

## ***O livro de Maria Sylvia Op. 28 de Helza Camêu (1903 – 1995)*** **Uma proposta metodológica de análise interpretativa**

Marcus Vinícius Medeiros Pereira (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)  
markusmedeiros@yahoo.com.br

Renata Schmidt de Arruda Gomes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)  
ren\_sagom@hotmail.com

Esta conferência-recital apresenta um estudo 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<sup>1</sup>, formado por professores da Escola de Música da UFMG e registrada em diretório do CNPq. São realizados dois tipos de análise, a primeira, a partir do estudo de parâmetros musicais segundo metodologia desenvolvida por Jan La Rue, e a segunda, 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.

### 1. Helza Camêu

Helza Camêu atuou em boa parte do século XX, tendo seu trabalho em etnomusicologia reconhecido no Brasil e no exterior. Entretanto, sua música permanece praticamente ignorada pelos intérpretes e musicófilos brasileiros da atualidade. De acordo com Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra – estudiosa da vida e obra da compositora e responsável por iniciar o movimento em prol do resgate de sua memória – o desconhecimento da obra de Camêu não condiz com o elevado grau de credibilidade que lhe conferiram alguns de contemporâneos, como Alberto Nepomuceno e Mário de Andrade. No livro “A canção brasileira de câmara” de Vasco Mariz, por exemplo, não há uma só menção ao nome da compositora, que traz, em sua obra, cerca de noventa canções e aproximadamente trinta harmonizações de cantos folclóricos.

A importância de Helza Camêu no cenário musical brasileiro se evidencia pela sua intensa atividade artística, pedagógica e etnomusicológica.

### 2. *O livro de Maria Sylvia*

O opus 28 da compositora carioca Helza Camêu intitulado *O livro de Maria Sylvia* foi composto no Rio de Janeiro entre dezembro de 1944 e janeiro de 1945.

---

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre o grupo ver: <http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>

Integram “O livro de Maria Sylvia”:

CANÇÃO	POETA
Imagem	Manuel Bandeira
Espera Inútil	Olegário Mariano
A toada da chuva	Olegário Mariano
Canção	Olegário Mariano
Canção Triste	Olegário Mariano

Tabela 1 – O livro de Maria Sylvia

Como indica o título do opus, as canções foram, todas, dedicadas a Maria Sylvia Pinto, cantora e amiga de Helza Camêu.

### 3. Metodologia de Análise

A análise musical das canções fundamenta-se na observação dos parâmetros definidos por Jan LaRue em seu *Guidelines for Style Analysis*, de 1992. LaRue recomenda, com o propósito de se obter uma análise compreensível, uma divisão em cinco parâmetros: Som (Sound), Harmonia (Harmony), Melodia (Melody), Ritmo (Rhythm) e Crescimento (Growth). Som (que LaRue subdivide em Timbre, Dinâmica e Textura), Harmonia, Melodia e Ritmo são chamados *elementos contributivos*, enquanto que o “Crescimento” é o *elemento combinador* de todos os anteriores.

A análise poética de acordo com Norma Goldstein (2005) aborda todas as facetas do poema: o ritmo - onde se realiza o estudo da métrica (observações sobre a divisão vérsica e estrófica, tipos de versos e estrofes utilizados, etc.) - e o som - onde estudam-se as rimas e as figuras de efeito sonoro. Goldstein propõe ainda o estudo do poema nos níveis lexical, sintático e semântico. No nível lexical trata-se dos vocábulos empregados no poema e no sintático, da organização sintática das frases. O nível semântico permeia todos os outros níveis, uma vez que as figuras sonoras, o vocabulário, a organização sintática e o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto. Goldstein isola o nível semântico para fins didáticos, onde ficam reservados a ele o comentário das figuras de linguagem que implicam em importantes efeitos semânticos no poema (GOLDSTEIN, 2005, p.64).

Tanto Goldstein quanto LaRue deixam clara, em seus livros, a idéia de que o isolamento de aspectos da obra analisada é um procedimento meramente didático, artificial e provisório, tendo em vista apenas o entendimento da unidade da obra de arte.

### 4. Exemplo de Análise

#### B. ESPERA INÚTIL

Olegário Marianno

Esperei-te toda noite  
Em crescente exaltação:  
Os meus braços te acenavam,  
Os meus lábios te chamavam,  
E enquanto esperava, em vão,  
Os ramos garatujavam  
Ao luar, teu nome no chão.

Quando veio a madrugada,  
Eu tinha a face molhada...  
Era de orvalho? Não sei.  
Se a água do orvalho é salgada,  
Foi engano. Eu não chorei.

## I - ANÁLISE LITERÁRIA DO POEMA

O poema foi publicado por Olegário Mariano em 1937, no livro *O enamorado da vida*. É o único poema deste opus, de autoria de Olegário Marianno, que não foi publicado no livro *Quando vem baixando o crepúsculo*, de 1944. À exceção de *Imagem*, que é de Manuel Bandeira, todas as outras canções do opus têm poemas extraídos do livro de 1944.

