

# A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA – REFLEXÃO SOBRE O TERMO *CICLO DE CANÇÕES*

Marcus Vinícius Medeiros Pereira\*

**RESUMO:** Apresentação de breve evolução histórica dos ciclos de canções, elaborado a partir de obras de referência sobre o gênero; e discussão a respeito do significado dos termos *ciclo* e *série de canções*, baseada na definição do termo *song cycle* apresentada no dicionário Grove e em relatos de compositores brasileiros da atualidade sobre o tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** canção brasileira; ciclo de canções; série de canções.

**ABSTRACT:** A brief historical evolution of song cycles, based on reference books about the theme; and a discussion about the meaning of the terms *song cycle* and *song series* based on the definition of the term *song cycle* presented in Grove Dictionary and on Brazilian composers reflections about the theme.

**KEYWORDS:** Brazilian song; songs cycle; songs series.

## INTRODUÇÃO

No trabalho com canções de câmara, inclusive com as canções nacionais, estamos sempre em contato com álbuns e coletâneas, como por exemplo os ciclos schumannianos “Dichterliebe” e “Frauenliebe und -leben”; a “Winterreise” e “Schwanengesang” de Schubert; as “Cinco Canções de Alice” de Camargo Guarnieri; as “14 Serestas” de Villa-Lobos, o “Ciclo Brecht” de Cláudio Santoro.

Muitos compositores se referem a essas coletâneas de várias formas: ciclos, séries, conjuntos, álbuns, até coletâneas mesmo. “Die schöne Müllerin”, de Schubert, por exemplo, traz como subtítulo “*Ein Zyklus von Liedern von Wilhelm Müller*”.

Busca-se, neste trabalho, refletir sobre os “agrupamentos” de canções e as características que os definem ou não como *ciclos*.

## OBJETIVOS

Pretende-se apresentar um breve percurso histórico dos ciclos de canções através da obra de importantes compositores do gênero, mostrando uma evolução do pensamento destes compositores a respeito do termo. E, além disso, discutir a definição dos termos *ciclo* e *série de*

---

\* Mestrando em Práticas Interpretativas pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista CAPES/CNPq. Endereço eletrônico [marcus\\_piano@hotmail.com](mailto:marcus_piano@hotmail.com).

*canções* – amplamente utilizados por compositores e musicólogos ao longo da história da canção de câmara, em especial da canção de câmara brasileira.

## JUSTIFICATIVA

No estudo de uma coletânea de canções em nossa Dissertação de Mestrado – “O Livro de Maria Sylvia” op. 28 de Helza Camêu – sentimos a necessidade de investigar se essas canções formam um *ciclo* ou não. Esta necessidade é que nos levou a discutir o termo de maneira mais profunda.

O breve histórico dos ciclos de canções é apresentado a fim de contextualizar a discussão do termo através da evolução do pensamento dos compositores e, conseqüentemente, de suas obras.

O verbete *song cycle*, apresentado no dicionário Grove – uma das mais conceituadas obras de referência na literatura musical – é uma base sólida a partir da qual estabelecemos paralelos com o pensamento de alguns compositores nacionais. Recorreu-se aos compositores brasileiros contemporâneos a fim de embasarmos a discussão do termo com opiniões e relatos vivos daqueles que continuam hoje a evolução da canção de câmara.

## METODOLOGIA

O percurso histórico dos ciclos de canções foi feito a partir da tradução do texto de Susan Youens apresentado no Dicionário Grove, acrescido de algumas informações sobre obras nacionais do gênero.

A discussão do significado dos termos *ciclo* e *série de canções* foi feita a partir de relatos de compositores brasileiros acerca de sua experiência na composição de canções – relatos estes obtidos por meio de questionários enviados e respondidos por e-mail – e da definição do termo apresentada no dicionário Grove.

## CICLOS DE CANÇÕES – BREVE HISTÓRICO

Os ciclos de canções são associados, em um primeiro momento, com o século XIX – uma visão que surge em consonância aos ideais românticos de unidade – embora tenham existido em séculos anteriores. Grupos de madrigais e *chansons* podem ser considerados cíclicos quando os modos, afetos, tópicos textuais ou gestos musicais recorrentes demonstram certa coesão. Por

exemplo, a “Vênus Kränzlein” (1609) de Schein com a exploração da temática do amor, ou o ciclo “Musicalische Kürbs-Hütte” (1645) de Heinrich Albert com a temática da morte.

Os ciclos de canções não foram incomuns na Alemanha e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, deste tempo temos “Grief Keep Within” (1606) de John Danyel, “The Aviary” (c1783) e “The Anchorit” (c1792) de James Hook, e “Die Amerikanerin” (1776) de J. C. F. Bach.

