

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Josani Keunecke Pimenta

AS CANÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI E SUZANNA DE CAMPOS:

Um estudo para a interpretação

(Volume 1)

São Paulo

2015

JOSANI KEUNECKE PIMENTA

AS CANÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI E SUZANNA DE CAMPOS:

Um estudo para a interpretação

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de Concentração: Canto

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Martha Herr

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

P644c Pimenta, Josani Keunecke, 1973-
As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: Um estudo para a interpretação / Josani Keunecke Pimenta. - São Paulo, 2015.
2 v. : il.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Martha Herr
Tese (Doutorado em Música/Canto) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Camargo Guarnieri. 2. Suzanna de Campos. 3. Canção Brasileira. 4. Interpretação. I. Herr, Martha. II. Guarnieri, Camargo. III. Campos, Suzanna de. IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título

JOSANI KEUNECKE PIMENTA

AS CANÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI E SUZANNA DE CAMPOS:

Um estudo para a interpretação

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a área de Concentração em Canto, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Martha Herr - Unesp – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Márcia Aparecida Baldin Guimarães - Unesp

Prof^a. Dr^a. Adriana Giarola Kayama – Unicamp

Prof. Dr. Angelo José Fernandes - Unicamp

Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

São Paulo – 2015

À memória da minha mãe...

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Martha Herr, pela sabedoria e amizade.

Aos Professores Doutores Angelo Fernandes e Lenine Santos, pela preciosa orientação na qualificação.

Aos professores da banca de defesa, que, gentilmente, aceitaram fazer parte deste momento tão especial para mim e que, carinhosamente leram este trabalho contribuindo com ricos comentários e sugestões.

Aos meus alunos da Unesp, que me inspiram a estudar cada vez mais.

À Prof^a. Dr^a. Flávia Toni e à equipe do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), pelo acesso aos manuscritos das canções “Espera”, “Desejo”, “Eu te encontrei” e “A vida, às vezes...”.

À Prof^a. Vera Guarnieri, pelo carinho com que sempre me atendeu nas nossas trocas de e-mails e deliciosa conversa. Meu muito obrigado por ter autorizado a publicação das 18 partituras editoradas no corpo deste trabalho.

À Prof^a. Edmar Ferreti, pela autorização cedida ao seu acervo junto ao IEB e pela tão inspiradora entrevista.

À Biblioteca do Banco do Brasil – RJ, cujos funcionários me receberam com tanto carinho e me cederam cópias dos manuscritos do ciclo *Para Acordar teu coração* e das canções “Adoração”, “Não fales, por favor” e “Saudade Indefinida”.

À poetisa Sylvia Celeste de Campos, sobrinha de Suzanna de Campos, que me recebeu de braços abertos e me contou tantas histórias gostosas sobre sua tia.

À minha querida Prof^a. de Canto, Lenice Prioli, que doa todo seu conhecimento e generosidade a cada aula.

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos meus dois filhos, Ana e Lucas, pela paciência enquanto sua mãe passou horas em frente ao computador. Vocês são minha inspiração.

Ao meu marido e pianista, Marcelo Pimenta, que sempre me apoiou e se apaixonou pelas canções junto comigo.

A Deus, por ser meu castelo forte.

“Guarnieri, sensível aos mais delicados apelos da poesia, procura sempre criar um ambiente adequado à sua expressão.”

(Hans Joaquim Koellreuter)

RESUMO

A parceria entre a poetisa Suzanna de Campos e o compositor Camargo Guarnieri resultou em 18 canções para canto e piano. Neste estudo apresentamos as principais características poéticas e musicais de cada uma das canções desses dois artistas proporcionando, assim, um leque de informações e dados que objetivam servir de inspiração para o intérprete. No estudo da poesia, apresentamos o poema original, sua forma, seu ritmo, sua métrica e sua sonoridade. No estudo da música, fornecemos informações sobre a melodia, o ritmo, a dinâmica, o acompanhamento e a forma da canção. Os aspectos musicais foram destacados a partir do texto, já que foi ele o primeiro a inspirar o compositor e é através dele que os intérpretes podem desvendar os segredos da canção, para que o ouvinte receba a plenitude de seu significado poético e musical. Através do estudo das canções pudemos constatar uma íntima relação entre a escrita da linha vocal de Guarnieri e a prolação livre do português brasileiro.

A metodologia proposta e utilizada para o estudo das canções é resultado da compilação de ideias e sugestões de vários musicólogos e da própria autora e, além de contribuir para a riqueza interpretativa das 18 canções estudadas, pode servir de modelo para estudo de outras canções.

Um levantamento das principais características estilísticas de composição das canções foi feita, com intuito de familiarizar o leitor com a escrita guarnieriana.

Todas as 18 canções foram editoradas com base nos manuscritos do compositor e essa editoração apresenta transcrição fonética e tradução para o inglês.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri. Suzanna de Campos. Canção brasileira. Interpretação.

ABSTRACT

The partnership between the poet Suzanna de Campos and the composer Camargo Guarnieri resulted in 18 art songs for voice and piano. In the current work, we present the main poetical and musical characteristics of each of the songs by those artists, offering, thus, a host of information and data that aim at serving as inspiration for the interpreter. When studying the poem, we presented the original text, its form, rhythm, meter and sonority. When studying the music, we provided information about the melody, the rhythm, the dynamics, the accompaniment and the form of the song. The musical aspects were highlighted using the text as lens, being as it was the first inspiration to the composer and it is through it that interpreters can uncover the secrets of the song, so that the listener receives the plenitude of its poetical and musical meaning. Through the study of the art songs, we could evidence an intimate relationship between Guarnieri's vocal lines and the free prolation of the Brazilian Portuguese.

