

# Canções de Francisco Braga: elementos da estruturação musical em interação com os poemas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

*Cecília Nazaré de Lima*  
UFMG – *cecilianl.ufmg.mus@gmail.com*

*Mônica Pedrosa de Pádua*  
UFMG – *monicapedrosa1@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho apresenta resultados de análises de canções de Francisco Braga realizadas para subsidiar a interpretação e a revisão das partituras dessas canções. Nas peças analisadas, destacamos elementos estruturais que desempenham importante papel na expressão e tradução do texto literário em música. Para a interpretação da relação entre as duas artes, apoiamos-nos em conceitos da intermedialidade propostos por Clüver e Rajewsky. A riqueza e variedade de recursos composicionais empregados nas canções demonstram a versatilidade e a sensibilidade do compositor ao combinar poesia e música.

**Palavras-chave:** Poesia e música. Canção brasileira. Intermedialidade. Análise intermediária. Francisco Braga

## **Songs by Francisco Braga: Elements of Musical Structuring in Interaction with the Poems**

**Abstract:** This paper presents results of analyses performed on songs by Francisco Braga in order to subsidize the performance and revision of the scores of these songs. We highlight structural elements of the pieces that play an important role in the expression and translation of the literary text into music. For the interpretation of the relationship between the two arts, we rely on the concepts of intermediality proposed by Clüver and Rajewsky. The richness and variety of compositional features employed in these songs demonstrate the composer's versatility and sensitivity when combining poetry and music.

**Keywords:** Poetry and Music. Brazilian Song. Intermediality. Intermedial Analysis. Francisco Braga.

## **1. Introdução**

As canções de Francisco Braga (1868-1945) apresentam riqueza e variedade de recursos composicionais que demonstram a versatilidade e a sensibilidade do compositor ao combinar poesia e música em um novo original. Sua expertise de compositor de poemas sinfônicos pode ser observada em suas canções, quando utiliza recursos de pintura sonora, criando efeitos surpreendentes e fazendo de cada uma delas uma obra particular.

Para esse trabalho, serão apresentados alguns desses procedimentos composicionais, colocando em destaque aspectos da estruturação musical, especialmente os

rítmicos, melódicos e harmônicos, que desempenham importante papel na expressão e tradução do texto poético em música.

Os recursos composicionais constituintes da estruturação musical das canções ilustrados nesse trabalho foram investigados a partir das pesquisas desenvolvidas no âmbito do grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira” e vinculadas ao projeto de extensão Edição de Partituras de Música Brasileira do Programa Selo de Gravação e Edição Minas de Som da Escola de Música da UFMG, que tem como principais objetivos a edição, digitalização e formatação de obras brasileiras de concerto. As análises das canções de Braga por nós realizadas tiveram como objetivo principal fornecer subsídios para a interpretação das canções e para uma nova edição das partituras localizadas.<sup>1</sup> O trabalho do Grupo culminou na publicação do primeiro dos três livros de partituras com a íntegra das canções, e a gravação do CD duplo, lançado recentemente, com as canções de Braga interpretadas por Mônica Pedrosa e Guida Borghoff, respectivamente, canto e piano.

## **2. Francisco Braga**

Antônio Francisco Braga, nascido e falecido no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos musicais aos oito anos de idade, no Asilo dos Meninos Desvalidos, e, mais tarde, cursou clarineta, harmonia, contraponto e fuga no Imperial Conservatório de Música, com o músico Carlos Mesquita, discípulo, entre outros, de César Frank e Massenet no Conservatório de Paris. Importante representante do romantismo brasileiro, foi figura respeitada no meio musical de sua época como compositor, regente e professor.

De 1890 a 1900, Braga estudou na Europa, inicialmente em Paris e em 1896 na Alemanha, após receber uma bolsa de estudos pela classificação entre os quatro finalistas de concurso para escolha do Hino da Proclamação da República. No continente europeu, aproveitou os ensinamentos de grandes mestres, como Massenet, e as oportunidades de produção e divulgação de sua obra, composta naquela época principalmente de peças de câmara, canções com textos franceses e obras sinfônicas.

