessoa de João dos Reis Pereira (1782-1853), “o cantor brasileiro mais bem sucedido do período joanino” (PACHECO; KAYAMA, 2007, p.51). Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), autor de uma das mais importantes obras iniciais sobre a história da

⁹ <https://musica.ufrj.br/gestao/docentes/professor/17>

música no Brasil, a saber, *Storia della musica nel Brasile* (1926), faz a seguinte consideração a respeito de João dos Reis:

Nel canto, si ricorda ancora l'arte e l'ingegno del noto João dos Reis, allievo del conservatorio dei gesuiti, considerato il basso dalla voce più profonda esistente nell' epoca. La potenza e l' estensione della sua voce era difatti straordinaria¹⁰. (CERNICCHIARO, 1926, p.95).

Além da remuneração acima da média dos cantores de sua época, destacamos o expressivo número de árias solas dedicadas a João dos Reis, a saber, nove compostas por Marcos Portugal (1762-1830), entre elas *Verso a solo di basso – Mattinas do Sanctissimo Natal* (1811) e *Benigne a solo di basso – Miserere* (1813); e três por Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): *Domini e Quem dicunt – Matinas do Apóstolo Pedro* (1815) e *Quoniam – Missa de Santa Cecília* (1826). O musicólogo Vasco Mariz (1921-2017), no seu livro *A canção brasileira de câmara* (2002), destaca, também, sua provável execução do *Quoniam* da *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1810).

Digna de nota é a participação do Baixo João dos Reis na inauguração do Teatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro (atual Teatro São Caetano) em 1826, época em que já não atuava no cenário lírico nacional. Segundo Pacheco e Kayama (2007):

A imprensa da época revela que seu canto não agradou a todos e João dos Reis passou pela humilhação de ver dinheiro sendo jogado ao palco durante sua atuação. Ao contrário do que alguns afirmam, o afastamento dos palcos a esta malfadada apresentação não implicam necessariamente em uma decadência vocal, podendo ser apenas sinal de que o cantor optou pelo trabalho na Capela. Afinal, no mesmo ano, o Pe. José Maurício dedica a ele o difícilíssimo “Quoniam” da *Missa de S. Cecília*. (PACHECO; KAYAMA, 2007, p.119-120)

Pacheco e Kayama (2007) destacam alguns elementos presentes nas árias a ele dedicadas que revelam um cantor com amplas capacidades interpretativas, tais como longos vocalizes, trilos, apojeturas, arpejos, grandes saltos intervalares, sustentação de notas longas com uso de *messa di voce*, improvisação em cadências e fermatas, entre outros recursos.

¹⁰ No canto, ainda é lembrada a arte e o engenho do conhecido João dos Reis, aluno do conservatório jesuíta, considerado o Baixo com a voz mais grave existente na época. O poder e o alcance de sua voz eram realmente extraordinários. Tradução livre deste autor.

1.3 – Influência do contexto sociocultural na Canção Brasileira de Câmara

O gênero canção de câmara em suas diversas particularidades pode ser revestido de atributos marcantes de determinados povos. Nesse sentido, citamos o *Lied* alemão, a *Mélodie française*, a *Art song* americana e a *Canzone italiana*, cada qual representante de características culturais envolvendo aspectos como o idioma, escolas de canto, escolas literárias e diversos outros elementos que contribuíram para o nascimento e desenvolvimento desse gênero em determinado país.

No Brasil, devido a sua constituição geográfica que o define como um país continental¹¹, sabemos da existência de vários Brasis, ou seja, de uma diversidade considerável de características socioeconômicas e culturais que permitem, ou mesmo impõem uma diversificação de nossa canção de câmara. Nesse sentido, nosso cancionário se subdivide em diversos âmbitos, com características peculiares que se refletem na pronúncia, dicção e timbre vocal.

Em relação à escrita pianística, notamos que ela também possui características particulares quando submetida à criação de canções para canto e piano, especialmente ao ilustrar relações texto-música: muitas composições, por exemplo, sugerem a imitação de instrumentos de percussão e do violão seresteiro.

Como exemplo que confirma nosso pensamento, apresentamos nas Figuras 9, 10 e 11, três excertos de canções brasileiras de câmara que foram concebidas a partir de características bastante definidas de diferentes localidades de nosso país.

Na Figura 9, verificamos a presença da língua portuguesa não conforme com suas características como língua oficial, a partir de texto recolhido no recôncavo baiano por Sodré Vianna (s.d.), na canção *Cantilena N.3* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). No excerto exposto, notamos a alteração da língua portuguesa padrão como amostra de situação econômica/cultural de determinada parte da sociedade que não teve acesso ao estudo formal de nossa língua. Nesse sentido, apontamos para palavras como “chamá”, ao invés de chamar, seguida de “p’ra” (para), “fia” (filha) e “Órópa” (Europa).

¹¹ Os países reconhecidos como continentais são a Rússia, que tem 17.098.240 km²; Canadá, com 9.984.670 km²; Estados Unidos, somando 9.831.510 km²; China, com 9.600.000 km²; Brasil, com área total de 8.514.876 km²; e Austrália, totalizando 7.713.364 km².

2

CANTILENA (Nº 3)

(UM CANTO QUE SAIU DAS SENZALAS - MOTIVO DOS PRETOS DO RECONCAVO BAIANO -)

Melodia e letra recolhidas por Sodré Vianna

Ambientado por H. VILLA-LOBOS
Rio, 1938

LENTO

0 Rei mandou me cha - ma 0

Rei mandou me cha - ma, P'ra ca - sar com su - a fi - a Só

de dó - te ela me da - va Só de dó - te ele me da - va 0' - ró - pa França Ba.

8ª abaixo

Figura 9: excerto de *Cantilena N.º 3* de Villa-Lobos, que nos mostra a presença de distorção da língua portuguesa como ilustração de determinada camada social no recôncavo baiano, em melodia recolhida por Sodré Viana. Fonte: elaborado por este autor.

Na Figura 10, apresentamos outro contexto cultural brasileiro no qual a canção de câmara encontrou terreno profícuo. Trata-se do ambiente do homem do campo, mais afeito ao trabalho rural, cuja fala foi representada por Luiz Peixoto (1889-1973) no poema *Os oinho dela...*, musicado por Carmen Vasconcellos (1918-2001). A descaracterização da língua portuguesa pode ser

notada em “pruquê”, ao invés da conjunção por que, seguida de óio (olhos), véve (vivem), oi (olhar), inté (até) e luá (luar), apresentados no excerto a seguir:

Os oinho dela...

Poema: Luiz Peixoto
(1889 - 1978)

Música: Carmen Vasconcellos
(1918 - 2001)

Andante espressivo

Canto

Piano

mp

4

Num sei pru - quê seus ó - io vé - ve la me o - iá

8

in - té pa - re - ce a luz que pin - ga do lu - á

Figura 10: excerto de *Os oinho dela...* de Carmen Vasconcellos, que nos mostra parte da linguagem do campo, em poesia de Luiz Peixoto. Fonte: elaborado por este autor.

Em relação à escrita pianística tratada na canção nacional, apresentamos, na Figura 12, excertos de duas canções, *Ogun de Nagô* do

compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) e *Abaluaiê*, do paraense Waldemar Henrique (1905-1995), nas quais podemos visualizar a escrita pianística percussiva, sugestiva de imitação de tambores nas canções supracitadas:

Ogun de Nagô
(Umbanda)

Música de
Carlos Alberto Pinto Fonseca
06 de Junho de 1977

Abaluaiê
Ponto Ritual
(1948)

Sobre motivo conhecido em Ilhéus - Bahia
Waldemar Henrique (1905-1995)

Figura 11: excertos de *Ogun de Nagô* e *Abaluaiê* de Carlos Alberto Pinto Fonseca e Waldemar Henrique, respectivamente. O uso do piano como instrumento ilustrador de tambores é recorrente na Canção Brasileira de Câmara. Fonte: elaborado por este autor.

Destacamos os estudos de Carlos Alberto Pinto Fonseca na Bahia, o que influenciou sobremaneira o volume de suas composições voltadas para as

africanias. Do trabalho de Santos (2001), apresentamos a fala do compositor ao se referir a esse particular, pois seu interesse por essa parte de nossa cultura se deu longe de seu estado natal, Minas Gerais. Segundo Santos (2001), o interesse de Carlos Alberto Pinto Fonseca “pela música de origem afro-brasileira tem origem nos anos em que morou na Bahia onde, segundo ele mesmo, as noites tinham ‘uma coisa quente e misteriosa [...] os atabaques do fundo do mundo’”. (SANTOS, 2001, p.30)

1.4 – A escrita para vozes graves masculinas na clave de Sol

Podemos observar, na produção camerística vocal brasileira, a escrita na clave de Sol de canções que notadamente se destacaram como próprias para a voz grave. Nesse sentido, nenhuma das canções da presente pesquisa, por exemplo, foi registrada na clave de Fá, não obstante o fato de que todas elas foram estreadas por um Baixo.

Além disso, os próprios registros de Tarquínio Lopes não contam com partituras escritas para sua clave: em um arquivo presente no APHECAB intitulado “Composições de: Babi de Oliveira – Pertence a: Tarquínio Lopes”, no qual há linhas melódicas escritas à mão pelo cantor, todas as canções estão em clave de Sol, conforme exemplo constante na Figura 12, a seguir:

Figura 12: manuscrito da linha melódica de *Toada das águas verdes* da compositora Babi de Oliveira registrado pelo Baixo Tarquínio Lopes na clave de Sol. Fonte: elaborado por este autor.

Ao nos depararmos com essa situação, portanto, percebemos que o fato de compositores não registrarem a clave de Fá para algumas canções não

significa que elas foram, necessariamente, destinadas ou pensadas para as vozes agudas. Fato que corrobora esse apontamento diz respeito às características das peças que integram o Álbum da presente pesquisa: a compositora Babi de Oliveira soube explorar, com maestria, qualidades da voz de Baixo em suas criações. Nesse sentido, um dos fatores favoráveis às vozes graves masculinas é o âmbito da linha vocal dessas canções. Conforme o Quadro 2, a seguir, observamos que a nota mais aguda utilizada corresponde ao Mi bemol₄ e a mais grave, por sua vez, é o Sol₂:

Título da canção	Extensão da linha vocal
<i>Aboio</i>	Lá ₂ ao Dó ₄
<i>Areia do Mar</i>	Lá ₂ ao Ré ₄
<i>Branco</i>	Ré ₃ ao Ré ₄
<i>Cabocla</i>	Dó ₃ ao Dó ₄
<i>Domingo</i>	Si Bemol ₂ a Ré ₄
<i>Intermezzo</i>	Si ₂ a Mi bemol₄
<i>La vie</i>	Dó ₃ ao Ré ₄
<i>O mesmo destino</i>	Lá ₂ ao Dó ₄
<i>Ó viuvinha</i>	Ré ₃ ao Dó ₄
<i>Poema das mãos</i>	Sol₂ ao Si bemol ₃
<i>Saudade de você</i>	Si ₂ ao Ré ₄
<i>Seresta da esperança</i>	Si bemol ₂ ao Dó ₄
<i>Seresta do desalento</i>	Si ₂ ao Ré ₄
<i>Singela canção de Maria</i>	Dó ₃ ao Dó ₄
<i>Sonho</i>	Dó ₃ ao Ré ₄
<i>Toada das águas verdes</i>	Dó ₃ ao Si bemol ₃
<i>Toada da solidão</i>	Fá# ₃ ao Ré ₄
<i>Trovas</i>	Ré ₃ ao Dó bemol ₄
<i>Você diz que não gosta de mim</i>	Si ₂ ao Ré bemol ₄

Quadro 2: âmbito das linhas vocais das canções de Babi de Oliveira que integram o presente trabalho. A nota mais grave e a mais aguda são, respectivamente, o Sol₂ e o Mi bemol₄ (destaque em azul). Fonte: elaborado por este autor.

Nas Figuras 13 e 14, a seguir, organizamos as informações do Quadro 2 em dois gráficos, a saber, “Gráfico 1: Nota mais grave utilizada x N° de canções” e “Gráfico 2: Nota mais aguda utilizada x N° de canções”:

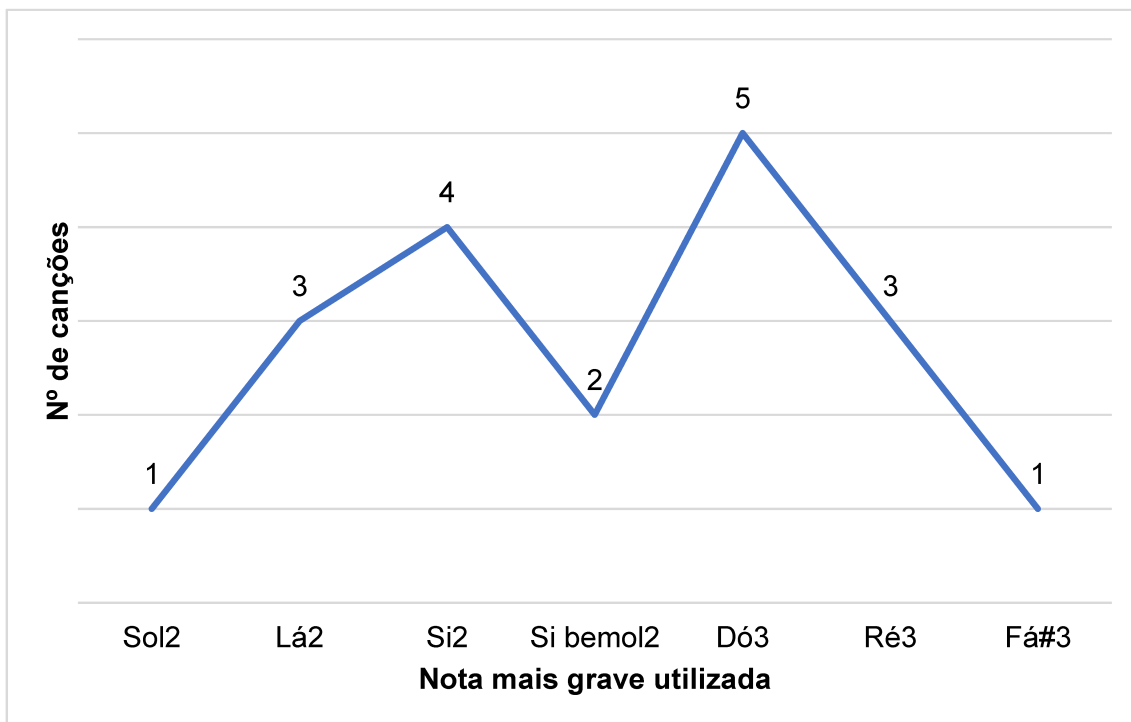


Figura 13: Gráfico que exibe relação de número de canções de Babi de Oliveira e notas mais graves utilizadas. Fonte: elaborado por este autor.

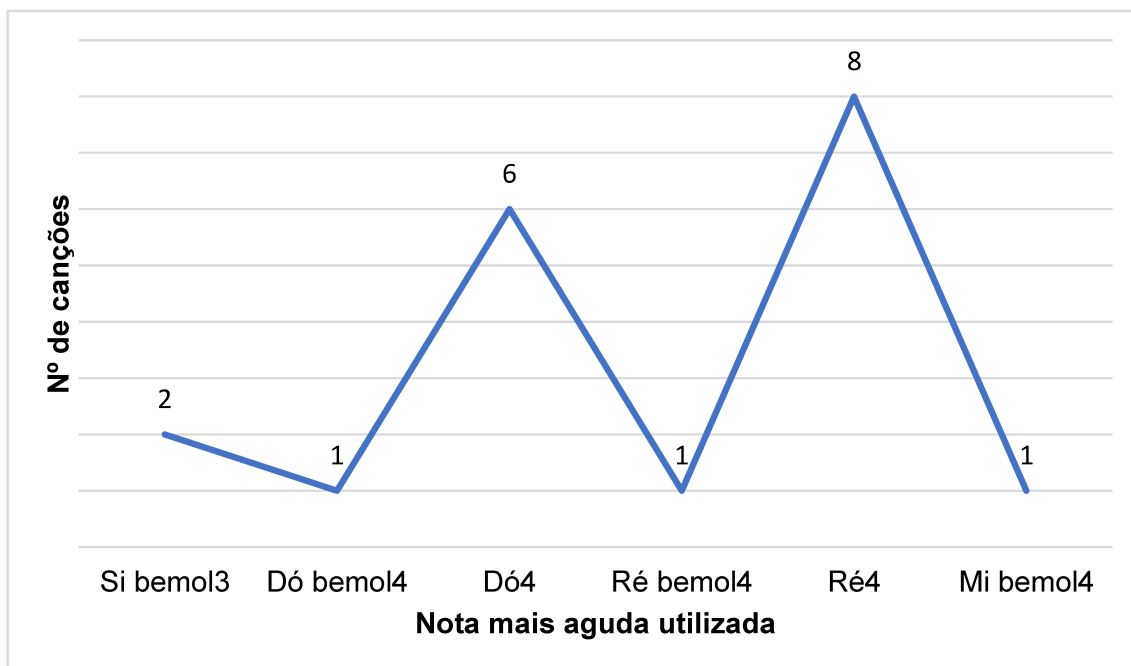


Figura 14: Gráfico que exibe relação de número de canções de Babi de Oliveira e notas mais agudas utilizadas. Fonte: elaborado por este autor.

Ao observar esses dados e os relacionar com a Figura 5 deste trabalho, que indica a extensão vocal das vozes graves masculinas, podemos concluir

que Babi de Oliveira foi consciente ao respeitar as características desse registro nos limites graves e agudos de suas composições.

Além de Babi de Oliveira, podemos citar Camargo Guarnieri (1907-1993) e Heckel Tavares (1896-1969) como outros compositores da história nacional que também souberam explorar o registro grave da voz em suas obras. Nesse sentido, é válido destacar que uma das canções mais conhecidas para a voz de Baixo, *Funeral d'um Rei Nagô* (1933), é de autoria deste último.

Na Figura 15, a seguir, excerto do manuscrito de *O Valle – O canto do asceta* de Arthur Iberê de Lemos, citada na introdução deste trabalho, em que o autor indica a clave de Fá para a voz:

Figura 15: c.1-2 de *O Valle – o canto do asceta* de Arthur Iberê de Lemos em que o compositor optou pela clave de Fá para a linha vocal. Fonte: APHECAB.

Por fim, ao disponibilizarmos por meio de *QR Codes* o acesso às *performances* de Vasco Mariz, Amin Feres e Inacio de Nonno, intérpretes reconhecidos da Canção Brasileira de Câmara, buscamos evidenciar as características das vozes graves masculinas abordadas na primeira seção. Além disso, discorreremos sobre aspectos socioculturais relacionados à produção camerística vocal no Brasil, bem como a predominância da grafia com indicação da clave de Sol para a linha vocal em canções que favorecem, comprovadamente, as vozes graves masculinas, a saber, Baixo, Barítono e Baixo-barítono.

A seguir, prosseguimos com a análise das 19 canções que integram a presente pesquisa segundo os padrões convencionados por Jan LaRue (1992).

2 – ANÁLISE DE 19 CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA ESTREADAS PELO BAIXO TARQUÍNIO LOPES

Neste segundo capítulo apresentamos um grupo de 19 canções de Babi de Oliveira, cujo elo entre elas se constitui no fato de terem sido estreadas pelo Baixo solista Tarquínio Lopes. Consequentemente, podemos supor que tais peças tenham sido concebidas pela compositora a partir dos predicados vocais desse solista. Destacamos que Babi de Oliveira não somente concedeu a Tarquínio Lopes a possibilidade de estrear mais de duas dezenas de canções¹¹, como também criou canções sobre versos desse cantor, como nos mostra *Alvim* (2012), no título *Toada das águas verdes*, cuja estreia se deu a 23 de julho de 1957 (ALVIM, 2012, p.37)¹².

Tarquínio Lopes esteve ligado ao ofício de Babi de Oliveira não apenas como intérprete e copista. O Baixo solista foi também sujeito de seu afeto ao ver dedicada a ele uma das canções mais interpretadas da compositora: *Singela canção de Maria*, cuja análise apresentamos neste capítulo.

A Figura 16, a seguir, nos mostra o texto da referida dedicatória:

Ao Tarquinio Lopes criador desta música, homenagem dos autores

Singela canção de Maria

BABI de OLIVEIRA e MARIO FACCINI

PIANO

mf

Figura 16: *Singela canção de Maria* de Babi de Oliveira, dedicada a Tarquínio Lopes pela compositora e pelo autor do texto poético, Mário Faccini. Fonte: APHECAB.

¹¹ Os dados recolhidos no APHECAB apontam o total de 26 canções de Babi de Oliveira estreadas por Tarquínio Lopes, das quais tivemos acesso a 19.

¹² Tarquínio Lopes atuava também como copista.

Como informado na Introdução desta Dissertação, nossa análise tem como alicerce a obra Jan La Rue, *Guidelines for Style Analysis* (1992). Neste sentido, além de informações sobre o contexto histórico de cada uma das canções observadas, apresentamos dados significativos sobre elas: som, harmonia, melodia, ritmo e forma (crescimento). Observamos, também, possíveis relações texto-música presentes na canção.

As informações sobre cada uma das canções observadas neste capítulo, ordenadas de acordo com as datas de suas respectivas estreias, terão início com a apresentação de um Quadro com dados que julgamos relevantes para o estudo e conhecimento das mesmas, a saber, título, autor do texto poético, dedicatória, tonalidade, número de compassos, fórmula de compasso, andamento, dinâmica, âmbito da linha vocal, âmbito da escrita para o piano e forma. Nesse sentido, optamos pelo Sistema Francês, que tem como Dó₃ o Dó central. Por fim, as citações referentes aos textos poéticos das canções já se encontram em consonância com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009.

2.1 – *Carro de bois (Aboio)*

Título	<i>Carro de bois (Aboio)</i>
Autor do texto poético	Geraldo Ulhôa Cintra (s.d.)
Data e local da primeira audição	04/11/1950, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Lá menor
Número de compassos	56
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>p, mp, mf, f</i>
Âmbito da linha vocal	Lá ₁ ao Dó ₃
Âmbito da escrita para o piano	Mi ₋₁ ao Si ₃
Forma	Introdução – A – B – A – <i>Coda</i>

Quadro 3: dados sobre a canção *Carro de Bois*. Fonte: elaborado por este autor.

A primeira audição de *Carro de bois* aconteceu em 04/11/1950, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, em concerto intitulado “Recital de Canções de Babi de Oliveira”. Além de Tarquínio Lopes, o recital contou com a participação da cantora, folclorista e professora Maria Sylvia Pinto

(1913-1999). Nesse sentido, a presença dessa reconhecida intérprete no recital aponta para o prestígio obtido pela compositora Babi de Oliveira no cenário da canção brasileira de câmara à época. Outras duas canções integrantes deste trabalho também foram estreadas por Tarquínio Lopes na primeira parte desse recital, a saber, *Você diz que não gosta de mim* e *Seresta do desalento*.

Entre as 19 canções observadas nesta pesquisa, *Carro de bois* é a única composição que apresenta em sua estrutura um vocalize. Esse recurso é utilizado no início da canção (c. 7-13) e também no final (c. 50-56), e emprega o âmbito de um intervalo de sétima menor (Lá₁ a Sol₂). Essa vocalização em vogal “o”, por sua vez, é sugestiva do aboio indicado no subtítulo da canção. Segundo Mendes (2015):

O canto de aboio é o canto de trabalho do vaqueiro para a condução do gado pelas pastagens. Existe em quase todas as regiões onde a criação de gado é exercida, o que no Brasil significa dizer que se aproxima de uma prática nacional. A prática de cantar ou tocar para bovinos, caprinos e ovinos é uma prática secular e acontece praticamente em todas as regiões do mundo onde há atividade pecuária. No Nordeste do Brasil ela existe como canto de aboio para a condução de manada. (MENDES, 2015, p.14)

Outra particularidade de *Carro de bois* é a utilização de tons homônimos. Enquanto em outros títulos abordados neste trabalho observamos pequenas passagens em tons vizinhos, Babi de Oliveira emprega, nesta canção, a mudança de armadura (c. 14-25) a fim de alterar a tonalidade inicial, Lá menor, para a sua homônima. Destacamos que essa alteração corresponde, no texto poético de Geraldo Ulhôa Cintra, à primeira estrofe:

Oh! Oh!
 Ê, boi! Acorda, Malhado.
 Ê, boi! Sossega, Pretinho.
 Toma o teu rumo, Pintado.
 Não vás errar o caminho.

Podemos inferir que o eu lírico se dirige diretamente aos bois (Ê, boi) e os chama pelo nome: “Malhado”, “Pretinho” e “Pintado”. Nas estrofes seguintes, ele observa os acontecimentos e inicia um momento de reflexão sobre sua própria vida, emoldurada, em nossa interpretação, pelo afeto da saudade de sua “cabocla”:

Lá vai o carro de bois
Chiando pelo caminho.
Chora e geme de saudade
A roda enorme de pinho.

Doirado pela poeira
Volta da vida o meu carro.
Quer o boi, queira ou não queira,
Puxa um carro de saudade.

Minha cabocla faceira
Vem rodar emparelhada
A outra roda de pinho
Da minha vida apagada.
Oh! Oh!

A primeira estrofe é utilizada na Parte A da canção, c. 14-25, em que a escrita do piano é marcada pela verticalidade e pela repetição da progressão de acordes I – VI7, aproximando-se de um *ostinato*. A Parte B, c. 26-46, por sua vez, corresponde às três últimas estrofes e apresenta escrita pianística com movimentação por semicolcheias. Esse contraste sugere dois momentos distintos: no primeiro, os bois estão sendo acordados pelo eu lírico (“Ê, boi! Acorda, Malhado.”); no segundo, o carro de bois começa a se movimentar (“Lá vai o carro de bois chiando pelo caminho”).

Na Figura 17, logo abaixo, apresentamos um quadro do pintor português Antônio Carvalho da Silva (1850-1893), também conhecido como Silva Porto, a fim de ilustrar o tema da canção abordada nesta seção:



Figura 17: Carro de bois, do pintor Silva Porto. Fonte: Internet.

A canção *Carro de bois*, portanto, está inserida no campo das canções brasileiras de câmara com temática regionalista. Nesse sentido, a voz grave masculina presta-se de maneira eficaz à comunicação do sentimento de saudade presente na peça.

2.2 – *Seresta do desalento*

Título	<i>Seresta do desalento</i>
Autor do texto poético	Orádia Oliveira (s.d.)
Data e local da primeira audição	04/11/1950, Associação Brasileira de Imprensa – Rio de Janeiro
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Dó sustenido menor
Número de compassos	56
Fórmula de compasso	4/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>p, f</i>
Âmbito da linha vocal	Si ₂ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Sol ₁ ao Sol ₅
Forma	Introdução – A – B – A' – Coda

Quadro 4: dados sobre a canção *Seresta do desalento*. Fonte: elaborado por este autor.

