

O Livro de Maria Sylvia op. 28 para canto e piano de Helza Camêu (1903 – 1995): Uma análise interpretativa

Marcus Vinícius Medeiros Pereira
Universidade Federal de Ouro Preto
markusmedeiros@yahoo.com.br

Sumário:

O presente artigo vem apresentar os resultados da dissertação de mestrado intitulada: “O livro de Maria Sylvia op. 28 para canto e piano de Helza Camêu (1903 – 1995) – Uma análise interpretativa”. Trata-se da análise musical e poética de cinco canções de Camêu, da discussão do termo *ciclo de canções* e posterior classificação da obra em estudo como um ciclo, além do levantamento de traços biográficos da cantora Maria Sylvia Pinto, a quem as canções foram dedicadas.

Palavras Chave: Canção brasileira, análise, interpretação, ciclo de canções.

Introdução

O presente artigo vem apresentar os resultados da dissertação de mestrado intitulada: “O livro de Maria Sylvia op. 28 para canto e piano de Helza Camêu (1903 – 1995) – Uma análise interpretativa”. Esta dissertação apresenta um estudo analítico-interpretativo sobre *O livro de Maria Sylvia*, Op. 28, cinco canções para canto e piano compostas entre 1944 e 1945 pela carioca Helza Camêu (1903 – 1995) sobre poemas de Manuel Bandeira e Olegário Marianno. A análise geral da obra é baseada em metodologia desenvolvida pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira, formado por professores da Escola de Música da UFMG e registrada em diretório do CNPq. A análise musical é realizada a partir do estudo de parâmetros musicais segundo metodologia desenvolvida por Jan LaRue, enquanto que a análise literária dos poemas musicados segue os níveis propostos por Norma Goldstein. As análises e a relação observada entre texto e música fornecem subsídios para uma interpretação coerente e fundamentada das canções.

A dissertação inclui também uma discussão sobre os termos *ciclo* e *série* de canções, realizada a partir da definição do termo *song cycle* apresentada por Susan Youens no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition, 2001), e de depoimentos de compositores brasileiros contemporâneos. Baseado nesta discussão, foi elaborada uma definição do termo *ciclo de canções* sendo a mesma aplicada à obra em estudo.

Apresenta-se ainda, neste trabalho, traços biográficos da cantora, professora, pesquisadora e folclorista Maria Sylvia Pinto, intérprete e amiga a quem Helza Camêu dedicou a obra em estudo. Esses traços biográficos resgatam aspectos da vida e obra desta grande intérprete, buscando seu reconhecimento no panorama da música brasileira.

Maria Sylvia Pinto, soprano, foi grande divulgadora e pesquisadora da canção e do folclore nacionais. Sua importância se confirma pelo fato de ela ter feito primeiras audições de várias e importantes canções do repertório nacional e estrangeiro, muitas vezes acompanhada pelos próprios compositores, que a ela dedicaram várias peças. Estudou no Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil, onde formou-se com Medalha de Ouro em Piano. Estudou canto com Murillo de Carvalho, com ele aprendendo a usar com perfeição a pequena voz de que dispunha. Dedicou um livro à canção brasileira (“A canção brasileira – da modinha à canção de câmara” de 1985), que, ao lado do de Vasco Mariz, figura entre os

únicos a tratar especialmente da evolução histórica do gênero. Lecionou canto por muitos anos no Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, onde foi também professora de Folclore Brasileiro. Foi sucessora de Rossini Tavares de Lima na Cadeira n. 39 da Academia Brasileira de Música, para a qual tinha sido eleita inicialmente no quadro especial de Membros Intérpretes.

O opus 28 de Helza Camêu, intitulado *O livro de Maria Sylvia*, foi composto no Rio de Janeiro entre dezembro de 1944 e janeiro de 1945. Integram “O livro de Maria Sylvia”: *Imagem*, *Espera Inútil*, *A toada da Chuva*, *Canção* e *Canção Triste*. Como indica o título do opus, as canções foram, todas, dedicadas a Maria Sylvia Pinto.

O Livro de Maria Sylvia – Um ciclo de canções?

Em primeiro lugar, procurou-se discutir o termo *ciclo de canções*. Chegou-se à seguinte definição para o termo, por meio da metodologia descrita anteriormente: *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.