Os vinte anos que antecedem e sucedem o século XIX revelam uma crescente publicação de canções, incluindo alguns ciclos como “Die Farben” (1795, com poesia de C. Münchler) de F. F. Hurka; “Musikalischer Almanach” (1796) de Reichardt, “Die Blumen” (1805, com poesia de Scholz) de Kuhlau e “Die Temperamente beim Verluste der Geliebten” (1816, versos de F. W. Gubitz) de Weber. Em alguns casos, um número de canções curtas em estilo folclórico (“Lieder in Volkston”) é agrupado para se produzir um ciclo, como em “Bilder und Träume” (1798) de Neefe. A tradição do ciclo temático com sua estrutura formal análoga ao *spoked wheel*, cujas partes individuais se irradiam de uma concepção central, é mais evidente a partir de 1820, em “Die Jahreszeiten” de Friederich Schneider (poesia de T. Heinroth). Outros ciclos de canções do início do século XIX de Weber, F. H. Himmel e outros, baseados em temas patrióticos, apresentam um significado histórico pelo foco dirigido às guerras napoleônicas e pela evidência do nacionalismo na arte.

“An die ferne Geliebte” (1815-16, poesia de A. Jeitterles) de Ludwig van Beethoven é o primeiro ciclo conhecido que traz no título a palavra alemã *Liederkreis*<sup>1</sup> (grupo de canções), apesar de suas seis canções do opus 48 (1802) de Gellert já apresentarem algumas características de ciclo. Em um primeiro momento, Beethoven chamou as seis canções com poemas de Jeitterles (“An die ferne Geliebte”) de “Sechs Lieder”, mas, talvez a necessidade de explicar seis canções encadeadas com uma única cadência final e de dar um nome sugestivo a fim de trazer um novo interesse para o público da época influenciaram-no na escolha do novo título. As inovações trazidas por Beethoven à composição de ciclos de canções são impressionantes: a sucessão de tonalidades é planejada e cíclica, as melodias iniciais são retomadas mais ao final, a música é contínua e é dado ao piano um papel mais proeminente que em outros ciclos de canções contemporâneos a ele. O texto poético antecipa a exploração de estados psicológicos e emocionais. Mas este não foi um modelo seguido pelos compositores contemporâneos a Beethoven, que preferiram o conceito de ciclo encontrado no “Wanderlieder” e “Frühlingslieder” (c1280) de Conradin Kreutzer, trabalhos que Schubert dizia admirar.

O ciclo poético-narrativo não se tornou comum antes de 1815. Seu predecessor foi o *Liederspiel*<sup>2</sup>, que tem em Reichardt seu pioneiro nos anos 1800 com seu conhecido “Lieb’ und Treue”. “Alexis und Ida” (1814) de Himmel é, por exemplo, um agrupamento de 46 canções pastorais idílicas com versos de C. A. Tiedge, com cerca de três horas de duração ou mais. Seu tamanho problemático é comprometido ainda mais pela narrativa lenta. No início do século XIX, a insistência dos países de língua alemã em *Einheit* (coerência), *Vielfältigkeit* ou *Mannigfältigkeit* (variedade) nos ciclos de canções é demonstrada pelas obras dessa época. A transição do *Liedspiel* para o Ciclo de Canções é expressada claramente com “Die schöne Müllerin” de Schubert, que nasce como uma peça musical criada por jovens membros de um salão de Berlim na casa do vereador Friedrich von Stägemann: Wilhelm Müller foi o jovem moleiro, a filha de

---

<sup>1</sup> Liederkreis significa, literalmente, “círculo de canções”. É um círculo ou clube de pessoas que se dedicavam ao cultivo da canção popular. As atividades dos Liederkreise eram variadas, tanto recreativas como criativas. Incluíam cantar simples grupos de canções e jogos com canções, além de apreciar performances de canções encenadas com figurinos ou *living pictures*. (PEAKE, 2001:682).

<sup>2</sup> Liederspiel significa, literalmente, “peça de canções”. É um tipo de encenação dramática desenvolvida na Alemanha do século XIX, na qual as canções são introduzidas em uma peça teatral. (BRANSCOMBE, 2001:682)

Stägerman interpretou a jovem moleira, Wilhelm Hensen foi o caçador e outros membros do círculo interpretaram papéis secundários. Os participantes pediram ao compositor Ludwig Berger para agrupar e musicar alguns poemas selecionados, o que resultou no ciclo intitulado “Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele ‘Die Schöne Müllerin’” op. 11. Wilhelm Müller depois revisou e aumentou os poemas como um monólogo na voz do jovem moleiro. Foi esta versão que Schubert musicou em 1823, omitindo 5 poemas. Embora recorra a pares de canções com a mesma tonalidade, a coerência do ciclo não depende de um esquema tonal unificador – o ciclo termina com um trítone a partir da tonalidade inicial – ou de recorrências temáticas, pois estes significados de coesão musical só se tornaram comuns posteriormente. Schubert experimentou compor ciclos de canções antes e depois de “Die schöne Müllerin”. Suas 20 coletâneas de canções do poeta alemão Theobul Kosegarten de 1815 têm sido identificadas como ciclos. Especula-se também que Schubert originalmente planejou as canções com poemas de Heine como um ciclo, abandonando a idéia algum tempo depois. É possível também interpretar as dez canções com poemas de Ernst Schulze como um ciclo, embora não tenham sido publicadas como tal.