Olegário Mariano estrutura o poema em versos regulares de sete sílabas poéticas, tipo de verso conhecido como *redondilha maior*. É o verso mais simples do ponto de vista das leis métricas, predominante nas quadrinhas e canções populares. Tradicional na língua portuguesa, a redondilha maior já era freqüente nas cantigas medievais. (GOLDSTEIN, 2005:27).

Os doze versos do poema estão distribuídos em duas estrofes: a primeira com sete versos (sétima ou septilha) e a segunda com cinco (quinteto ou quintilha).

### 1. Níveis do Poema

#### 1.1 Nível Sintático

A primeira estrofe é formada por um período bastante longo, enquanto a segunda, por sua vez, constitui-se de vários períodos e frases curtas.

#### 1.2 Nível Semântico

Os recursos de linguagem utilizados no poema são a personificação: “os ramos **garatujavam...**”, e o sofisma (argumento com o propósito de induzir o leitor a uma conclusão errada – HOLLANDA, 1993:510): “se a água do orvalho é salgada / Foi engano. Eu não chorei.”

#### 1.3 Nível Lexical

Na primeira estrofe predominam verbos de ação, que ilustram, numa gradação de ações, a crescente exaltação do eu lírico: esperar, acenar, chamar. A exaltação é tanta que contagia até os ramos das árvores (que garatujam um nome no chão – o da pessoa esperada).

Já na segunda estrofe predominam os verbos de ligação, devido à descrição do estado do eu - lírico ao final da “espera inútil”. Há, portanto, forte presença de caracterizadores deste estado (face **molhada**, água do orvalho **salgada**). O eu – lírico tenta disfarçar o choro, (talvez pelo fato de a pessoa aguardada não ser digna dele) tentando fazer suas lágrimas se passarem por gotas de orvalho – caso estas sejam salgadas...

Os substantivos **noite** e **madrugada** delimitam o tempo transcorrido. O título já entrega logo o fato de que a pessoa aguardada não apareceu: *Espera Inútil*.

O verbo **garatujar** não é usado no discurso coloquial, dificultando o entendimento da palavra quando cantada.

## II - ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO

Para efeito de ilustração, abordaremos apenas o parâmetro Crescimento, que combina todos os outros propostos por LaRue.<sup>2</sup>

### CRESCIMENTO

Todos os parâmetros analisados nos levam a observar a seguinte forma na canção:

---

<sup>2</sup> A análise completa da canção está disponível em PEREIRA (2007, 58 – 74).

**Introdução [1 – 4]** – Apresentação do material rítmico-melódico que será trabalhado no acompanhamento da canção: o movimento perpétuo de semicolcheias desenhando arpejos na mão esquerda do piano e os comentários com contratempo na mão direita.

**Seção A [5 – 19]** – Pode-se dividi-la em duas pequenas partes: a primeira do c. 5 – 12 e a segunda do c. 13 – 19. A primeira se caracteriza por ser formada por três pequenas frases na linha vocal e um ostinato não só rítmico, mas harmônico (tônica com a terça no baixo – dominante com a sétima no baixo). A segunda é formada por uma longa frase na linha vocal (onde a compositora agrupa três versos do poema). O padrão rítmico se mantém, mas há variações no ritmo harmônico, que se intensifica, além da breve passagem pela região da tônica anti-relativa (ou dominante relativa – devido ao acorde anterior com função de dominante da dominante)

**Seção B [20 – 28]** – O acompanhamento passa a ser feito apenas pela mão esquerda, que sintetiza o padrão da seção anterior. As frases da mão direita são acéfalas, derivam das frases anacrústicas do canto; e mantém as síncopes e contratempos das frases vocais. Também pode ser dividido em partes menores: c.20 – 23 (duas pequenas frases em forte), c. 24 – 26 (uma grande frase em *mp* respondendo – e concluindo – à idéia das frases anteriores), e nos c. 27 – 28 uma pequena transição (arco melódico) para o retorno da linha vocal. O discurso harmônico é mais elaborado, sem a ocorrência dos ostinatos harmônicos da seção anterior. Aqui as apoggiaturas são tratadas como motivos melódicos.

**Seção A' [29 – 41]** – Retorno da linha vocal (que canta a segunda estrofe do poema). Marcada pela mudança no andamento: *Lento*. As frases vocais são melodicamente semelhantes às da Seção A. Também pode ser dividido em duas pequenas partes: c. 29 – 35 onde o piano retoma o acompanhamento da Seção A. Há uma frase longa (formada por dois versos do poema) e duas pequenas (um verso dividido). E c. 36 – 41, onde há uma interrupção no fluxo rítmico do acompanhamento do piano: longos acordes arpejados sob a melodia vocal (duas frases), como em um recitativo.