Após a análise musical das canções, procedemos à pesquisa de elementos musicais e textuais que justificassem a classificação da obra como um ciclo ou não.

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

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

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

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

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

Em *Canção Triste*, notamos que a sina descrita em *Imagem* se cumpre: o eu-lírico que vem cantando as outras canções, aqui um passante vulgar, passa pela vida sem ter seu amor, sem ter sequer sua sombra. Há nele um grande cansaço da vida, e a esperança de um amor que não aconteceu anoitece definitivamente em seu olhar. Há nesta canção um narrador, que observa e descreve a cena: o passante (eu-lírico das outras canções do ciclo) some-se ao longe a chorar,

deixando a rua envolta de saudades, tendo realmente vivido e amado, incompreendido. E a lua, embora triste com toda a cena, continua devagar sua trajetória pelos céus.

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

Há também elos unificadores nos procedimentos musicais. A compositora dá um patamar de dinâmica em que as canções devem estar inseridas, deixando as variações a cargo dos intérpretes. O mesmo ocorre com as variações na agógica, à exceção de algumas que desempenham funções expressivas ou mesmo estruturais. Tais liberdades podem ser explicadas pelo fato de as canções serem dedicadas ao soprano Maria Sylvia Pinto, que era grande amiga e intérprete das canções da compositora: Helza Camêu confiava e admirava muito a cantora e trabalhava junto a ela na construção da interpretação. A tessitura das canções também não varia muito, pelas mesmas razões descritas acima. D. Julieta Correa afirmou que Helza Camêu sempre tinha em mente os intérpretes na hora de compor suas canções.¹

Os acompanhamentos do piano em cada canção apresentam correspondências entre si: em *Imagem*, o acompanhamento formado por baixos em notas longas e acordes arpejados, é retomado na última canção, *Canção Triste*; os arpejos brejeiros do acompanhamento de *Espera Inútil* são retomados de maneira mais dramática e tortuosa em *Canção*. O ostinato de *A toada da chuva* parece lembrar o ostinato harmônico e rítmico de *Espera Inútil*.



Fig. 1 – *Imagem* (c. 1–2)



Fig. 2 - *Canção Triste* (c. 1 – 3)

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



Fig. 3 – *Espera Inútil* – arpejos (acom.) - (c. 8 – 9)

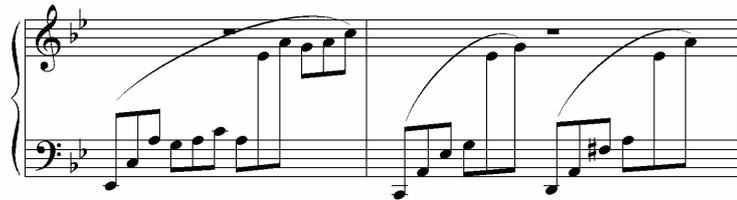


Fig. 4 – *Canção* – arpejos (acom.) - (c. 4 – 5)



Fig. 5 – *A toada da chuva* – Ostinato de semicolcheias (c. 1 – 2)

Intervalos de segundas (maiores e menores) também se mostram como elemento unificador das canções: estão presentes em todas elas, funcionando como apoggiaturas, ou retardos na melodia. Muitas vezes esses intervalos podem nos remeter a suspiros, quando associados às letras das canções.

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

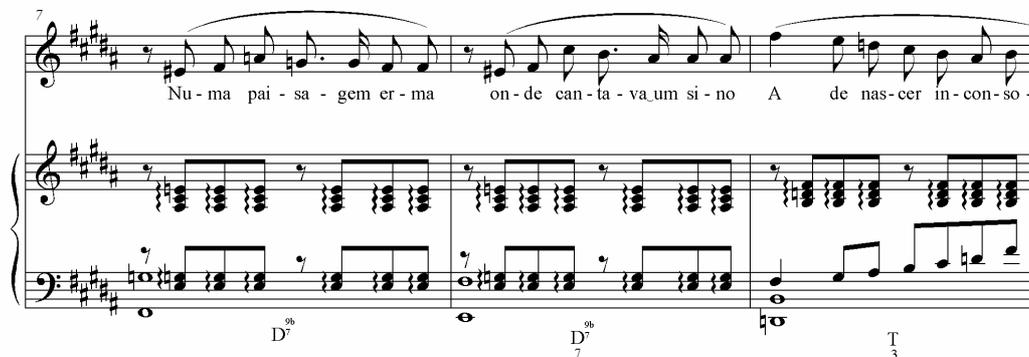


Figura 6 – *Acorde de Dominante com 9b e 7 (dissonâncias conferindo cor diminuta) em Imagem* (c. 7 – 9)