Os ciclos de canções com enredo se dividiram em três categorias ao longo do século XIX. “Die schöne Müllerin” resume aquelas com uma narrativa interna coesa, como em “Die Winterreise” - também com poema de Müller. “A viagem de inverno” é um profundo estudo psicológico de desespero e melancolia. Nem a sua narrativa tenaz ou a sua música ajustam-se às expectativas de unidade orgânica das épocas posteriores, mas sua coerência inerente é inquestionável. Uma segunda categoria consiste em ciclos de canções extraídos de uma narrativa ampla como um romance ou uma peça literária, entretanto sem o mesmo nível de coerência narrativa como os ciclos com uma trama interna. “Gesänge nach dem Ossian” de Schubert, publicado postumamente em 1830, e “Sieben Gesänge” (1825) de “The Lady of the Lake” (poesia de Scott) são exemplos notáveis deste tipo de ciclo, que pode ser utilizado de diferentes modos: como par dos trabalhos literários, como música para performances em salões amadores, ou como um ciclo de canções que leva em conta o conhecimento da platéia sobre o contexto literário do qual foi extraído. Eduard Mörike, por exemplo, compilou um suplemento com coletâneas de três compositores para acompanhar seu romance “Maler Noltern” em 1832. A terceira categoria de narrativa é aquela do “ciclo de baladas”, dentre as quais as muitas contribuições de Loewe estão as que contam traços da história da dinastia Hohenstaufen. Nestes ciclos a fronteira entre baladas (que contam uma estória e são multi-seccionadas) e canções é bastante tênue.

Alguns outros compositores seguiram o modelo inicial dos ciclos de Schubert (os ciclos com narrativa interna coesa), mas as inúmeras canções de Schumann escritas durante o ano de 1840 marcam uma linha divisória na história do ciclo de canções. Este foi o momento em que os compositores deixaram a maneira de representar a poesia por mimesis vocal para a de expressar a poética por meios harmônicos e pela estrutura do todo, incutindo uma coerência formal tomada de empréstimo dos ciclos instrumentais. Isto pode ser observado em: “Dichterliebe” op. 48 (Heine), os dois *Liederkreise* com textos de Heine (op. 24) e Eichendorff (op. 39), e no “Maria Stuart Lieder” op. 135, bem como em outros ciclos de Schumann. Interessante perceber a maneira como ele, em muitos de seus ciclos, reordena o material poético, assumindo, em parte, o papel do poeta (*Dichter*). Algumas características musicais como o esquema tonal unificador, a recapitulação de passagens de canções anteriores, e as ligações entre canções são proeminentes, como também o são o uso recorrente de certas harmonias (como o acorde de sétima abaixada no “Dichterliebe”, por exemplo).

Na França, “Les nuits d’été” de Berlioz (1840-1, T. Gautier) está entre os mais famosos ciclos da primeira metade do século; seus “Neuf mélodies (Irlande)” op. 2 (1830) exemplificam a dúvida existente entre a distinção dos significados de “coleção” e “ciclo”. Massenet estava entre os compositores franceses particularmente atraídos pelo gênero, como mostram suas séries de “Poèmes” (1866-95) e o experimental “Expressions lyriques” (1913), que inclui passagens de declamação falada. Gounod compôs apenas um ciclo de canções: “Biondina” (1872, G. Zaffira), com poesia italiana e não francesa, que, por sua vez, influenciou o ciclo “Venezia” (1901) de Hahn. As obras de Fauré estão entre os melhores ciclos franceses do fim do século XIX e início do século XX, incluindo “La bonne chanson” (1894, P. Verlaine), “La chanson d’Eve” (1906-10, C. Van Lerberghe), “Mirages” (1919, Britmont) e “L’horizon chimérique” (1922, J. de La Ville de Mirmont). Outros ciclos notáveis incluem: a única incursão pelo gênero de Chausson “Serres claudes” op. 24 (Metterlink), “Rondels” (1890-94, T. de Banville) de Koelchlin, “Odes anacréontiques” (1926) de Roussel, e as contribuições de Ravel, escritas entre 1903 e 1934, “Shéhérazade” e “Chansons madécasses”. Debussy privilegiou o agrupamento de três canções em suas séries e ciclos: “Fêtes galantes” (1891, 1904, Verlaine), “Chanson de Bilitis” (1897-8, P. Louÿs) e “Trois poèmes de Mallarmé” (1913) que levantam interessantes questões sobre a distinção dos termos “séries” e “ciclos”.