The methodology proposed and used for studying the songs is the result of the compilation of ideas and suggestions from various musicologists and the author herself and, beyond contributing to the interpretative riches of the 18 songs studied, may serve as a model for the study of other songs.

A survey of the main compositional stylistic characteristics of the songs was undertaken, with the objective of getting the reader acquainted with Guarnieri's writing traits.

All of the 18 art songs were edited using the composer's manuscripts and this editoration includes phonetic transcriptions and translations into English.

Key-Words: Camargo Guarnieri. Suzanna de Campos. Brazilian Art Song. Interpretation.

LISTA DE ABREVIATURAS

- bpm – batidas por minuto
- c. – compasso/compassos
- desc. - descendente
- Dó₃ refere-se ao dó central do piano, com frequência de aproximadamente 261.6 Hz.
- fig. – figura
- IEB – Instituto de Estudos Brasileiros
- Interl. – interlúdio
- IPA – *International Phonetic Alphabet*
- M.d. – mão direita
- Mel. - melodia
- p. – página
- PB Cantado – Português Brasileiro Cantado
- *Rall.* - *rallentando*
- s.d. – sem data
- i a vii – acordes sobre os graus da escala, em que a terça é menor
- I a VII – acordes sobre os graus da escala, em que terça é maior
- I^o a VII^o e i^o a vii^o - acordes sobre os graus da escala, com a quinta diminuta
- I⁶ a VII⁶ e i⁶ a vii⁶ - acordes sobre os graus da escala, com adição de sexta
- I⁷ a VII⁷ e i⁷ a vii⁷ – acordes sobre os graus da escala, com sétima
- I⁹ a VII⁹ e i⁷ e vii⁷ – acordes sobre os graus da escala, com nona
- #I a #VII e #i a #vii – acordes sobre os graus das escala, quando a fundamental foi elevada em meio tom
- bI a bVII e bi a bvii – acordes sobre os graus das escala, quando a fundamental foi abaixada em meio tom
- [] – colchetes indicam transcrição fonética seguindo simbologia do IPA

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 -	Canções para Canto e Piano de Camargo Guarnieri e seus poetas.....	43
TABELA 2 -	Canções de Guarnieri com textos de Campos	52
TABELA 3 -	Ritmo do poema “Saudade Indefinida”.....	55
TABELA 4 -	Métrica do poema “Saudade Indefinida”	55
TABELA 5 -	Sonoridade do poema “Saudade Indefinida”.....	56
TABELA 6 -	Sequência harmônica, “Saudade Indefinida”, c. 1-2.....	62
TABELA 7 -	Musicograma da canção “Saudade Indefinida”.....	65
TABELA 8 -	Ritmo do poema “Minhas canções de amor”.....	70
TABELA 9 -	Métrica do poema “Minhas canções de amor”.....	71
TABELA 10 -	Sonoridade do poema “Minhas canções de amor”.....	72
TABELA 11 -	Encadeamento, “Quero dizer baixinho...” c. 4 a 11.....	78
TABELA 12 -	Musicograma da canção “Quero dizer baixinho...”	79
TABELA 13 -	Ritmo do poema “Quis fazer-te uma canção”.....	82
TABELA 14 -	Métrica do poema “Quis fazer-te uma canção”.....	83
TABELA 15 -	Sonoridade do poema “Quis fazer-te uma canção”.....	84
TABELA 16 -	Encadeamento, “Pensei em ti com doçura...” c. 18-26.....	91
TABELA 17 -	Musicograma da canção “Pensei em ti com doçura...”	93
TABELA 18 -	Ritmo do poema “Porque estás sempre comigo”.....	95
TABELA 19 -	Métrica do poema “Porque estás sempre comigo”.....	95
TABELA 20 -	Sonoridade do poema “Porque estás sempre comigo”.....	96
TABELA 21 -	Encadeamento do prelúdio, “Porque estás sempre comigo” c. 1-4.....	103
TABELA 22 -	Musicograma da canção “Porque estás sempre comigo”.....	105
TABELA 23 -	Ritmo do poema “Eu gosto de você...”.....	107
TABELA 24 -	Métrica do poema “Eu gosto de você...”	107
TABELA 25 -	Sonoridade do poema “Eu gosto de você...”.....	108
TABELA 26 -	Encadeamento, “Eu gosto de você...” c. 17 – 20.....	114
TABELA 27 -	Musicograma da canção “Eu gosto de você...”.....	115
TABELA 28 -	Ritmo do poema “Olhe-me tão somente...”.....	118
TABELA 29 -	Métrica do poema “Olhe-me tão somente...”.....	118
TABELA 30 -	Sonoridade do poema “Olhe-me tão somente...”	119
TABELA 31 -	Encadeamento da canção “Olhe-me tão somente...”.....	125
TABELA 32 -	Musicograma da canção “Olhe-me tão somente...”	126
TABELA 33 -	Ritmo do poema “Rêves d’Amour...”.....	128
TABELA 34 -	Métrica do poema “Rêves d’Amour...”.....	128
TABELA 35 -	Sonoridade do poema “Rêves d’Amour...”.....	129
TABELA 36 -	Encadeamento do prelúdio da canção “Às vezes, meu amor...”	133
TABELA 37 -	Musicograma da canção “Às vezes, meu amor...”	135
TABELA 38 -	Ritmo do poema “Canção íntima”.....	138
TABELA 39 -	Métrica do poema “Canção íntima”.....	139
TABELA 40 -	Sonoridade do poema “Canção íntima”.....	140
TABELA 41 -	Encadeamento da canção “Quero afagar-te o rosto docemente...”.....	145
TABELA 42 -	Musicograma da canção “Quero afagar-te o rosto docemente”	147
TABELA 43 -	Ritmo do poema “Canção da tua amizade”.....	150
TABELA 44 -	Métrica do poema “Canção da tua amizade”.....	151