Figura 7 – Acorde Diminuto (Dominante sem fundamental) em *Espera Inútil* (c. 12 – 13)

Figura 8 – Acorde Diminuto (Dominante sem a fundamental) em *Canção* (c. 23 – 24)

Figura 9 – Acorde diminuto (Dominante da Subdominante sem a fundamental) em *Canção Triste* (c. 16 – 20)

O procedimento composicional utilizado por Helza Camêu que consiste em retomar as primeiras frases apresentadas pelo canto também aparecem em várias canções. Em *Imagem* e *Canção* a retomada é literal (quando retomada pelo piano a melodia aparece em oitavas); em *Espera Inútil*, a melodia do piano na Seção B retoma aspectos da melodia do canto, como as síncopes e frases anacrústicas.

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

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

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

Conclusão

A idéia de que a poesia já é repleta de música por si só, entra em conformidade com as idéias de Norma Goldstein, quando ela propõe que sejam estudados no poema o seu ritmo e os seus sons. A poesia, de fato, é repleta de música: os poetas brincam com a sonoridade das palavras, criam ritmos, exploram silêncios expressivos na divisão vésica e estrófica. E cada compositor, bem como cada um de nós, vai se aproveitar desta música da poesia de algum modo, influenciado pelo seu estilo pessoal e também pelo estilo de sua época. Para compreender melhor as possibilidades de interpretação do texto e suas propriedades musicais, é que se realiza o estudo analítico do poema da canção.

A análise musical vem ao encontro a esta necessidade de fundamentar a interpretação. Ela se torna um precioso instrumento do intérprete para justificar suas intuições no momento em que se executa uma canção. A metodologia de análise de Jan LaRue mostrou-se muito apropriada na análise de canções, pois pudemos observar como o compositor maneja cada parâmetro musical – isoladamente e em conjunto – com relação ao texto. Ou seja, como cada elemento (som, harmonia, ritmo e melodia) se relaciona com as palavras e os climas sugeridos pelo poema, e como esses parâmetros se combinam (crescimento) para a criação desta ambientação da poesia.

Os traços biográficos desta personalidade ímpar que foi Maria Sylvia Pinto permitiram conhecer um pouco mais da luta pela canção nacional no Brasil, como também enxergar o descaso com que as personalidades brasileiras são tratadas. A pesquisa sobre a vida de Maria Sylvia e suas atividades no campo da canção de câmara nos fez perceber que o trabalho em prol do resgate e da divulgação da canção nacional já vem sendo traçado com grande empenho e competência há algum tempo, dando-nos força para continuar esta luta em prol da valorização da produção artística nacional.

Finalmente, a discussão sobre o termo *ciclo de canções* junto aos compositores brasileiros contemporâneos (inspirado nos conselhos de Maria Sylvia de sempre trabalharmos junto aos compositores) possibilitou uma tentativa de compreensão deste termo tão utilizado na literatura referente às canções. De acordo com as definições propostas neste trabalho, verifica-se que *O livro de Maria Sylvia* é um ciclo de canções, apresentando fatores de unificação tanto por procedimentos musicais como por procedimentos textuais. Estas definições não devem ser encaradas como definitivas e muito menos como 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

- CORREA, Julieta. Entrevista concedida no Rio de Janeiro em 03/06/2006.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva, (2001). *Crepúsculo de Outono Op. 25 n. 2 para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- GANDELMAN, Saloméa, (1983). *Cidadezinha Qualquer: poesia e música – análise das canções de Guerra Peixe e Ernest Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*. UFRJ: Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado.
- GOLDSTEIN, Norma, (2005) *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática.
- LARUE, Jan, (1970). *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company.
- YOUENS, Susan, (2001). Song cycle. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan. v. 23, p. 716-719.