No repertório russo do século XIX, Mussorgsky exemplifica seu estilo maduro de melodias flexíveis, e assimétricas e uma linguagem tonal idiossincrática, desenvolvida magistralmente em “The Nursery” (1870, textos do compositor), “Sunless” (1874, A. Golenishchev-Kutuzov) e “Songs and Dances of Death” (1875-7, Golenishchev-Kutuzov). Dvorák escreveu um bom número de ciclos de canções, entre 1865 e 1894, e um memorável acréscimo ao repertório da Tchecoslováquia é “The Diary of One who Disappeared” de Janáček (1917-1920, sobre poemas anônimos em dialeto wallachiano), para tenor, contralto, três vozes femininas e piano.

Mahler gravitou na composição cíclica desde o início. Obras como “Lieder aus fahrenden Gesellen” (1833-5), “Kindertotenlieder” (1901-4, Rückert) e o ciclo sinfônico “Das Lied von der Erde” (1908-9, H. Bethge) é notável pela tonalidade progressista (cada uma das quatro canções termina em tonalidade diferente da que começaram). Richard Strauss enriqueceu o gênero com “Mädchenblumen” op. 22 e “Vier letzte Lieder” (1948). As contribuições da segunda escola vienense incluem as magistrais peças atonais de Schoenberg “Das Buch der hängenden Gärten” (1908-9, S. George) e “Pierrot lunaire” (1912, A. Giraud, tradução de O. E. Harlteben) bem como os vários ciclos e séries de Webern. A obra mais conhecida de Hindemith no gênero é “Das Marienleben” (1922-3, R. M. Rilke); o compositor acreditava tão fortemente na unidade musical nos ciclos de canções que acrescentou um longo prefácio à edição revisada (1935-48) explicando como ele havia conseguido uma grande unidade cíclica na obra.

Dentre outros ciclos de canções do século XX, estão as “Three Japanese Lyrics” (1912-13), de influência francesa, de Stravinsky; e “Village Scenes” (1926) de Bartók. Outros compositores também escreveram obras representativas do gênero, como Vaughan Williams, Britten, Tippett, Copland, Ginastera, Falla, Boulez (“Pli selon pli”), Berio (“Circles”), Foss (“Time Cycle”) e Crumb (“Ancient Voices of Children”).

Os compositores brasileiros também escreveram importantes ciclos e coletâneas de canções. Dentre eles podemos citar Villa-Lobos que tem nas “Canções Típicas Brasileiras” um marco da história da canção nacional. Poucos haviam antes harmonizado temas folclóricos ou aproveitado constâncias da música popular brasileira. As “Canções Típicas Brasileiras” são treze, sendo as últimas três harmonizadas em 1935 e então incorporadas à coleção. Não são criações de Villa-Lobos, mas esplêndidas harmonizações de temas populares. “Makocê-cêmaká” (Dorme na rede) é uma *berceuse* amazônica recolhida pelo próprio Villa-Lobos; “Nozani-ná” foi tirada dos

fonogramas de Roquette Pinto; “Papai Curumiaçú” é um acalanto paraense; “Xangô” e “Estrela é lua nova” são canções de macumba – a primeira com texto africano e rítmica poderosa, e a segunda com texto brasileiro; “Viola Quebrada” é uma toada caipira; “Adeus Ema”, um desafio; “Pálida madona”, uma modinha carioca, e “Cabocla de Caxangá” uma embolada no Norte. As canções acrescidas em 1935 são “Guairatan do Coqueiro”, tema pernambucano; “Itabaiana”, da Paraíba, e “Onde nosso amor nasceu”, outra velha modinha. De forma bastante clara, a temática unificadora das “Canções Típicas Brasileiras” é o folclore nacional.

As “14 Serestas”, para muitos o clímax da obra vocal de Villa-Lobos, é outra importante coletânea nacional. A palavra *seresta* se refere, aqui, a todas as manifestações folclóricas cantadas no país, e não apenas a serenata ou música seresteira. Foram escritas entre 1925 e 1926, inicialmente para canto e piano, para voz média, e foram orquestradas posteriormente pelo autor nos anos cinquenta.

Helza Camêu, compositora carioca com uma expressiva obra vocal, compôs também alguns ciclos de canções, como a “Suíte Líricas” op. 25 e “Quatro Peças de Helena Kolody” op. 43. Sobre este último ciclo, há um estudo publicado na Revista da Academia Nacional de Música pelas professoras Margarida Borghoff e Luciana Monteiro de Castro, onde as autoras identificam a construção de uma narrativa a partir da escolha e da ordenação dos poemas pela compositora. Este fio narrativo é constituído pelas referências a sentimentos humanos de caráter opressivo: a ilusão, a melancolia, a saudade e o medo, todos eles tratados por meio de metáforas.

Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri compuseram belos álbuns marcados por profundo lirismo, empregando a temática do amor. O primeiro compôs “12 Canções de amor” sobre texto de Vinícius de Moraes, escritas para voz média e piano entre 1958 e 1959. Já Guarnieri compôs “13 Canções de Amor”, sobre textos de diversos poetas, entre os anos de 1936 e 1937. De Cláudio Santoro podemos ainda citar o “Ciclo Brecht”, que consta de cinco obras para canto, onde o compositor utiliza a voz de modos distintos: com acompanhamento de piano, com voz gravada em cânone além da utilização de sons de sintetizador.