TABELA 45 - Sonoridade do poema “Canção da tua amizade”.....	152
TABELA 46 - Cadência à dominante na canção, “Aceitei tua amizade” c. 1-4.....	157
TABELA 47 - Musicograma da canção “Aceitei tua amizade”.....	158
TABELA 48 - Ritmo do poema “Sussurro”.....	161
TABELA 49 - Métrica do poema “Sussurro”.....	162
TABELA 50 - Sonoridade do poema “Sussurro”.....	163
TABELA 51 - Musicograma da canção “Não fales, por favor...”.....	170
TABELA 52 - Ritmo do poema “Isto... é você!”.....	173
TABELA 53 - Métrica do poema “Isto... é você!”.....	174
TABELA 54 - Sonoridade do poema “Isto... é você!”.....	175
TABELA 55 - Encadeamento, “Isto... é você!” c. 10-16.....	180
TABELA 56 - Musicograma da canção “Isto... é você!”.....	182
TABELA 57 - Ritmo do poema “Adoração”.....	184
TABELA 58 - Métrica do poema “Adoração”.....	184
TABELA 59 - Sonoridade do poema “Adoração”.....	185
TABELA 60 - Encadeamento, “Adoração” c. 13-17.....	190
TABELA 61 - Musicograma da canção “Adoração”.....	190
TABELA 62 - Ritmo do poema “Vida...”.....	193
TABELA 63 - Métrica do poema “Vida...”.....	193
TABELA 64 - Sonoridade do poema “Vida...”.....	194
TABELA 65 - Musicograma da canção “A vida, às vezes”.....	199
TABELA 66 - Ritmo do poema “Canção Triste”.....	201
TABELA 67 - Métrica do poema “Canção Triste”.....	202
TABELA 68 - Sonoridade do poema “Canção Triste”.....	203
TABELA 69 - Encadeamento harmônico, “Penso em você” c. 1-7.....	209
TABELA 70 - Encadeamento harmônico, “Penso em você” c. 22-26.....	210
TABELA 71 - Musicograma da canção “Penso em você”.....	211
TABELA 72 - Ritmo do poema “Beijaste os meus cabelos”.....	213
TABELA 73 - Métrica do poema “Beijaste os meus cabelos”.....	213
TABELA 74 - Sonoridade do poema “Beijaste os meus cabelos”.....	214
TABELA 75 - Encadeamento da cadência final, “Beijaste os meus cabelos”.....	220
TABELA 76 - Musicograma da canção “Beijaste os meus cabelos”.....	221
TABELA 77 - Ritmo do poema “História Antiga”.....	223
TABELA 78 - Métrica do poema “História Antiga”.....	224
TABELA 79 - Sonoridade do poema “História Antiga”.....	225
TABELA 80 - Musicograma da canção “Eu te encontrei”.....	231
TABELA 81 - Ritmo do poema “Desejo”.....	234
TABELA 82 - Métrica do poema “Desejo”.....	234
TABELA 83 - Sonoridade do poema “Desejo”.....	235
TABELA 84 - Encadeamento harmônico, “Desejo” c. 37-43.....	240
TABELA 85 - Musicograma da canção “Desejo”.....	241
TABELA 86 - Ritmo do poema “Espera”.....	244
TABELA 87 - Métrica do poema “Espera”.....	244
TABELA 88 - Sonoridade do poema “Espera”.....	245
TABELA 89 - Musicograma da canção “Espera”.....	251