Em resumo, as articulações entre as seções ficam claras devido a:

- Arcos melódicos (grandes arpejos) fazem a articulação entre cada seção
- Na seção B há uma parada na linha vocal. A melodia principal passa a ser feita pela mão direita do piano. Há contraste de dinâmica e variação no acompanhamento.
- Em A' há a retomada do material harmônico e melódico de A, a volta do canto na melodia principal e uma mudança significativa no andamento.

Os contrastes entre as seções A e A' são:

- Diferença no andamento
- Dinâmica de A' é *piano*, enquanto que em A é *meio-piano*
- Final de A' com mudança no acompanhamento: blocos de acordes ao invés das semicolcheias.

Os contrastes entre A, A' e B:

- Em B a melodia principal é executada pela mão direita do piano
- Acompanhamento de B sintetiza o acompanhamento anterior
- Contrastes de dinâmica em B

## RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A forma da canção está ligada à estrutura do poema: as seções A e A' coincidem com as estrofes, que são separadas por um interlúdio do piano.

O caráter popular do poema, presentes na versificação (redondilha) e na linguagem, estão refletidos na canção, com sua harmonia simples, e ostinato das funções básicas T e D, além das frases leves, curtas e sem melismas.

A articulação das frases musicais está ligada à pontuação do texto, e não à versificação. Assim, por exemplo, a compositora agrupa o verso 6 e o início do verso 7 em uma frase musical (“corrigindo” o encadeamento do poema).

O movimento perpétuo de semicolcheias e o ritmo acéfalo ilustram a crescente exaltação do eu – lírico.

O acompanhamento brejeiro e as síncopes tentam disfarçar a tristeza da espera inútil (como o eu - lírico com relação ao choro) apesar de a tônica anti-relativa, menor, entregar esse disfarce (bem como a *face molhada* o faz).

O interlúdio do piano pode ser interpretado como o transcorrer da espera noite a dentro, a passagem desse tempo angustiante.

A espera inútil é retratada na harmonia pela cadência da introdução e depois no interlúdio, onde é criada uma espera (expectativa) de uma subdominante relativa que não vem.

Nos c. 13-18, se observamos sob a ótica da harmonia funcional, notamos que F $\sharp$ m é uma dominante relativa, pois o acorde anterior prepara a chegada de uma dominante. Mas se observamos pela ótica do poema, F $\sharp$ m pode ser vista como a tônica anti-relativa, pois Ré Maior seria o lado feliz da espera, e é sempre bom marcar um encontro com quem se ama e a espera é realmente excitante. Entretanto, este acorde (F $\sharp$ m) ocorre no momento em que o texto diz que a espera foi em vão, mostrando dessa forma, na harmonia, o lado triste da espera. De acordo com a tabela de significados das tonalidades na Retórica Barroca, Judy Tarling (2000) afirma que, “segundo Rousseau, a tonalidade de D significa alegria, enquanto que F $\sharp$ m, para Matheson, refere-se à languidez, dor de amor” (Tarling 2000:5/7). Os significados retóricos das tonalidades também se mostram relacionados com o significado do poema, embora, como observamos na canção *Imagem*, não possamos afirmar se a escolha destas tonalidades por parte da compositora se deu propositalmente.

O andamento mais lento e a dinâmica mais suave em A' evidenciam a decepção do eu-lírico por sua espera infrutífera por toda a madrugada.

A cadência com dominante 6,4 e os acordes, enfáticos e afirmativos, reforçam e endossam a convicta afirmação final do eu – lírico: *Foi engano. Eu não chorei.*

## Considerações Finais

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 ritmo e os sons. A poesia, de fato, é repleta de música: os poetas brincam com a sonoridade das palavras, criam ritmos, exploram silêncios expressivos na divisão vérsica 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 manejou 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.

Anexo:

A Maria Sylvia Pinto  
**Espera Inútil**

Letra - Olegário Mariano

Helza Camêu  
op. 28 N.º 2

**Moderado gracioso**

*p*

*cres.*

Es - pe - rei - te to - da a - noi - te Em cres - cen - te E - xal - ta -

*ced.* *mf* *A tempo*

ção: Os meus bra - ços te a - ce - na - vam, Os meus lá - bios te cha -

## Referências Bibliográficas

- BARTEL, Dietrich. *Musica poética: musical-rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- DANTAS, Júlio. Prefácio. In: *O enamorado da Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1947.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *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, 2001.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1999.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas*. 2. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1986.
- MARIANO, Olegário. *O Enamorado da vida*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1937.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *O Livro de Maria Sylvia op. 28 para canto e piano de Helza Camêu (1903 – 1995) : Uma análise interpretativa*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious players*. St. Albans, UK: Corda Music, 2000.