A canção *Seresta do desalento* foi composta sobre versos de autoria da irmã de Babi de Oliveira, Orádia de Oliveira. O título, por fazer menção a uma seresta, indica o caráter nacionalista da peça, que é confirmado, posteriormente, pelo tratamento dado ao piano como instrumento ilustrativo do violão. Nesse sentido, a melodia na mão esquerda com dinâmica independente, por exemplo, é um recurso utilizado para esse fim, conforme observamos logo nos primeiros compassos da canção, retratados na Figura 18, a seguir:

The image shows a musical score for the first two measures of the piece. It is written for piano in 4/4 time and D minor. The right hand (treble clef) plays chords, while the left hand (bass clef) plays a melodic line. A blue dashed box highlights the first two measures of the left hand, with the instruction 'sem ralentar' written above it.

Figura 18: c. 1-2 de *Seresta do desalento*. Babi de Oliveira utiliza a melodia na mão esquerda e dinâmica independente como recursos que ilustram o violão. Fonte: elaborado por este autor.

Na literatura da canção brasileira de câmara, encontramos em *Viola quebrada*, do compositor Heitor Villa-Lobos, um exemplo de canção que também ilustra o violão por meio da escrita pianística. Apresentamos, na Figura 19 logo abaixo, os sete primeiros compassos dessa canção, em que observamos, à semelhança de *Seresta do desalento*, a melodia registrada na mão esquerda:

Figura 19: c. 1-7 de *Viola quebrada*, do compositor Heitor Villa-Lobos. A melodia na mão esquerda é um recurso empregado a fim de ilustrar o violão por meio do piano, como ocorre em *Seresta do desalento*, conforme parágrafo anterior. Fonte: elaborado por este autor.

No que diz respeito à forma musical, observamos a seguinte organização em *Seresta do desalento*: Introdução – A – B – A'. Destacamos que, entre as canções abordadas neste trabalho, a Introdução dessa canção é a maior, com 19 compassos de piano solo. Desse total, entretanto, a repetição indicada por meio do *Dal segno* no c. 51 abrange apenas oito compassos, de modo que o intérprete deve retornar a partir do c. 12.

A seguir, apresentamos o texto poético da canção:

Seresta do desalento

O meu amor foi embora,
sem saudade, sem rancor!
Sozinha, minh'alma chora,
Sozinha, minh'alma chora
relembrando o seu amor!

Nosso mundo, nosso sonho, enfim,
vivendo somente em mim.
E vivo a vida sem graça,
que me fez sorver a taça
desta saudade sem fim.

Meu amor vive enlevado,
num falso amor que é exaltado
e que su'alma perdeu.
Não canta mais e nem sonha,
não sente a vida risonha
e não tem nada de seu.

Não vê o encanto da noite
nem a beleza da aurora
Ah! Meu amor se perdeu
E quando minh'alma chora
não é porque foi embora
mas porque tudo esqueceu!

Mas bendigo o sofrimento,
toda a dor e o desalento
Desta saudade sem fim.

A Parte A (c. 20-35) é composta a partir das duas primeiras estrofes do texto poético. O contexto de dor causada pela partida de um ente querido, bem como a tristeza e “saudade sem fim” sentidas pelo eu lírico, são reforçados por frases da linha vocal que são, em sua maioria, descendentes. Além disso, observamos, no c. 23, uma movimentação na mão direita do piano que, em nossa interpretação, pode sugerir a realidade da separação contida no verso “O meu amor foi embora”, conforme apresentamos na Figura 20, logo abaixo:

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "O meu a-mor-foi em bo - ra, sem sau da de, sem ran cor!". The bottom two staves are the piano accompaniment in treble and bass clefs. A blue box highlights the vocal line, and a blue circle highlights an ascending piano accompaniment pattern in the right hand of measure 23, connected by a dashed arrow.

Figura 20: em nossa interpretação, o movimento ascendente na mão direita no c. 23 ilustra a partida relatada nos c. 20-21. Fonte: elaborado por este autor.

Em seguida, o eu lírico manifesta um significativo estado de tristeza e solidão ao declarar duas vezes que sua alma chora sozinha “relembrando o seu amor”. Em termos musicais, podemos notar que a compositora optou por registrar esse último verso em uma sequência de notas repetidas, recurso que, em nossa interpretação, pode ilustrar uma possível postura física estática do eu lírico ao rememorar lembranças do passado.

A Parte B, por sua vez, se inicia no c. 36 e se estende até o c. 51. As quatro frases que integram essa parte apresentam pausa no primeiro tempo da linha vocal, sendo que apenas a primeira não possui pausa de semínima pontuada. Outro aspecto semelhante diz respeito às notas iniciais dessas frases, uma vez que apenas a última não se inicia com a nota Dó sustenido. Podemos perceber uma relação texto-música nos c. 36-37, nos quais Babi de Oliveira destina notas agudas persistentes ao tratar do “amor enlevado” do eu lírico, ou seja, de um amor que vive maravilhado, em estado de êxtase ou encantado. Nesse sentido, notamos que ele discorre sobre as privações que seu amor, enquanto personificação de seu mundo afetivo e emocional, sofre em decorrência da supracitada partida da pessoa amada, como não cantar, não sonhar, não sentir a “vida risonha” e não ver o “encanto da noite nem a beleza da Aurora”.

Essa nova perspectiva do texto poético é acompanhada pela mudança para a tonalidade de Mi maior e por uma escrita pianística que já não sugere o violão até o c. 36, último da Parte B, no qual a compositora ilustra novamente esse instrumento por meio de colcheias em *staccato* na mão esquerda. Destacamos, ainda, o acorde de Dó maior do c. 48, não pertencente à tonalidade em questão, que acrescenta uma cor diferente à peça e conduz à finalização dessa Parte.

Após a Parte B, há um retorno a partir do c. 12 da Introdução, seguido da Parte A', que corresponde aos c. 20-31 da Parte A acrescidos dos c. 52-56. Nesses últimos compassos, observamos uma postura de resignação diante da realidade por parte do eu lírico, uma vez que, mesmo em uma situação adversa de solidão, ele bendiz “o sofrimento, toda a dor e desalento” causados pela “saudade sem fim”. Destacamos que o substantivo “desalento”, presente no título da canção, embora descreva o estado de esmorecimento do eu lírico em toda a composição, é utilizado apenas nos últimos compassos.

Seresta do desalento pode ser definida como a típica canção de Babi de Oliveira, com presença de frases bem estruturadas, ligadas a uma linha vocal sabiamente construída e, quase sempre, composta sobre textos emotivos sobre as relações humanas, especialmente as amorosas. Suas linhas vocais nunca apresentam exigências distantes do fraseado do *Bel canto*, bem construídas quanto à duração e prosódia. Ainda, dotada de grande expressividade, se presta tanto à performance quanto ao estudo do canto em vernáculo. Notadamente, temos a escrita para o piano, que sempre ganha contornos solistas nos momentos de Introdução e interlúdio.

2.3 – *Você diz que não gosta de mim*

Título	<i>Você diz que não gosta de mim</i>
Autor do texto poético	Deodato Mayer (s.d.)
Data e local da primeira audição	04/11/1950, Auditório da Associação Brasileira de Imprensa – Rio de Janeiro
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Fá maior
Número de compassos	34
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	<i>Moderato</i>
Dinâmica	<i>p, mf</i>
Âmbito da linha vocal	Si ₂ ao Ré bemol ₄
Âmbito da escrita para o piano	Lá ₁ ao Fá ₅
Forma	Introdução - A – B – A' – Coda

Quadro 5: dados sobre a canção *Você diz que não gosta de mim*. Fonte: elaborado por este autor.

Assim como em outros títulos deste trabalho, bem como em outras canções da obra de Babi de Oliveira, *Você diz que não gosta de mim* é uma peça que aborda a temática dos relacionamentos interpessoais. Nessa canção, em específico, não observamos, contudo, um contexto de dor, sofrimento ou saudade, muitas vezes explorado pela compositora, mas sim um cenário jocoso em que o eu lírico se mostra autoconfiante no que diz respeito aos sentimentos do interlocutor por ele. Com o dito popular “quem desenha quer comprar”, o eu poético sintetiza sua perspectiva sobre a circunstância e demonstra sua opinião de que o desprezo que recebe é um indicativo de desejo não externalizado. A seguir, apresentamos o texto poético da canção, com versos de Deodato Mayer (s.d.):

Você diz que não gosta de mim

Você diz que não gosta de mim,
 Você diz que não quer nem me ver.
 Que não liga o que eu penso
 E o que eu digo, que não se importa comigo,
 Que de mim nem quer saber.

Você diz que não gosta de mim,
 E que evita até mesmo me olhar.
 Mas sei que é despeito, é vaidade,
 Que você foge à verdade,
 Com medo de confessar.

Quem esquece de fato, não comenta,
 Não discute, não inventa,
 Deixa o passado sossegar.
 O que fala, o que indaga, o que lamenta,
 É sempre aquele que tenta
 A si mesmo enganar.

Você diz que não gosta de mim,
 E que evita até mesmo me olhar.
 Mas fala o que o coração desmente,
 Você não diz o que sente,
 “Quem desdenha quer comprar”.

Em relação à forma musical, identificamos a seguinte organização: A – B – A', com uma Introdução (c. 1-5) e *Coda* (c. 31-34). Na Introdução, Babi de Oliveira apresenta um *ostinato* rítmico que será utilizado ao longo de toda a composição, o qual consiste em grupos de três semicolcheias na mão direita e, em alguns momentos, semínimas pontuadas e colcheias na mão esquerda. De forma distinta de outras canções da presente pesquisa, portanto, a compositora não dedica à escrita pianística momentos de solo para esse instrumento.

A Parte A, c. 6-22, está na tonalidade principal da peça, Fá maior, e possui como textura musical a tradicional melodia acompanhada. Observamos a repetição rítmica e melódica da Introdução no acompanhamento, com algumas variações a partir do c. 17, em que semínimas pontuadas e colcheias na mão esquerda dão lugar a semínimas.

A linha vocal, por seu turno, se inicia na anacruse do c. 7, em que a sílaba “Vo” do pronome “Você” pode ser executada com liberdade rítmica pelo intérprete, uma vez que se encontra em momento de pausa do

acompanhamento. Em seguida, observamos um salto de sexta maior para a finalização da palavra, que por sua vez se configura como maior salto intervalar da peça. Nesse sentido, notamos um âmbito vocal de uma décima, do Si natural ao Ré bemol, e presença preponderante de graus conjuntos, características que tornam a canção propícia para alunos iniciantes. Ressaltamos, também, que a linha do canto na Parte A, bem como no restante da composição, apresenta canto silábico.

Conforme mencionado anteriormente, podemos notar um eu lírico autoconfiante e seguro em meio às atitudes exteriores de aparente desprezo. Nesse sentido, nos c. 6-10 podemos observar esse contexto por meio de alguns elementos musicais, como a opção da compositora por registrar o pronome referente ao interlocutor, “você”, em uma altura inferior ao pronome “mim”, que se refere ao eu lírico. Além disso, nos mesmos compassos, as frases “Você diz que não gosta de mim” e “você diz que não quer nem me ver” estão dispostas com movimentação contrária, sendo a primeira ascendente e a segunda descendente. Em nossa interpretação, esse contraste é um indício da percepção do eu lírico em relação à postura contraditória, confusa e dúbia do interlocutor ao manifestar desprezo enquanto nutre um afeto escondido e não confessado. A fim de facilitar a visualização, apresentamos essas relações texto-música na Figura 21, logo abaixo:

The image shows a musical score for a vocal line. It is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. The first phrase is "Vo - cê diz que não gos - ta de mim," and the second is "vo - cê diz que não quer nem me ver,". The notes for "você" and "mim" are circled in blue. A blue arrow points upwards from the first phrase, and another blue arrow points downwards from the second phrase, indicating the melodic contour.

Figura 21: linha vocal dos c. 6-10 de *Você diz que não gosta de mim* de Babi de Oliveira. Em nossa interpretação, a escolha por registrar o pronome “você” em altura inferior ao “mim” demonstra uma aparente posição superior do eu lírico em relação ao seu interlocutor, que por sua vez apresenta comportamentos contraditórios ao sentir afeto e demonstrar desprezo, ilustrados por frases que ora são ascendentes, ora descendentes. Fonte: elaborado por este autor.

Na Parte B, c. 22-30, há uma mudança para a tonalidade relativa, Ré menor, e manutenção da textura musical de melodia acompanhada. Em relação à escrita pianística, notamos a utilização dos mesmos elementos

rítmicos presentes no final da Parte A, a saber, grupos de três semicolcheias na mão direita e semínimas no baixo. Destacamos, porém, que o emprego de mais notas na escrita confere ao acompanhamento uma massa sonora mais robusta.

Por fim, nos c. 31-34, observamos a *Coda* da canção. Essa parte, devido à construção apoiada de forma predominante em acordes, assume contornos de recitativo e possibilita ao intérprete maior liberdade de execução no que diz respeito ao andamento da música.

Você diz que não gosta de mim, portanto, é uma canção com significativo potencial didático, devido ao âmbito vocal que não exige sobremaneira do cantor na região grave e aguda e à predominância de graus conjuntos na linha do canto. Contudo, devemos também valorizar seu potencial performático, a partir da elaboração de frases equilibradas, cercadas da tradicional beleza melódica no cancionário de Babi de Oliveira. Por fim, a compreensão de um eu lírico brejeiro por parte do intérprete, por sua vez, pode auxiliar na construção da performance e consequente expressão da esfera jocosa que envolve o texto poético.

2.4 – Domingo

Título	<i>Domingo</i>
Autor do texto poético	Jorge de Lima (1893-1953)
Data e local da primeira audição	21/10/1951, Auditório do Ministério da Educação – Rio de Janeiro
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Mi bemol maior
Número de compassos	45
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>p</i>
Âmbito da linha vocal	Si bemol ₂ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Si bemol ₁ ao Si bemol ₄
Forma	Introdução – A – B – A

Quadro 6: dados sobre a canção *Domingo*. Fonte: elaborado por este autor.

A canção *Domingo*, com versos do poeta alagoano, radicado no Rio de Janeiro, Jorge de Lima (1893-1953), apresenta uma particularidade entre as peças que integram este trabalho, a saber, o fato de seu texto poético ser construído sobre uma parlenda. Segundo Soares e Silva, as parlendas são

gêneros textuais que fazem parte do cenário infantil, uma vez que possuem rimas simplificadas, métricas favoráveis à musicalidade e, como característica marcante, o humor (SOARES; SILVA, 2010). Além da parlenda, ressaltamos que Jorge de Lima cita o primeiro verso do poema “Meus oito anos” de Casemiro de Abreu (1839-1860): “Ah, que saudades que tenho da aurora da minha vida”¹³. A seguir, apresentamos o texto poético da canção:

Domingo

Amanhã é domingo,
 Pede cachimbo,
 O galo Monteiro pisou na areia,
 A areia é fina, deu no sino,
 O sino é de prata, deu na mata,
 A mata é valente, deu no tenente,
 Tenente é mofino, deu no menino,
 O menino é caolho, furou o teu olho.

Ah, que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida.
 Ah, Casemiro!
 A aurora da minha vida
 Foi um domingo bonito:
 Logo cedo galo Monteiro
 Cantava no pátio
 E a aurora saía do canto do galo,
 E o Zuza da Lica, tenente da guarda,
 De quepe nos olhos, botões arreados,
 Rondava fumando a casa da Aurora,
 Aurora Carvalho, cunhada do padre.

Quanto à forma musical, observamos uma breve Introdução de piano com duração de cinco compassos, seguida da tradicional forma *Lied*, A – B – A. Podemos observar que o material presente na Introdução não faz referência à linha melódica vocal, mas sugere o clima “alegre” que aparece como indicação de caráter da peça. O acompanhamento de piano, por sua vez, apresenta uma composição simples, característica que se mantém ao longo da canção e que, por conseguinte, aponta para a valorização do texto poético.

¹³ O texto original de Casemiro de Abreu se inicia com a exclamação “Oh”, ao passo que, no texto de Jorge de Lima, a citação se apresenta com “Ah”.

A Parte A da canção, que corresponde aos c. 6-20, foi escrita sobre a parlenda mencionada anteriormente. Nesse sentido, a presença desse gênero textual e a indicação *sem rall.* do c. 7 conferem a essa parte um caráter dinâmico e próximo a um trava-línguas, haja vista a utilização de sílabas seguidas com os mesmos sons. Em relação à linha vocal, percebemos uma rítmica baseada em colcheias que ora se apresentam em quiálteras de três, ora sob a forma de colcheias pontudas e semicolcheias. No que diz respeito ao aspecto melódico, Babi de Oliveira utiliza sequências de notas repetidas que se alternam de forma predominante por meio de graus conjuntos e saltos de terças. Destacamos, também, o salto de sexta maior do c. 6 e o de sétima menor do c. 14 para o 15.

Em seguida, observamos o início da Parte B, que abarca os c. 21-44. Com a referida citação ao poema “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu, o eu lírico começa a relembrar acontecimentos do passado, o que confere a essa parte um caráter mais lírico, reflexivo e maduro em relação ao contexto pueril sugerido pela parlenda. Essa mudança de temática é acompanhada por uma breve passagem pela tonalidade relativa da peça, Dó menor, nos c. 21-26, além da linha vocal em uma região mais aguda e uma escrita pianística mais *cantabile*. Destacamos, também, a indicação *menos* para o andamento, que possibilita ao intérprete maior liberdade de expressão.

Nos c. 25 e 26, podemos observar, na linha vocal, a escrita de texto recitado e não cantado. Na Figura 22, logo abaixo, apresentamos esse recurso, pouco usual na obra de Babi de Oliveira e, entre as canções deste trabalho, empregado apenas em *Domingo*:

The image shows a musical score for measures 25 and 26. It consists of three staves: a vocal line (soprano clef), a piano right-hand part (treble clef), and a piano left-hand part (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line has lyrics: 'Ah! Ca - se - mi - ro, a, au'. The 'a, au' is written with a recitative-like notation (vertical lines) instead of a note. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

Figura 22: c. 25-26 de *Domingo* da compositora Babi de Oliveira. A indicação de texto recitado é um recurso pouco usual na obra da compositora. Fonte: elaborado por este autor.

A partir da anacruse do c. 26, a canção retorna para a tonalidade de Mi bemol maior e o acompanhamento se torna mais denso à medida em que notamos uma massa sonora mais significativa e a disposição dos acordes em formação aberta. Neste momento, o eu lírico personaliza elementos presentes na parlenda a fim de discorrer sobre a “aurora” de sua vida: o “tenente” e o “galo”, por exemplo, são nomeados “Zuza” e “Monteiro”, respectivamente. O texto poético não deixa explícito que o contexto diz respeito à fase da infância, porém, o deduzimos devido à referência ao supracitado poema de Casimiro de Abreu.

Em suma, por trás de um texto aparentemente infantil, o eu lírico demonstra a saudade da vida pregressa ao narrar reminiscências de seu passado. A utilização da parlenda no texto poético, bem como a recitação de “Ah, Casemiro” nos c. 25-26 demonstram o caráter declamatório da interpretação e conseqüente importância da articulação textual. Por fim, destacamos que a escolha da voz de Baixo para a estreia de *Domingo* demonstra o conhecimento da compositora acerca da versatilidade dessa classificação vocal, uma vez que a peça exige o trato com um gênero textual popular e capacidade de declamação do texto poético.

2.5 – *Singela canção de Maria*

Título	<i>Singela canção de Maria</i>
Autor do texto poético	Mário Faccini (1906-1957)
Data e local da primeira audição	21/10/1951, Auditório do Ministério da Educação – Rio de Janeiro
Dedicatória	“Ao Tarquínio Lopes, criador desta música, homenagem dos autores”
Tonalidade	Lá bemol maior
Número de compassos	47
Fórmula de compasso	3/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>pp, p, mp, mf</i>
Âmbito da linha vocal	Dó ₃ ao Dó ₄
Âmbito da escrita para o piano	Láb ₋₁ ao Fá ₅
Forma	Introdução – A – B – A’

Quadro 7: dados sobre a canção *Singela canção de Maria*. Fonte: elaborado por este autor.

Das mais famosas canções de Babi de Oliveira, *Singela canção de Maria* é, também, uma composição muito utilizada no ensino do canto, dado

sua expressividade como canção de câmara, seu âmbito vocal de uma oitava, extensão quase sempre factível para iniciantes no canto lírico e escrita favorável à condução de graus conjuntos, com presença de poucos saltos melódicos. O site do Instituto Memória Musical Brasileira¹⁴ dispõe de dados sobre cinco gravações dessa canção entre os anos de 1968 e 1985, e no canal do *YouTube* do Instituto Brasileiro de Piano é possível encontrar um registro com a interpretação do tenor Vitor Prochet (s.d.) acompanhado, ao piano, pela própria compositora. Essa *performance* pode ser acessada por meio do *QR code* da Figura 23, a seguir:



Figura 23: *QR code* que permite acesso à interpretação de *Singela canção de Maria* por Vitor Prochet (tenor) e Babi de Oliveira (piano). Fonte: elaborado por este autor.

A canção apresenta a forma bastante usual de A-B-A', e se inicia com uma Introdução de seis compassos expressivos de piano solo, em que o âmbito da escrita tem por nota mais grave o Mi bemol₁ e mais aguda o Fá₅. A movimentação da escrita musical é realizada por meio de colcheias, com indicação de dinâmica *mf*, que decrescem de intensidade após atingirem as notas mais agudas.

Após essa Introdução, tem início a linha vocal com a primeira estrofe do texto poético:

Maria, ninguém poderá dizer ao certo
quais são as Marias e nem as calcular.
Mais fácil contar areias no deserto,
estrelas no céu, espumas no mar.

¹⁴ <https://immub.org/compositor/babi-de-oliveira>

A pessoa a quem o eu lírico se dirige inicialmente – Maria – será a interlocutora à qual irá direcionar seu discurso ao longo de toda a canção. Neste primeiro momento, que denominamos por Parte A, notamos relações texto-música referentes aos atos de qualificar e quantificar as “Marias”, bem como ao cálculo de “areias no deserto, estrelas no céu, espumas no mar”. Essas relações acontecem por meio do uso de notas com maior duração nas palavras “calcular”, “contar”, “céu” e “mar”, conforme apontamos na Figura 24, logo abaixo:

The figure displays four staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. The lyrics are: 'nem as cal-cu - lar', 'fá - cil con - tar', 'céu.', and 'mar'. The words 'cal-cu - lar', 'con - tar', 'céu.', and 'mar' are highlighted in blue boxes. Dotted blue boxes enclose the notes corresponding to these words: a dotted quarter note for 'cal-cu - lar', a dotted quarter note for 'con - tar', a dotted quarter note for 'céu.', and a dotted quarter note for 'mar'.

Figura 24: c. 13, 15,16, 20 e 22 de *Singela canção de Maria*. Em destaque azul, a relação texto-música entre as palavras “calcular”, “contar”, “céu” e “mar” e as notas de maior duração.
Fonte: elaborado por este autor.

A Parte B, que se inicia na subdominante menor da tonalidade original de Lá bemol maior, abarca a segunda estrofe do texto poético. Nela, o eu lírico cita o nome de algumas “Marias”:

Maria da Graça,
 Maria Aparecida,
 Maria Izabel,
 Maria da Conceição.

Em seguida, na parte A', ele demonstra seu posicionamento quanto à singularidade de sua interlocutora:

Mas juro, Maria, você é diferente.
Igual a você não existem outras não.
Maria sem nada, Maria simplesmente.
Apenas Maria do meu coração.

Nesse sentido, observamos que alguns elementos musicais apontam para a mencionada preferência do eu lírico: o nome da “Maria” que é estimada pelo eu lírico é cantado com saltos ascendentes nos c. 6-7, 32-33, 39-40, 44-45, ao passo que os nomes das “Marias” da segunda estrofe, que não representam para ele afetos particulares, possuem saltos e linhas melódicas descendentes. Na Figura 25, a seguir, apresentamos dois trechos que exemplificam essa comparação:

The image shows two musical staves in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. The first staff, labeled '6', shows the melody for 'Ma - ri - a,'. A blue arrow points to the ascending interval between the first 'a' and the second 'a'. The second staff, labeled '26', shows the melody for 'Ma - ri - a A - pa - re - ci - da,'. A blue arrow points to the descending interval between the first 'a' and the final 'a'.

Figura 25: c. 6-7 e 26-27 de *Singela Canção de Maria*. O salto ascendente utilizado na primeira “Maria” aponta para seu maior grau de importância, para o eu lírico, em relação às outras, por exemplo, à “Maria Aparecida”. Fonte: elaborado por este autor.

Outro aspecto musical relacionado à importância da interlocutora encontra-se nos c. 41 e 42, em que a nota mais aguda da linha vocal é utilizada no nome “Maria”¹⁵, conforme observamos na Figura 26, a seguir:

¹⁵ Que, nesse caso, refere-se à interlocutora do eu lírico.

41

Ma - ri - a

Figura 26: c. 41-42 de *Singela Canção de Maria*. Destaque para a nota mais aguda da linha do canto, que se encontra no nome “Maria”. Fonte: elaborado por este autor.

Na parte final da canção, A', Babi de Oliveira utiliza elementos da Introdução (c. 1-6) na escrita do piano. Em relação à Parte A, observamos a manutenção da harmonia, pequenas variações melódicas na linha do canto e uma preparação para o término da peça no c. 45, por meio da diminuição na dinâmica das semicolcheias da mão direita.

Em suma, podemos concluir que as características anteriormente mencionadas, tais como a linha vocal com âmbito de uma oitava e reutilização de ideias musicais em partes distintas, são elementos que refletem a singeleza da canção contida no seu título. Nesse sentido, reiteramos a possibilidade de seu uso didático no ensino de canto, bem como o potencial de expressividade presente nas relações texto-música apresentadas.

2.6 – Seresta da Esperança

Título	<i>Seresta da Esperança</i>
Autor do texto poético	Mário Faccini (1906-1957)
Data e local da primeira audição	21/12/1951, Academia Fluminense de Letras, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Mi bemol menor
Número de compassos	34
Fórmula de compasso	4/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>p</i> , <i>mp</i> , <i>mf</i>
Âmbito da linha vocal	Si bemol ₂ ao Dó bemol ₄
Âmbito da escrita para o piano	Lá bemol ₁ ao Si bemol ₄
Forma	Introdução – A – B – A

Quadro 8: dados sobre a canção *Seresta da Esperança*. Fonte: elaborado por este autor.

Seresta da Esperança possui versos de autoria do poeta Mário Faccini, o mesmo autor do texto poético de *Singela canção de Maria*, uma das peças mais conhecidas de Babi de Oliveira e que também integra este trabalho. Em sua Dissertação de Mestrado, ao abordar a temática da obra da compositora, Alvim (2012) destaca que:

Foram catalogadas sete serestas: *Seresta da esperança*, *Seresta da saudade*, com textos de Mário Faccini; *Seresta da felicidade*, *Seresta do esquecimento* e *Seresta para você*, textos de Ricardina Ione; *Seresta da ilusão*, de Menotti del Picchia; *Seresta do desalento*, em parceria com sua irmã Orádia de Oliveira. (ALVIM, 2012, p.123).