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 - Melodia usando toda extensão da canção, “Saudade Indefinida” c. 21-27.....	57
FIG. 2 - Salto de sétima, “Saudade Indefinida” c. 30-32.....	59
FIG. 3 - Introdução do piano e recorrência da nota sib3, “Saudade Indefinida” c. 1-4.....	59
FIG. 4 - Imitação da melodia da voz, “Saudade Indefinida” c. 23-26.....	60
FIG. 5 - Ostinato rítmico na mão esquerda do piano, “Saudade Indefinida” c. 19-22.....	61
FIG. 6 - Ostinato rítmico da mão esquerda do piano, “Saudade Indefinida” c. 1-7.....	63
FIG. 7 - Dedicatória de Guarnieri à cantora Conchita Badia.....	68
FIG. 8 - Melodia descendente do verso 6, “Quero dizer baixinho” c. 28.....	73
FIG. 9 - Desenho melódico desc. entre compassos, “Quero dizer baixinho” c. 4-7.....	73
FIG. 10 - Motivo melódico do piano, “Quero dizer baixinho” c. 1.....	74
FIG. 11 - Desenhos rítmicos entre voz e piano, “Quero dizer baixinho” c. 4-7.....	75
FIG. 12 - Diálogo entre voz e mão esquerda, “Quero dizer baixinho...” c. 4.....	77
FIG. 13 - Fermata na canção, “Quero dizer baixinho...” c. 27.....	78
FIG. 14 - Primeiro padrão melódico da canção, “Pensei em ti com doçura...” c. 1-9.....	85
FIG. 15 - Segundo padrão melódico, “Pensei em ti com doçura...” c. 18-20.....	86
FIG. 16 - A escrita contrapontística do piano, “Pensei em ti com doçura...” c. 1-6.....	87
FIG. 17 - Salto de intervalo para ressaltar sílaba tônica, “Pensei em ti com doçura” c. 40	89
FIG. 18 - Quiálteras entre voz e piano, “Pensei em ti com doçura...” c. 34 a 41.....	90
FIG. 19 - Notas intermediárias longas, “Pensei em ti com doçura...” c. 1.....	92
FIG. 20 - Ligadura entre os versos 4 e 5, “Porque estás sempre comigo” c. 13-16.....	97
FIG. 21 - Melodia inicial da canção, “Porque estás sempre comigo” c. 4-5.....	98
FIG. 22 - Similaridade melódica entre v. 2 e 3, “Porque estás sempre comigo” c. 6-9.....	99
FIG. 23 - Dobramento entre piano e canto, “Porque estás sempre comigo” c. 22-23.....	100
FIG. 24 - Andamento livre no ápice da canção, “Porque estás sempre comigo” c. 14.....	101
FIG. 25 - Sílabas destacadas com <i>tenutos</i> e <i>rall.</i> , “Porque estás sempre comigo” c. 17...	102
FIG. 26 - Desenho em colcheia da 2ª voz do piano, “Porque estás sempre comigo” c. 1-3	104
FIG. 27 - Condução melódica para “deslumbrada”, “Eu gosto de você” c. 13-15.....	109
FIG. 28 - Encadeamento dos versos 4 e 5, “Eu gosto de você...” c. 17-21.....	110
FIG. 29 - Desenho rítmico do acompanhamento, “Eu gosto de você...” c. 2.....	111
FIG. 30 - Voz e piano, “Eu gosto de você...” c. 7.....	113
FIG. 31 - Linha mel. cromática e ostinato rítmico do baixo, “Eu gosto de você...” c. 1-3..	114
FIG. 32 - Exemplo melódico, “Olhe-me tão somente...” c. 2.....	120
FIG. 33 - Última frase desc. imitando a primeira, “Olhe-me tão somente” c. 30-34.....	121
FIG. 34 - Interlúdios do piano com imitação do canto, “Olhe-me tão somente...” c. 18-21	122
FIG. 35 - Desenho de semicolcheias no piano, “Olhe-me tão somente...” c. 1-4.....	124
FIG. 36 - Sugestão de respiração na melodia, “Às vezes, meu amor...” c. 5-10.....	130
FIG. 37 - Melodia do prelúdio do piano, “Às vezes, meu amor...” c. 1-4.....	131
FIG. 38 - Liberdade no <i>rallentando</i> da voz, “Às vezes, meu amor...” c. 9.....	132
FIG. 39 - Piano imita a voz, “Às vezes, meu amor...” c. 14-15.....	133
FIG. 40 - Exemplo melódico da canção, “Quero afagar-te o rosto docemente” c. 20-26...	141
FIG. 41 - Principal célula do piano, “Quero afagar-te o rosto docemente” c. 1-4.....	142
FIG. 42 - Célula rítmica da canção, “Quero afagar-te o rosto docemente”.....	142
FIG. 43 - Ataque da mão direita no 2. tempo, “Quero afagar-te o rosto docemente” c. 35	143
FIG. 44 - Dinâmica c. 7 da canção, “Quero afagar-te o rosto docemente”.....	144

FIG. 45 - Ritmo sincopado, “Quero afagar-te o rosto docemente” c. 27-35.....	145
FIG. 46 - Melodia que utiliza boa parte da extensão, “Aceitei tua amizade” c. 8-13.....	153
FIG. 47 - Mudança de andamento - prelúdio e da voz, “Aceitei tua amizade” c. 1-7.....	155
FIG. 48 - Acompanhamento da canção, “Aceitei tua amizade” c. 30-31.....	156
FIG. 49 - Desenho melódico próxima à fala, “Não fales, por favor...” c. 3-4.....	164
FIG. 50 - Pequenos motivos melódicos, “Não fales, por favor...” c. 17-18.....	165
FIG. 51 - Frase final imitando a primeira frase da canção, “Não fales, por favor...” c. 24	166
FIG. 52 - Imitação da melodia da introdução, “Não fales, por favor...”, c. 14-20.....	166
FIG. 53 - Desenho rítmico predominante no piano, “Não fales, por favor...” c. 13-14.....	168
FIG. 54 - Salto de oitava, “Isto... é você” c. 10.....	176
FIG. 55 - Quatro vozes no piano, “Isto... é você” c. 1-3.....	176
FIG. 56 - Diferenças rítmicas entre a primeira e segunda estrofe, “Isto... é você” c. 12...	177
FIG. 57 - Desenho rítmico/melódico do piano, “Isto... é você!” c. 14.....	178
FIG. 58 - <i>Tenuto</i> na escrita do piano, “Isto... é você!” c. 1-8.....	179
FIG. 59 - Voz imita ritmo das vozes intermediárias do piano, “Isto... é você!” c. 11.....	180
FIG. 60 - Melodia no ápice da canção, “Adoração” c. 11-12.....	186
FIG. 61 - Dueto entre mão direita e esquerda do piano, “Adoração” c. 1-2.....	186
FIG. 62 - Ritmos binários da voz e do piano, “Adoração” c. 15.....	187
FIG. 63 - Floreio na mão direita do piano, “Adoração” c. 16-17.....	189
FIG. 64 - Saltos de terça para a palavra “saudades”, “A vida, às vezes...” c. 16.....	195
FIG. 65 - Intervalos na mão esquerda, “A vida, às vezes...” c. 1-5.....	195
FIG. 66 - Ostinato rítmico na mão esquerda, “A vida, às vezes...” c. 11.....	197
FIG. 67 - Melodia da primeira frase, “Penso em você” c. 1-4.....	204
FIG. 68 - Melodia da segunda estrofe “Penso em você” c. 12-15.....	204
FIG. 69 - Salto de oitava, “Penso em você” c. 21.....	205
FIG. 70 - Melodias da mão direita do piano, “Penso em você” c. 1.....	206
FIG. 71 - Ostinato do piano para a segunda estrofe, “Penso em você” c. 12.....	206
FIG. 72 - <i>Crescendo</i> para a nota aguda, “Penso em você” c. 21.....	208
FIG. 73 - Contraponto no baixo e diálogo em terças na m. d., “Penso em você” c. 26-27.	209
FIG. 74 - Salto de oitava, “Beijaste os meus cabelos” c. 2-3.....	215
FIG. 75 - Salto de sexta para sílaba átona da palavra, “Beijaste os meus cabelos” c. 8-9	216
FIG. 76 - Ênfase na palavra “coroadá”, “Beijaste os meus cabelos” c. 13.....	217
FIG. 77 - Des. rítmicos e melódicos independentes, “Beijaste os meus cabelos” c. 19....	218
FIG. 78 - Cinco vozes do piano, “Beijaste os meus cabelos” c. 8-9.....	219
FIG. 79 - Ditongo, “Eu te encontrei”, c. 5.....	226
FIG. 80 - Intervalos de sétima na mão direita do piano, “Eu te encontrei”, c. 24-26.....	227
FIG. 81 - Dueto entre a linha do canto e do baixo, “Eu te encontrei”, c. 5-7.....	228
FIG. 82 - Trítonos que se abrem, “Eu te encontrei”, c.11.....	229
FIG. 83 - Extensão melódica com mais de uma oitava, “Desejo” c. 38-43.....	236
FIG. 84 - Nota longa preparando a fala da personagem, “Desejo” c. 17-20.....	238
FIG. 85 - Frase melódica usando toda a extensão da canção, “Espera” c. 25-30.....	246
FIG. 86 - Melisma na palavra “flor”, “Espera” c. 12-13.....	246
FIG. 87 - Ligaduras do piano para os tempos fortes “Espera” c. 5-9.....	248
FIG. 88 - Imitações, “Espera”, c. 13-16.....	249