Pode-se citar ainda, no cenário musical brasileiro contemporâneo, Edmundo Villani-Cortes, premiado em 1989 por seu “Ciclo Cecília Meireles”; Ricardo Tacuchian, que compôs seis ciclos de canções, dentre eles as “Canções Ingênuas”, onde utiliza textos do folclore nacional; Marlos Nobre, autor das séries “Poemas da Negra”, “Três Canções” e “Praianas”; e Ronaldo Miranda, autor de “Três Canções Simples”, onde na última canção “Cotidiano” há uma citação de um tema do acompanhamento da primeira, “Visões”.

## CICLO OU SÉRIE DE CANÇÕES? – UMA DISCUSSÃO

Susan Youens define o termo *song cycle* no dicionário Grove (2001: 716-719) como um grupo de canções individuais pensadas como uma unidade (descritas em alemão como ‘*zusammenhängender Complex*’), para conjunto de vozes ou voz solo, com ou sem acompanhamento instrumental. De acordo com Youens, o ciclo de canção pode ser difícil de ser distinguido de uma mera coleção de canções. Os ciclos podem ser curtos, como os formados por duas canções (*dyad-cycles*); ou longos contendo 30 ou mais canções (como o op. 62 de Schoek “*Das holde Bescheiden*”). O termo ‘*song cycle*’ não entra na lexicografia antes de 1865, na edição de Arrey von Dommer do *Musicalisches Lexicon* de Koch. A coerência tida como um

atributo necessário dos ciclos de canções pode vir dos textos (um único poeta, uma linha narrativa, uma temática – como o amor ou a natureza, uma atmosfera unificadora, forma poética ou gênero – como num soneto ou ciclo de baladas) ou de procedimentos musicais (esquemas tonais; passagens, motivos ou canções inteiras recorrentes; estruturas formais); estes aspectos aparecendo isolados ou combinados. Devido ao fato de os elementos que imprimem a coesão serem muito variáveis, há exceções: “Myrthen” de Schumann que é incomum devido à escolha de versos de diferentes poetas e “The Lady of the Lake”, de Schubert, que se destaca pelo agrupamento de peças corais e canções solo na mesma obra.

Vários compositores brasileiros escreveram canções, agrupando-as de diversas maneiras, com nos mostra Vasco Mariz em vários trechos do seu livro:

“Na *Cantiga do Viúvo* (Carlos Drummond de Andrade), parece-me que a série [das Serestas de Villa-Lobos] decaiu um pouco e não tem um toque nacional, embora o poeta tenha ficado muito satisfeito com essa versão musical. O ciclo eleva-se novamente com a magistral *Canção do Carreiro* (Ribeiro Couto), composta em ré maior, aproveitando todo o texto do poeta.” (MARIZ, 2002, p.72-73)

“Essas trovas [‘Trovas capixabas’ de Guerra-Peixe] diferem bastante das *Trovas Alagoanas*, ciclo de cinco quadras publicadas por Théo Brandão...” (MARIZ, 2002, p.169)

“Ele [Cláudio Santoro] conseguiu a ideal junção da poesia com a música, criando um ciclo de canções de puro lirismo.” (MARIZ, 2002, p.178-9)

“Dentre as suas canções [de Kilza Setti] destaco um excelente ciclo de *Canções infantis...*” (MARIZ, 2002, p.204)

Merece certo destaque o primeiro trecho citado, sobre as “Serestas” de Villa-Lobos, pois ilustra bem a dúvida e a necessidade de uma definição mais clara para os termos *ciclo* e *série de canções*: primeiro Vasco Mariz se refere às “Serestas” como *série* de canções, chamando-as de *ciclo* logo em seguida.

No nosso entender, a palavra *ciclo* traz consigo uma gama de conceitos importantes, como a idéia de continuidade, circularidade, unidade temática, inter-relação entre as partes; conceitos estes que não vêm com a mesma força e intensidade quando se refere a um conjunto de canções utilizando a palavra *série*, *coletânea* ou *álbum*.

Surgem então as questões: qual a melhor tradução para o termo *song cycle*: *ciclo* ou *série* de canções? *ciclo* e *série* de canções são a mesma coisa? O que faz de um conjunto de canções um *ciclo*? Que características esse conjunto de canções apresenta que reforçam as idéias inerentes à palavra *ciclo*?

A fim de se esclarecer estas questões, entrou-se em contato com alguns compositores brasileiros. Através de um questionário bastante objetivo, os compositores responderam às perguntas levantadas anteriormente, refletindo um pouco sobre essa definição e relatando sua experiência na composição de canções. Ninguém melhor do que eles, compositores, para trazer um pouco de luz a estes conceitos, uma vez que são eles mesmos quem criam, agrupam e classificam – pelo menos num primeiro momento – as suas canções.