No Catálogo apresentado por Alvim (2012, p.113), essa canção foi citada como “Partitura não encontrada”. Em nossa busca pela localização desse título, que se deu no APHECAB, um registro de Hermelindo Castelo Branco nos chama a atenção, pois teria sido ele o autor do acompanhamento de piano de *Seresta da Esperança*, ou pelo menos de uma de suas versões, a única localizada por este autor. A Figura 27, a seguir, nos mostra essa indicação grafada por Hermelindo Castelo Branco. A prática de elaborar acompanhamentos para o piano era comum para esse músico, que atuou como tenor solista e também pianista. Nesse sentido, citamos o artigo de Santos e Oliveira (2019), “*A casa do coração*”: uma canção construída por quatro autores separados pelo tempo, unindo Brasil e Portugal por meio de música e poesia, que aborda a gênese da canção *A Casa do Coração* de Alberto Costa (1886-1934), cuja melodia foi fornecida por Bidu Sayão em uma de suas últimas entrevistas¹⁶, tendo Hermelindo Castelo Branco elaborado o acompanhamento de piano a partir do canto da melodia realizado por ela.



Figura 27: partitura manuscrita de *Seresta da Esperança* de Babi de Oliveira, na qual podemos ver emoldurado em azul o registro de Hermelindo Castelo Branco que informa a realização do acompanhamento de piano sob sua responsabilidade. Fonte: elaborado por este autor

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=zZrt1LrFGCI>

Podemos classificá-la como a tradicional canção de Babi de Oliveira, haja vista o tema das relações interpessoais permeadas pela dor advinda da saudade. Conforme podemos observar no título da canção e no texto poético, o substantivo “esperança” encontra-se grafado com inicial maiúscula, o que nos sugere o tratamento pessoal conferido a esse sentimento por parte do eu lírico. Não obstante, percebemos que ele assume a postura oposta, ou seja, de desesperança, como nos apontam os versos da canção:

Seresta da Esperança

Na tristeza e desalento do bem que já terminou,
Na tortura e no tormento da saudade que ficou,
Na amargura da lembrança somente resta uma voz:
Somente a voz da Esperança falando dentro de nós.

Ó, Esperança, ó, Esperança mentirosa
Sei que tu és uma mentira piedosa.
Mente, Esperança, dize que eu serei feliz
e que ela ainda me quer, como outrora já me quis.
Só não me fuja, Esperança, ó não, tem dó!
Que eu tenho medo de ficar comigo só.

A tonalidade da peça, Mi bemol menor, já se configura como um indício do contexto de desesperança vivido pelo eu lírico. Além disso, as frases iniciais apresentam movimentação melódica descendente e, dessa maneira, ilustram a “tristeza e desalento” dos versos. Nesse sentido, notamos uma exceção dessa tendência na frase “Na tortura e no tormento da saudade que ficou”, em que a última sílaba do verbo “ficou” é finalizada com um salto ascendente de quinta justa. Em contraposição, a frase anterior “Na tristeza e desalento do bem que já terminou” se encerra com as mesmas notas, Fá e Si bemol, porém, com um salto de quarta justa descendente. Essas opções de escrita musical, por conseguinte, nos levam à interpretação de que a saudade predominou em decorrência do desenlace do “bem”. Ademais, nos c. 14-18, destacamos que a compositora registra “a voz da Esperança” em uma altura inferior à “amargura da lembrança”, o que reforça a desesperação do eu poético, conforme apresentamos na Figura 28, a seguir:

Figura 28: linha vocal de *Seresta da Esperança* de Babi de Oliveira, c. 14-18. O registro da “voz da Esperança” em altura inferior à “amargura da lembrança” sugere a prevalência deste sentimento em detrimento daquele. Fonte: elaborado por este autor.

Esta canção se organiza na tradicional forma *Lied*, acrescida de uma Introdução de piano de 7 compassos que precede as partes A – B – A, tendo a compositora registrado uma *Coda* a partir do c. 32 até o final da canção. De maneira distinta em comparação a outras composições deste trabalho, o piano não atua somente como instrumento acompanhador, mas sim, desenvolve uma linha clara de seresta que ora se encontra na mão direita, ora na mão esquerda e sugere, portanto, uma escrita violonística.

A Parte A, c. 8-18, apresenta movimentação do piano similar à Introdução, caracterizada por contraponto. Dessa forma, notamos um equilíbrio das melodias executadas pelo instrumento com a constância de notas repetidas, graus conjuntos e poucos saltos da linha vocal, cujas frases musicais apresentam tendência de finalização com notas longas, a saber, mínimas, como nos c. 10, 13 e 18. Essas características, somadas à utilização recorrente de colcheias na construção rítmica, conferem à *Seresta da Esperança* um caráter declamatório.

A partir do c. 19, observamos a Parte B da canção, que se estende até o c. 31. Apesar da mudança para a tonalidade homônima, Mi bemol maior, que poderia sugerir um afastamento do clima de tristeza inicial, percebemos o eu lírico demonstrar de maneira ainda mais evidente o seu desalento, uma vez que utiliza o adjetivo “mentirosa” para se dirigir à “Esperança”. Destacamos, também, o emprego de densidade sonora no acompanhamento similar à Parte A, com acordes arpejados que reforçam a sugestão de uma escrita violonística, além da escrita vocal que permanece baseada em sequências de notas

repetidas e graus conjuntos. Destacamos a indicação da compositora de “movido” no c. 20, que proporciona diferença no andamento em relação à Parte A, contribuindo, assim, para uma melhor estruturação da canção.

Em suma, podemos concluir que *Seresta da Esperança*, a despeito do título, segue a tendência das canções de Babi de Oliveira que tratam de relações interpessoais marcadas pelo desencanto proveniente da separação. Em consonância com o texto poético, a compositora enquadra a linha do canto dentro do âmbito de uma nona (Si bemol₂ ao Dó bemol₄) e, dessa maneira, não explora a região grave ou aguda da voz. Finalmente, a construção melódica baseada em notas iguais e poucos saltos intervalares confere à peça um tom declamatório, apoiado no cuidado de Babi de Oliveira por meio de indicações de dinâmica e agógica.

2.7 – *Toada das águas verdes*

Título	<i>Toada das águas verdes</i>
Autor do texto poético	Tarquínio Lopes
Data e local da primeira audição	21/10/1951, Auditório do Ministério da Educação, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Mi bemol menor
Número de compassos	49
Fórmula de compasso	2/4 e 6/8
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>pp, p</i>
Âmbito da linha vocal	Dó ₃ ao Si bemol ₃
Âmbito da escrita para o piano	Si bemol ₁ ao Lá bemol ₅
Forma	Introdução – A – B – A – <i>Coda</i>

Quadro 9: dados sobre a canção *Toada das águas verdes*. Fonte: elaborado por este autor.

Entre as 19 canções que integram este trabalho, *Toada das águas verdes* é a única cujo texto poético é de autoria do Baixo Tarquínio Lopes. Para esta composição, no momento em que se inicia a linha vocal, Babi de Oliveira optou pela escrita em compasso binário composto, que sugere o movimento “dançante” das águas. No cancionário da compositora, notamos sua atenção aos poemas que retratam elementos da natureza, como ocorre em *Areia do mar*, *Águas paradas* e *Praias da minha terra*.

A tonalidade utilizada, Mi bemol menor, é pouco usual no repertório de canções brasileiras de câmara, principalmente em relação à escrita pianística.

Destacamos, também, a Introdução com duração de doze compassos e três momentos distintos que se iniciam, respectivamente, com os acordes de Mi bemol menor, Fá diminuto e Lá bemol menor. No entendimento deste autor, a disposição de valores e alturas nesses três momentos é sugestiva da movimentação das águas que intitulam essa canção, reforçada pelas indicações das agógicas *affrett.* e *menos*, indicadas pela compositora, como podemos visualizar na Figura 29, a seguir. Esse movimento apresentado pela compositora nos permite imaginar os primeiros versos do texto poético “Ó água verde do mar, que vens à praia chorar”.

Figura 29: c. 1-4 de *Toada das águas verdes* de Babi de Oliveira. A introdução apresenta três momentos distintos que seguem a mesma movimentação rítmica. Fonte: elaborado por este autor.

O material melódico da Introdução, por sua vez, não apresenta correlação direta com o restante da composição, o que nos mostra o domínio da escrita pianística de Babi de Oliveira, ela mesma exímia pianista, que equipara a importância do piano em relação à linha vocal, não tratando esse instrumento como mero acompanhador. Essa diferença se dá, em especial, pela disposição dos acordes, que inicialmente são executados em blocos e, posteriormente, em arpejos.

Em relação ao texto poético, observamos uma temática triste e nostálgica, que apresenta afetos como choro, amargura, condizentes, por exemplo, com a escolha de uma tonalidade menor:

Toada das águas verdes

Ó água verde do mar,
Que vens à praia chorar,
Conta, se a tua amargura
É igual ao meu penar!

Conta-me tua amargura,
Ó água verde do mar.

Sempre inconstante, o mar a rugir
Vem desmanchar-se em carícias na praia
Para de novo fugir.

Ó água verde do mar,
Que eu tanto gosto de ver
Porque me lembram os olhos verdes
De alguém que me fez sofrer
Olhos verdes, águas verdes
Que eu tanto gosto de ver!

Podemos observar a seguinte forma musical, no que tange à estrutura: A – B – A, precedida por uma Introdução de 12 compassos e finalizada por uma *Coda* (c. 44-49). Nos c. 14, 16, 18, 20 e 21-24 da Parte A, notamos na linha do piano uma movimentação rítmica descendente que, em nossa interpretação, também remete à água em movimento, como na Introdução, conforme exemplificamos na Figura 30, a seguir:

The image shows a musical score for the song 'Ó água verde do mar'. It consists of two systems. The top system is the vocal line, starting at measure 13 with the lyrics 'Ó água verde do mar'. The bottom system is the piano accompaniment, also starting at measure 13. The piano part in measure 14 is highlighted with a blue rectangular box. This measure shows a descending rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth notes and sixteenth notes, which is described in the caption as suggesting a 'dancing' movement of water.

Figura 30: acreditamos que a movimentação rítmica em destaque no c. 14 sugere o movimento “dançante” da água. Fonte: elaborado por este autor.

A partir do c. 26, inicia-se a parte B da canção, em que Babi de Oliveira emprega a tonalidade homônima, Sol bemol menor, e retorna à fórmula de compasso 2/4, mas utiliza quáleras na linha vocal e na escrita para o piano, de modo a dar continuidade ao contexto de água que envolve toda a composição. Nesse sentido, a indicação de *acelerando*, juntamente com o uso de valores menores no acompanhamento, conferem a essa seção um caráter mais dinâmico e coerente com o texto poético: “Sempre inconstante, o mar a

rugir / vem desmanchar-se em carícias na praia / para de novo fugir”. O “rugido” do mar” é ilustrado por meio das semicolcheias em quiálteras, conforme apresentamos na Figura 31, logo abaixo:

Figura 31: nos c. 26-27, podemos observar o “rugido” do mar ilustrado nas semicolcheias em quiálteras. Fonte: elaborado por este autor.

Após o c. 32, a compositora poderia ter prosseguido para a próxima seção. Antes disso, todavia, ela escreve três compassos de piano solo, que compreendemos como a “fuga” contida no verso “para de novo fugir”. Na Figura 32, a seguir, destacamos esses compassos, mais a indicação de *affrettando* que reforça esse contexto:

Figura 32: nos c. 33-34, Babi de Oliveira ilustra a “fuga” do mar antes de prosseguir para a próxima seção com um momento solo de piano e com a utilização do *affrettando*. Fonte: elaborado por este autor.

Observamos, em seguida, que a compositora retoma elementos dos compassos iniciais em uma Introdução modificada, de modo a desenvolver apenas o acorde de Lá bemol. A sequência de acordes em semicolcheias culmina na Dominante com sétima, para posterior retorno com o segundo texto e finalização da peça com uma *Coda* de seis compassos.

Outra particularidade desta canção em relação às outras deste trabalho, além da autoria dos versos de Tarquinio Lopes, é o emprego de colcheias em uma quiáltera por aumento nos c. 44-49; provavelmente, para fins de adequação das palavras “olhos” e “verdes” ao compasso binário composto.

Com âmbito vocal equivalente a uma sétima menor e andamento calmo, consequentemente favorável à execução do texto poético, podemos considerar *Toada das águas verdes* como uma canção de alto potencial didático. Nesse sentido, destacamos, também, a linha melódica do canto com poucos saltos intervalares e predominância de graus conjuntos.

2.8 – Areia do mar

Título	<i>Areia do Mar</i>
Autor do texto poético	Padre Herádio Marques (s.d.) e Orádia Guimarães (s.d.)
Data e local da primeira audição	21/11/1951, Ministério da Educação, Rio de Janeiro - RJ
Dedicatória	“Ao prezado amigo Tarquinio, criador desta musica, com sincera estima oferece, Babi!”
Tonalidade	Ré maior
Número de compassos	50
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>pp</i>
Âmbito da linha vocal	Lá ₂ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Lá ₋₁ ao Sol ₅
Forma	Introdução – A – B – A'

Quadro 10: dados sobre a canção *Areia do mar*. Fonte: elaborado por este autor.

Areia do Mar é uma canção de Babi de Oliveira composta sobre um motivo folclórico de remeiros do Rio Guamá, cidade de Belém – Pará. Alvim (2012) menciona uma gravação¹⁷ realizada em 1962 pela Discos Copacabana na voz da cantora Inezita Barroso (1925-2015) e uma transcrição para piano de Gomes Costa (s.d.), pela Irmãos Vitale, datada de 1963. Apresentamos, a seguir, os versos do poema, com grifo nosso sobre o motivo folclórico, muito presente em cantigas infantis:

¹⁷ <https://immub.org/album/recital>

Areia do Mar

Areia do mar, areia,
 areia do poço fundo, areia do mar.
Cachorrinho está latindo, areia,
Lá no fundo do quintal, areia do mar!
Cala a boca, cachorrinho, areia!
Deixa meu benzinho entrar, areia do mar!

Canta, canta, canoeiro!
 Tua voz quero escutar.
 Quando cantas, canoeiro,
 O mar se debruça inteiro
 Para as areias beijar.

Uma cantiga singela
 Nos faz bem como a ilusão
 Que nos prende e nos enleia
 Embora sendo castelo
 De um sonho feito de areia.

Percebemos, portanto, o acréscimo de “areia” e “areia do mar” a esse motivo folclórico na constituição do texto poético. Acreditamos que o uso dessas expressões está relacionado com o sentido de transitoriedade da vida e de seus acontecimentos, de modo que a areia, presente em um dos instrumentos mais antigos de medida do tempo, a ampulheta ou relógio de areia, se configura como símbolo dessa brevidade terrena.

Areia do Mar apresenta a forma A – B – A', precedida por uma Introdução de piano de quatro compassos com elementos rítmicos e melódicos que serão utilizados pela compositora nos c. 5-13 da Parte A (c. 5-21) da canção. A melodia é realizada de forma predominante sobre arpejos das funções harmônicas de Tônica e Dominante, enquanto o ritmo se baseia principalmente em semicolcheias e colcheias. Nesse sentido, observamos que a linha do canto, em alguns momentos, imita essa sequência rítmica, porém, com movimento melódico contrário, conforme apresentamos na Figura 33, a seguir:

Figura 33: c. 8 de *Areia do Mar* de Babi de Oliveira. Observamos a utilização do mesmo ritmo nas linhas do canto e do piano, com movimentação melódica contrária. Fonte: elaborado por este autor.

A Parte B tem início na anacruse do c. 23, no qual há uma mudança de fórmula de compasso, armadura e modulação para a tonalidade de Si bemol maior. A canção adquire um caráter mais resolutivo, marcado pelo pedido em tom imperativo do eu lírico ao seu interlocutor: “Canta, canta, canoeiro, tua voz quero escutar”. A seguir, na Figura 34, reproduzimos os c. 23-24, cujo padrão rítmico da mão direita do piano irá se repetir a cada dois compassos, com algumas variações, até o c. 32:

Figura 34: c. 23-24 de *Areia do Mar*. Babi de Oliveira utiliza arpejos em semicolcheias que culminam em um acorde em bloco. Esse padrão rítmico se repete, a cada dois compassos, até o c. 32. Fonte: elaborado por este autor.

Esse padrão rítmico é realizado sobre os acordes de Si bemol maior (c. 23-24), Sol menor (c. 25-26), Fá maior (c. 27-28), Mi maior (c. 29-30) e Lá menor (c. 31-32). Em seguida, por meio dos acordes de Sol menor e Dó com sétima menor, a compositora, novamente, aproxima a movimentação rítmica entre voz e piano. Nessa seção, porém, utiliza graus descendentes em ambas as linhas, com exceção do final c. 35, conforme apresentamos na Figura 35, logo abaixo:

The image shows a musical score for measures 33-36 of the song 'Areia do Mar'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (bass clef) and the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: 'U - ma can-ti-ga sin - ge - la nos faz bem co-mo a ilu - são'. The piano accompaniment is marked 'a tempo'. Blue arrows indicate descending intervals in the vocal line and piano accompaniment. A red arrow indicates an ascending interval in the vocal line at the end of measure 35.

Figura 35: c. 33-36 de *Areia do Mar*. A compositora Babi de Oliveira utiliza graus descendentes nas linhas do canto e do piano (destaque azul), com exceção do final do c. 35 (destaque vermelho), seguindo a mesma movimentação rítmica em colcheias. Fonte: elaborado por este autor.

A presença da sensível da tonalidade de Ré menor, em seguida, nos aponta o direcionamento harmônico para o homônimo da tonalidade inicial e posterior finalização da Parte B da canção no c. 40. A partir do c. 41 até o final da composição, que denominamos Parte A', Babi de Oliveira reutiliza elementos da Parte A com algumas variações, tanto na escrita do piano quanto na linha vocal.

Destacamos, ainda, a opção da compositora por finalizar o texto poético da canção com as mesmas palavras que a iniciam e dão título à peça. Compreendemos, por meio desse recurso, a noção cíclica da vida e aludimos, mais uma vez, à imagem do relógio de areia, que inicia uma nova contagem do tempo à medida em que é invertido verticalmente. Em suma, concluímos que *Areia do Mar*, embora pareça possuir temática infantil devido aos versos

iniciais, é uma canção que aborda temas filosóficos, como a passagem do tempo e a transitoriedade da vida, conforme afirmamos anteriormente.

2.9 – Cabocla

Título	<i>Cabocla</i>
Autor do texto poético	Osório Dutra (1889 -1968)
Data e local da primeira audição	21/12/1951, Academia Fluminense de Letras, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Lá bemol menor
Número de compassos	46
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	<i>Moderato</i>
Dinâmica	<i>p</i>
Âmbito da linha vocal	Dó ₃ ao Dó ₄
Âmbito da escrita para o piano	Si bemol ₁ ao Dó ₅
Forma	Introdução – A – B – A' – Coda

Quadro 11: dados sobre a canção *Cabocla*. Fonte: elaborado por este autor.

Cabocla é uma canção cuja temática já foi explorada por vários compositores brasileiros. Como exemplo, podemos citar as seguintes canções, cujas partituras encontram-se disponíveis no APHECAB: *Alma cabocla* de Dulce Sarmiento (1903-1972) e texto de Cândido Canela (1910-1993); *Cabocla*, com melodia e texto de Raimundo Ramos de Paula Filho, também conhecido como Ramos Cotôco (1871-1916); *A cabocla* de Branca Rangel (1892-1963) e texto de Juvenal Galeno (1838-1931); *O caboclo que ficou* de Augusto Vasseur (1899-1969) e texto de Ernani Campos (s.d.). A própria compositora Babi de Oliveira também trata do assunto nas canções *Caboclo do rio*, inspirada em uma lenda do Rio São Francisco (ALVIM, 2012), e *Cabocla Jurema*, “inspirada em um ritual negro assistido pela autora no Rio Vermelho – Bahia” (ALVIM, 2012, p.172). Como exemplo presente na cultura popular, citamos *Mágoas de Caboclo*, famosa na voz de Nelson Gonçalves (1919-1998), cantor com o segundo maior número de discos vendidos no Brasil. Destacamos que essa música foi tema da telenovela *Cabocla* exibida pela Rede Globo no ano de 1979, com uma segunda versão em 2004.

Destacamos, também, as canções *Ó viuvinha*, também de Babi de Oliveira e presente nesta pesquisa, *Nossa Senhora das Neves* de Francisco Mignone (1897-1986) e *Dentro da noite* de Lorenzo Fernandez (1897-1948),

uma das canções mais famosas do cancioneiro nacional, cujos textos poéticos, assim como em *Cabocla*, são de autoria do poeta carioca Osório Dutra (1889-1968).

Devemos notar que o termo “caboclo” abrange definições variadas, de modo que algumas o consideram uma mistura entre a população indígena e europeia (DIÉGUES JUNIOR, 1960; WAGLEY, 1976; SIMONIAN, 1995; WOLFF, 1998; LIMA, 1999 *apud* PACE, 2006). A utilização mais usual do termo ocorre entre indivíduos que não se reconhecem como pertencentes a esse grupo e, de maneira depreciativa, empregam o termo ao se referirem a pessoas de condição social inferior (PACE, 2006). Além disso, segundo Deborah de Magalhães Lima:

Na fala coloquial, o caboclo é uma categoria de classificação social complexa que inclui dimensões geográficas, raciais e de classe. [...] A distinção de cada tipo regional está relacionada com a geografia, a história da colonização e as origens étnicas da população. Nesse sentido, os caboclos são reconhecidos pelos brasileiros em geral como o tipo humano característico da população rural da Amazônia. (LIMA, 1999, p.6)

Em *Cabocla*, entretanto, não observamos um tratamento pejorativo em relação à “cabocla” que dá título à peça. Em oposição a essa postura, o eu lírico exalta as características de sua interlocutora e as compara a elementos da terra, o que confere um caráter nacionalista à canção, conforme percebemos no texto poético, apresentado a seguir:

Cabocla

Cabocla da minha terra,
Meu desejo e meu pecado,
Tens o pudor delicado
Da madressilva da serra.

Eu sei de um moço tristonho,
Que se julga bem feliz
Porque prelúdio de um sonho,
De longe tu lhe sorris...

Teus olhos têm a magia
Exuberante e vital
Que há na opulência bravia

Das folhas de um cafezal.

Quando te vejo na estrada
De avental e samburá,
Chego a sentir no teu beijo
Um gosto bom de araçá.

A força da nossa raça
Vem do teu ar senhoril.
Fala em teus olhos a graça,
Canta em tu'alma o Brasil!

Podemos notar, portanto, um discurso marcado pela formalidade, dado o tratamento em segunda pessoa à interlocutora e utilização de termos arcaicos como “opulência”, “samburá” e “ar senhoril”. Além disso, conforme mencionado anteriormente, o eu lírico se vale de elementos naturais para exaltar características da “cabocla”, dos quais destacamos, na Figura 36, logo abaixo, a “madressilva” e o “araçá”, comparados, respectivamente, ao “pudor delicado” e ao beijo da interlocutora:



Figura 36: Madressilva e Araçá, dois elementos utilizados pelo eu lírico para se referir às qualidades de sua interlocutora. Fonte: Internet.

A peça foi composta na tonalidade de Lá bemol maior e, no que diz respeito à estrutura musical, notamos a forma A – B – A', precedida por uma Introdução de quatro compassos e, ao término, uma *Coda*. A Introdução se inicia com o segundo grau da escala, Si bemol menor, e nela percebemos a atuação do piano como instrumento acompanhador. Além disso, podemos notar a presença da síncope, célula rítmica bastante presente no cancionário nacionalista brasileiro, que predomina ao longo da canção, em especial na linha do canto.

A Parte A corresponde aos c. 5-21 e apresenta quatro frases de quatro compassos, em quadratura perfeita. A linha melódica, por seu turno, possui âmbito vocal pequeno, reiterado uso de graus conjuntos e não exige notas em vocalize. Nesse sentido, a compositora se vale da elisão em alguns trechos, como ocorre nos c. 7, 13 e 17, o que confere movimentação à peça, dado que o texto é executado de forma quase ininterrupta.

Por não haver mudança de andamento na transição entre as partes da peça, a tonalidade se configura como elemento característico que as distingue. A Parte B, c. 22-29, por exemplo, se encontra na tonalidade relativa, Fá maior, e é composta apenas por duas frases. A primeira delas apresenta linha do canto e do piano em movimentos contrários, com acompanhamento realizado somente em semicolcheias, ao passo que na segunda frase notamos o retorno da síncope na mão direita do piano.

Em seguida, na Parte A', c. 30-46, Babi de Oliveira utiliza a mesma linha melódica vocal da Parte A, porém, com texto diferente. De maneira semelhante, nos c. 38-41, ela se vale de elementos da Parte B, mas emprega a tonalidade principal da canção, Lá bemol maior.

Em suma, podemos concluir que a canção se trata de uma apologia à figura da cabocla e conseqüente exaltação de produtos da natureza, haja vista que há uma comparação explícita entre eles no texto poético. Ademais, a utilização do compasso binário e a movimentação rítmica predominantemente em síncopes confere à *Cabocla* características do choro brasileiro, o que condiz com a postura brejeira do eu lírico e seu cortejo à interlocutora.

2.10 – Ó Viuvinha

Título	<i>Ó Viuvinha</i>
Autor do texto poético	Osório Dutra (1889 -1968)
Data e local da primeira audição	21/12/1951, Academia Fluminense de Letras, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Fá maior
Número de compassos	23
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	Não consta
Âmbito da linha vocal	Ré ₃ ao Dó ₄
Âmbito da escrita para o piano	Fá ₋₁ ao Fá ₄
Forma	Forma livre

Quadro 12: dados sobre a canção *Ó Viuvinha*. Fonte: elaborado por este autor.

Entre as 19 canções da compositora Babi de Oliveira que integram este trabalho, *Ó Viuvinha* é a mais curta. São apenas 23 compassos, com execução de aproximadamente 30 segundos¹⁸. Sua curta duração, portanto, confere a essa canção a possibilidade de bom funcionamento como peça de *bis* em recitais.

Acreditamos que o título da peça faz referência a uma espécie de inseto da família *Membracidae*, conhecida popularmente como “Viuvinha” ou “Soldadinho”. Nesse sentido, nossa hipótese se baseia em duas evidências presentes no texto poético, cujos versos apresentamos logo abaixo:

Ó Viuvinha

Anda de luto fechado,
Sem que esclareça o motivo
De tão profunda tristeza.
Gosta dos brejos, dos charcos,
Entre gramíneas e juncos.
Quando morre a companheira,
Faz o que faz muita gente.
Casa-se logo com outra!

¹⁸ Consideramos a interpretação e sugestão de andamento deste autor, bem como a indicação de caráter (*Alegre*) presente na fonte primária utilizada.