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. OS AUTORES	30
1.1. SUZANNA DE CAMPOS E OS VERSOS.....	30
1.2. CAMARGO GUARNIERI E AS CANÇÕES.....	38
1.3. SUZANNA DE CAMPOS E CAMARGO GUARNIERI - Uma parceria	51
2. AS CANÇÕES - Um estudo para a interpretação	53
2.1. "Saudade Indefinida"	53
2.1.1. Aspectos do poema	53
2.1.1.1. Conteúdo poético	53
2.1.1.2. Forma do poema original	54
2.1.2. Aspectos melódicos	57
2.1.3. Aspectos rítmicos	60
2.1.4. Aspectos da dinâmica	61
2.1.5. Considerações sobre o acompanhamento	62
2.1.6. Aspectos da forma e outros elementos	64
2.2. <i>Para acordar teu coração</i>	67
2.2.1. "Quero dizer baixinho..."	69
2.2.1.1. Aspectos do poema	69
2.2.1.1.1. Conteúdo poético	69
2.2.1.1.2. Forma do poema original	70
2.2.1.2. Aspectos melódicos	72
2.2.1.3. Aspectos rítmicos	74
2.2.1.4. Aspectos da dinâmica	76
2.2.1.5. Considerações sobre o acompanhamento	76
2.2.1.6. Aspectos da forma e outros elementos	79
2.2.2. "Pensei em ti com doçura..."	81
2.2.2.1. Aspectos do poema	81
2.2.2.1.1. Conteúdo poético	81
2.2.2.1.2. Forma do poema original	82
2.2.2.2. Aspectos melódicos.....	85
2.2.2.3. Aspectos rítmicos.....	87
2.2.2.4. Aspectos da dinâmica.....	90
2.2.2.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	91
2.2.2.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	92
2.2.3. "Porque estás sempre comigo".....	94
2.2.3.1. Aspectos do poema.....	94
2.2.3.1.1. Conteúdo poético.....	94
2.2.3.1.2. Forma do poema original	95
2.2.3.2. Aspectos melódicos.....	97
2.2.3.3. Aspectos rítmicos.....	100

2.2.3.4. Aspectos da dinâmica.....	102
2.2.3.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	103
2.2.3.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	104
2.2.4. "Eu gosto de você...".....	106
2.2.4.1. Aspectos do poema.....	106
2.2.4.1.1. Conteúdo poético.....	106
2.2.4.1.2. Forma do poema original	107
2.2.4.2. Aspectos melódicos.....	108
2.2.4.3. Aspectos rítmicos.....	111
2.2.4.4. Aspectos da dinâmica.....	113
2.2.4.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	113
2.2.4.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	115
2.2.5. "Olhe-me tão somente...".....	117
2.2.5.1. Aspectos do poema.....	117
2.2.5.1.1. Conteúdo poético.....	117
2.2.5.1.2. Forma do poema original	118
2.2.5.2. Aspectos melódicos.....	119
2.2.5.3. Aspectos rítmicos.....	122
2.2.5.4. Aspectos da dinâmica.....	124
2.2.5.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	124
2.2.5.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	125
2.2.6. "Às vezes, meu amor...".....	127
2.2.6.1. Aspectos do poema.....	127
2.2.6.1.1. Conteúdo poético.....	127
2.2.6.1.2. Forma do poema original	128
2.2.6.2. Aspectos melódicos.....	129
2.2.6.3. Aspectos rítmicos.....	131
2.2.6.4. Aspectos da dinâmica.....	133
2.2.6.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	133
2.2.6.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	134
2.2.7. "Quero afagar-te o rosto docemente".....	137
2.2.7.1. Aspectos do poema.....	137
2.2.7.1.1. Conteúdo poético.....	137
2.2.7.1.2. Forma do poema original	138
2.2.7.2. Aspectos melódicos.....	140
2.2.7.3. Aspectos rítmicos.....	142
2.2.7.4. Aspectos da dinâmica.....	144
2.2.7.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	144
2.2.7.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	146
2.2.8. "Aceitei tua amizade".....	149
2.2.8.1. Aspectos do poema.....	149
2.2.8.1.1. Conteúdo poético.....	149
2.2.8.1.2. Forma do poema original	150
2.2.8.2. Aspectos melódicos.....	152