Para Aylton Escobar (ESCOBAR, 2007) *ciclo* é o mesmo que uma série de acontecimentos numa ordem determinada, como o ciclo das horas ou o ciclo das estações do ano. Na literatura, *ciclo* pode ser o mesmo que conjunto de poemas ou de obras que se referem a um mesmo fato central, um conjunto de obras que versam sobre um mesmo tema, como o “Ciclo da Cana-de-açúcar” de José Lins do Rego. Sendo assim, ciclo seria sinônimo de série e conjunto. Segundo Escobar, *ciclo de canções* seria uma série ou conjunto de obras do gênero (ou forma) canção, geralmente versando sobre um tema central; um ciclo de canções, em geral, se faz sobre um assunto ou tema (mesmo se tratado por vários poetas) ou sobre vários assuntos com poemas do mesmo poeta. Ainda para ele, deverá existir algo de “único” na obra para que se reconheça aí um ciclo. Escobar compôs alguns ciclos de canções, entre eles, o mais antigo, é um conjunto de cinco canções sobre trovas populares de Pernambuco.

Marlos Nobre afirma que as características de um *ciclo* são, em primeiro lugar, o de uma temática unificadora para os diferentes componentes da obra; e em segundo lugar a eventual escolha do mesmo poeta ou autor dos textos (NOBRE, 2007). Marlos Nobre considera a temática unificadora como a questão fundamental para a criação de um *ciclo de canções*, não sendo necessário que seja o mesmo poeta ou escritor o autor dos textos. Entretanto diz que um *ciclo de canções* é o mais apropriado possível quando é baseado em um ciclo de poesias, como é o caso da “Winterreise” de Schubert e o “Dichterliebe” op. 48 de Schumann, classificados por ele como exemplos máximos do gênero no Romantismo que criaram as bases fundamentais para o gênero *ciclo de canções* que inspirariam os compositores a partir deles. Marlos Nobre compôs dois ciclos de canções (“Três Canções” op. 9 para canto e piano e “Três Canções Negras” op. 88) cada um com três canções e com poetas diferentes (Ascenço Ferreira e Manuel Bandeira, em ambos os ciclos). Compôs também o “Ciclo Beiramar” (com a temática unificadora *Iemanjá, Rainha do Mar*, utilizando textos originários dos pescadores de Salvador, Bahia), “Kleine Gedichte” op. 90 (para barítono e piano, em alemão, composto por 7 canções – todas com textos do poeta alemão Heinrich Heine), “Três Trovas” op. 6 (com poesia de Ademar Tavares, para soprano e piano), “Poemas da Negra” op. 10 (poesias de Mário de Andrade), “Praianas” op. 18 (textos do folclore de Pernambuco) além de quatro Ciclos para piano solo, intitulados “Ciclos Nordestinos”.

De acordo com Tim Rescala, o termo *ciclo* é apenas um sinônimo de *série*, ou seja, um grupo de canções que tenha algo em comum (RESCALA, 2007). Tanto pode ser um mesmo autor para os textos, quanto uma temática, ou mesmo simplesmente um agrupamento de canções compostas em seqüência. Para ele, um ciclo que compreenda canções compostas em épocas diferentes não seria um ciclo em termos cronológicos, mas poderia ser em termos temáticos. O compositor afirma não ter um ciclo de canções. Segundo ele, o que mais se aproxima de um ciclo é uma série de três pequenas canções sobre poemas de Paulo Leminski, chamada “Três Instantes”. Ao ser questionado sobre a razão que o leva a não considerar essas três canções como um *ciclo*, Rescala diz que a denominação é uma questão de preferência do compositor. Para ele, chamar três canções de ciclo seria exagero. Interessante notar que tais afirmações contrastam com a declaração inicial do compositor, onde define *ciclo* como um sinônimo de *série*.

Já para Gilberto Mendes a denominação ciclo é usada no sentido de coletânea, conjunto de obras de um mesmo tipo, como ciclo de canções da renascença, ou de um mesmo autor, como o ciclo de sonatas de Beethoven (MENDES, 2007). De acordo com ele, não se trata de uma forma musical. O compositor afirma ter escrito um conjunto de canções sobre poemas de Raul de Leoni ao qual vem se referindo como ciclo Raul de Leoni, embora não tenha dado esse nome na edição das peças. Para Mendes, *ciclo* é uma denominação que “pegou”, que “ficou”, como o Ciclo Ingmar Bergman e o Ciclo Fellini, em outras áreas também. Gilberto Mendes afirma que:



“No fundo, as coisas são o que a gente quer que elas sejam. Não sei se era o Mario de Andrade que dizia que prelúdio é aquilo que o compositor chama de prelúdio, referindo-se aos prelúdios de Chopin, que algumas vezes são verdadeiros estudos, bem como certos estudos são verdadeiros prelúdios.” (MENDES, 2007)