Em 1902, dois anos após retornar ao Brasil, Braga foi nomeado professor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música e, em 1908, retomou as atividades como professor e regente de banda no Asilo dos Meninos Desvalidos. Além disso, dirigiu a Orquestra do Teatro Municipal e a Orquestra do Instituto Nacional de Música, foi professor e instrutor de Bandas de Música do Corpo de Marinheiros, de 1909 a 1931, participou da criação da Escola Dramática Nacional, fundou e foi o primeiro presidente do

Sindicato dos Músicos. Entre seus discípulos estão Glauco Velasquez, Lorenzo Fernandez, Otávio Maul, Helza Camêu e Hostílio Soares.

De sua produção que inclui, entre outras, óperas, poemas sinfônicos e sinfonias, estão, do que se sabe até o momento (GONTIJO, 2006, p.35-36), 42 canções para canto e piano, sendo que as partituras de 35 delas foram por nós localizadas. Entre os poetas musicados pelo compositor, em sua maioria brasileiros, podemos citar os românticos Vitor Hugo, Gonçalves Dias e Fagundes Varela, os simbolistas Hermes Pontes e Charles Baudelaire, os parnasianos Olavo Bilac e Fontoura Xavier, e ainda representantes da corrente realista literária, como Machado de Assis. A temática amorosa foi eleita por Braga para ser musicada e a presença feminina em diferentes expressões, fatal, doce, ingênua, misteriosa ou sofrida, é uma constante nos poemas escolhidos por ele.

### **3. Canção: texto multimídia**

Para dar suporte às análises das canções de Braga, nos apoiamos em conceitos da intermedialidade, conforme discutidos e abordados, principalmente, por Claus Clüver e Irina Rajewsky<sup>2</sup>. Em sintonia com esses autores, entendemos a canção como um produto multimídia no qual texto poético e texto musical, ainda que em distintos graus, estão em constante interação.

No processo intermediário da canção, texto literário e texto musical possuem sua própria coerência e ambos podem ser lidos separadamente. No entanto, nos interessa investigar, nas canções de Braga, os diálogos que se operam entre eles, suas aproximações e distanciamentos, destacando o resultado dessa interação.

O termo intermedialidade pode ser utilizado de forma genérica para todo o fenômeno que ocorra entre mídias, estas, por sua vez, compreendidas em seu conceito expandido que abrange não apenas aquelas costumeiramente designadas como tal, como as mídias impressas, eletrônicas ou digitais, mas também as artes, como a música, a literatura, a pintura, a arquitetura, assim como as suas formas mistas, como a ópera, o teatro ou o cinema (CLÜVER, 2006).

Para Irina Rayewsky, a intermedialidade é proposta como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. A autora propõe três subcategorias intermediárias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediárias (RAJEWSKY, 2012, p. 22)<sup>3</sup>. A partir dessas categorias, podemos, a princípio, considerar a canção como uma combinação de duas mídias, a literária e a musical. Embora concordemos que na performance da canção outras mídias podem ser levadas em

consideração, como o gestual, o cenário e a iluminação, neste trabalho nos concentramos na música e na poesia, as mídias que originalmente dão forma a esse gênero musical.

Apesar de os textos de uma canção, musical e poético, poderem ser lidos separadamente, o que a particulariza é o fato de que, normalmente em canções eruditas, a música é escrita a partir de um texto literário, mas também textos poéticos são colocados sobre melodias já escritas, como ocorre geralmente nas canções populares. Dessa forma, não podemos deixar de levar em conta a transposição midiática que se opera na escrita de canções. Transforma-se uma ideia poética em ideia musical, ou vice-versa, utilizando-se de novos meios. Não obstante o processo, a canção como um todo é uma obra original, e a inter-relação entre os seus textos gera um produto novo.

Veremos, a seguir, alguns resultados desses processos de transposição e combinação midiática nas canções de Braga, revelados a partir da análise dos elementos estruturais da peça musical em interação com o texto poético.

#### **4. Elementos da estruturação musical em interação com os poemas**

De maneira geral, podemos resumir os elementos estruturais que predominam nas canções de Braga da seguinte maneira: andamentos moderados; estrutura formal e rítmica dos versos transpostas para a estrutura das canções; tessituras vocais confortáveis que facilitam a emissão mais precisa das palavras; papel fundamental do piano na construção de significados para as canções; harmonia tonal expandida, com alternância de estabilidade e instabilidade; contrastes entre tonalidade principal, tonalidades paralelas (medianas) e homônimas; acordes de diferentes qualidades e em encadeamentos menos previsíveis. Ilustraremos alguns desses procedimentos com trechos extraídos das canções *Virgens mortas*, *Lágrimas de cera*, *Borboletas* e *Cantiga de amor*.