2.2.8.3. Aspectos rítmicos.....	153
2.2.8.4. Aspectos da dinâmica.....	155
2.2.8.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	156
2.2.8.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	157
2.3. "Não fales, por favor...".....	160
2.3.1. Aspectos do poema.....	160
2.3.1.1. Conteúdo poético.....	160
2.3.1.2. Forma do poema original	161
2.3.2. Aspectos melódicos.....	163
2.3.3. Aspectos rítmicos.....	167
2.3.4. Aspectos da dinâmica.....	168
2.3.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	168
2.3.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	169
2.4. "Isto é você!".....	172
2.4.1. Aspectos do poema.....	172
2.4.1.1. Conteúdo poético.....	172
2.4.1.2. Forma do poema original	173
2.4.2. Aspectos melódicos.....	175
2.4.3. Aspectos rítmicos.....	177
2.4.4. Aspectos da dinâmica.....	179
2.4.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	179
2.4.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	181
2.5. "Adoração".....	183
2.5.1. Aspectos do poema.....	183
2.5.1.1. Conteúdo poético.....	183
2.5.1.2. Forma do poema original	184
2.5.2. Aspectos melódicos.....	185
2.5.3. Aspectos rítmicos.....	187
2.5.4. Aspectos da dinâmica.....	188
2.5.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	188
2.5.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	190
2.6. "A vida, às vezes...".....	192
2.6.1. Aspectos do poema.....	192
2.6.1.1. Conteúdo poético.....	192
2.6.1.2. Forma do poema original	193
2.6.2. Aspectos melódicos.....	194
2.6.3. Aspectos rítmicos.....	196
2.6.4. Aspectos da dinâmica.....	197
2.6.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	197
2.6.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	198
2.7. Duas canções de Suzanna de Campos.....	200
2.7.1. "Penso em você".....	200
2.7.1.1. Aspectos do poema.....	200
2.7.1.1.1. Conteúdo poético.....	200

2.7.1.1.2. Forma do poema original	201
2.7.1.2. Aspectos melódicos.....	203
2.7.1.3. Aspectos rítmicos.....	207
2.7.1.4. Aspectos da dinâmica.....	208
2.7.1.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	208
2.7.1.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	210
2.7.2. "Beijaste os meus cabelos".....	212
2.7.2.1. Aspectos do poema.....	212
2.7.2.1.1. Conteúdo poético.....	212
2.7.2.1.2. Forma do poema original	213
2.7.2.2. Aspectos melódicos.....	214
2.7.2.3. Aspectos rítmicos.....	216
2.7.2.4. Aspectos da dinâmica.....	218
2.7.2.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	219
2.7.2.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	220
2.8. "Eu te encontrei".....	222
2.8.1. Aspectos do poema.....	222
2.8.1.1. Conteúdo poético.....	222
2.8.1.2. Forma do poema original	223
2.8.2. Aspectos melódicos.....	226
2.8.3. Aspectos rítmicos.....	227
2.8.4. Aspectos da dinâmica.....	229
2.8.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	229
2.8.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	230
2.9. "Desejo".....	233
2.9.1. Aspectos do poema.....	233
2.9.1.1. Conteúdo poético	233
2.9.1.2. Forma do poema original	234
2.9.2. Aspectos melódicos.....	236
2.9.3. Aspectos rítmicos.....	237
2.9.4. Aspectos da dinâmica.....	239
2.9.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	239
2.9.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	240
2.10. "Espera".....	243
2.10.1. Aspectos do poema.....	243
2.10.1.1. Conteúdo poético.....	243
2.10.1.2. Forma do poema original	244
2.10.2. Aspectos melódicos.....	245
2.10.3. Aspectos rítmicos.....	247
2.10.4. Aspectos da dinâmica.....	248
2.10.5. Considerações sobre o acompanhamento.....	249
2.10.6. Aspectos da forma e outros elementos.....	250
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	260
GLOSSÁRIO	264
ANEXO 1 - Visão esquemática da metodologia para estudo das canções	269
ANEXO 2 - Partituras Editoradas	272
Notas da editoração da autora	272
"Saudade Indefinida"	274
"Quero dizer baixinho..."	280
"Pensei em ti com doçura..."	285
"Porque estás sempre comigo"	289
"Eu gosto de você..."	292
"Olhe-me tão somente..."	296
"Às vezes, meu amor..."	301
"Quero afagar-te o rosto docemente"	305
"Aceitei tua amizade"	309
"Não fales, por favor"	314
"Isto... é você!"	317
"Adoração"	321
"A vida, às vezes..."	323
"Penso em você"	325
"Beijaste os meus cabelos"	330
"Eu te encontrei"	333
"Desejo"	337
"Espera"	341
ANEXO 3 - Exemplo de Partitura Manuscrita	344
"Saudade Indefinida"	344
ANEXO 4 - Críticas Literárias à Suzanna de Campos	351
ANEXO 5 - Entrevistas	369
Lenice Prioli	369
Sylvia Celeste de Campos	374
Edmar Ferretti	376
ANEXO 6 - Camargo Guarnieri – seus cantos que cantei (Edmar Ferretti)	369

INTRODUÇÃO

*“For me, the text of a song is a pair of glasses through which I read music.”¹
(KATZ, 2009, p. 61)*