A primeira evidência diz respeito ao “luto fechado”, que sugere a cor preta, típica da supracitada espécie. A segunda, por sua vez, está relacionada ao hábitat natural da “Viuvinha”: “brejos”, “charcos”, “entre gramíneas e juncos”. Na Figura 37, a seguir, apresentamos uma fotografia desse inseto, a fim de evidenciar esses elementos que corroboram nossa hipótese:



Figura 37: inseto da família *Membracidae* conhecido popularmente como “Soldadinho” ou “Viuvinha”. Acreditamos que o título da canção faz referência a esse inseto. Fonte: Internet.

Em relação à estrutura formal, *Ó Viuvinha* apresenta forma livre. Nos c. 1-5, há uma Introdução de piano com uma melodia bem delimitada na região mais aguda da clave de Sol da escrita para o piano. Em seguida, observamos três frases na tonalidade original, Fá maior, e com seis compassos de duração cada uma: a primeira do c. 6-11, a segunda do c. 12-17 e a terceira da anacruse do c. 18-23.

Nas três frases, a linha do canto apresenta, em grande parte de sua composição, estrutura rítmica feita a partir de colcheias em quiálteras seguidas por colcheias, mínimas ou semínimas. A movimentação melódica da linha vocal, por sua vez, possui tendência de ascender para depois descender, conforme observamos na Figura 38, a seguir:

6

An - da de lu - to fe - cha - do sem que es - cla - re - ça, o mo - ti - vo.

Figura 38: c. 6-9 de *Ó Viuvinha* da compositora Babi de Oliveira, em que observamos uma movimentação melódica ascendente e descendente da linha do canto. Fonte: elaborado por este autor.

Encontramos, em *Ó Viuvinha*, algumas relações texto-música, como no c. 10, em que o adjetivo “profunda” é registrado com um intervalo descendente; e no c. 18, em que a compositora também faz a escolha de uma movimentação melódica descendente no trecho “morre a companheira”. Na Figura 39, logo abaixo, evidenciamos essas relações:

10

de tão pro - fun - da tris - te - za.

17

Quan - do mor - re a com - pa - nhei - ra

Figura 39: c. 10-11 e 17-18 de *Ó Viuvinha*. A movimentação descendente da melodia estabelece uma relação texto-música com o adjetivo “profunda” no c. 10 e o trecho “morre a companheira” nos c. 18-19. Fonte: elaborado por este autor.

No que tange à escrita do piano, notamos que a primeira frase se vale da verticalidade na formação dos acordes. Nas duas outras frases, todavia, é mais recorrente o uso de colcheias em quiálteras – de forma semelhante ao que ocorre na linha vocal, como mencionado anteriormente. Destacamos, ainda, que a sequência harmônica de Dominante com sétima – Tônica (V7 – I) dos dois últimos compassos de *Ó viuvinha* também foi utilizada em outra canção de Babi de Oliveira, a saber, *Missa do Galo*¹⁹, conforme observamos na Figura 40, a seguir:

¹⁹ Versos de Deodato Mayer (s.d.) e primeira audição em 20-11-1947. Fonte: acervo APHECAB.

Figura 40: c. 22-23 de *Ó viuvinha* (Fotograma 1) e c. 35-36 de *Missa do Galo* (Fotograma 2), ambas de Babi de Oliveira. Observamos uma sequência harmônica semelhante na finalização das duas canções (V7 – I). Fonte: elaborado por este autor.

Por fim, notamos que a canção apresenta apenas um salto na linha do canto – uma quarta justa ascendente do c. 14 para o 15. Dessa maneira, a utilização de graus conjuntos na melodia, juntamente com o âmbito vocal de uma sexta menor (Ré₂ ao Sib₂ – favorável às vozes médio-graves), conferem à peça caráter didático, além de seu uso em recitais.

2.11 – Saudade de você

Título	<i>Saudade de você</i>
Autor do texto poético	Oswaldo Gouvêa (s.d.)
Data e local da primeira audição	10/05/1952, Rádio Roquette Pinto – Rio de Janeiro
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Si menor
Número de compassos	44
Fórmula de compasso	4/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>p</i>
Âmbito da linha vocal	Si ₂ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Fá# ₁ ao Fá# ₄
Forma	Introdução – A – B – A'

Quadro 13: dados sobre a canção *Saudade de você*. Fonte: elaborado por este autor.

Saudade de você, escrita sobre versos de Oswaldo Gouvêa (s.d.), possui temática saudosista explorada por Babi de Oliveira em outras canções de sua produção. Citamos, por exemplo, *Seresta da saudade*, com texto de Mário Faccini, visitado pela compositora em *Singela canção de Maria* e *Seresta da esperança*, que integram este trabalho; *Toada da saudade*, sobre versos da

soprano Alma Cunha de Miranda (s.d.); *É sempre saudade*, cujo manuscrito nos informa R. Ione (s.d.) como responsável pelos versos; *Apenas uma saudade*, composição para piano solo.

Devemos notar que Alvim (2012, p.112) registra *Saudade de você* como “Partitura não encontrada”. Não obstante, localizamos no acervo de Hermelindo Castelo Branco um registro manuscrito com a informação “Parte de piano: H.C. B.”, além de outro que contém apenas a linha vocal da peça. A partir desses dados, podemos considerar a possibilidade de que a compositora, que também era pianista, precedia a escrita da linha do canto em relação à escrita do acompanhamento de piano. Dessa maneira, não podemos afirmar se a versão interpretada pelo Baixo Tarquínio Lopes quando da estreia da peça foi a mesma referente à fonte primária utilizada nesta pesquisa. Nas Figuras 41, 42 e 43, a seguir, apresentamos os manuscritos encontrados, bem como uma mensagem escrita por Babi de Oliveira na capa de uma edição da supracitada *Apenas uma saudade* dirigida a Hermelindo Castelo Branco que reforça a pareceria existente entre eles:



Figura 41: partitura manuscrita de *Saudade de você* de Babi de Oliveira, cujo registro informa Hermelindo Castelo Branco como autor da escrita referente ao acompanhamento de piano (destaque em azul). Fonte: elaborado por este autor.

Figura 42: registro manuscrito da linha vocal de *Saudade de você*. Esse material indica a possibilidade de que Babi de Oliveira precedia a escrita da linha do canto em relação à escrita do acompanhamento de piano. Fonte: APHECAB.

Figura 43: mensagem da compositora direcionada a Hermelindo Castelo Branco escrita na capa da edição de *Apenas uma saudade*, o que reforça a parceria existente entre os dois. Fonte: APHECAB.

A seguir, apresentamos o texto poético da canção:

Saudade de você

Nesta noite, ao luar, não sei por quê
 Me vem tanta saudade de você,
 Me vem um desespero, uma ansiedade
 De beijar e de enlaçar esta saudade.

Enalteço as estrelas silenciosas,
 Meu sonho, versos novos a compor.
 Falando-lhes de um hábito de rosas
 E de uns lábios sequiosos de amor.

Chega-me à audição o murmúrio
 Das ondas palpitando aos dedos do ar!
 E, do plenilúnio ao beijo frio,
 Pressinto que outros lábios vou tocar.

Nesta noite, ao luar, procuro em vão
 Fugir de um sortilégio e maldição.
 Você deixou ficar sua beleza,
 Dispersa no esplendor da natureza.

Nesta noite, ao luar, não sei por quê
 Me vem este perfume de você
 Que encanta, que trescala, que persuade,
 Que é você toda inteira
 Esta saudade.

A fonte primária apresenta a indicação “Seresteiro” como caráter da peça, o que implica em um tratamento do piano alusivo a um toque violonístico. Nesse sentido, destacamos que o eu lírico se encontra em uma “noite, ao luar”, ambiente no qual serestas geralmente são executadas, e se vale da metonímia ao discorrer sobre o “desespero” e a “ansiedade” de “beijar e enlaçar esta saudade”, ou seja, de “beijar e enlaçar” a pessoa amada. No verso “Pressinto que outros lábios vou tocar”, entretanto, ele ratifica a impossibilidade da concretização desse amor ao assumir que provavelmente irá se relacionar com outras pessoas.

Podemos observar a forma musical A – B – A’, precedida por uma Introdução (c. 1-8) de quadratura perfeita que já ilustra a tristeza resultante da saudade por meio de frases com predominância de graus conjuntos em movimentação descendente.

A Parte A da canção se inicia na anacruse do c. 9, é finalizada no c. 24 e se encontra na tonalidade principal da peça, Si menor. Notamos uma escrita pianística típica de melodia acompanhada, baseada em acordes arpejados na mão esquerda, utilização preponderante de colcheias e semínimas e inserção de contrapontos em relação à linha vocal, com âmbito de uma décima (Si₂ ao Ré₄). Esta, por seu turno, intercala movimentos ascendentes e descendentes que prosseguem ao longo da peça e que, em nossa interpretação, ilustram a “onda” do verso “Chega-me à audição um murmúrio das ondas palpitando aos

dedos do ar!”, no início da Parte B, c. 25-28 e 33-36, conforme apresentamos na Figura 44, logo abaixo:

25

Che-ga-me à au-di-ção o mur - mû- rio das on-das pal-pi - tan - do aos de-dos do ar!

25

a tempo

Figura 44: c. 25-28 de *Saudade de você*. A linha melódica do canto, em nossa interpretação, sugere o movimento da onda presente no verso. Fonte: elaborado por este autor.

Na Parte B, que corresponde aos c. 25-41, observamos os mesmos valores de notas no acompanhamento, bem como a direção contrapontística em relação à voz. Notamos a presença de quatro frases, nas quais há uma repetição da linha do canto nas duas últimas e variação da escrita pianística. Nesse sentido, no c. 39, Hermelindo Castelo Branco se vale do uso de catabase, ou seja, sequência descendente, para ilustrar a tristeza do eu poético ao concluir que não irá concretizar o ideal de amor almejado, conforme apontamos nos parágrafos anteriores. Dessa forma, ao apresentar novos elementos à peça, podemos concluir que Hermelindo Castelo Branco se torna seu coautor e valoriza, portanto, a produção de Babi de Oliveira. Por fim, ressaltamos que a indicação de *A tempo* e mudança para a tonalidade relativa, Ré maior, conferem a essa parte um caráter menos lamentoso em relação à Parte A.

A canção prossegue para a Parte A', que consiste em uma repetição da Parte A, porém, sobre as duas últimas estrofes do texto poético e com uma *Coda* a partir do c. 42. No momento em que o eu lírico menciona sua “saudade” pela última vez, Babi de Oliveira expressa a significativa duração desse sentimento por meio de uma mínima ligada a uma semínima, cujo som se

expande para o acorde de tônica no acompanhamento, conforme apresentamos na Figura 45, logo abaixo:

The image shows a musical score for the song 'Saudade de você'. It consists of three staves: a vocal line in bass clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics 'te - ra es - ta sau - da - de.' A blue box highlights the notes 'da - de.' and an arrow points to the piano accompaniment where the tonic chord is expanded.

Figura 45: c. 42-44 de *Saudade de você*. A saudade sentida pelo eu lírico é ilustrada por meio de notas com maior duração que se expandem para o acorde de tônica do acompanhamento.
Fonte: elaborado por este autor.

Saudade de você, portanto, é a típica canção de Babi de Oliveira que aborda o contexto dos relacionamentos interpessoais marcados pela dor da separação da pessoa amada. Nesse sentido, a criação de linhas melódicas expressivas por parte da compositora, amparadas pela escrita pianística de Hermelindo Castelo Branco, proporcionam ao intérprete, mediante a compreensão das relações texto-música, a possibilidade de ilustrar de maneira eficaz o mundo afetivo e emocional do eu lírico.

2.12 – Branco

Título	<i>Branco</i>
Autor do texto poético	Álvaro Moreyra (1888-1964)
Data e local da primeira audição	25/09/1952, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Ré menor
Número de compassos	28
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	Apenas a indicação de <i>p</i>
Âmbito da linha vocal	Ré ₃ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Si bemol ₂ ao Fá ₄
Forma	Introdução – A – B

Quadro 14: dados sobre a canção *Branco*. Fonte: elaborado por este autor.

Branco é uma das três canções estreadas pelo Baixo Tarquinio Lopes aos 25 de setembro de 1952 na Associação Brasileira de Imprensa, na cidade do Rio de Janeiro – RJ. Trata-se de uma composição relativamente curta: são 28 compassos no total, de modo que seis são momentos solo do piano e aqueles dedicados à linha vocal não apresentam indicação de *ritornelo*, recurso comum em outras peças que integram este trabalho.

O texto poético apresenta, inicialmente, a relação da cor branca com três elementos, a saber, a “alegria”, o “amor” e a “ilusão”. Nesse sentido, Heller (2021) afirma que não há cor destituída de significado, de modo que “a impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos.” Em seguida, o autor dos versos questiona o branco²⁰ das cabeças dos idosos e estabelece uma relação condicional negativa, uma vez que a presença dessa cor, segundo esse poeta, justifica a falta de alegria, amor e ilusão na vida das pessoas que se encontram na velhice. A seguir, reproduzimos o poema de Álvaro Moreyra:

Branco

Se o branco é cor da alegria,
Do amor e da ilusão,
Por que as cabeças dos velhos
Assim, tão brancas, serão?
Se não têm mais alegria,
Nem amor, nem ilusão.

Devemos notar que, à época da estreia de *Branco*, a expectativa de vida do brasileiro era de 33,7 anos (OTTONI, 2014). Em 2021, sem considerar os danos provocados pela crise de mortalidade vivenciada no país, esse mesmo dado atingiria a marca de 77,0 anos, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022). Além disso, Lima e Delgado (2010) ressaltam que:

Atualmente com o avanço farmacológico, a melhoria nas condições de vida e a maior preocupação com a prevenção de doenças com boa alimentação, exercícios físicos, como caminhadas e outras atividades, o envelhecimento está acontecendo em idade mais avançada. Hoje em dia o cuidado com a aparência física na terceira idade é bem nítido quando comparado há 20 anos. (LIMA; DELGADO, 2010, p. 81)

²⁰ Álvaro Moreyra, portanto, utiliza a figura de linguagem metonímia, dado que se refere aos cabelos dos idosos apenas pela cor deles, o branco.

Ao considerarmos esses dados, por conseguinte, podemos observar que o texto poético se perde no contexto atual, uma vez que as pessoas vivem mais e em condições melhores de vida, se compararmos com a situação da velhice do Brasil na década de 1950. Anacrônica ou não nos dias atuais, percebemos que o pessimismo em relação à população idosa é ambientado por Babi de Oliveira na tonalidade de Ré menor. Em verdade, as seis décadas que separam a estreia dessa canção com a realização desta pesquisa apresentaram constante e crescente tecnologia no sentido de prover uma melhor qualidade à terceira idade. Antes citada como velhice, hoje é chamada de Melhor Idade, e está inserida em volume considerado de posturas sociais para seu percurso. Nesse sentido, os que chegam hoje à Melhor Idade têm atendimento diferenciado na medicina, com o surgimento da geriatria, que observa, acolhe e provê benesses aos idosos da atualidade. Contam eles também com serviços especializados em agências de viagens específicas no atendimento a idosos e a quase extinção dos temidos asilos, hoje transformados em casas de repouso com intensa atividade física e mental para seus ocupantes.

Em suma, sabendo que a música reflete o tempo no qual é composta, temos nesse exemplo de Babi de Oliveira uma criação que, apesar de sua beleza enquanto canção de câmara, não reflete as conquistas sociais voltadas para a população idosa no Brasil e também no mundo.

No que diz respeito à estrutura, observamos a forma A – B, precedida de quatro compassos de Introdução de piano solo. A partitura utilizada como fonte primária informa, no primeiro compasso, o caráter de ponteio de violão presente na escrita pianística, em que notamos movimentação melódica em semicolcheias na mão esquerda em grande parte da peça. Nesse sentido, destacamos a recorrência de Babi de Oliveira em se valer da escrita para o piano na tentativa (bem sucedida, sempre) de ilustrar outro instrumento, no caso em questão, o violão, como podemos visualizar na Figura 46, a seguir.

Figura 46: c. 1-4 de *Branco* da compositora Babi de Oliveira, em que notamos movimentação melódica em semicolcheias na mão esquerda que sugerem o caráter de ponteio de violão.
Fonte: elaborado por este autor.

A Parte A da canção, c. 5-14, contém duas frases de cinco compassos, de modo que a segunda utiliza elementos da primeira, como a melodia da linha vocal e a sequência harmônica do acompanhamento, com algumas variações. A Parte B, c. 15-28, apresenta três frases; na última, podemos notar uma escala descendente na mão direita que, em nossa interpretação, alude ao término da vida sem “alegria, nem amor, nem ilusão”, conforme destacamos na Figura 47, abaixo:

Figura 47: c. 23-26 de *Branco* da compositora Babi de Oliveira. Para este autor, a escala descendente em destaque alude ao término da vida, retratado no texto poético como uma fase sem alegria, amor e ilusão. Fonte: elaborado por este autor.

Entre o c. 5 e o c. 6, podemos notar outra relação texto-música, dessa vez entre a palavra “alegria” e o salto intervalar significativo, de sétima menor, conforme indicamos na Figura 48, a seguir:

The image shows a musical score for the song 'Branco'. It consists of three staves: a vocal line (bass clef), a piano right-hand part (treble clef), and a piano left-hand part (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Se o bran - co é cor da a - le - gri - a e do a'. The word 'alegria' is highlighted in a blue box, and a blue arrow points to the interval between the notes 'a' and 'le', which is a leap of a seventh. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Figura 48: Relação texto-música nos c. 5 e 6 de *Branco*. O salto de sétima menor ilustra a palavra “alegria”. Fonte: elaborado por este autor.

Por fim, destacamos a opção da compositora por terminar a peça com um acorde sem função harmônica definida. Para este autor, essa escolha foi proposital e remete às incertezas da velhice, relatadas no texto poético por meio da enumeração das supostas carências típicas dessa fase de vida do ser humano.

2.13 – *Intermezzo*

Título	<i>Intermezzo</i>
Autor do texto poético	Dulcinéa Paraense (1918-?)
Data e local da primeira audição	25/09/1952, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Dó menor
Número de compassos	24
Fórmula de compasso	4/4
Andamento	<i>Moderato</i>
Dinâmica	<i>p, mf</i>
Âmbito da linha vocal	Si ₂ ao Mi bemol ₄
Âmbito da escrita para o piano	Si ₋₁ ao Dó ₅
Forma	Livre

Quadro 15: dados sobre a canção *Intermezzo*. Fonte: elaborado por este autor.

Intermezzo foge aos tradicionais títulos das canções de Babi de Oliveira, quase em sua totalidade em vernáculo, que soube magistralmente construir uma linha vocal de apenas 18 compassos sobre os versos brancos de Dulcinéa Paraense (1918-?). Sobre essa poetisa, pouco dados encontramos, com destaque para o lançamento do livro *Dulcinéa Paraense – a flor da pele*,

lançado em 11 de setembro de 2011, em Belém, que contou com a presença da poetisa em seu lançamento. Trata-se de uma organização de poemas, trabalho realizado pela poetisa Lília Silvestre Chaves (1951) e editada pela Secretaria de Estado de Cultura-SECULT-PA²¹. Ao se referir à publicação do livro supracitado, Lília Silvestre Chaves registrou que:

O valor da obra é imenso para a literatura paraense, principalmente por serem poemas escritos na década de 30, mas ainda se manterem bastante atuais. Graças à Secult e a própria Dulcinéia essa publicação pôde existir e estar em minhas mãos agora. (Jornal Correio Jurunense, 2011).

Na história da música, o termo *Intermezzo* diz respeito a uma “curta composição musical entre as principais divisões de uma obra musical ampliada”²². Presente em óperas, esse gênero de composição apresenta, geralmente, caráter calmo e até mesmo contemplativo, como o *Intermezzo* da ópera *Carmen* de G. Bizet (1838-1875) e também da ópera *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni (1863-1945). No repertório pianístico do século XIX, esse gênero ganhou notoriedade por meio da pena de J. Brahms (1833-1897), que viu publicado um considerável volume dessas peças, incluindo sua última obra para piano, listada como Opus 119, que contém três *intermezzi*. Babi de Oliveira não esteve sozinha ao publicar uma canção com esse título, visto que duas décadas após a estreia de seu *Intermezzo*, Camargo Guarnieri (1907-1993) publicou canção homônima com texto poético de Nísia Nóbrega (s.d.). Nesse sentido, o *Intermezzo* de Babi de Oliveira se configura numa peça de curta duração, porém, independente de outra obra.

Trata-se de uma composição com forma livre que, devido à sua densidade musical, foge às características típicas de escrita da compositora que estão presentes nas demais canções deste trabalho, como o uso de melodias de fácil assimilação. Devido à sua condução melódica, consideramos que *Intermezzo* se aproxima de uma canção modernista, que foge à estética usual empregada por Babi de Oliveira. Outra particularidade dessa composição reside no fato de não haver notas vocalizadas na linha vocal, de modo que todas incidem sempre sobre sílabas.

²¹<http://jornalcorreiojurunense.blogspot.com/2011/09/dulcinea-paraense-participa-de-sessao.html>

²² Dicionário *Collins*. Tradução nossa.

A peça se inicia com uma Introdução de piano de cinco compassos, os quais são os únicos com momento solo desse instrumento, com material melódico diverso da linha do canto, sendo que ele assume o papel de acompanhador no restante da composição. Ao identificarmos essa canção como modernista, percebemos que essa construção musical está em ressonância com os versos brancos, como citado anteriormente, de Dulcinéa Paraense:

Intermezzo

Eu senti crescer em mim meu pensamento.
 Minha palavra pronunciada morreu
 porque não foi ouvida.
 Ninguém sofreu minha esperança! Ai!
 Eu fui como as relvas, os juncos, os salgueiros.
 Ninguém me percebeu,
 mas eu fui a alegria dos caminhos.

Podemos observar, entretanto, expressivas relações texto-música entre a escrita vocal e a pianística. Nesse sentido, os c. 5-7, que contém o verso “Eu senti crescer em mim meu pensamento”, apresentam movimento ascendente (que cresce) na melodia da linha vocal, finalizados com intervalo de segunda maior descendente, o que nos dá a entender que esse pensamento é cercado pela tristeza, como podemos aferir na Figura 49, a seguir:

The image shows a musical score for measures 5-7. The top staff is the vocal line in bass clef, 4/4 time, with lyrics: "Eu sen - ti cres - cer em mim meu pen - sa - men - to mi - nha pa -". A blue arrow points to the ascending melodic line from measure 5 to 7. The bottom two staves are the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more complex, arpeggiated pattern in the left hand.

Figura 49: c. 5-7 com movimento ascendente para ilustrar o verso “Eu vi crescer em mim meu pensamento”, finalizados com intervalo de segunda descendente na palavra “pensamento”, sugestivo de que o pensamento do eu lírico é permeado pela tristeza. Fonte: elaborado por este autor.

Do mesmo modo, a palavra “morreu”, presente nos c. 8-9, apresenta o intervalo de segunda menor, conhecido como lágrima no período Barroco, que neste caso indica que a palavra pronunciada do eu lírico não encontrou eco junto a quem estava perto dele. De fato, quase todas as terminações de frase nessa canção apresentam movimentação descendente, caracterizando assim o humor de seu eu lírico.

Notamos, também, a presença de dissonâncias na escrita para o piano. No c. 11, por exemplo, apontamos que o desconforto do eu lírico presente no verso “Ninguém sofreu minha esperança” é ilustrado pelo intervalo de quinta diminuta²³ do acompanhamento, conforme nos aponta a Figura 50, a seguir, que nos mostra também o entendimento da compositora da “esperança” registrada pela poetisa, visto que Babi de Oliveira registrou esse afeto como longo e triste ao grafar as notas Lá bemol e Sol, c. 12, intervalo de segunda menor, novamente a lágrima tão comum em obras do período Barroco, apresentadas com os valores de duas mínimas:

Figura 50: c. 11-12 de *Intermezzo* da compositora Babi de Oliveira. As dissonâncias causadas pelos intervalos de 5ª aumentada se relacionam com o desconforto do eu lírico. Fonte: elaborado pelo autor.

Destacamos, também, a ênfase que Babi de Oliveira atribui a esse verso, repetindo-o nos compassos seguintes com o uso da nota mais aguda da composição, um Mi bemol²⁴, e atingindo o ponto culminante da peça. Na

²³ Também conhecido como trítone, foi apelidado de *Diabolus in Musica* no século XV (MED, 1996, p. 72) devido à sua dissonância.

²⁴ Como no exemplo utilizamos a clave de Fá, seria o equivalente a um Baixo cantar a nota Mi bemol₃.

Figura 51, a seguir, apresentamos o momento em que a compositora reitera os trítonos e os emprega nas mãos direita e esquerda do piano:

The image shows a musical score for measures 13-14. The top staff is the vocal line in bass clef, 4/4 time, with lyrics: "ninhém sofreu minha esperança!". The bottom two staves are the piano accompaniment in treble and bass clefs, 4/4 time. The piano part features tritones and is annotated with "5ª dim." and "4ª aum.".

Figura 51: c. 13-14 de *Intermezzo*, em que Babi de Oliveira repete o verso “Ninguém sofreu minha esperança”. A angústia do eu lírico é retratada na nota mais aguda da composição e nos trítonos presentes na linha do piano. Fonte: elaborado por este autor.

No c. 15, há uma interjeição do eu lírico, “Ai!”, sobre o qual a compositora dedica a nota de maior duração da canção e que se prolonga até o c. 16. Compreendemos, nesse trecho, a expressão de dor do eu lírico, sentimento que permeia todo texto poético, igualmente ilustrado pela partitura de Babi de Oliveira.

Em um dos últimos versos do poema lemos: “Eu fui como as relvas, os juncos, os salgueiros”. Assim, em nosso entendimento poético, o eu lírico assim se expressa como quem obteve poucas conquistas em sua dor, visto que as relvas, os juncos e os salgueiros são criações que permanecem no mesmo lugar em toda sua existência. Nesse sentido, a compositora ilustrou a permanência física dessas três espécies da flora em um âmbito de uma terça menor, bastante restrito se comparado ao âmbito de toda a canção, Si₂ ao Mi bemol₄, como apresentado anteriormente no Quadro 15. A Figura 52 nos mostra a escrita de Babi de Oliveira ao ilustrar musicalmente esse verso:

16
Eu fui co-mo as rel - vas, os jun - cos, os sal - gtei - ros.

16

Figura 52: c. 13-14 de *Intermezzo*, nos quais Babi de Oliveira apresenta em um âmbito melódico restrito, uma terça menor, a permanência das “relvas, os juncos, os salgueiros”, elementos de nossa flora, todos presos à terra e sem capacidade de movimentação. Fonte: elaborado por este autor.