Em relação ao tratamento das linhas melódicas, percebe-se, em algumas canções, o estabelecimento de contrastes entre trechos em notas repetidas, tal como um recitativo, e trechos mais cantáveis das linhas mais sinuosas e ampliadas em tessitura, enfatizando os contrastes presentes nos textos poéticos das canções, como exemplificam os compassos iniciais de *Virgens mortas* (Figura 1). No trecho, a variação melódica da linha vocal entre notas repetidas e movimento ascendente em expansão e a oscilação entre as tonalidades homônimas Lá m e Lá M intensificam as ideias contrastantes de morte (“Quando uma virgem morre”) e de vida (“uma estrela aparece”) sugeridas por Olavo Bilac (1865 – 1918) no poema carregado de antíteses.

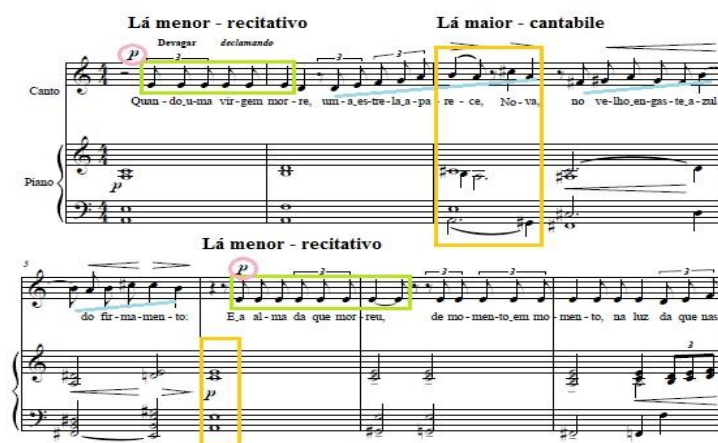


Figura 1 – Compassos iniciais de *Virgens mortas*: contrastes dos contornos melódicos e tonalidades homônimas colorindo o texto poético de Olavo Bilac

Em *Lágrimas de cêra*, escrita a partir do poema de Machado de Assis, a expressividade da canção intensifica a densidade psicológica da personagem – uma mulher, talvez uma pecadora, que entra na igreja para rezar – e acompanha a ideia central da letra, contida, particular e discreta. A música possui essência inalterável, sem modulações, como uma ladainha de curtas e repetidas invocações, capaz de provocar um efeito encantatório. As longas frases do poema, narradas principalmente no tempo presente, são sustentadas por frases melódicas da linha do canto escritas, em sua maioria, em forma de recitativo e que, de maneira recorrente, insistem na repetição da tônica Mi $\flat$ . E ainda, o peso, a dor e o tom de oração sugeridos no texto são potencializados pelo acompanhamento do piano, caracterizado pela repetição insistente dos elementos que o compõe e pelo ritmo que pontua cada tempo do compasso quaternário.



Figura 2 – Compassos iniciais de *Lágrimas de cera*: estaticidade e recorrência dos elementos musicais enfatizando a ideia central do poema de Machado de Assis

O tratamento rítmico das canções é bastante tradicional, como exemplificam os trechos das Figuras 1 e 2. Braga emprega, na maioria das canções, os compassos simples, binários, ternários ou quaternários, com ritmos igualmente simples e em andamentos moderados. Não se observa métricas assimétricas ou mudança de compassos no decorrer das canções. Entretanto esse aspecto é também utilizado como forte instrumento de caracterização e expressão de elementos presentes no texto poético, como exemplifica a rítmica constante do acompanhamento do piano em *Borboletas* (Figura 3), escrita sobre o poema do simbolista Hermes Fontes (1888-1930). Essa proposta rítmica, aliada ao perfil melódico das linhas, sobretudo da mão direita do pianista, pinta o movimento leve e imprevisível das borboletas multicoloridas e saltitantes da poesia.