Há uma relação dinâmica entre compositor, intérprete e ouvinte quando falamos sobre música (FONTERRADA, 1991). Quando o assunto é a música vocal, quase sempre temos a presença do texto. Assim, o trio composto pelo compositor, pelo intérprete e pelo ouvinte passa a ter a participação de mais um indivíduo, o poeta. As palavras do poeta inspiram o compositor e, “Quando um compositor transforma texto em música, ele tem suas próprias concepções de sentimentos expressos no texto, e é este sentimento que ele tenta expressar em sua música.”² (BERNAC, 1978, p. 4). Sendo o texto uma das primeiras inspirações do compositor, ele também deve servir como inspiração para o intérprete. “Toda boa música vocal começa com um texto, portanto é onde nós deveríamos começar quando estudamos uma música.”³ (SMITH, 2007, p. 140). Para o meio-soprano, Lenice Prioli, “[...] qualquer música requer, da parte do intérprete, uma dose muito grande de conhecimento da música, de fazer com que essa música já tenha passado pela alma dela, porque a interpretação é colocar a alma numa coisa que é sem alma.”⁴ (PRIOLI, 2014). O pianista colaborador⁵ Martin Katz concorda dizendo que, provavelmente, foi o texto que primeiramente inspirou o compositor. “É o texto que serve como canal para os sentimentos que serão expressos.”⁶ (KATZ, 2009, p. 21). Katz continua dizendo que os pianistas são guardiões de 4 itens: “Nós guardamos e mantemos os desejos do compositor, as necessidades do poeta e como o compositor as interpretou, as necessidades físicas e emocionais do nosso parceiro, e finalmente, é claro, as nossas próprias necessidades”⁷.

É comum que professores de canto também ensinem ao aluno ou cantor, no estudo de um novo repertório, que ele comece pelo texto, extraindo todo o seu

¹ Para mim, o texto de uma canção é um par de óculos pelo qual eu leio música. (tradução nossa)

² When a composer sets a literary text to music, he has his personal conception of the feeling expressed in the text, and it is this feeling that he attempts to express in his music. (tradução nossa)

³ All great vocal music begins as a text, so that is where we should begin when learning it. (tradução nossa)

⁴ Entrevista concedida por PRIOLI, Lenice. Entrevista I [fev. 2014]. Entrevistador: Josani Keunecke Pimenta. São Paulo, 2014. 7 arquivos. wav (30 min). A entrevista na íntegra encontra-se no Anexo 5 desta tese.

⁵ Pianista “colaborador” é como Martin Katz se refere aos pianistas que acompanham músicos na música de câmara.

⁶ It is the text that serves as the conduit for the feelings to be expressed. (tradução nossa)

⁷ We guard and maintain the composer’s wishes, the poet’s requirements as the composer saw them, our partner’s emotional and physical need, and finally, of course, our own need as well. (tradução nossa)

significado. O professor de canto Stephen Smith (2007, p.140-141) sugere um processo de 5 passos para estudar um novo repertório, sendo que os três primeiros passos têm relação direta com o texto. No primeiro ele indica que o aluno estude o texto, entenda o que aquele texto, aquele poema quer dizer. No segundo ele pede que o aluno fale o texto como se o estivesse recitando. E no terceiro a sugestão é que o cantor fale o texto no ritmo escrito pelo compositor.

O professor e escritor Mark Clark diz que o cantor precisa olhar para o texto como se fosse um detetive, colocando-se no lugar do compositor e perguntando “por quê”? O cantor deve olhar para o libreto e para a partitura a fim de encontrar pistas sobre a personagem. Aliado ao texto, o intérprete pode buscar respostas e significados sobre a personagem. O estudo da música e tudo o que a envolve pode estimular o intérprete a ter novas ideias sobre aquela música, para que ele se transforme naquela personagem da ópera ou da canção (CLARK, 2002, p. 27). Lenice Prioli levanta a questão, se o cantor não entender aquele texto como é que ele poderá transmitir esse texto e essa música para o seu público? (PRIOLI, 2014).

Além de o texto transmitir significados e servir como primeira inspiração para uma composição, a presença de um texto cantado faz com que várias características da voz falada e sua dinâmica apareçam através da música e na interpretação do cantor. Na maioria das vezes, a partitura é o ponto de partida para decifrar o texto musicado. No entanto, nem sempre ela nos dá todos os detalhes de expressão e acabamos sendo influenciados por professores, outros cantores ou gravações. Ao mesmo tempo em que há elementos escondidos, ela é arbitrária. Existe um texto e uma música a ser seguida conforme o compositor a escreveu. “Seria uma ilusão pensar que alguém pode escrever no papel as coisas que constituem a beleza de uma *performance*.”⁸ (LIZST apud BERNAC, 1978, p. 2). Há um texto composto por significados, inflexões, dinâmicas, música. “A sonoridade e o ritmo das palavras são parte integrante de própria música. A própria palavra é um som musical.”⁹ (BERNAC, 1978, p. 3). Ainda para o barítono francês Pierre Bernac, “A música do poema é tão importante quanto à música escrita para o poema. A música das palavras e a própria música são uma coisa só; elas não deveriam ser

⁸ It would be an illusion to think that one can set down on paper the things that constitute the beauty of the performance. (tradução nossa)

⁹ The sonority and the rhythm of the words are an integral part of the music itself. The word is itself a musical sound. (tradução nossa)

dissociadas.”¹⁰ (BERNAC, 1978 p. 4). Através do estudo da partitura o intérprete tem como objetivo final entender o poema, decifrar a linguagem e incluir seus sentimentos, para que o ouvinte possa ser transformado e receber a música que o compositor escreveu. O estudo da música e a interpretação da partitura estão diretamente ligados ao nível técnico do aluno ou cantor. Quanto mais maduro e seguro de sua técnica, mais livre ele estará para libertar-se dela e comunicar ao público os desejos e intenções do compositor (CHAPMAN, 2012, p. 137).