Ao término de nossas observações, apontamos, ainda, os versos “Ninguém me percebeu, mas eu fui a alegria dos caminhos”, c. 19-22, nos quais a palavra “percebeu” teve reforço em sua sílaba tônica por uma figura de valor considerável, uma mínima, mostrando que, provavelmente, esperou pela percepção alheia de sua dor, assim como a sílaba tônica da palavra “caminhos”, valorizada por três tempos do compasso quaternário que, em nossa análise, sugere que os caminhos/sentimentos vividos pelo eu lírico foram demorados e, conseqüentemente, acompanhados de sofrimento. Essa escrita pode ser conferida na Figura 53, a seguir:

19
Nin - guém me per - ce - beu, mas eu

20

21
fui a a - le - gri - a dos ca - mi - nhos.

21

Figura 53: c. 19-24 de *Intermezzo*, nos quais Babi de Oliveira ilustra o tempo sofrido pelo eu lírico na espera por atenção de sua situação, com valorização da sílaba tônica da palavra “percebeu”, juntamente com o valor de mínima para a sílaba tônica da palavra “caminhos”. Fonte: elaborado por este autor.

Ao concluirmos esta análise de *Intermezzo*, percebemos claramente que a compositora Babi de Oliveira possuía predicados inegáveis para, em poucos compassos, construir um discurso denso, sincero e original, em consonância com os poucos versos de Dulcinéa Paraense.

2.14 – O mesmo destino

Título	<i>O mesmo destino</i>
Autor do texto poético	Gabriel Lucena (s.d.)
Data e local da primeira audição	25/09/1952, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Lá menor
Número de compassos	69
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	<i>Vivo</i>
Dinâmica	Não consta
Âmbito da linha vocal	Lá ₂ ao Dó ₄
Âmbito da escrita para o piano	Lá ₁ ao Fá ₅
Forma	Introdução – A – B – A'

Quadro 16: dados sobre a canção *O mesmo destino*. Fonte: elaborado por este autor.

Nesta canção, observamos a temática da escravidão durante o período colonial brasileiro. O texto poético de Gabriel de Lucena (s.d.) acusa uma realidade social que já não era vivida à época da compositora Babi de Oliveira, mas que encontrava ecos na sociedade da década de 1950 e os encontra, também, na atual. Nesse sentido, Rezende e Rezende (2013) apontam para o fato de que nas últimas décadas do século XX muitas denúncias em relação à vigência de condições laborais análogas às da escravidão no Brasil foram levantadas. As mesmas autoras demonstram que tais condições não ocorrem apenas em situações de sequestro e cárcere privado, mas também em casos nos quais há promessas enganosas de boas condições de trabalho e remuneração, bem como coação moral, física ou psicológica para permanência na prestação de serviços e, também, “o trabalho degradante, em condições que minimizam a segurança e degradam a saúde física e mental do trabalhador, subtraindo-lhe os direitos há muito consagrados na legislação trabalhista, e aviltando-lhe a moral e a dignidade”. (REZENDE; REZENDE, 2013, p. 17-19)

O *mesmo destino* também ganhou uma versão para coro a quatro vozes *a capella* musicada pelo compositor e pianista José Vieira Brandão (1911-2002), com partitura editada em 1958 pela *Irmãos Vitale*. Destacamos, ainda, a autoria de Gabriel de Lucena dos versos de *Quatro Líricas Brasileiras* de Francisco Mignone (1897-1986), nas canções *Você, Tu, Dissestes e Nós*. Elas integram o CD *Francisco Mignone - um concerto e dezenove canções repertório da rádio mec - vol. 03*²⁵, lançado em 1997 pela gravadora Soarmec, que contou com o compositor e sua esposa, Maria Joshefina Mignone (1923) ao piano, bem como a participação da Orquestra Sinfônica Nacional, do regente Alceo Bocchino (1918-2013) e da meio-soprano Glória Queiroz (1931-2020).

A canção de Babi de Oliveira apresenta uma Introdução de piano com duração de quatro compassos, iniciada pela dominante (Mi maior) da tonalidade principal da peça, Lá menor. A compositora optou por uma movimentação ascendente nessa Introdução, cuja progressão de acordes culmina na dominante com sétima. Esse recurso, por sua vez, antecipa o desconforto que será relatado no texto poético em relação à vida na senzala dos negros escravizados.

Apesar da indicação de andamento contida na fonte primária, *Vivo*, acreditamos que, na Parte A (c. 5-33), uma interpretação mais lenta e declamatória, sem rigor rítmico, próxima ao recitativo, seja mais coerente com a linha vocal, haja vista o *col canto* para o piano no c. 5, o uso de arpejos nos c. 18-19 e, também, a temática do texto poético. Nesse sentido, notamos que o eu lírico apresenta um panorama da cena observada:

Noite. Batuque. Senzala de negros.
As vozes dolentes entoam toadas.
Os negros batucam,
repetem cantigas,
dançando felizes, batendo com os pés.

Se cantam, não dizem aquilo que sentem.
Se sentem, não sabem dizer no que cantam.
Sofrer e cantar, sorrir e viver.
O negro confunde, não sabe dizer

²⁵ <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/francisco-mignone-um-concerto-e-dezenove-cancoes-repertorio-da-radio-mec-vol-03>

Aquilo que sente, aquilo que dói.

Consideramos, portanto, que a indicação de andamento *Vivo* diz respeito aos quatro compassos da Introdução, enquanto que a parte A apresenta caráter recitativo e andamento mais lento.

Observamos, nos c. 12 e 17, o diálogo entre o texto e a escrita para piano. Essa relação texto-música se dá entre o verso “os negros batucam” e o ritmo da mão direita do piano, bem como o “batendo com os pés” com o ritmo da mão esquerda no c. 17, conforme apresentamos na Figura 54, logo abaixo:

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '11', shows a vocal line in bass clef with a 2/4 time signature. The lyrics are 'os ne-gros ba tu - cam.' The piano accompaniment is in treble and bass clefs. A blue dashed circle highlights a rhythmic pattern in the right hand of the piano accompaniment. The second system, labeled '17', shows a vocal line in bass clef with the lyrics 'li - zes, ba - ten - do com os pés.' The piano accompaniment is in treble and bass clefs. A blue dashed circle highlights a rhythmic pattern in the left hand of the piano accompaniment.

Figura 54: c.11 e 17 de *O mesmo destino* da compositora Babi de Oliveira. O batuque e a batida dos pés presentes no texto poético são ilustrados pelo ritmo do piano no acompanhamento. Fonte: elaborado por este autor.

Com relação à condução melódica da linha vocal, podemos notar movimentações descendentes em grande parte das frases, as quais relacionamos com a submissão imposta aos escravos por parte de seus donos. Observamos essa tendência, também, na última frase da parte A, que se finaliza com a nota mais grave utilizada na canção, grafada sobre o verbo “dói”, seguida do acorde de dominante que precede a próxima seção.

A Parte B, c. 34-64, é estruturada sobre a tonalidade homônima, Lá maior. Essa mudança de tonalidade, bem como a escrita do piano sugestiva a um conjunto de instrumentos de percussão, recurso típico de canções nacionalistas, indicam que a linha do canto já não segue o padrão declamatório da seção anterior, mas sim uma execução *a tempo*.

Nessa seção, o eu lírico continua narrando as dificuldades da vida do negro escravizado:

Negro é cativo, não tem liberdade,
A vida do negro não tem outro fim.
 Não sente a desgraça,
Com os ombros desnudos trabalha,
Moureja, de noite, de dia, de dia e de noite,
A dor não conhece, que importa se sofre,
 O que vale é sorrir.

No entanto, coitado, trabalha, moureja,
 Batuca, cantando o que não sei.
Não sabe, não sabe se sofre, se vive, se vive, se chora,
Se chora, se vive, que tem os direitos do branco também.

Podemos observar que os versos relatam uma rotina extenuante de trabalhos forçados, que seguem “de noite, de dia, de dia e de noite”, sem esperança de término e consequente liberdade. Esse contexto é ilustrado na repetição rítmica presente na linha vocal e na linha do piano, que é interrompida por um breve momento de virtuosismo no instrumento.

De maneira semelhante à Parte A, esta seção é finalizada com um acorde de dominante, seguida do retorno à tonalidade original na parte A', que, por conta de seu número diminuto de compassos, pode também ser considerada como uma *Coda*. A compositora utiliza excertos da parte A, porém, em apenas cinco compassos, os quais encerram a canção. Pela primeira vez, os versos fazem referência ao título:

O mesmo destino, a mesma sentença.
Que Deus ditará, que Deus ditará.

Na literatura, encontramos outro exemplo poético relacionado ao tema da escravidão, a saber, o poema *Navio Negreiro* de Castro Alves (1847-1871), o “poeta dos escravos”. Apresentamos, a seguir, alguns versos desse poema, que também aludem à figura de Deus em um contexto de sofrimento e injustiça:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus?!
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!

Quem são estes desgraçados
Que não encontram em vós
Mais que o rir calmo da turba
Que excita a fúria do algoz?
Quem são? Se a estrela se cala,
Se a vaga à pressa resvala
Como um cúmplice fugaz,
Perante a noite confusa...
Dize-o tu, severa Musa,
Musa libérrima, audaz!...

O mesmo destino, portanto, se configura como uma canção nacionalista, dado seu cunho de crítica social sobre a realidade do negro nas senzalas e a sugestão, por meio da escrita do piano, de instrumentos percussivos. Conforme apontamos anteriormente, Babi de Oliveira se valeu de vários recursos para expressar o sofrimento que permeia esse triste capítulo da história nacional, desde a Introdução até a forma declamatória que favorece a expressão do texto poético em relação ao virtuosismo do canto.

2.15 – *La vie*

Título	<i>La vie</i>
Autor do texto poético	Texto em francês de autoria incerta. Versos em português de Heitor Fróes (1900-1987)
Data e local da primeira audição	28/12/1953, Salão do Centro Paulista – DF
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Fá maior
Número de compassos	81
Fórmula de compasso	Ternário – 3/4 e quaternário – 4/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>ff</i>
Âmbito da linha vocal	Dó ₃ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Dó ₁ ao Ré ₆
Forma	Forma livre

Quadro 17: dados sobre a canção *La vie* de Babi de Oliveira. Fonte: elaborado por este autor.

La vie teve sua estreia no dia 28 de dezembro de 1953, em concerto intitulado *Recital U.N.I.T.E.R – Músicas de Babi de Oliveira*, e foi interpretada, como todas as canções observadas nesta dissertação, pelo Baixo Tarquínio Lopes. O programa do recital nos indica a apresentação de 11 canções de autoria da compositora, segundo Alvim (2012), sendo a primeira audição de seis delas. *La vie* foi a quinta canção apresentada naquela noite, que contou com a performance de outros dois cantores solistas, a saber, Hermelindo Castelo Branco e João da Mata (s.d.), que contaram com a própria compositora como pianista do recital.

Podemos notar que *La vie*, dentro do contexto da canção brasileira de câmara, apresenta uma particularidade: seu texto poético apresenta dois idiomas, a saber, francês e português. A seguir, apresentamos os versos da canção seguidos de nossa tradução, e também as estrofes em vernáculo:

La vie (A vida)

La vie est vaine, un peu d'amour,
 (A vida é vã, um pouco de amor)
Un peu de haine et puis bonjour.
 (Um pouco de ódio e depois “olá”)
La vie est breve: un peu d'espoir.
 (A vida é breve: um pouco de esperança)
Un peu de rêve, et puis bonsoir!
 (Um pouco de sonho e depois boa noite!)

A vida humana é vazia.
Um pouco de amor fruído.
Um pouco de ódio sentido.
E foi-se a manhã: bom dia!

A vida humana é fugaz:
Um pouquinho de esperança,
Um sonho que pouco alcança.
Boa noite e nada mais.

Segundo Paixão (2015), a autoria dos versos em francês é incerta, atribuídos a quatro autores diferentes, a saber, ao poeta belga Léon van Montenaeken (1859-?), que os publicou numa coletânea intitulada *Peu de Chose et presque trop*; a Alfred de Musset (1810-1857); a Paul Verlaine (1844-1896); e a George du Maurier (1834-1896), escritor e cartunista.

No Brasil, embora pouco comum na produção musical, a união de dois idiomas é relativamente rara em obras camerísticas, sendo notadamente presente em canções de inspiração afro-brasileira²⁶. Como exemplos peculiares envolvendo obras corais nacionais, citamos dois títulos de compositores mineiros: *As Sete Palavras de Christus Crucifixatum* de Hostílio Soares (1898-1988) e a *Missa Afro-brasileira (De batuque e acalanto)* de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), ambas alternando entre os idiomas latim e português.

Podemos observar a influência francesa na canção brasileira de câmara brasileira em obras de outros compositores contemporâneos a Babi de Oliveira. Francisco Mignone (1897-1986), por exemplo, estudou nove anos na Europa e se aperfeiçoou em Milão “com um professor de tendência francesa e sofreu confessada influência dos ambientes estrangeiros em que viveu” (MARIZ, 2002, p.93). Escreveu sete canções a partir de poemas da versão em francês do livro *Rubáiyát*²⁷ datadas de 1932, a saber, *Les Rubáiyat, Oh! Viens avec le vieux Khayyán, Ah! ma bien aimée..., L'espérance de ce monde, Et le désert sera mon paradis, Et cette herbe délicieuse e Regarde la rose qui fleurit près de nous*. Destacamos, também, o médico e compositor Joubert de Carvalho

²⁶ Alguns exemplos que ilustram essa conformação são *Abaluaiê* de Waldemar Henrique (1905-1995), *Candomblé* de Assis Republicanos (1897-1960) e *Xangô, meu orixá* da própria Babi de Oliveira.

²⁷ De autoria do filósofo e cientista Omar Khayyám (1048-1131), os *Rubáiyát* são poemas de origem na literatura persa pré-islâmica e que apresentam estrutura de apenas uma quadra.

(1900-1977) e sua canção *N’Aimez que moi*, interpretada pela atriz e cantora Heloísa Helena (1917-1999) em 1952 no filme *É fogo na roupa*²⁸.

A canção *La vie* foi escrita na tonalidade de Fá maior e compasso ternário simples com unidade de tempo semínima. Possui 81 compassos e abrange a extensão de Dó₃ ao Ré₄. A linha vocal, por sua vez, é organizada em frases com quadratura perfeita. Os versos em francês iniciam a composição, dando lugar ao idioma português nas duas estrofes seguintes e retornando após o sinal de repetição indicado pelo *Dal segno*. Desse modo, podemos considerar a forma da canção da seguinte maneira: A – A’ – A’’ – A.

Sobre sua textura, *La vie* se apresenta como melodia acompanhada, embora a compositora, exímia pianista, tenha dedicado dois momentos nos quais o piano atua como instrumento solista, nos c. 1-13, 60-72 e 76-81 (fim da canção). Sua melodia apresenta graus conjuntos ascendentes e descendentes, além de pequenos saltos, sendo o maior deles o de quarta justa ascendente, nos c. 16-17, 20-21, 32-33, 48-49 e 52-53.

La vie, na visão deste autor, possui também características que a encaminham para o âmbito das canções com cunho didático no ensino de canções em vernáculo e em francês, por suas linhas vocais calmas, pelo uso do legato de construção acessível e por seu âmbito vocal de uma nona, sem exigência de notas muito graves ou muito agudas.

2.16 – Trovas

Título	<i>Trovas</i>
Autor do texto poético	Leozinha Magalhães de Almeida (s.d.)
Data e local da primeira audição	28/12/1953, Salão do Centro Paulista – DF
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Mi bemol menor
Número de compassos	44
Fórmula de compasso	4/4
Andamento	<i>Moderato</i>
Dinâmica	<i>p, mf</i>
Âmbito da linha vocal	Ré bemol ₃ ao Dó ₄
Âmbito da escrita para o piano	Lá bemol ₋₁ ao Sol bemol ₅
Forma	Introdução – A – B – A’ – Coda

Quadro 18: dados sobre a canção *Trovas*. Fonte: elaborado por este autor.

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=D2nn_j4A2YQ

Podemos encontrar, na obra de Babi de Oliveira catalogada por Alvim (2012), três canções intituladas *Trovas*. Destacamos que duas delas, a saber, a que tratamos nesta seção, cujos versos são de Leozinha Magalhães de Almeida (s.d), e a que possui versos de Júlia Galeno (s.d.), foram estreadas no mesmo concerto.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o substantivo *trova* se refere a uma composição poética ligeira, quadra popular ou cantiga. Podemos notar que essa definição, que se relaciona com as cantigas executadas nas cortes portuguesas durante a Idade Média, se aproxima mais da peça em questão do que o significado aceito atualmente. De acordo com Luiz Otávio (1916-1977), fundador da União Brasileira de Trovadores, a *trova* moderna é um poema com quatro versos de sete sílabas, rimas ABAB e de sentido completo (OTÁVIO, 1956).

Assim como ocorre em *Toada das águas verdes*, notamos uma tonalidade pouco usual de escrita, *Mi bemol menor*. Além disso, Babi de Oliveira dedica oito compassos de Introdução para o piano e utiliza um âmbito considerável do instrumento (ver Quando 18 acima), de modo que melodia, de cunho melancólico, de evidente beleza e registrada na mão direita, apresenta movimento praticamente ininterrupto de colcheias.

Em relação à estrutura musical, a forma observada corresponde ao A – B – A', que por sua vez obedece à divisão estrófica do texto poético:

Trovas

Esteja onde estiveres,
Estou contigo também...
Porque mais do que te quero, ai,
Não te quer mais ninguém.

Porque mais do que te quero, ai,
Não te quer mais ninguém.

Segue-te o meu pensamento
Pelas estradas embora.
Ouve o sussurro do vento!
É o meu coração que chora.
Tu te vais distanciando
Imersa na soledade.
Eu fico por ti rezando,
Na voz da minha saudade.

Esteja onde estiveres,
 Estou contigo também...
 Porque mais do que te quero, ai,
 Não te quer mais ninguém.
 Porque mais do que te quero, ai,
 Não te quer mais ninguém.

Na Parte A (c. 9-20), o caráter melancólico presente na Introdução e que se manifesta ao longo da peça é reforçado pela interjeição “Ai!” dos c.15 e 18. Para este autor, essa melancolia é ilustrada, também, na tendência de movimentação melódica descendente da linha vocal, conforme destacamos na Figura 55, logo abaixo:

Figura 55: c. 9-12 de *Trovas*, em que a compositora Babi de Oliveira conduz a linha melódica do canto em um movimento descendente. Entendemos, nesse recurso, a presença do caráter melancólico que envolve a peça. Fonte: elaborado por este autor.

Essa movimentação descendente, por sua vez, se mantém nas outras frases da Parte A. Na Parte B (c. 21-36), entretanto, Babi de Oliveira utiliza a tonalidade relativa maior, Sol bemol, e introduz frases com movimento melódico ascendente, apresentadas na Figura 56, logo abaixo:

Figura 56: excerto da Parte B da canção (c. 25-28), em que Babi de Oliveira introduz frases com movimentação melódica ascendente na linha do canto. Fonte: elaborado por este autor.

Podemos observar, também, relações texto-música na Parte B de *Trovas*. No entendimento deste autor, Babi de Oliveira utiliza notas de maior duração, como mínimas e mínimas ligadas a semínimas, para expressar a persistência dos atos do eu lírico em relação à pessoa amada. É o que acontece, por exemplo, nos c. 22 e 34 da canção, destacados na Figura 57, a seguir, nos quais as palavras “pensamento” e “rezando” são executadas por mais tempo em relação ao restante da frase:

The image displays two musical staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first staff, labeled '21' and '1', shows the vocal line with the lyrics 'Se - gue - te o meu pen - sa - men - to'. A blue oval highlights the long note on 'men - to'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second staff, labeled '33' and '2', shows the vocal line with the lyrics 'Eu fi - co por ti re - zan - do.'. A blue oval highlights the long note on 'zan - do'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

Figura 57: nos c.22 e 34, podemos perceber o uso de notas com maior duração que sugerem a persistência dos atos do eu lírico (pensar e rezar) em relação à pessoa amada. Fonte: elaborado por este autor.

Por fim, destacamos o interlúdio de piano solo com duração de cinco compassos que precede a Parte A' da canção. Nesse sentido, ao considerarmos que a compositora foi, também, exímia pianista, podemos observar que ela soube explorar de maneira significativa a escrita pianística em outros momentos da peça. Como exemplos, citamos o c. 12, em que Babi de Oliveira evidencia o uso de sextas na mão direita em momento de pausa da linha vocal, e o c. 29, em que a mão direita dobra, em oitavas, a melodia da voz, aumentando a massa sonora e, conseqüentemente, valorizando ainda mais o texto poético.

2.17 – Poema das mãos

Título	<i>Poema das mãos</i>
Autor do texto poético	Milton Mendes (s.d.)
Data e local da primeira audição	29/10/1958, Salão do Clube Naval no Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	“Ao prezado Tarquínio, o primeiro exemplar desta música, com a fraternal amizade de Babi de Oliveira”
Tonalidade	Mi bemol maior
Número de compassos	78
Fórmula de compasso	3/4
Andamento	<i>Moderato</i>
Dinâmica	<i>p, mf, f</i>
Âmbito da linha vocal	Sol ₂ ao Si bemol ₃
Âmbito da escrita para o piano	Si bemol ₋₁ ao Mi bemol ₆
Forma	Forma livre

Quadro 19: dados sobre a canção *Poema das mãos*. Fonte: elaborado por este autor.

Poema das mãos é uma canção tipicamente romântica de Babi de Oliveira, na qual ela explora um texto poético que aborda a temática da saudade decorrente do término de um relacionamento interpessoal. A compositora também utilizou versos de Milton Mendes (s.d) na canção *Pingo d'água*.

Observamos, em *Poema das mãos*, a forma livre, com uma Introdução de piano de 17 compassos em que a melodia se desenvolve na mão esquerda com predominância de movimentação em colcheias. Ressaltamos que não há nenhuma insinuação, nessa parte instrumental, da linha melódica que tem início a partir do c. 18. Dessa maneira, o eu lírico inicia seu discurso com uma grande pergunta:

Lembras-te daquelas manhãs frias, nevoentas,
quando as minhas mãos nuas,
guardando em si um mundo de carícias lentas,
ao sentirem tão frias as tuas,
num milagre de calor,
tão tépidas tornavam-nas amor?”

Podemos observar um caráter declamatório na linha do canto, característica que se mantém ao longo da composição devido aos seguintes fatores: 1) não obstante ao âmbito vocal de décima, há predominância da

melodia entre as notas Dó₃ e Sol₃, região médio-grave da voz; 2) ausência de ponto culminante reforçado melódica e harmonicamente por uma nota mais aguda; 3) pouca variedade rítmica e de andamento; 4) ausência de relação texto-música, o que promove um desencontro entre o material melódico-harmônico e material poético, ainda que ambos sejam de excelente qualidade.

Por uma questão de ajuste à prosódia do texto poético, a compositora emprega quiálteras na linha vocal nos c. 41, 43, 49 e 51, recurso que não promove diferença marcante ao que foi apresentado anteriormente e que, por conseguinte, favorece a manutenção do caráter declamatório supracitado. Destacamos, ainda, a maneira com a qual Babi de Oliveira trata o acompanhamento nos c. 46-47: a compositora insere um elemento utilizado poucas vezes na canção brasileira de câmara, a saber, uma sequência de apojeturas superiores, conforme observamos na Figura 58, a seguir:

The image shows a musical score for measures 46-47. The top staff is the vocal line in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. It contains a fermata over the word 'sim.' and a final note 'E'. The bottom two staves are the piano accompaniment in treble and bass clefs. The right hand of the piano part features a sequence of upper accents (apojeturas superiores) highlighted by a blue dashed oval. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Figura 58: c. 46-47 de *Poema das mãos*, em que Babi de Oliveira utiliza uma sequência de apojeturas superiores. Fonte: elaborado por este autor.

Estabelecemos, na Figura 59, a seguir, um paralelo com a canção *Saudade* de Carmen Vasconcelos (1918-2001), em que a compositora também utiliza apojeturas superiores no acompanhamento:

Figura 59: c. 3-5 de *Saudade* da compositora Carmen Vasconcelos. Podemos observar o mesmo recurso de escrita pianística descrito anteriormente. Fonte: elaborado por este autor.

Finalmente, observamos um breve interlúdio de piano nos c. 55-59. A compositora introduz, pela primeira vez, notas com duração mais curta no acompanhamento do piano (c. 62), ao mesmo tempo em que oferece ao cantor a possibilidade da execução de frases mais longas que permitem o *legato* e a *messa di voce*, em especial nos últimos compassos. Reiteramos, contudo, a característica de declamação da peça, que não oferece momentos significativos de destaque para a linha vocal, o que talvez possa justificar a longa e independente Introdução de piano nos compassos iniciais.

2.18 – Sonho

Título	<i>Sonho</i>
Autor do texto poético	Augusto Frederico Schmidt (1906-1965)
Data e local da primeira audição	29/10/1958, Salão do Clube Naval no Rio de Janeiro – RJ
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Dó maior
Número de compassos	74
Fórmula de compasso	3/4
Andamento	<i>Moderato Expressivo</i>
Dinâmica	<i>ppp, pp, p, mf, f</i>
Âmbito da linha vocal	Dó ₃ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Sol. ₁ ao Dó ₅
Forma	Introdução – A – A' – B

Quadro 20: dados sobre a canção *Sonho*. Fonte: elaborado por este autor.

A canção *Sonho* é a única das que integram este trabalho cujos versos são de autoria de Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), poeta da segunda geração do Modernismo brasileiro, cujas temáticas da morte, ausência, perda e amor, estão sempre presentes em seus poemas. A partitura de *Sonho* foi editada em 1993, ano de falecimento da compositora, no Rio de Janeiro, pela Edições Euterpe, na tonalidade de Mi bemol maior, essa mais comercial, acredita este autor, visto que originalmente teve o Baixo Tarquínio Lopes para sua estreia, sendo a partitura observada para esta análise material manuscrito na tonalidade de Dó maior. Na partitura editada, podemos observar, em sua capa a seguinte informação: “Adotada nos cursos de canto do Conservatório Brasileiro de Música e na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro”. Esse registro nos mostra o prestígio alcançado por Babi de Oliveira como autora de peças de cunho didático.

Em relação à partitura observada nesta análise, manuscrita e, em nosso entendimento, em sua tonalidade original (Dó maior), observarmos o processo de evolução das edições musicais, que à época de *Sonho* já contava com o avanço tecnológico que permitia o registro do texto poético por meio de uma máquina de escrever, como podemos notar na Figura 60, a seguir:

Figura 60: excerto da partitura da canção *Sonho* de Babi de Oliveira, no qual podemos observar a escrita musical em escrita manual, e a escrita do texto poético e outras informações registradas pelo trabalho de uma máquina de escrever. Fonte: elaborado por este autor.

Inserido em uma canção tipicamente romântica, o eu lírico do texto poético narra, em primeira pessoa, as cenas de um sonho que posteriormente darão lugar a declarações e promessas de amor. Apresentamos, a seguir, os versos na íntegra:

Sonho

Sonho que vens comigo a este passeio.
Vamos os dois andando lentamente
De mãos dadas, sorrindo, pela estrada.
Dentro em pouco detrás dos altos montes
a noite chegará.