Luís Carlos Csekö foca sua concepção de ciclo nos procedimentos musicais. O compositor utiliza uma linha experimental atual, dizendo-se ser regido pelo que intui (Csekö afirma que considera a intuição a forma mais completa e complexa de pensar). Assim, Luís Carlos Csekö trabalha com várias séries de obras, cuja atrelagem é feita, segundo ele, pelo título, por uma ou duas citações poéticas que perpassam a série e por “afetos/emoções”; o instrumental é extremamente variado, indo de grande banda sinfônica a violoncelo solo, todas com multimeios. São exemplos as suas “Canções Do Alheamento / Songs Of Oblivion” (09 obras), “Canções Dos Dias Vãos” (11 obras) e “Noite Do Catete” (em progresso, 05 obras – sendo a última para berimbau/amálgama eletroacústico, scenic/sonic/light design). Para Csekö, quando o compositor trabalha em uma seara mais tradicional, talvez tenha que atrelar o que ele chama de ciclo/coletânea de acordo com o estilo/dogmas nos quais resolveu se inserir, devendo-se levar em consideração até mesmo o entorno, o contexto do artista durante a concepção do “ciclo/coletânea” para se pesquisar o que poderia constituir esta atrelagem (CSEKÖ, 2007).

Ao analisar as declarações dos compositores e a definição proposta por Youens (2001), observa-se que todas apontam a necessidade de que haja algo de único a perpassar o conjunto de canções para que este seja considerado um ciclo. Todos se referem a esse “algo de único”, cada qual a seu modo: coerência, referência a um mesmo fato central, temática unificadora, algo em comum, obras do mesmo tipo, atrelagem.

Esta coerência que deve haver entre as canções de um ciclo advém de diversos fatores, que podem aparecer isolados ou combinados: fatores textuais ou musicais.

Nota-se nas declarações dos compositores grande preocupação com os fatores textuais. Todos concordam que não há necessidade de que os poemas das canções de um ciclo sejam de um mesmo autor, embora a escolha de um mesmo poeta possa ser um dos fatores de coerência a ser considerado ao se qualificar uma obra como um ciclo. Mais importante que a escolha de um mesmo autor para o texto é a temática das poesias. O tema a que as canções se referem é um fator de coerência de grande importância para a formação de um ciclo. Neste caso, pode-se até pensar num ciclo em que a temática seja o poeta – como um Ciclo Manuel Bandeira, por exemplo. O mesmo ocorre, como observado por Gilberto Mendes (2007), em outras áreas artísticas: os Ciclos Fellini e Bergman no cinema.

Mas o sentido de *ciclo de canções* que se propõe neste trabalho vai mais além. Para que exista um ciclo é necessária a construção de um fio narrativo, uma história que é contada pelo conjunto das canções, com começo, meio e fim. Este fio narrativo costura as canções e as une, as faz dependentes umas das outras para que sejam inteiramente compreendidas. Assim, as canções têm a necessidade de serem apresentadas em conjunto e na ordem estabelecida pelo compositor, para que a narrativa não seja comprometida. As canções possuem significado individualmente, mas ao serem apresentadas em conjunto se completam e se integram num significado maior e mais abrangente.

A coerência advinda dos procedimentos musicais também é de grande importância na formação de um ciclo de canções, seja ela oriunda do planejamento das tonalidades (que encadeiam as canções, costurando-as dessa forma), ou da recorrência de passagens, motivos ou

até mesmo de canções inteiras, como observado por Youens (2001). Também é possível construir uma narrativa a partir de procedimentos musicais, da mesma forma que ocorre nos textos das canções. E esta narrativa está ligada à técnica composicional de seus autores, que podem desenvolver temas e motivos no decorrer da obra, por exemplo. Esta “ciclicidade” advinda de procedimentos musicais é claramente observada no Trio Brasileiro op. 32 de Lorenzo Fernandez, para citar uma obra que não envolve texto poético. A obra, composta em 1924, obteve o primeiro prêmio do Concurso Internacional da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro neste ano. A edição da Ricordi, publicada em 1927, apresenta um pequeno prefácio onde é explicada a origem dos motivos trabalhados por Fernandez em seu trio. Este prefácio inicia-se por: “O Trio Brasileiro de forma *cyclica* (sic) e com 4 tempos, compõe-se de *thêmas* (sic) originaes (sic), uns, e extrahidos (sic) do *folklore* (sic) brasileiro, outros.” (RICORDI, 1927). O tema folclórico brasileiro do “Sapo jururú” aparece em todos os movimentos, sendo modificado a cada aparição. O compositor também retoma motivos do primeiro movimento nos outros que se seguem, sendo que todos os temas utilizados na obra são retomados no quarto e último movimento.

A força presente na palavra *ciclo* é justamente essa “costura”, essa interação, que o compositor confere às canções (ou também a movimentos de obras) que as deixam como que imantadas, atraindo umas às outras na formação de um todo, de uma unidade.