Figura 3 – Compassos iniciais de *Borboletas*: desenho rítmico e melódico em similaridade gráfica ao movimento das borboletas

A condução harmônica predominantemente utilizada por Braga é tonalmente expandida, própria do momento estético do alto romantismo. As tonalidades principais, apesar de definidas na maioria das canções e indicadas na armadura de clave, tornam-se muitas vezes, flutuantes e suspensas. Braga realiza modulações súbitas para tonalidades distantes, alterna tonalidade principal com tonalidades paralelas e homônimas, criando efeitos de aproximações e distanciamentos, ampliações e contenções de espaços sonoros. Os acordes, como os alterados, os empréstimos modais, as tríades de 5ª diminuta e 5ª aumentada, com 7ªs, 9ªs e notas melódicas acrescentadas, possuem diferentes qualidades e se justapõem em encadeamentos menos previsíveis. Aliados a esses procedimentos, as enarmonias, os cromatismos, as relações expandidas entre tonalidades e acordes medianos, e as conclusões

em suspensão apontam para a dramaticidade e para o especial colorido das relações tonais e harmônicas de suas canções.

Para evidenciar os momentos de suspensão ou flutuação tonal necessitaríamos de trechos mais extensos, já que seu efeito “não pode ser bem demonstrado em forma de pequenas frases, por ser algo que pertence a uma ampla articulação”(SCHOENBERG, 2001, 527). No transcorrer de várias canções de Braga observamos a presença desses efeitos e do trecho final de *Cantiga de amor* extraímos um belo exemplar. No decorrer de oito compassos, a presença da tonalidade principal, no início e no final do trecho, a modulação por enarmonia e o giro tonal por tonalidades passageiras, sugeridas pelos acordes de função mediana<sup>4</sup> atraídos pelas tríades aumentadas que os antecedem, estruturam a passagem que será ilustrada a seguir.

Os versos de Luís Guimarães Filho (1878-1940) em *Cantiga de amor* apresentam traços do romantismo, tanto na escolha da forma Cantiga, subgênero da poesia palaciana quatrocentista e caracterizada pela regularidade métrica dos versos, quanto pela temática com alusão às cantigas de amor trovadorescas, que exprimem um amor impossível de um vassalo por sua amada distante e idealizada.

O trecho selecionado se refere ao ponto culminante próximo ao final da peça, que com seu mais surpreendente colorido conduz as últimas palavras da estrofe – *favo do amor*. A dinâmica em crescendo impulsiona a linha melódica de forma arrebatadora até a função harmônica da dominante da tonalidade principal de Lá maior, para depois se espriar e se diluir, por enarmonia da nota Dó#/Réb, na tonalidade de Réb maior na palavra *amor*, no compasso 24 (Figura 4).

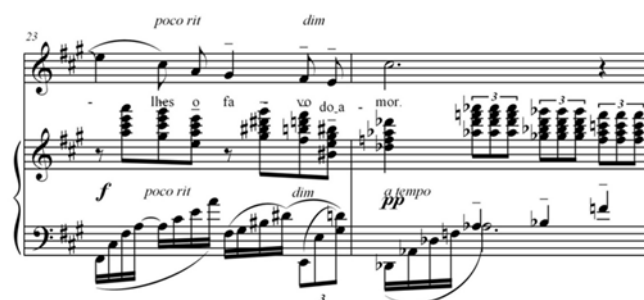


Figura 4 – *Cantiga de amor*: modulação enarmônica para a tonalidade de Réb maior

Após a modulação, o breve retorno à tonalidade principal Lá maior é realizado do compasso 24 ao 28, por meio de um voo harmônico, sugerido no texto - “voar ao infinito” -, colorido pela relação entre os acordes medianos, *Reb maior – Fá maior – Lá maior* (Figura 5)

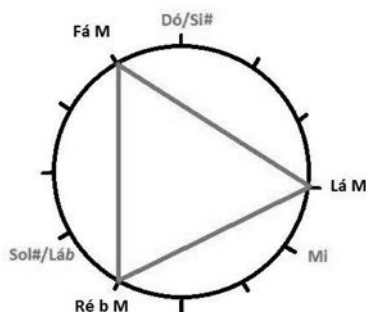


Figura 5 – *Cantiga de amor*: diagrama do giro tonal para retornar à tonalidade Lá maior proporcionado pela relação das tonalidades medianas, *Reb M – Fá M – Lá M*

O efeito de suspensão tonal da passagem pode ser facilmente percebido, confirmando a afirmação de Schoenberg sobre tonalidades suspensas: “Qualquer tríade maior ou menor poderia, ainda que de passagem, ser interpretada como se fosse em si mesma uma tonalidade” (SCHOENBERG, 2001, 529). Intensifica esse efeito, o fato dessas tônicas passageiras, no trecho analisado, serem alcançadas pela atração da tríade maior com 5ª elevada que as precedem (*Dó/Si# – Mi – Sol#/Láb*) e que exerce, essa única tríade por enarmonia, a função de dominante com 5ª elevada comum às três tonalidades.