Vens de branco, tuas mãos, longas e leves,
Tuas mãos de lírio muito frias são.
Não te posso dizer nenhuma só palavra.
Mas que felicidade e que doçura imensa
há no meu coração.

Hei de ser sempre teu, hás de ser sempre minha.
Nunca um momento só deixarei de te amar.
Viveremos os dois tão unidos e fortes.
Tão serenos e bons que nem a morte
Os nossos corações separará.

Podemos observar, em *Sonho*, a seguinte estrutura formal: A – A' – B, precedida por uma Introdução nos c. 1-8 e finalizada por uma *Coda* nos c. 71-74. A temática onírica, logo exposta pelo título da peça, é sugerida inicialmente pela delicada Introdução de piano, que apresenta uma melodia explícita nas mínimas dos primeiros tempos da mão direita, intercalada por movimentos descendentes de semicolcheias, culminando em um acorde do quinto grau com a quinta aumentada.

A linha vocal tem início no c. 9, em que o eu lírico começa seu relato: “Sonho que vens comigo a este passeio”. Podemos notar que o ritmo de caminhada e a constância do andar no “passeio” é ilustrado pelo acompanhamento do piano por meio do uso de sequência de acordes. Nesse sentido, citamos outra composição com temática onírica que também se vale

desse tipo de escrita pianística, a saber, *Après un rêve*²⁹ (1878) do compositor Gabriel Fauré (1845-1924). Dispomos, na Figura 61, logo abaixo, excertos das duas canções, a fim de elucidar essa semelhança:

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, labeled '1', is from 'Sonho' by Babi de Oliveira. It features a vocal line in 3/4 time with lyrics 'So - nho que vens co - mi - go, a es - te pas - sei - o.' and a piano accompaniment consisting of a repetitive chordal pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second excerpt, labeled '2', is from 'Après un rêve' by Gabriel Fauré. It features a vocal line in 3/4 time with lyrics 'Dans un som - meil que char - mait ton i -' and a piano accompaniment with a repetitive chordal pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. Both piano parts have a blue box highlighting the repetitive chordal accompaniment pattern.

Figura 61: c.9-11 de *Sonho* da compositora Babi de Oliveira (Fotograma 1) e c.1-3 de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (Fotograma 2). Observamos a semelhança entre ambas no que diz respeito à temática onírica e ao acompanhamento de piano em acordes. Fonte: elaborado por este autor / Les Éditions Outremontaises.

Ainda sobre os c.9-11 de *Sonho*, podemos notar um padrão de acompanhamento baseado na repetição de acordes. Babi de Oliveira utiliza, também, outros padrões em sua composição, como reforço da melodia na mão direita do piano e acordes com maior movimentação, conforme apresentamos nas Figuras 62 e 63, a seguir:

²⁹ *Après un rêve* é uma das peças vocais mais famosas de Fauré e faz parte da obra *Trois mélodies*, Op. 7; as outras canções são *Hymne* e *Barcarolle*. Elas foram escritas entre os anos de 1870 e 1877, e publicadas em 1878.

12

Va-mos os dois an - dan - do, len - ta - men - te, de mãos

12

Figura 62: nos c.13-15, podemos notar o reforço da linha vocal na mão direita do piano. Fonte: elaborado por este autor.

18

rin - do pe - la es - tra - da. Den-tro em

18

28

Vens de bran - co, tu - as mãos lon - gas e

28

ppp

Figura 63: nos c.19-20 / 28-30, Babi de Oliveira utiliza maior movimentação no encadeamento de acordes. Fonte: elaborado por este autor.

No que diz respeito a relações texto-música, destacamos o fato da compositora registrar a sílaba tônica da palavra “felicidade” sobre a nota mais aguda da canção, o Ré⁴, no c. 41. Na opinião deste autor, essa escolha ilustra o estado elevado de espírito do eu lírico, reforçado por uma região aguda da voz que pode alcançar projeção e intensidade significativas.

Destacamos, também, a presença do “lírio” no texto poético, quando do momento em que o eu lírico se refere às mãos da pessoa amada nos c.33. Essa planta, por sua vez, é associada à pureza (DIEU, 1670 *apud* SILVA, 2011, p.41), à humildade (IMPELLUSO, 2005 *apud* SILVA, 2011, p.49), à pureza divina, à inocência de Cristo, à castidade e à virgindade (AZAMBUJA, 2009 *apud* SILVA, 2011, p.53).

Na Parte B da canção, que se inicia no c.49, observamos a utilização da tonalidade relativa, Lá menor. A linha vocal, por sua vez, encontra-se em uma região mais aguda para vozes graves masculinas, e tem seu ponto culminante entre o c. 65 e o c. 68, intervalo no qual o eu lírico declara que nem a morte será capaz de separar os corações dos dois amantes. Em seguida, a partir do c.69, podemos notar a retomada de elementos da Introdução e posterior encerramento da peça com uma *Coda* de quatro compassos.

Por fim, podemos notar que Babi de Oliveira utilizou, nesta canção, encadeamentos harmônicos pouco usuais em seu cancioneiro. Na referida *Coda*, por exemplo, a compositora se vale da tonalidade de Lá bemol após usar elementos da Introdução em Dó maior. Além disso, destacamos a disposição das frases musicais em sequências que permitem apenas breves momentos de respiração para o cantor. Nesse sentido, acreditamos que essas escolhas foram propositais, a fim de ilustrar a temática onírica da composição e a continuidade de acontecimentos ocorridos no sonho relatado pelo eu lírico.

2.19 – *Toada da solidão*

Título	<i>Toada da solidão</i>
Autor do texto poético	Mhyrtes Oliveira McMahan (s.d.)
Data e local da primeira audição	29/10/1958, Salão do Clube Naval – Rio de Janeiro
Dedicatória	Não consta
Tonalidade	Ré maior
Número de compassos	50
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Não consta
Dinâmica	Não consta
Âmbito da linha vocal	Fá sustenido ₃ ao Ré ₄
Âmbito da escrita para o piano	Lá ₁ ao Si ₄
Forma	Introdução – A – B – A'

Quadro 21: dados sobre a canção *Toada da solidão*. Fonte: elaborado por este autor.

Toada da Solidão, com versos de autoria da filha da compositora, Mhyrtes McMahan (s.d.), é uma das quatro toadas musicadas por Babi de Oliveira, juntamente com *Toada da saudade*, *Toada das águas verdes*, que também integra este trabalho, e *Toada do sim e do não* (ALVIM, 2012). Destacamos, também, que ela consta como uma peça “extra” no Programa do concerto de sua primeira audição pública. A seguir, apresentamos o texto poético da canção:

Toada da Solidão

Quando a Solidão chegou,
Um recado veio dar.
Era um recado tão triste,
Que eu não quis acreditar.

Depois ela foi ficando,
Foi ficando devagar.
E eu fui me acostumando,
Cantando pra não chorar.

Hoje gosto tanto dela,
Companheira dos meus ais,
Que só peço que não fuja,
Que não me abandone mais.

As três estrofes do poema foram utilizadas, respectivamente, nas três partes observadas na canção: A – B – A'. Essas partes são precedidas por uma Introdução de piano de sete compassos na tonalidade principal, Ré maior, cuja escrita, caracterizada pela repetição de padrões rítmicos e melódicos, será utilizada como acompanhamento das Partes A (c. 8-16) e A' (c. 35-43). Nesse sentido, observamos um *ostinato* na mão esquerda nessas partes, em que a nota do primeiro tempo varia entre Mi, Ré e Dó, sempre seguida pela nota Lá, conforme apresentamos na Figura 64, logo abaixo:

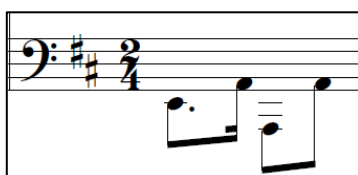


Figura 64: *Ostinato* realizado na mão esquerda nas Partes A e A' de *Toada da Solidão* da compositora Babi de Oliveira. Fonte: elaborado por este autor.

A escrita pianística da Introdução e das Partes A e A' é marcada, também, por uma melodia em contraponto que transita entre as claves de Sol e Fá e se evidencia em meio ao supracitado *ostinato* e aos pares de semicolcheias da mão direita, conforme indicamos na Figura 65, logo abaixo:

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and chords, while the bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system shows a vocal line starting with the lyrics 'Quan-do_a' and a piano accompaniment. The piano accompaniment in the bottom system continues the melodic line from the top system. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Figura 65: c.1-8 de *Toada da Solidão*, em que notamos uma melodia em contraponto que será utilizada, também, no acompanhamento das Partes A e A' da canção. Fonte: elaborado por este autor.

Em relação à linha do canto, percebemos a utilização de graus conjuntos e ausência de notas vocalizadas, de modo que a compositora se valeu da elisão para ajuste do texto poético nos c.9, 12, 14, 25 e 42. O âmbito vocal, por sua vez, é de uma sexta menor, no qual a compositora utiliza de forma predominante a região central da voz. Além disso, todas as frases da linha vocal são iniciadas por duas semicolcheias em anacruse seguidas por grupos de colcheias.

Na Parte B, que corresponde aos c. 20-28, há uma mudança significativa em relação ao acompanhamento, que passa a ser realizado por meio de acordes arpejados e, conseqüentemente, no entendimento deste autor, proporciona ao intérprete maior liberdade de expressão. Observamos a passagem para a tonalidade relativa, Si menor, alternada por acordes que não pertencem ao seu campo harmônico, como Si maior com sétima e a nona na

linha vocal e Si bemol com sétima. Por fim, a dominante com sétima de Ré maior conduz o retorno para a tonalidade principal da peça, em um interlúdio de oito compassos que retoma elementos da Introdução. Finalmente, após a Parte A', podemos notar uma *Coda* nos c. 44-50, que também utiliza material da Introdução.

Por fim, ressaltamos que o texto poético da peça apresenta a “Solidão” com inicial maiúscula, o que nos indica a personalização desse sentimento por parte do eu lírico. Dessa forma, percebemos que ele faz do próprio motivo de seu estado solitário a solução desse contexto, haja vista seu desejo de que a solidão “não fuja” e não o abandone mais. Nesse sentido, a temática aparentemente triste sugerida pelo título contrasta com o caráter alegre da canção, que por sua vez possui grande potencial didático devido ao âmbito vocal de sexta menor e predominância de graus conjuntos.

3 – NOSSA EDIÇÃO DE 19 CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB E ESTREADAS PELO BAIXO TARQUÍNIO LOPES

Para a confecção deste terceiro capítulo, utilizamos a edição prática proposta por Carlos Alberto Figueiredo em sua obra *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais* (2017) e valemo-nos do *software Finale* em sua versão de 2014. As fontes primárias, como citado anteriormente, pertencem ao APHECAB²⁸ e se configuram em material de fácil visualização, não apresentando dúvidas em nenhuma partitura quanto à visualização do texto musical e também do texto poético. Nesse sentido, apresentamos um aparato crítico com as alterações realizadas em cada edição por meio de um Quadro com o(s) número(s) de compasso(s), pauta(s) correspondente(s) (mão esquerda, mão direita ou voz) e respectiva(s) mudança(s).

Em todas as edições, realizamos os seguintes acréscimos: 1) sugestões de andamento; 2) sugestões de dinâmicas; 3) numeração de páginas e compassos; 4) datas de nascimento e morte da Babi e dos autores dos textos poéticos; 5) autoria da edição; 6) ligadura de frase para a linha vocal. Por outro lado, removemos os acidentes que foram grafados, porém, já constavam nas armaduras de clave, bem como separamos os colchetes entre colcheias e semicolcheias da linha vocal²⁹.

Por fim, optamos por utilizar a Clave de Fá para a linha do canto, apropriada para vozes graves masculinas, uma vez que a estreia das canções, conforme apontamos na Introdução deste trabalho, foi realizada por um baixo. Optamos, também, por não registrar marcação de pedal ou dedilhado, cabendo ao intérprete realizar as respectivas escolhas, haja vista as diferenças anatômicas entre os pianistas e a variedade de ambientes acústicos de *performance*.

²⁸ Dados sobre esse acervo podem ser encontrados no site http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido

²⁹ Com exceção dos c. 7-13 e 50-56 de *Carro de bois*, por se tratar de um vocalize.

3.1 – Carro de bois

Sugestão de andamento: *Adagio*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
4	m.e.	Direção das hastes das semínimas
6	m.d.	Acréscimo de parênteses ao acidente de prevenção da nota Ré
7 até o final da linha vocal	voz	Separação das hastes
7-10, 11-13, 14-17, 18-20, 21-25, 26-29, 30-33, 34-37, 38-41, 42-45, 46-49, 50-53, 54-56	voz	Ligadura de frase para a linha do canto
13	m.e.	Acréscimo de parênteses ao acidente de prevenção da nota Ré
13, 49	voz	Símbolo de repetição <i>Dal segno</i> na linha vocal
14-25	m.e.	Utilização de apenas um símbolo de 8ª por sistema
14	m.e. / m.d. / voz	Sugestão de andamento: <i>Andante</i> , semínima = 75
19	voz	Correção de “socega” para “sossega”
20, 29	voz	Alteração da segunda semínima para colcheia e pausa de colcheia
25	voz	Indicação de <i>Coda</i> na linha do canto
26, 28, 34, 36, 38, 42,	voz	Símbolo de quiáltera movido para a parte inferior da linha vocal
29	voz	Alteração da nota Mi, semínima pontuada, em duas semínimas, na palavra “Caminho”
33	voz	Alteração da nota Sol# para duas semínimas
38-39	voz	Acréscimo de vírgulas antes e depois de “quer ou não queira”
41	voz	Alteração da nota Mi, semínima pontuada, em duas semínimas, na palavra “Saudade”
42-43	voz	Acréscimo da indicação de <i>crescendo</i>
43	voz	Alteração da nota Si, semínima pontuada, em

		uma semínima e uma colcheia, na palavra “faceira”
45	voz	Alteração da nota Mi, mínima, em duas semínimas na palavra “emparelhada”
47	voz	Alteração da nota Lá, semínima, em duas colcheias na palavra “pinho”
47-49	voz	Acréscimo da indicação de <i>decrecendo</i>
49	voz	Alteração da nota Mi, mínima, em duas semínimas na palavra “apagada”
50	voz	Acréscimo do símbolo <i>Dal Segno</i> na linha vocal
50	m.e. / m.d. / voz	Sugestão de andamento: <i>Adagio</i> , semínima = 56

Quadro 22: Aparato crítico de nossa edição de *Carro de Bois*. Fonte: elaborado por este autor.

3.2 – Seresta do desalento

Sugestão de andamento: *Adagio*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
1, 3, 10, 11, 13, 15	m.e.	Sinal de <i>crescendo</i> realocado entre as pautas
2, 12, 14, 17	m.e.	Sinal de <i>decrecendo</i> realocado entre as pautas
11	m.e. / m.d.	Exclusão do <i>a tempo</i>
19	m.e. / m.d.	Substituição da indicação <i>menos por rall.</i>
20	m.d.	Mudança da direção das hastes
20-21; 22-23; 24-27; 28-29; 30-31; 32-35; 36-39; 40-41; 41-43; 44-46; 46-47; 48-50; 50-56	voz	Ligadura de frase para a linha vocal
24	voz	Sugestão de dinâmica: <i>mp</i>
32	voz	Sugestão de dinâmica: <i>mf</i>
34-35, 54-56	voz	Acréscimo da indicação de <i>decrecendo</i>
53	piano	Acréscimo da indicação <i>col canto</i>

Quadro 23: Aparato crítico de nossa edição de *Seresta do desalento*. Fonte: elaborado por este autor.

3.3 – *Você diz que não gosta de mim*

Sugestão de andamento: *Largo*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
2	m.e. / m.d.	Inclusão da dinâmica <i>mf</i> após o <i>crescendo</i> do piano
19	voz	Diferenciação do ritmo entre os dois versos do texto poético presentes no compasso por meio da direção das hastes na linha vocal
23, 24	m.d.	Mudança da direção das hastes no segundo tempo
24-25	voz	Remoção da indicação de respiração
33	m.e. / m.d.	Acréscimo da indicação <i>a tempo</i>
6-8; 8-10; 10-14; 14-16; 16-18; 18-22; 22-26; 26-30; 19 (repetição)-33	voz	Acréscimo de ligadura de frase para a linha vocal

Quadro 24: Aparato crítico de nossa edição de *Você diz que não gosta de mim*. Fonte: elaborado por este autor.

3.4 – *Domingo*

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
20, 30, 35, 37, 38-43	voz	Remoção da ligadura entre as notas do primeiro tempo
6	voz	Sugestão de execução declamada
23	voz	Remoção do acidente de prevenção e da ligadura entre as notas do primeiro tempo
24	m.e. / m.d.	Remoção do acidente de prevenção no segundo tempo (nota Mi da m.d. e nota Lá da m.e.)
24, 28	voz	Remoção da ligadura entre as notas do primeiro e segundo tempo

Quadro 25: Aparato crítico de nossa edição de *Domingo*. Fonte: elaborado por este autor.

3.5 – Singela canção de Maria

Sugestão de andamento: *Andantino*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
2	m.e. / m.d.	Acréscimo da dinâmica <i>mezzoforte</i>
3 e 4	m.e. / m.d.	Acréscimo dos sinais de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i>
6	voz	Acréscimo da dinâmica <i>piano</i> e indicação de rubato
10	voz	Substituição da mínima (nota Sol bemol) por duas semínimas na palavra “certo”
12	voz	Uso da letra minúscula na conjunção “e”
14, 23	voz	Acréscimo da dinâmica <i>mezzoforte</i> na última colcheia do terceiro tempo
15	m.e.	Acréscimo da dinâmica <i>mezzopiano</i> no primeiro tempo
18	m.e. / m.d.	Remoção da indicação de <i>decrescendo</i> e acréscimo da alteração de tempo <i>col canto</i>
19	voz	Remoção do acento circunflexo na segunda sílaba da palavra “estrelas”
21	m.e. / m.d.	Remoção da indicação de <i>decrescendo</i>
22	m.e./ m.d.	Acréscimo da indicação de <i>decrescendo</i> e <i>ritardando</i>
22	voz	Acréscimo da indicação de <i>ritardando</i> e alteração da vírgula após a palavra “mar” pelo ponto final
24	voz	Acréscimo de <i>a tempo</i>
27	voz	Acréscimo de uma semínima no segundo tempo para corrigir a divisão silábica do nome “Maria Aparecida”
30	voz	Acréscimo de <i>rall.</i> no terceiro tempo
31	voz	Acréscimo de ponto final ao término da frase
31	voz	Acréscimo da dinâmica <i>pianíssimo</i> e <i>a tempo</i> na

		última semicolcheia do terceiro tempo
32	m.e. / m.d.	Substituição da dinâmica <i>mezzoforte</i> por <i>pianíssimo</i>
35	voz	Substituição da vírgula por ponto final ao término da frase e consequente alteração para inicial maiúscula da palavra "igual"
38	m.e. / m.d. / voz	Acréscimo da indicação de <i>crescendo</i>
39	voz	Acréscimo da dinâmica <i>mezzoforte</i> na última semicolcheia do terceiro tempo
40	m.e. / m.d.	Acréscimo da dinâmica <i>mezzoforte</i>
43	m.e. / m.d.	Remoção da indicação de <i>decrecendo</i> e acréscimo da dinâmica <i>piano</i> ; remoção da indicação de diminuição
43	voz	Acréscimo da dinâmica <i>piano</i> na última semicolcheia do terceiro tempo
44	m.e. / m.d.	Acréscimo da dinâmica <i>piano</i>
45	voz	Acréscimo de <i>rallentando</i> e dinâmica <i>pianíssimo</i> na última semicolcheia do terceiro tempo
46	m.e. / m.d.	Acréscimo da dinâmica <i>pianíssimo</i> e realocação da indicação de <i>decrecendo</i> para o compasso seguinte
46	voz	Substituição da semínima no segundo tempo por semínima com duplo ponto
47	m.e. / m.d.	Acréscimo de <i>fermata</i> no último tempo
47	voz	Acréscimo de <i>fermata</i> no primeiro tempo
7-10; 10-14; 14-18; 18-20; 20-23; 23-25; 26-27; 27-29; 29-31; 31-33; 33-35; 35-39; 39-41; 41-43; 43-45; 45-47	voz	Ligadura de frase para a linha vocal

Quadro 26: Aparato crítico de nossa edição de *Singela canção de Maria*. Fonte: elaborado por este autor.

3.6 – Seresta da Esperança

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
5, 10	m.e. / m.d.	Remoção da indicação <i>a tempo</i>
11	m.e.	Remoção do acidente de prevenção das notas Ré (segundo tempo) e Dó (terceiro tempo)
12	m.e.	Remoção do acidente de prevenção da nota Lá no segundo tempo
13	m.e.	Remoção do acidente de prevenção da nota Ré no terceiro tempo
14	m.d.	Remoção do acidente de prevenção das notas Mi (segundo tempo) e Dó (quarto tempo)
15	m.d.	Remoção do acidente de prevenção das notas Sol e Dó no terceiro tempo
15	m.e.	Remoção do acidente de prevenção das notas Dó (segundo e quarto tempos) e Fá (terceiro tempo)
18	m.d.	Remoção do acidente de prevenção das notas Sol e Si no primeiro tempo
20	m.e. / m.d.	Remoção da indicação <i>a tempo</i>
23	voz	Ponto final após “piedosa”
25	m.e.	Remoção do acidente de prevenção da nota Lá no segundo tempo
26	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Mi no terceiro tempo
27	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Lá no quarto tempo
8-10; 11-13; 14-16; 16-18; 19-21; 21-23; 23-25; 25-27; 27-29; 29-31	voz	Ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 27: Aparato crítico de nossa edição de *Seresta da Esperança*. Fonte: elaborado por este autor.

3.7 – *Toada das águas verdes*

Sugestão de andamento: *Adagio*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
13-14; 15-16; 17-18; 19-20; 21-22; 23-24; 26-27; 29-32; 44-45; 46-47	voz	Ligadura de frase para a linha do canto
18	voz	Acréscimo de ligadura de expressão entre as notas Sib e Láb
43	m.e. / m.d.	Após o sinal de repetição, acréscimo da indicação de compasso 6/8, que havia sido substituído pelo 2/4
44	m.e. / m.d.	Acréscimo do “sinal de volta” na linha do piano
12 e 23	voz	Acréscimo do acento agudo na palavra “água”
30	voz	Acréscimo do acento agudo na palavra “carícia”

Quadro 28: Aparato crítico de nossa edição de *Toada das águas verdes*. Fonte: elaborado por este autor.

3.8 – *Areia do mar*

Sugestão de andamento: *Largo*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
9, 17	voz	Substituição da vírgula pelo ponto final
5-9; 9-13; 13-17; 17-22; 22-23; 24-25; 26-27; 30-32; 33-34; 35-36; 37-40; 40-44; 45-46; 47-49	voz	Ligadura de frase para a linha do canto
18	voz	Acréscimo da vírgula após “cachorrinho”
23, 27, 29	voz	Exclusão da ligadura entre notas repetidas em sílabas distintas
23, 24	voz	Acréscimo da vírgula após “canoeiro” e consequente uso da letra minúscula no pronome possessivo “tua”
26	voz	Acréscimo de vírgulas antes e após a palavra

		“canoeiro”
28	voz	Uso da letra minúscula no artigo “o”
30	voz	Uso da letra minúscula na preposição “para”
31	voz	Acréscimo de ponto final após a palavra “beijar”
33	voz	Uso da letra maiúscula no pronome indefinido “Uma”

Quadro 29: Aparato crítico de nossa edição de *Areia do mar*. Fonte: elaborado por este autor.

3.9 – Cabocla

Sugestão de andamento: *Moderato*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
5	voz	Remoção da indicação <i>a tempo</i>
7	m.e.	Remoção do acidente de prevenção da nota Réb no último tempo
11	m.e.	Remoção dos acidentes de prevenção das notas Mib e Réb, as duas últimas semicolcheias do segundo tempo
12	voz	Substituição da vírgula pelo ponto final ao término da frase
14, 15	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Réb no primeiro tempo
18	m.d.	Alteração de sentido das hastes das semínimas
23	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Láb
24	m.e.	Remoção do acidente de prevenção da nota Réb no primeiro tempo (primeira e última semicolcheias)
33	voz	Acréscimo de vírgula após o substantivo “samburá”
34	voz	Uso de letra minúscula no verbo “cheço”
35	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Réb no segundo tempo
36	m.e. / m.d.	Acréscimo da indicação <i>col canto</i>
38	voz	Acréscimo da indicação <i>a</i>

		<i>tempo</i>
5-8; 9-12; 13-16; 17-20; 22-25; 26-29; 30-33; 34-37; 38-41; 42-46	voz	Acréscimo de ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 30: Aparato crítico de nossa edição de *Cabocla*. Fonte: elaborado por este autor.

3.10 – Ó Viuvinha

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
10	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Ré bemol no segundo tempo
6-11; 12-16; 17-21; 22-23	voz	Acréscimo de ligadura de frase para a linha vocal

Quadro 31: Aparato crítico de nossa edição de *Ó Viuvinha*. Fonte: elaborado por este autor.

3.11 – Saudade de você

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
2	m.d.	Acréscimo de ligadura de expressão entre as notas Mi e Ré nos dois primeiros tempos
3	m.e.	Correção na nota Sol#, no segundo tempo, por comparação com o c. 2
4	m.d.	Acréscimo de ligadura de expressão entre as notas Sol# e Fá# nos dois primeiros tempos
8	m.e.	Substituição da linha de 8ª pela escrita real da nota Fá
8	voz	Remoção da indicação <i>a tempo</i>
12	m.e. / m.d.	Mudança de local da indicação <i>express.</i> , que encontrava-se sobre a pauta superior do piano
13-16	m.e. / m.d.	Inversão da direção das hastes
14	voz	Remoção de ligadura desnecessária entre as

		notas Sol do segundo e quarto tempos
15	m.d.	Remoção do acidente de prevenção da nota Mi# no quarto tempo
16, 18, 23, 26, 27, 31 e 42	voz	Remoção de ligadura desnecessária entre as notas Lá#, Dó#, Fá#, Ré, Dó#, Mi e Fá#, todas no primeiro tempo dos respectivos compassos
20	voz	Acréscimo de vírgula após o pronome “você”
23	voz / m.e. / m.d.	Acréscimo da indicação de 2ª vez
23	m.e.	Inversão da direção das hastes das notas Ré e Si no primeiro tempo
25 e 33	m.d.	Acréscimo da indicação de <i>diminuendo</i>
17	voz	Remoção da crase no artigo “as”, por ser precedido de verbo transitivo direto
25-26; 33-34	voz	Correção da palavra “murmúrio”, que estava grafada sem acento agudo.
8-12; 12-14; 14-16; 16-18; 18-20; 20-24; 25-28; 29-32; 33-36; 37-38; 38-40; 42-43	voz	Acréscimo de ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 32: Aparato crítico de nossa edição de *Saudade de você*. Fonte: elaborado por este autor.