Observa-se na literatura certa confusão no emprego das palavras *ciclo* e *série* de canções, como foi exemplificado anteriormente por excertos do livro “A canção brasileira de câmara” de Vasco Mariz (2002). Esta confusão é corroborada pela declaração de Tim Rescala, quando o compositor afirma que *ciclo* é o mesmo que *série*, mas ele mesmo não aceita sua *série* de canções como um *ciclo*. Não há referências sobre a distinção entre *ciclo* e *série* na definição apresentada por Youens (2001) talvez pelo fato de o problema se dar na tradução dos termos.

De acordo com as definições de Aurélio Buarque de Hollanda, em seu “Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa” (1993), *série* é uma ordem de fatos ou coisas ligadas por uma relação, ou que apresentam analogia, uma seqüência de algo (HOLLANDA, 1993:501). *Ciclo*, por sua vez, é uma série de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada, ou uma seqüência de fenômenos que se alternam periodicamente (HOLLANDA, 1993:120).

Apesar de apresentarem um significado bastante semelhante, insiste-se aqui que o termo *ciclo* traz consigo uma força maior de inter-relação, interdependência, interação entre as partes, do que o termo *série*.

As “Canções Típicas Brasileiras” de Villa-Lobos, por exemplo, são treze canções agrupadas que apresentam um tema unificador: o folclore nacional. Não há um fio narrativo que una essas canções, nenhuma história é contada. Apenas nota-se uma sucessão de temas folclóricos harmonizados de maneira excepcional. Não há um planejamento das tonalidades das canções, nem recorrência de passagens ou motivos. A alteração da ordem das canções, ou mesmo a omissão de algumas em uma apresentação não compromete sobremaneira o significado da coletânea. Não existe, pois, um *ciclo*. Há, na verdade, uma belíssima *série* de canções ligadas pela temática do folclore.

O mesmo não ocorre em “Die Winterreise” ou em “Die schöne Müllerin”, de Schubert, onde o fio narrativo é evidente. Nessas coletâneas nota-se a importância da ordem das canções e do significado que elas constroem juntas. Também nas “Quatro peças de Helena Kolody” da compositora Helza Camêu, onde BORGHOFF&CASTRO (2004) apontam um fio narrativo construído não por uma história, mas por referências realizadas através de metáforas a sentimentos humanos de caráter opressivo, e um planejamento das tonalidades das canções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da discussão realizada, propõe-se as seguintes definições para os termos:

- *Série de canções* – Conjunto, coletânea de canções agrupadas por um motivo qualquer: seja pela ordem cronológica, pelo mesmo opus, pelo mesmo poeta, pela mesma temática, pelo mesmo estilo, pela mesma origem, até mesmo agrupadas para se dedicar a alguém ou por questões de publicação.
- *Ciclo de canções* – Série especial de canções, que apresenta um fio narrativo, uma temática unificadora, uma inter-relação entre as canções, como, por exemplo, uma história a ser contada com início, meio e fim. A temática unificadora ou o fio narrativo não implicam necessariamente na escolha de textos de um mesmo poeta. Aliás, a escolha de texto de poetas diferentes, obedecendo a uma temática, pode fortalecer a idéia de uma linha central que “costura” – que une – essas canções. O ciclo pode se caracterizar também pela unidade temática advinda de procedimentos musicais, como relações tonais entre as canções; passagens, motivos e canções recorrentes; e estruturas formais, por exemplo. Este fio narrativo pode vir só de procedimentos musicais ou textuais, bem como de ambos, combinados.

Desta forma, o termo *série de canções* não foi considerado aqui como sinônimo de *ciclo de canções*, assim sendo, o termo *série* não deve ser usado como possível tradução do termo inglês *song cycle* apresentado por Youens (2001) no dicionário Grove. Ainda a partir das declarações dos compositores brasileiros, percebe-se que, mesmo havendo pensamentos similares, os conceitos de *ciclo* e *série* são bastante pessoais. O que de fato prevalece é a idéia levantada por Gilberto Mendes (2007): “No fundo as coisas são o que a gente quer que elas sejam.”

As definições propostas neste artigo não são definitivas e muito menos herméticas. São conclusões extraídas das reflexões dos compositores consultados e de nossa vivência no contato com a interpretação de canções. Não pretendem ser respostas, mas fontes de novos questionamentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGHOFF, Guida; CASTRO, Luciana Monteiro de. Helza Camêu e Helena Kolody: um encontro na Canção. *Revista da Academia Nacional de Música*, v. XV, p. 57 – 73, 2004.

CSEKÖ, Luís Carlos. Depoimento concedido por e-mail em Junho de 2007.

ESCOBAR, Aylton. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

LIEDERKREIS. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 18, p.682.

LIEDERSPIEL. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 18, p.682.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

MENDES, Gilberto. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

NOBRE, Marlos. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

PINTO, Maria Sylvia. *A canção brasileira – da modinha à canção de câmara*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985.

RESCALA, Tim. Depoimento concedido por e-mail em Maio de 2007.

SONG CYCLE. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 25, p. 716-719.

Partitura

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Trio Brasileiro para piano, violino e violoncelo op. 32*. G. Ricordi & C. Editores, 1927.