#### 4. Conclusão

Francisco Braga traduz com habilidade e criatividade o texto poético em música, captando com peculiar sensibilidade as imagens dos poemas. A variedade e a adequação dos elementos da estruturação musical às diferentes propostas dos poemas escolhidos nos dão uma dimensão do potencial criativo do compositor. Assim, rítmicas simples e recorrentes se aliam às bordaduras obstinadas para sugerir o movimento inquietante das borboletas. As modulações inesperadas e as tonalidades suspensas e flutuantes criam o efeito do alçar da alma ao infinito em *Cantiga de amor*. A alternância dos modos maior e menor e o contraste entre fluidas linhas melódicas e trechos em recitativo sublinham as antíteses e ambiguidades do poema de Bilac, em *Virgens Mortas*. A ausência de modulação e a recorrência dos elementos criam uma atmosfera estática e dolorida em *Lágrimas de cera*. Esse poderoso relacionamento entre os textos poético e musical proposto por Braga magnifica o conteúdo imagético de suas canções, dando origem a um novo original sensorialmente rico e com múltiplas possibilidades de significações.



O olhar mais aprofundado sobre a maneira pela qual Braga usa os recursos musicais nas canções proporcionou, às pesquisadoras, uma revisão mais criteriosa das partituras dessas canções e provavelmente influenciou a interpretação das artistas que lançaram o CD com essa obra do compositor. Além disso, a pesquisa que vem sendo desenvolvida pelas autoras sobre as relações poético-musicais nas canções de Francisco Braga visa a contribuir para a valorização da obra do compositor e para a ampliação do horizonte de performance das canções, orientando intérpretes para um desempenho mais embasado e sensível.

### Referências:

- BRAGA, Francisco. Canções de Francisco Braga para canto e piano. Editado por Mônica Pedrosa de Pádua, Margarida Maria Borghoff, Cecília Nazaré de Lima. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2017. 72 p; il. Cadernos Musicais Brasileiros, v. 7. ISBH:978-85-60488-15-5
- CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. In: *Aletria*, jul – dez. Belo Horizonte: UFMG/Poslit, 2006. p. 11-41.
- GONTIJO, Marisa Helena Simões. *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção Virgens Mortas*, sobre soneto homônimo de Olavo Bilac. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- KOELLREUTTER, H. J. Harmonia Funcional: introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira S.A., 1986.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thaís Flores N. Diniz e Eliana L. Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 13-43
- SCHOENBERG, Arnold – Harmonia. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

### Notas

---

<sup>1</sup> Os trechos das canções utilizados neste trabalho para as ilustrações foram extraídos da editoração realizada pelo Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira, publicada em BRAGA, 2017.

<sup>2</sup> Irina O. Rajewsky é Professora Associada de Literaturas Francesa e Italiana na Freie Universität, Berlim, em associação com o Instituto de Línguas e Literaturas Românicas. Suas principais áreas de pesquisa são as teorias sobre inter- e transmedialidade literárias. Claus Clüver é Professor Emérito de Literatura Comparada, na Indiana University, E.U.A. Lecionou muitas vezes no Brasil e em outros países. Mais de trinta de suas publicações tratam de assuntos relacionados à Intermedialidade e aos Estudos Interartes.

<sup>3</sup> Para a autora, a transposição midiática, como, por exemplo, adaptações cinematográficas, implica a transformação de um determinado produto de mídia; combinação de mídias, abrange fenômenos como ópera ou os quadrinhos, por exemplo; e referências intermediáticas são obtidas por meio da evocação ou da imitação, em uma mídia, de técnicas de diferentes mídias.

<sup>4</sup> De acordo com Koellreutter (1986), os acordes de função mediana são acordes cromáticos, vizinhos de terça, empregados por compositores do neo-romantismo (Liszt, Mahler, Brahms) e do impressionismo (Debussy, Scriabin, Ravel). Esses acordes são sempre perfeitos, possuem o mesmo modo (maior ou menor), estão em relação intervalar de 3ª ascendente ou descendente, e possuem entre si uma nota comum e uma nota cromatizada, como, por exemplo, a relação entre os acordes Dó maior e Lá<sup>b</sup> maior, ou entre os acordes Dó menor e Mi<sup>b</sup> menor.