3.12 – Branco

Sugestão de andamento: *Adagio*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
5	m.e. / m.d. / voz	Remoção da indicação <i>a tempo</i>
8	voz	Acréscimo de vírgula após o substantivo “ilusão”
10	voz	Uso de inicial minúscula na conjunção “por que”
16	voz	Acréscimo de ligadura de expressão entre as notas Fá e Mi
19, 23	m.e.	Mudança de local da indicação <i>col canto</i> , que se encontrava sobre a pauta

		inferior do piano, para entre as pautas
20, 24	voz	Acréscimo de ligadura de expressão entre as notas Lá e Sol
26	m.e.	Mudança de local da indicação <i>a tempo</i> , que se encontrava sobre a pauta inferior do piano, para entre as pautas
5-9; 10-14; 15-18; 18-22; 22-26	voz	Acréscimo de ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 33: Aparato crítico de nossa edição de *Branco*. Fonte: elaborado por este autor.

3.13 – *Intermezzo*

Sugestão de andamento: *Moderato*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
1	m.e. / m.d.	Substituição da abreviação <i>Modto.</i> para <i>Moderato</i>
2	m.e.	Mudança da direção da haste da nota Fá
3	m.e.	Mudança de direção das hastes do grupo de colcheias nos tempos três e quatro
4	m.e.	Mudança de direção das hastes do grupo de colcheias
4	m.d.	Mudança de direção das hastes das colcheias nos tempos dois e quatro
6; 7	m.e.	Mudança de direção das hastes das colcheias nos tempos um e dois
8	voz	Remoção da respiração após “pronunciada”
10; 11	voz	Acréscimo de ponto final; Inicial maiúscula na palavra “Ninguém”
12; 14	voz	Acréscimo de vírgula após “esperança”; Acréscimo de sinal de exclamação após a repetição da mesma palavra
16	voz	Inicial maiúscula para o pronome pessoal “Eu”

Quadro 34: Aparato crítico de nossa edição de *Intermezzo*. Fonte: elaborado por este autor.

3.14 – O mesmo destino

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compasso(s)	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
10, 12, 14, 20, 23, 67	voz	Remoção de ligadura de prolongamento entre notas iguais, mas referentes a sílabas distintas de uma mesma palavra
27	voz	Acréscimo de dois pontos após o verbo “viver”
34	m.e. / m.d. / voz	Substituição da abreviação <i>Modto.</i> para <i>Moderato</i>
63	voz	Acréscimo de ponto final após o advérbio “também”
67	voz	Inicial minúscula na conjunção “que”
5-7; 8-10; 11-12; 13-14; 15-17; 18-20; 21-23; 24-25; 26-27; 28-32; 35-39; 41-45; 45-49; 53-57; 57-64; 65-67; 67-69	voz	Ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 35: Aparato crítico de nossa edição de *O mesmo destino*. Fonte: elaborado por este autor.

3.15 – La vie

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compassos	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
c. 1, 4, 6, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 21, 27, 35, 37, 48, 51, 59, 61, 62, 63, 67	m.e.	Direção das hastes das colcheias, semínimas ou mínimas
c. 5, 8, 9, 11, 25, 26, 28, 42, 43, 44, 57, 62, 63, 67, 68	m.d.	Direção das hastes das colcheias, semínimas ou mínimas
1, 10, 57, 68	m.d.	Posição da ligadura de frase
1-3,7	m.d. / m.e.	Chaves de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> inserida entre as claves de Fá e Sol
7	m.e.	Acréscimo da indicação de quiálteras
8	m.e.	Substituição da indicação

		de oitava abaixo pela escrita do som real
10	m.e.	Posição da ligadura de prolongamento (Nota Sol)
10	m.e.	Substituição da indicação de oitava abaixo, primeiro tempo do compasso, pela escrita do som real
14	m.e. / m.d. / voz	Acréscimo do <i>Dal segno</i> , que antes estava no c. 2
19	m.e.	Substituição do acorde grafado na clave de Sol para sua grafia na clave de Fá
20	m.e.	Supressão da indicação de oitava abaixo (Nota Fá) pela escrita do som real
25	m.e.	Correção da pausa de colcheia para pausa de semínima
29	m.e. / m.d. / voz	Acréscimo de chave de <i>decrecendo</i> na linha do canto e piano
46	m.e.	Correção de semínima para mínima
52	m.d.	Espaço entre as notas Lá ₂ colcheia e Lá ₂ mínima pontuada
53	m.d.	Remoção de ligadura excedente
58	m.e. / m.d.	Acréscimo de fermata nos acordes do segundo tempo
59	m.e. / m.d.	Acréscimo de <i>a tempo</i>
61	m.e. / m.d.	Opção pela escrita dos c. 2-13 ao invés do sinal de repetição
72	m.e. / m.d.	Sinal de repetição para volta no c. 14
76	m.e.	Supressão da indicação de oitava abaixo (Nota Fá) pela escrita do som real
14-17; 18-21; 22-25; 26-29; 34-37; 38-41; 41-45; 50-53; 54-57; 58-62	voz	Ligadura de frase para a linha do canto
44-45	voz	Divisão da palavra “dia” em semínima e mínima ligada a outra mínima
42 e 43	voz	Direção das hastes das semínimas ou mínimas
50	voz	Separação das duas semicolcheias na linha do canto
55	voz	Exclusão do pronome

		reflexivo “se”
57	voz	Correção de “alcansa” para “alcança”
57	voz	Fermata na nota Lá ₂ , com vistas a uma maior expressão da linha vocal
60 e 76	voz	Acréscimo da chave de <i>crescendo</i> para voz
60-63; 76-78	voz	Prolongamento do Dó ₃ em três compassos, com vistas a uma maior expressão da linha vocal

Quadro 36: Aparato crítico de nossa edição de *La vie*. Fonte: elaborado por este autor.

3.16 – Trovas

Sugestão de andamento: *Moderato*.

Compassos	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
1	m.e. / m.d. / voz	Substituição da abreviação <i>Modto.</i> para <i>Moderato</i>
2, 7, 32, 36	m.e. / m.d.	Remoção de acidente grafado que constava na armadura
10, 14, 34	voz	Remoção de ligadura de prolongamento entre notas iguais, mas referentes a sílabas distintas de uma mesma palavra
18	m.e. / m.d. / voz	Remoção da indicação “ten.”
18	voz	Remoção da indicação de respiração
28	voz	Substituição da mínima por duas semínimas na palavra “chora”
36	voz	Substituição da mínima por duas semínimas na palavra “saudade”
38, 43	m.e.	Remoção de acidente de prevenção
44	m.e.	Alteração da direção das hastes (notas Sol e Mi)
9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-32, 33-34, 35-36, 42-43	voz	Ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 37: Aparato crítico de nossa edição de *Trovas*. Fonte: elaborado por este autor.

3.17 – Poema das mãos

Sugestão de andamento: *Moderato*.

Compassos	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
1	m.e. / m.d. / voz	Substituição da abreviação <i>Modto.</i> para <i>Moderato</i>
3	m.d.	Remoção do acidente de prevenção (Lá bemol)
15	m.e.	Mudança direção das hastes
24	voz	Correção de “núas” para “nuas”
43	m.e. / m.d. / voz	Remoção da indicação a <i>tempo</i>
49	voz	Correção de “contacto” para “contato”
51	voz	Correção de “êsse” para “esse”
17-21, 22-25, 26-28, 29-32, 34-38, 40-42, 43-46, 47-50, 51-54, 60-62, 63-67, 68-69, 70-72, 73-78	voz	Ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 38: Aparato crítico de nossa edição de *Poema das mãos*. Fonte: elaborado por este autor.

3.18 – Sonho

Sugestão de andamento: *Andante*.

Compassos	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
10, 22, 28	m.e. / m.d.	Mudança na direção das hastes
31	m.d.	Remoção do acidente de prevenção
9-11, 12-16, 16-20, 20-24, 24-28, 28-31, 31-36, 36-39, 40-41, 42-43, 45-48, 49-51, 53-55, 56-60, 61-64, 65-67, 67-68, 71-74	voz	Ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 39: Aparato crítico de nossa edição de *Sonho*. Fonte: elaborado por este autor.

3.19 – *Toada da solidão*

Sugestão de andamento: *Moderato*.

Compassos	Mão esquerda/ mão direita/ voz	Alteração
2, 10	m.e.	Mudança na direção das hastes
12	voz	Acréscimo de ponto final após “dar”
14	voz	Substituição da semínima pontuada por duas colcheias na palavra “triste”
15	voz	Correção de “quiz” para “quis”
22	voz	Acréscimo de vírgula após “ficando”
22, 26	m.d.	Remoção de acidente que já constava na armadura
39	voz	Acréscimo de vírgula após “ais”
41	voz	Acréscimo de vírgula após “fuja”
8-10, 10-12, 12-14, 14-16, 20-22, 22-24, 24-27, 35-37, 37-39, 39-41, 41-43	voz	Ligadura de frase para a linha do canto

Quadro 40: Aparato crítico de nossa edição de *Toada da solidão*. Fonte: elaborado por este autor.

4 – CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo a valorização da canção brasileira de câmara composta para vozes graves masculinas, a saber, Barítono, Baixo-barítono e Baixo. Com foco na produção da compositora Babi de Oliveira, investigamos no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB 19 títulos estreados pelo Baixo Tarquínio Lopes. Assim, a partir desses três pilares, a valorização da canção brasileira de câmara para vozes graves masculinas, parte da obra de Babi de Oliveira, mais a importância dessas 19 canções estreadas por Tarquínio Lopes, apresentamos uma investigação que contemplou a exposição de dados históricos sobre a escrita para vozes graves masculinas no cancioneiro nacional, com informações sobre alguns de nossos mais destacados intérpretes. Além disso, realizamos a análise dessas canções, com foco principal nas relações texto-música existentes, seguido de nossa edição das partituras, com a escrita da linha vocal em clave de Fá, própria para a leitura dessa classificação e subclassificações vocais.

O alcance da obra de Babi de Oliveira é de uma importância crucial para o repertório de canções brasileiras, com indiscutível potencial não somente para a performance, mas também para a didática do canto. Pianista de amplos recursos, essa compositora nos legou canções de cunho romântico, moderno e de caráter nacionalista. Sua escrita para o piano nesse repertório se divide em acompanhamentos tradicionais, seguindo a usual escrita de melodia acompanhada, e também escritas contrapontísticas cujo resultado extrapola a sonoridade do instrumento, caracterizando em algumas canções a lembrança do violão seresteiro ou instrumentos de percussão ligados à música dos escravizados, tão presentes no Brasil. Destacamos, também, o papel do piano na construção de cenário em algumas canções, como a ilustração musical do correr do rio, bem como a representação das contrariedades da vida por meio de dissonâncias.

Numa breve análise, tendemos a acreditar que raros são os títulos compostos para vozes graves masculinas no Brasil. Isso se deve, em parte, às edições comercializadas no século XX, que apresentam, em sua maioria, a clave de Sol para a linha vocal. No entanto, a partir da investigação das partituras que compõem esta pesquisa, e também das estreias oficiais do Baixo

Tarquínio Lopes dos títulos observados, podemos afirmar que o Brasil possui, sim, muitos títulos compostos para vozes graves masculinas. Por ser a língua portuguesa mais inteligível nas regiões média e grave, a performance dessas canções se apresenta de modo bastante eficaz.

Em nosso percurso para a confecção desta pesquisa, a Dissertação de Vânia Alvim, *BABI DE OLIVEIRA: RECORTES DA VIDA, DA OBRA E CATALOGAÇÃO DE SUAS COMPOSIÇÕES PARA CANTO E PIANO*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, em 2012, foi de extrema importância, pelas muitas informações que essa pesquisadora dispôs sobre a vida e a obra de Babi de Oliveira. Outro documento relevante observado, fora as partituras, foi um caderno de anotações e partituras grafadas pelo próprio Tarquínio Lopes, amigo pessoal de Babi de Oliveira e eleito por ela para a estreia dos títulos analisados e apresentados em nossa edição.

No percurso deste trabalho, este pesquisador, com ingresso imediato no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG após a conclusão do curso de Graduação dessa mesma instituição, se descobriu também como musicólogo, cuja compreensão pela importância da Canção Brasileira de Câmara se mantém numa crescente, tendo como base o estudo do cancionário nacional ainda no curso de Graduação. Esse interesse teve início a partir do exemplo fornecido pelo grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira, cuja atuação constante dos professores de Canto da Escola de Música da UFMG, Mônica Pedrosa, Luciana Monteiro de Castro e Mauro Chantal, orientador desta Dissertação, se constitui no alicerce do empenho deste autor na investigação da produção nacional de canções de câmara, especificamente a composta para vozes graves masculinas. Nesse sentido, este autor considera sua missão cumprida ao disponibilizar uma pequena parcela da Canção Brasileira de Câmara, 19 canções em vernáculo cujo alcance privilegia o estudo e a performance das vozes de Barítono, Baixo-barítono e Baixo.

Por fim, cumpre o registro que este autor, aos três de julho de 2023, na ocasião do seu recital de Defesa, teve a oportunidade de realizar a performance de 14 das 19 canções contempladas neste trabalho, acompanhado, ao piano, por seu orientador. Podemos afirmar, por

consequente, que a interpretação dessas peças foi uma etapa de significativa importância, uma vez que materializa, por meio da performance, todo o estudo, análise e processo editorial realizados, além de contribuir com a divulgação de parte da obra de Babi de Oliveira. Dessa maneira, disponibilizamos, mediante o *QR Code* da Figura 66, a seguir, a gravação do recital de Defesa, realizado no Auditório da Escola de Música da UFMG:



Figura 66: *QR code* que permite acesso à gravação do recital de Defesa deste autor, com a performance de 14 das 19 canções contempladas neste trabalho. Fonte: elaborado por este autor.

Ao concluirmos esta pesquisa, sentimos a certeza de que muito ainda há para ser pesquisado sobre a produção nacional de canções para as classificações supracitadas, cujas características muito se adequam ao repertório nacional, seja nos gêneros seresteiro, religioso (em suas diversas facetas no Brasil), canções de trabalho e/ou canções românticas. Dessa maneira, terminamos esta jornada, cumprindo a proposta inicial de nosso trabalho que pretende, acima de tudo, valorizar, investigar e disponibilizar parte da produção nacional de canções de câmara direcionada às vozes graves masculinas.

REFERÊNCIAS

- Livros

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel brasil: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. Fratelli Riccioni, 1926.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - teorias e práticas editoriais*. 2. ed. revisada. Publicação eletrônica disponível em: musicasacrabrasileira.com.br. Acesso em: 14 abr. 2022.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Editora Olhares, 2021. 311 p.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2. ed. Sterling Heights: Harmonie Park Press, 1992.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 1 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. 350 p.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

MILLER, Richard. *A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal*. Trad. Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações, 2019.

_____. *Securing baritone, bass-baritone, and bass voices*. Oxford University Press, 2008.

OTAVIO, Luiz. *Meus irmãos, os trovadores*. Rio de Janeiro: Editora Vecci. 1956.

- Dissertações e Teses

ALVIM, Vânia Maria dos Guimarães. *Babi de Oliveira: recortes da vida, da obra e catalogação de suas composições para canto e piano*. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12302>>

MENDES, Adriano Caçula. *Aboio no sertão paraibano: um canto no trabalho, um trabalho no canto*. 2015. 132. f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8434>>.

PAIXÃO, Grace Alves da. *Presença francesa na crítica literária de Sérgio buarque de holanda (1920-1930)*. 2015. 219 f. Tese (Doutorado em em estudos

linguísticos, literários e tradutológicos em francês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. 2011. 479 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/104019>>.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2001.

SILVA, Alcina Silva Santos. *As flores na pintura da “anunciação” nos séculos XVI e XVII: a simbologia cristã e a arte decorativa*. 2011. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57324>>.

- Artigos

LIMA, Alisson Padilha de; DELGADO, Evaldo Inácio. *A melhor idade do Brasil: aspectos biopsicossociais decorrentes do processo de envelhecimento*. ACTA Brasileira do Movimento Humano, v. 1, n. 2, 2010.

LIMA, Deborah de Magalhães. *A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico*. Novos Cadernos NAEA, Belém, v. 2, n. 2, p. 5-32, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/107/161>>.

OTTONI, Máximo Alessandro Mendes. *Longevidade: uma Conquista ou um peso para a sociedade Brasileira?*. POLÊM! CA, v. 13, n. 1, p. 996-1005, 2014.

PACE, Richard. *Abuso científico do termo 'caboclo'? Dúvidas de representação e autoridade*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 1, p. 79-92, 2006.

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. *João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino*. OPUS, v. 13, n. 2, p. 39-53, 2007.

REZENDE, M. J. REZENDE, R. C. *A erradicação do trabalho escravo no Brasil atual*. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, nº 10, p. 7-39, 2013.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal; OLIVEIRA, Patrícia Valadão de Almeida. *“A casa do coração”*: uma canção construída por quatro autores separados pelo tempo, unindo Brasil e Portugal por meio de música e poesia. Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 39, n. 62, p. 99-125.

SANTOS, Lenine. & CHANTAL, Mauro. *O Acervo de Partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de Câmara brasileira*. In:

Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós Graduação em Música, 2017, Campinas. Anais do XXVII Congresso da ANPPOM, 2017.

SOARES, Mariana Schuchter; DA SILVA, Tatiane Abrantes. *Literatura oral: as parlendas e o lúdico na escola*. Linguagens-Revista de Letras, Artes e Comunicação, v. 3, n. 1, p. 31-43, 2010.

- Partituras

BIZET, Georges. *Carmen*. Coro, solistas e orquestra. 1 partitura. Paris: Choudens Père et Fils. 135 f.

BRANDÃO, José Vieira. OLIVEIRA, Babi. *O mesmo destino*. Coro a quatro vozes. 1 partitura. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1958.

FAURÉ, Gabriel. *Après un rêve*. Canto e piano. 1 partitura. 4f.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Ogun de Nagô*. Canto e piano. 1 partitura.

HENRIQUE, Waldemar. *Abaluaiê*. Canto e piano. 1 partitura. Rio de Janeiro: Editora Brasileira de Música Popular Ltda, 1949. 3 f.

LE MOS, Iberê de. *O Valle: Canto do Asceta*. Belo Horizonte: Manuscrito. Partitura. 4 f.

MASCAGNI, Pietro. Coro, solistas e orquestra. 1 partitura. New York: E.F. Kalmus. 272 f.

MIGNONE, Francisco. *Nossa Senhora das Neves*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.

_____. *Quatro Líricas Brasileiras*. Canto e piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1938.

_____. *Dentro da noite*. Canto e piano. 1 partitura. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1946. 4 f.

OLIVEIRA, Babi. *Águas paradas*. Canto e piano. 1 partitura. 3 f. Partitura manuscrita.

_____. *Apenas uma saudade*. Piano. 1 partitura. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1985. 3 f.

_____. *Areia do mar*. Canto e piano. 1 partitura. 5 f. Partitura manuscrita.

_____. *Branco*. Canto e piano. 1 partitura. 3 f. Partitura manuscrita.

- _____. *Cabocla*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Carro de bois*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Domingo*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *É sempre saudade*. Canto e piano. 1 partitura. 5 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Intermezzo*. Canto e piano. 1 partitura. 3 f. Partitura manuscrita.
- _____. *La vie*. Canto e piano. 1 partitura. 6 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Missa do Galo*. Canto e piano. 1 partitura. São Paulo: Mangione e Filhos, 1948. 3 f.
- _____. *O mesmo destino*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Ó Viuvinha*. Canto e piano. 1 partitura. 3 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Poema das mãos*. Canto e piano. 1 partitura. 5 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Praias da minha terra*. Canto e piano. 1 partitura. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale. 3 f.
- _____. *Saudade de você*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Seresta do desalento*. Canto e piano. 1 partitura. 6 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Seresta da Esperança*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Singela canção de Maria*. Canto e piano. 1 partitura. São Paulo: Mangione e filhos editora. 2 f.
- _____. *Sonho*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Toada das águas verdes*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.
- _____. *Toada da saudade*. Canto e piano. 1 partitura. 2 f. Partitura manuscrita.

_____. *Toada da solidão*. Canto e piano. 1 partitura. Rio de Janeiro: Edições enterprise. 3 f. Partitura manuscrita.

_____. *Trovas*. Canto e piano. 1 partitura. 4 f. Partitura manuscrita.

_____. *Você diz que não gosta de mim*. Canto e piano. 1 partitura. Partitura manuscrita.

TAVARES, Heckel. *Funeral d'um Rei Nagô*: Canto do Alufá. Rio de Janeiro: Casa Mozart Músicas. Partitura 4 F.

VASCONCELOS, Carmen. *Os oincho dela....* Canto e piano. 1 partitura. Belo Horizonte: Selo Minas de Som. 4f.

_____. *Saudade*. Canto e piano. 1 partitura. Belo Horizonte: Selo Minas de Som. 3 f.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cantilena*. Canto e piano. 1 partitura. 2 f.

_____. *Il nome di Maria*. Canto e piano. 1 partitura. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão. 4 f.

- Sites de internet

<http://jornalcorreiojurunense.blogspot.com/2011/09/dulcinea-paraense-participa-de-sessao.html>. Acesso em: 03 fev. 2023.

https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php. Acesso em: 06 nov. 2022.

<https://www.collinsdictionary.com/pt/>. Acesso em: 05 mai. 2022.

<http://jornalcorreiojurunense.blogspot.com/2011/09/dulcinea-paraense-participa-de-sessao.html>. Acesso em: 02 abr. 2023.

http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido. Acesso em: 06 jun. 2021.

<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/0421741512059389.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2023.

- Vídeos

Nhapopé, Villa-Lobos. Intérprete: Amin Feres. <https://www.youtube.com/watch?v=KE3BJgIHQNs>. Acesso em: 08 ago. 2022.

Rapadura, Guerra Peixe. Intérprete: Inácio de Nonno. https://www.youtube.com/watch?v=de2JzW_gXKM. Acesso em: 08 ago. 2022.

Singela canção de Maria, Babi de Oliveira. Intérprete: Victor Prochet. <https://www.youtube.com/watch?v=GTRTXlxx8aE>. Acesso em: 16 abr. 2023.

- Discos

Copacabana 25000. Disponível em:
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/139571/hino-do-xxxvi-c-e-i-ii>.
Acesso em: 07 jul. 2021.

LP Recital. Disponível em: <https://immub.org/album/recital>. Acesso em: 06 abr. 2023.

LP Vasco Mariz - Recital de canções brasileiras de câmara (1956). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A1jNXxKMV-k&t=1160s>. Acesso em: 09 set. 2022.

- Instituição

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiro de 2022. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

ANEXO I: NOSSA EDIÇÃO DAS PARTITURAS

Carro de bois
(Aboio)

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Gerado Ulhoa Cintra (s.d.)

Adagio
Tristonho

p *rall.*

7 *p*

Oh!

7 *p*

11 *mp*

Oh!

11

2 **Andante** Carro de bois
mf

14 *mf* *mf*
 14 Ê boi! A - cor - da, Ma - lha - do.

18
 18 Ê boi! Sos - se - ga, Pre - ti - nho.

21
 21 To - ma o teu ru - mo, Pin - ta - do. Não vás er rar o ca mi nho.

26
 26 Lá vai o car - ro de bois chi - an - do pe - lo ca - mi - nho.

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

The musical score is for a piece titled 'Carro de bois' in a major key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is 'Andante' and the dynamic is 'mf'. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line includes triplets and slurs. The lyrics are in Portuguese. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Carro de bois

3

30

30 Cho - ra e ge - me de sau - da - de a ro - da e - nor - me de pi - nho.

34

34 Doi - ra - do pe - la po - ei - ra, vol - ta da vi - da o meu - car - ro.

38

38 Quer o boi, queira ou não queira, pu - xa um car - ro de sau - da - de.

42

42 Mi - nha ca - bo - cla fa - cei - ra vem ro - dar em - pa - re - lha - da,

4

Carro de bois

46

a ou - tra ro - da de pi - nho da mi - nha vi - da a - pa - ga - da.

Adagio

50 *p*

Oh!

54 *pp*

Oh!

Seresta do desalento

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Adagio

Poema: Orádia Oliveira (s.d.)

Com sentimento seresteiro

The musical score is written for piano in 4/4 time, key of D major. It consists of 16 measures, divided into five systems of four measures each. The score includes various dynamics and articulations:

- Measure 1:** Starts with a piano introduction. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The instruction *sem ralentar* is present.
- Measure 4:** The melody in the right hand begins. The instruction *cresc.* is present.
- Measure 8:** The melody continues. The instruction *f* (forte) is present in the first measure of the system, and *p* (piano) is present in the third measure. A repeat sign is at the end of the system.
- Measure 12:** The melody continues. The instruction *f* is present in the first measure.
- Measure 16:** The final measure. The instruction *rall.* (ritardando) is present. The piece ends with a fermata over the final chord.

2

Seresta do desalento

a tempo
mf

20

O meu a mor foi em - bo - ra, sem sau-da-de, sem ran - cor!

8va-

a tempo

mp

24

So-zi-nha minh' alma cho-ra, so-zi-nha minh' al-ma cho-ra, re-lem-bran-do o seu a - mor.

28

2ª vez

nos-so mun-do, nos-so so-nho, enfim, vi-ven-do so-men-te em mim _____

28

2ª vez

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piece is divided into three systems of music. The first system (measures 20-23) includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 24-27) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The third system (measures 28-31) includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *a tempo*. There are also performance instructions like *8va-* and *2ª vez* with a repeat sign. The piano part features various textures, including chords, arpeggios, and melodic lines.

Seresta do desalento

3

mf *mp*

32

E vi - vo, a vi - da sem gra - ça, que me fez sor - ver a ta - ça des - ta sau - da - de sem fim

32

col canto *a tempo* *menos*

36

Meu a - mor vi - ve en - le - va - do, num fal - so a - mor que é exal - ta - do, e que su' al - ma per - deu.

36

mf

40

Não can - ta mais e nem so - nha, não sen - te a vi - da ri - so - nha, e não tem na - da de seu.

40

4

Seresta do desalento

mp

44

Não vê o en-can-to da noi-te, nem a be-le-za da Au-ro-ra ah! meu amor se per-deu!...

col canto a tempo

48

E quando minha-lma cho-ra, não é por-que foi em-bo-ra mas por-que tu-do esque-ceu!

m.d. *pp* col canto a tempo

f

52

Mas, ben-di-go o so-fri-men-to, to-da a dor e o de-sa-len-to des-ta sau-da-de sem fim.

col canto

Você diz que não gosta de mim

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Deodato Mayer (s.d.)

Largo

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction, starting with a piano (*p*) dynamic and gradually increasing to mezzo-forte (*mf*). The second system includes the vocal entry, marked mezzo-piano (*mp*), with a vocal line and piano accompaniment. The third system contains the vocal line with lyrics and piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

p *mf* *mp* *p*

4 *mp* $\text{\$}$
Vo - $\text{\$}$

7
cê diz que não gos - ta de mim, vo-cê diz que não quer nem me

2

Você diz que não gosta de mim

10

ver, Que não li - ga o que eu pen - so, e o que eu di - go, que não se im - por - ta co -

13

mi - go, que de mim nem quer sa - ber. Vo - cê diz que não gos - ta de

16

mim, e que e - vi - ta a - té mes - mo me o - lhar, mas sei... que é des - pei - to é vai - mas fa - la o que o co - ra - ção des

mf

2ª vez ⊕

2ª vez ⊕

Você diz que não gosta de mim

3

20

da - de, que vo - cê fo - ge à ver - da - de, com me - do de con - fes -

col canto

22

mf

sar. Quem es - que - ce de fá - to, não co - men - ta, não dis - cu - te não in -

a tempo *p*

25

ven - ta dei - xa o pas - sa - do sos - se - gar. O que

4

Você diz que não gosta de mim

27

fa-la, o que in-da-ga-o que la-men-ta é sem-pre a-que le que ten-ta a si mes-mo en-ga - nar. Vo

espress.

31

men - te, vo - cê não diz o que sen - te, "quem des - de - nha, quer com -

col canto

33

prar."

a tempo

Domingo

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Jorge de Lima (1893-1953)

Andante

Alegre

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

5 *mp* *Declamado* *sem rall.*

A - ma - nhã é do - min - go, pe - de ca - chim - bo, o ga - lo Mon -

5 *sem rall.*

The first system shows the vocal line starting at measure 5 with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. A section marked 'sem rall.' begins at measure 8.

9

tei - ro pi - sou na a - reia, a a - rei - a é fi - na, deu no si - no, o si - no é de

9

The second system continues the vocal line with triplets and slurs. The piano accompaniment remains consistent with the previous system.

13

pra - ta, deu na ma - ta, a ma - ta é va - len - te, deu no te - nen - te, o te - nen - te é mo -

13

The third system concludes the vocal line with triplets and slurs. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

2

Domingo

17

sem rall.

fi - no, deu no me - ni - no, o me - ni - no, é ca - o - lho, fu - rou o teu o - lho.

17

sem rall.

21

p menos

Ah, que sau - da - des que te - nho da au - ro - ra da mi - nha vi - da!

21

p menos

25

mp

Ah! Ca - se - mi - ro, a au ro - ra de mi - nha vi - da

25

29

Ten.

foi um do - min - go bo - ni - to: lo - go ce - do o ga - lo mon - tei - ro can - ta - va no

29

Ten.

col canto

Domingo

3

33 *a tempo*

pá - tio, e a au - ro - ra sa - i - a do can - to do ga - lo, e o Zu - za da

33 *a tempo*

36

Li - ca, te - nen - te da guar - da, de que - pe nos o - lhos, bo - tões a - re a - dos, ron - da - va fu

36

40 *p sub.*

man - do a ca - sa da Au - ro - ra, Au - ro - ra Car - va - lho, cu - nha - da do

40 *p sub.*

43

Pa - dre. A - ma - nhã é do

43 *p*

Singela canção de Maria

Ao Tarquínio Lopes, criador desta música, homenagem dos autores

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Mário Faccini (1906-1957)

Andantino

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems of piano accompaniment and vocal lines.

The first system (measures 1-2) features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The dynamic is marked *mf*. The tempo is *Andantino*.

The second system (measures 3-4) continues the piano accompaniment. A vocal line enters in measure 3, marked with a triplet of eighth notes. The dynamic is *mf*.

The third system (measures 5-6) shows the vocal line continuing. The dynamic is *p* (piano) with the instruction *rubato*. The lyrics are: "Ma - ri - a, nin - guém po - de - rá di - zer ao cer - to quais". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Singela canção de Maria

2

11 *mf*

são as Ma - ri - as e nem as cal - cu - lar. Mais

15

fá - cil con - tar a - rei - as no de - ser - to, es -

mp *col canto*

19 *ritardando*

tre - las no céu, es pu - mas no mar.

ritardando

Singela canção de Maria

3

23 *mf a tempo*

Ma - ri - a da Gra - ça, Ma - ri - a A - pa - re - ci da, Ma -

28 *rall. pp a tempo*

ria I - za - bel, Ma - ri - a da Con-cei - ção. Mas

32

ju - ro, Ma - ri - a, vo - cê é di - fe - ren - te. I -

Singela canção de Maria

4

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 36-39):
 The vocal line begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The lyrics are "gual a vo - cê não e - xis-tem ou - tras não. Ma-". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

System 2 (Measures 40-43):
 The vocal line continues with a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The lyrics are "ri - a sem na - da, Ma - ri - a sim - ples - men - te. A -". The piano accompaniment uses block chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *p*.

System 3 (Measures 44-47):
 The vocal line concludes with a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The lyrics are "pe - nas Ma - ri - a do meu co - ra - ção." The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns. Dynamics include *rall.*, *pp*, and *ppp*.

Seresta da Esperança

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Andante

Poema: Mário Faccini (1906-1957)

Seresteiro

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble and bass clef, a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into systems. The first system (measures 1-3) features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Dynamics include *mp* and *p*. The second system (measures 4-5) continues the piano accompaniment. The third system (measures 6-7) includes a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef, with a *rall.* marking. The fourth system (measures 8-9) features a vocal line in the bass clef with the lyrics 'Na tris - te - za e de - sa len - to do bem que já ter - mi - nou,' and piano accompaniment in the treble clef. Dynamics include *p* and *a tempo*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

2

Seresta da Esperança

11 *mp*

Na tor - tu - ra e no tor - men - to da sau - da - de que fi - cou;

14 *mf*

Na amar - gu - ra da lem - bran - ça so - men - te res - ta u - ma voz: so - men - te a voz da Es - pe -

17 *2ª vez* ⊕

ran - ça, fá - lan - do den - tro de nós.

2ª vez ⊕

Seresta da Esperança

3

19 *mp*

Ó Es-pe ran-ça, ó Es-pe - ran - ça men - ti - ro - sa, sei que tu

19 *menos* *mf* *movido*

22

és u - ma men - ti - ra pi - e - do - sa. Men-te, Es-pe - ran - ça, di - ze que eu se - rei fe -

22

25

liz, e que e-la in-da me quer co-mo ou-tro - ra já me quis. Só não me

25 *p* *rall.* *p*

4

Seresta da Esperança

28

ten.

fu - jas, Es - pe - ran - ça, oh não, tem dó! Que eu sin - to

a tempo *col canto* *p*

30

me - do de fi - ear co - mi - go só!

menos

32

nós.

32

Toada das águas verdes

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Tarquínio Lopes (s.d.)

Adagio

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked *Adagio*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The introduction consists of several measures of chords and arpeggiated figures. The first system (measures 1-3) features a piano (*p*) dynamic and includes markings for *8va-* (octave up), *affrett.* (accelerando), and *menos* (diminuendo). The second system (measures 4-6) starts with a *rall.* (ritardando) marking, followed by *p* and the same *affrett. menos* markings. The third system (measures 7-9) also begins with *rall.*, followed by *p* and *affrett. menos*. At measure 12, the voice enters with the lyrics "Ó á - gua ver - de do mar,". The piano accompaniment continues with a *rall.* marking and a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2

Toada das águas verdes

15

que vens à pra - ia cho - rar, con - ta, sca tua a - mar -
 que eu tan - to gos - to de ver por - que lem - bram os o - lhos

18

gu - ra é i - gual ao meu pe - nar!
 ver - des de al - guém que me fez so - frer

21

Con - ta - me tua - a - mar - gu - ra, ó á - gua ver - de do

24

mar. Sem - pre in - cons - tan - te, o

accelerando
mf

accelerando

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of longing and memory by the sea.

Toada das águas verdes

3

27

mar a ru - gir.

29

vem des - man - char - se em ca - ri - cias na praia

31

pa - ra de no - vo - fu - gir.

33

affrett. *menos*

4

Toada das águas verdes

36 *pp* *affrett.* *8va*

39 *rall.*

41 *p*

44 *Ten.*
O - lhos ver - des, á - guas ver - des que eu tan - gos - to de

44 *cedendo* *p* *pp*

47 *ver!* *8va* *p*

Areia do Mar

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)
Poema: Pe. Herádio Marques (s.d.) e
Orádia Guimarães (s.d.)

Largo

pp

5 *p*

A - re - ia do mar, a - re - ia, a - reia do po - ço fun - do a

9 *pp*

re - ia do mar. A - re - ia do mar, a - re - ia, a - reia do po - ço fun - do a

13 *mf*

re - ia do mar. Ca - chor - ri - nho - es - tá - la - tin - do - a - re - ia, lá no fun - do do quin - tal, a -

13 *mp*

2 Areia do Mar

mf

17 re-ia do mar. Ca-la a bo-ca, ca-chor-ri-nho, a - re - ia, dei-xa meu ben-zi-nho en-trar, a -

21 re-ia do mar Can-ta, can-ta, ca-no - ei - ro, tu-a voz que-ro-es-cu-

25 tar. Quan-do can-tas, ca-no - ei - ro, o mar se de-bru-ça in-

29 tci - ro pa-ra as a-re-ias bei - jar.

p subito

rall. *Mais movido* *mf*

p subito *rall.*

Areia do Mar

3

33 *mf* *mf*

U - ma can - ti - ga sin - ge - la nos faz bem co - mo a ilu - são

mf *a tempo*

37 *rall.*

que nos pren - de e nos en - le - ia, em - bo - ra sen do cas - te - lo de, um so - nho fei - to de a re - ia. A -

rall.

41 *mp*

re - ia do mar, a re - ia, a - reia do po - ço fun - do, a re - ia do mar. A -

pp *sempre p*

46 *pp* *rall.*

rei - a do mar! A - rei - a do mar!

pp *rall.* *dim.*

Cabocla

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Osório Dutra (1889-1968)

Moderato

p *rall.*

mp

5 Ca - bo - cla da mi - nha ter - ra, — meu de - se - jo e meu pe - ca - do,

a tempo

9 tens o pu - dor de - li - ca - do da ma - dres - sil - va da ser - ra.

2

Cabocla

13

Eu sei de um moço tris - to - nho, que se jul - ga bem fe - liz

17

por-que, pre-lú-dio de um so - nho, de lon - ge tu lhe sor - ris...

22

mf

Teus o - lhos têm a ma - gi - a e - xu - be - ran - te e vi - tal

Cabocla

3

26 *rall.*

que há na o - pu - lên - cia bra vi - a das fo - lhas de um ca - fe zal.

26 *col canto* *rall.*

30 *a tempo* *mp*

Quan-do te ve - jo na es - tra - da de a - ven - tal e sam - bu - rá,

30 *a tempo*

34 *rall.*

che-go a sen - tir no teu bei - jo um gos - to bom de a - ra çá.

34 *col canto*

4

Cabocla

a tempo

38

A for - ça da nos - sa ra - ça vem do teu ar se - nho -

38

a tempo

41

cresc.

ril, fa - la em teus o - lhos a gra - ça,

41

rall. *col canto*

f

44

can - ta em tu' al - ma o Bra - sil!

44

col canto

Ó Viuvinha

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Osório Dutra (1889 -1968)

Andante

Alegre

mf

mp

6 An - da de lu - to fe - cha - do, sem que es - cla re - ça o mo - ti - vo

p

10 de tão pro - fun - da tris - te - za. Gos - ta dos bre - jos, dos char - cos,

p

2

Ó Viuvinha

14 *mf*

en - tre gra - mí - neas e jun - cos. Quan - do

18

mor - re a com - pa - nhei - ra, faz o que faz mui - ta

21 *ten.*

gen - te: ca - sa - se lo - go com ou - tra!

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 14-17) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords. The second system (measures 18-20) continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system (measures 21-23) concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ten.* (tenuto).

Saudade de você

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Osvaldo Gouvêa (s.d.)

Andante
Seresteiro

p

5

p §

1. Nes-ta §

5

rall.

9

nói-te, ao lu-ar, não sei por que me vem tan - ta sau - da - de de vo - cê. Me
nói-te, ao lu-ar, pro-cu-ro em vão fu - gir de um sor - ti - lé - gio e mal - di - ção, vo -

p a tempo

p col canto

express.

2

Saudade de você

13 *mp*

vem um de-ses-pe-ro, uma an-sie da - de de bei - jar e de en - la - çar es - ta sau - da - de. E - nal - cê dei-xou fi-car su - a be - le - za - - dis - per - sa no es - plen - dor da na - tu re - za. Nes - ta

a tempo

17

te - ços as es - tre - las si - len - cio - sas meu so - nho, ver - sos no - vos a com - por, fa - noi - te ao lu - ar não sei por que me vem es - te per - fu - me de vo - cê que en -

21 *2ª vez* ⊕

lan-do-lhes de um há-bi-to de ro-sas e de uns lá-bios se-qui-o - sos de a mor. can-ta, que tres-ca-la, que per-sua-de, que é vo-cê to-da in

2ª vez ⊕

rall.

Saudade de você

3

25 *a tempo*

Che-ga-me à au-di-ção o mur - mú - rio das on-das pal-pi - tan - do aos de - dos do ar!

25 *a tempo*

29

E, do ple-ni-lú-nio ao bei-jo frio, pres-sin-to que ou-tros lá-bios vou to-car.

29 *express.*

33 *mp*

Che-ga-me à au-di-ção o mur - mú - rio das on-das pal-pi - tan - do aos de - dos do ar!

33 *a tempo*

4

Saudade de você

37

E, do ple - ni - lú - nio, ao bei - jo frio, pres - sin - to que, ou - tros lá - bios vou to -

40

car! 2. Nes - ta

42

tei - ra es - ta sau - da - de.

express.

Branco

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Alvaro Moreyra (s.d.)

Adagio
Ponteio de Violão

p *menos*

5 *mp*
Se o bran - co é cor da a - le - gri - a e do a - mor e da i - lu

8 são, por - que as ca - be - ças dos

rall. *a tempo*

2

Branco

mf

11

ve - lhos as - sim tão bran - cas se - rão?

mp

15

Por que as ca - be - ças dos ve - lhos

17

as - sim tão bran - cas se - rão? Se não têm mais a - le -

menos

col canto

Branco

3

20

gri - a, nem a mor, nem i - lu - são! Se não

23

ten.
têm mais a - le - gri - a, nem a - mor, nem i - lu - são?

col canto *rall.* *a tempo*

27

ten.
menos *ten.*
8va

Intermezzo

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Dulcinéa Paraense (1918-?)

Moderato
Seresteiro

3 *mp*
Eu sen -

6
ti cres - cer em mim meu pen - sa - men - to mi - nha pa -

2

Intermezzo

8

la - vra pro - nun - ci - a - da mor - reu, por - que não foi ou -

10

p

vi - da. *p* Nin - guém so - freu mi - nha es - pe - ran - ça,

13

mf *f*

mf nin - guém so - freu mi - nha es - pe ran - ça! *f* Ail...

Intermezzo

3

16

— Eu fui co-mo.as rel - vas, os jun - cos, os sal - guei - ros,

16

19

nin - guém me per - ce - beu, mas eu

19

21

fui a.a - le - gri - a dos ca - mi - nhos.

21

O mesmo destino

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Gabriel Lucena (s.d.)

Andante
Vivo

Declamado

mf

5 Noi-te. Ba - tu - que. Sen - za - la de ne - gros, as vo - zes do - len - tes res - mun - gam to a - das,

col canto

11 os ne - gros ba tu - cam, re - pe - tem can - ti - gas, dan - çan - do fe - li - zes, ba - ten - do com os pés.

18 Se can - tam, não di - zem a - qui - lo que sen - tem, se sen - tem, não sa - bem di - zer no que can - tam.

p

2 O mesmo destino

24 *mf* *p*

So - firer e can - tar, sor - rir e vi - ver: o ne - gro con -

29 *mf* *pp* *p*

fun - de não sa - be di - zer a - qui - lo que sen - te, a - qui - lo que dói.

34 **Moderato** *mf*

Ne - gro é ca - ti - vo, não tem li - ber - da - de, a vi - da do

38

ne - gro não tem ou - tro fim. Não sen - te a des -

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 24-28) features a vocal line with triplets and piano accompaniment with chords. The second system (measures 29-33) continues the vocal line with triplets and piano accompaniment, including a 'rall.' marking. The third system (measures 34-37) is marked 'Moderato' and features a more active piano accompaniment with eighth-note patterns. The fourth system (measures 38-41) concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment.

O mesmo destino

3

42

gra - ça, com os om - bros des - nu - dos tra - ba - lha, mou - re - ja, de noi - te, de di - a, de di - a e de

46

noi - te, a dor não co - nhe - ce, que im - por - ta se so - fre, que va - le é sor - rir.

p

50

a tempo

53

No en - tan - to, coi - ta - do, tra - ba - lha, mo - re - ja, ba - tu - ca, can - tan - do o que que não

4

O mesmo destino

57

seí, não sa - be, não sa - be se so - fre, se vi - ve, se vi - ve, se

60

cho - ra, se cho - ra, se vi - ve, que tem os di - rei - tos do bran - co tam -

63

Lento

bém. O mes - mo des - ti - no, a mes - ma sen -

a tempo *col canto*

67

ten - ça, que Deus di - ta - rá, que Deus di - ta - rá.

8^{va}

La vie

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)
Versos em português de Heitor Fróes* (1900-1987)

Andante

p

mf

7

*Versos em francês de autoria incerta.

2

La vie

10 *8^{va-}*

m.e.

m.d.

12 *ff*

m.d.

m.e.

m.d.

m.e.

m.d.

m.e.

rall.

14

La vie est vaine: un peu d'a - mour,

8^{va-}

La vie

3

18

un peu de haine Et puis bon jour

18

8^{va}-7

⊕ Coda

22

La vie est breve: un peu d'es - poir.

22

8^{va}-7

⊕ Coda

p

26

Un peu de rêve, et puis bon - soir!

26

rall.

4 La vie

30

A vi - da hu - ma - na é va - zi - a

34

Um pou-co de a - mor fru - i - do

38

Um pou-co de ó - dio sen - ti - do e

La vie

5

42

foi - se a ma - nhã: bom di - a!

46

A vi - da hu - ma - na é fu - gaz:

50

Um pou-qui - nho de es - pe ran - ça,

6

La vie

54

Um so-nho que pou-co al-can-ça Bo-a

54

58

noi-te e na-da mais.

58

61

61

Ten. *a tempo*

a tempo

mf

The image shows a musical score for the song 'La vie'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system starts at measure 54 with the lyrics 'Um so-nho que pou-co al-can-ça Bo-a'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system starts at measure 58 with the lyrics 'noi-te e na-da mais.'. It includes a 'Ten.' (Tension) mark and an 'a tempo' instruction. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system starts at measure 61 and includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

La vie

7

65

Musical score for measures 65-68. The system includes a bass line and two treble staves. The bass line has rests. The upper treble staff contains a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 67. The lower treble staff contains a chordal accompaniment with slurs.

69

Musical score for measures 69-70. The system includes a bass line and two treble staves. Measure 69 features a dynamic marking of *8^{va}-1* and *m.e.* in the bass line, and a melodic line in the upper treble staff with a dynamic marking of *m.d.* and a slur. Measure 70 continues the melodic line in the upper treble staff and has a dynamic marking of *m.d.* in the lower treble staff.

71

Musical score for measures 71-74. The system includes a bass line and two treble staves. Measure 71 starts with a dynamic marking of *ff* and a melodic line in the upper treble staff with a dynamic marking of *m.d.*. The bass line has a dynamic marking of *m.e.*. Measures 72-74 continue the melodic line in the upper treble staff with dynamic markings of *m.e.*, *m.d.*, and *m.e.* respectively. The bass line has a dynamic marking of *m.d.* and a dynamic marking of *m.e.* in measure 74. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.' and a dynamic marking of *rall.* in the upper treble staff.

8 La vie

♩ Coda

73 *allargando*

poir Un peu de rêve et puis bon

♩ Coda

73 *8va* *allargando*

76 soir!

76 *a tempo* *rall.*

79 *rall.* *ff*

Trovas

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)
Poema: Leozinha Magalhães de Almeida (s.d.)

Moderato (sem ralentar)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of piano accompaniment and vocal lines.

First System (Measures 1-4): The piano accompaniment begins with a *p* (piano) dynamic. The vocal line starts with a melodic phrase.

Second System (Measures 5-8): The piano accompaniment continues with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking. The vocal line features a triplet of eighth notes marked with an *8va* (octave) sign.

Third System (Measures 9-12): The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The vocal line includes the lyrics: "Es - te - jas on de es - ti - ve - res, es - tou con - ti - go tam - bém...".

Fourth System (Measures 13-16): The piano accompaniment continues. The vocal line includes the lyrics: "Por - que mais do que te que - ro, aí, não te quer mais nin - guém — por - que".

2

Trovas

17 *p* *a tempo*

mais do que te que - ro, ai, não te quer mais nin - guém.

21 *a tempo*

Se - gue-te.o meu pen - sa - men - to pe - las es - tra - das em - fo - ra...

25 *rall.*

Ou - ve.o sus - sur - ro do vento! É.o meu co - ra - ção que cho - ra.

29 *a tempo*

Tu te vais dis - tan - ci - an - do i - mer - sa na so - le - da - de,

p *a tempo*

Trovas

3

33

eu fi - co por ti re - zan - do, na voz da mi - nha sau - da - de.

33

rall. *a tempo*

37

37

40

40

⊕

42

não te quer mais nin - guém!

42

a tempo *rall.*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 33-37) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 35, marked 'rall.', and a return to 'a tempo' in measure 37. The second system (measures 37-40) continues the piano accompaniment. The third system (measures 40-42) includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part has a section marked 'a tempo' in measure 41 and 'rall.' in measure 42. The score is in a key with three flats (E-flat major/C minor) and a 3/4 time signature.

Poema das mãos

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Milton Mendes (s.d.)

Moderato

p *cresc.*

mf *cresc.*

f *p*

rall. *affret.*

p

Lem - bras - te da - que - las ma - nhãs

menos *p* *menos*

2

Poema das mãos

20

fri - as, ne - vo - en - tas, quan - do as mi - nhas mãos nu -

25

as, guar - dan - do em si um mun - do de ca - ri - cias len - tas,

29

ao sen - ti - rem tão fri - as as tu - as

34

num mi - la - gre de ca - lor, tão té - pi - das tor - na - vam - nas a -

Poema das mãos

3

38 *mp*

mor? Na lan - gui - dez da - que - las ma - nhãs se -

38 *mf*

42

re - nas, às ve - zes ro - ça - vam - se a - pe - nas as nos - sas mãos as -

46

sim... E co - mo - se um sim - ples con - ta - to bas -

46 *p*

50

tas - se, es - se mo - men - to fa - zi - a en - fim que bem

50

The image shows a musical score for the song 'Poema das mãos'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes lyrics in Portuguese. The first system (measures 38-41) features a vocal line starting with 'mor?' and 'Na lan - gui - dez da - que - las ma - nhãs se -' and a piano accompaniment with a *mf* dynamic. The second system (measures 42-45) continues with 're - nas, às ve - zes ro - ça - vam - se a - pe - nas as nos - sas mãos as -'. The third system (measures 46-49) includes 'sim... E co - mo - se um sim - ples con - ta - to bas -'. The fourth system (measures 50-53) concludes with 'tas - se, es - se mo - men - to fa - zi - a en - fim que bem'. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. There are triplets and a *rit.* marking in the piano part of the first system.

4 Poema das mãos

53

al - to o co - ra - ção fá - las - se.

53

rall.

8^{va}

p subito

57

p

E a - ten.

57

affret.

cedendo

rall.

ten.

61

go - ra, a - go - ra nas ma-nhãs fri - as

61

65

e pe - las noi - tes sem lu - as, co - mo as mi - nhas

65

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with chords and arpeggiated figures. Performance markings such as 'rall.', 'p subito', 'affret.', 'cedendo', and 'ten.' are used throughout. The lyrics are in Portuguese and describe a poem about hands.

Poema das mãos

5

69

mãos co - mo as mi - nhas mãos

mf *p*

73

têm sau - da - de das tuas

8^{va}

77

77

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Poema das mãos'. It consists of three systems of music. The first system (measures 69-72) features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a long note on 'mãos' followed by a melodic phrase for 'co - mo as mi - nhas mãos'. The piano accompaniment includes dynamic markings *mf* and *p*. The second system (measures 73-76) continues the vocal line with 'têm sau - da - de das tuas' and features a piano accompaniment with an 8^{va} (octave) marking. The third system (measures 77-78) shows the vocal line and piano accompaniment concluding with sustained chords and notes.

Sonho

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)

Poema: Augusto Frederico Schmidt (1906-1965)

Andante

p

mp

So - nho que vens co - mi - go a es - te pas - sei - o.

mf

Va - mos os dois an - dan - do, len - ta - men - te, de mãos da - das sor -

rín - do pe - la es - tra - da. Den - tro em pou - co, de - trás dos al - tos

2

Sonho

23

mon tes a noi - te che - ga - rá.

28

p

Vens de bran - co, tu-as mãos lon-gas e le - ves, tu-as mãos de

ppp

33

lí - rio mui-to fri - as são. Não te pos - so di

38

zer nem u-ma só pa - la - vra. Mas que fe-li-ci - da - de e que do-çu-ra i men - sa

Sonho

3

44

há no meu co - ra ção!

49 *mf*

Hei de ser sem - pre teu, há de ser sem - pre mi - nha!

52

Nun - ca um mo - men - to só dei - xa - rei de te a mar...

56 *cresc.* *f*

Vi - ve re - mos os dois tão u - ni - dos e for - tes.

4

Sonho

61 *p*

Tão se - re - nos e bons que nem a mor - te

65 *f* *rit.*

os nos - sos co - ra - ções se - pa - ra - rá.

69 *pp* *p subito*

So - nhei que vi -

72

es - te a es - te pas se - - - io...

ppp

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 61-64) features a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with chords. The second system (measures 65-68) has a vocal line with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment that includes a ritardando (*rit.*) and a fortissimo (*ff*) section. The third system (measures 69-71) shows a vocal line with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic and a piano (*p*) dynamic section. The fourth system (measures 72-75) features a vocal line with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic and a pianissimo (*ppp*) section.

Toada da solidão

Edição: Elias Magalhães

Música: Babi de Oliveira (1908-1993)
Poema: Mhyrtes Oliveira McMahan (s.d.)

Moderato

8 *mp*
 Quan-do a so - li - dão che - gou um re - ca - do vei - o dar. E-ra um

13
 re - ca - do tão tris - te que eu não quis a - cre - di - tar.

2

Toada da solidão

17



17

espressivo

20

De - pois e - la foi fi - can - do, foi fi - can - do de - va - gar e eu



25

fui me a - cos - tu man - do, can - tan - do pra não cho - rar.



30



Toada da solidão

3

34 *mp*

Ho-je gos - to tan - to de - la, com - pa - nhei - ra dos meus

39

ais, que só pe - ço que não fu - ja, que não

42

me a - ban - do - ne mais.

46

46