Ao longo da história da música, a canção de câmara se desenvolveu como uma importante área da composição. No Brasil a primeira manifestação da canção se deu através das modinhas. O musicólogo Vasco Mariz afirma que “o *lied* nacional começou com a modinha [...]” (MARIZ, 2002, p. 44). A canção sentimental, romântica e lírica continha elementos do canto erudito europeu, do folclore africano e brasileiro. A linha melódica da modinha também foi influenciada pela ópera italiana, tão em voga no Brasil colônia (MARIZ, 2002, p. 45). Mais tarde o lundu-canção, dança de origem africana, também era uma mistura entre os padrões europeus e africanos. As primeiras canções de câmara brasileiras surgiram através de compositores como Carlos Gomes (1836-1896) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), que utilizaram línguas como o alemão, o francês e o italiano nas suas canções. O uso da língua portuguesa era considerado impróprio para o canto erudito (KIEFER, 1977, p. 47). Nepomuceno foi um dos pioneiros a dar traços de nacionalidade às suas canções através do uso do português e de elementos musicais baseados na música brasileira. Villa-Lobos (1887-1959), segundo Mariz, foi o compositor mais importante da primeira geração de nacionalistas (MARIZ, 2002, p. 65). Villa-Lobos também recebeu influência europeia (mesmo nunca tendo estudado por lá), mas suas canções eram recheadas de temas folclóricos e populares. Aproveitou harmonias, ritmos do folclore e da música indígena. Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Francisco Mignone (1897-1986) também tiveram influência europeia na sua música. Fernandez lutou pela aceitação do nacionalismo e utilizou em suas canções elementos do folclore negro, ameríndio e caboclo. Mignone compôs por volta de 160 canções com as mais variadas influências: canções com texto em português, mas sem preocupação em ser nacional, canções com influência espanhola, francesa e italiana (MARIZ, 2002, pp. 93-94). Seguiram-se outros

¹⁰ The music of the poem is as important as the music set to the poem. The music of the words and the music itself are one and the same; they should not be disassociated. (tradução nossa)

compositores preocupados com o nacional como Ernani Braga (1888-1948), Luciano Gallet (1893-1931), Frutuoso Viana (1896-1976), Hekel Tavares (1896-1969) e Jaime Ovalle (1894-1955).

Em 01 de fevereiro de 1907, nasceu um dos nossos maiores compositores brasileiros, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Escreveu 174 canções para canto e piano, além de outras obras para canto, como as escritas para voz e instrumentos, voz e orquestra de cordas, voz e orquestra de câmara ou sinfônica, para voz, vozes ou coro com instrumentos e com orquestra e as peças para coro *a cappella* (SILVA, 2001). Guarnieri teve como um de seus mestres o poeta, esteta e professor de música Mário de Andrade (1893-1945) que, preocupado com as ideias nacionais, influenciou o compositor no uso do português na canção. Em seu livro *Aspectos da Música Brasileira*, Mário de Andrade tece duras críticas aos compositores brasileiros: “O conflito entre o canto e a língua nacional é patente, é contundente, é enorme em todas as nossas canções eruditas.” (ANDRADE, M., 2012, p. 2). Assim como o poeta lançou suas críticas aos demais compositores, ele fez o mesmo com o seu aluno Guarnieri. Na mesma obra, *Aspectos da Música Brasileira*, Andrade faz mais de 10 referências e críticas a obras vocais do compositor. Guarnieri viveu as preocupações e a luta do musicólogo em relação ao português brasileiro cantado, as dificuldades vocais do idioma, o uso de ditongos e hiatos, a ligação das palavras e o ritmo das frases. “A lógica de Mário de Andrade, sua honestidade e compreensão dos problemas foram de grande valia quando seus companheiros músicos se esforçaram para desenvolver o repertório vocal.” (VERHAALLEN, 2001, p. 245). O crítico musical foi peça fundamental para o desenvolvimento da estética nacionalista modernista relacionada à canção brasileira, tendo apoiado Guarnieri no desenvolvimento da escrita de suas canções. Em 1940 escreveu um artigo dizendo que não sabia quem melhor compunha no Brasil naquela época, mas constatou que: “Pela força expressiva, pela completa assimilação erudita dos elementos característicos populares, pela originalidade da polifonia acompanhante e pela beleza das melodias, as canções de Camargo Guarnieri são a sua melhor contribuição para a música brasileira” (ANDRADE, M., apud VERHAALLEN, 2001, p. 243).

Guarnieri também desenvolveu importante trabalho como professor de composição. Foram mais de 40 anos dedicados ao ensino da composição. Ele formou uma nova geração de grandes compositores como Almeida Prado (1943-

2010), Sérgio Vasconcelos Corrêa (1934), Achille Pichi (1952), Kilza Setti (1932), Lina Pires de Campos (1918-2003), Osvaldo Lacerda (1927-2011), entre outros.

Dentre os mais de 50 poetas escolhidos por Guarnieri, Suzanna de Campos nos chama a atenção. Esta feliz parceria resultou nas 18 canções que são o objeto de estudo deste trabalho¹¹: “Saudade Indefinida”; as 8 canções do Ciclo *Para Acordar Teu Coração* (“Quero dizer baixinho...”, “Pensei em ti com doçura...”, “Porque estás sempre comigo”, “Eu gosto de você...”, “Olhe-me tão somente...”, “Às vezes, meu amor...”, “Quero afagar-te o rosto docemente...”, “Aceitei tua amizade”); “Não fales, por favor...”; “Isto... é você!”, “Adoração”; “A vida, às vezes...”; o pequeno ciclo de duas canções, “Penso em você” e “Beijaste os meus cabelos”; “Eu te encontrei”; “Desejo” e “Espera”. As canções com texto de Suzanna de Campos também foram escolhidas como objeto de trabalho porque percorrem várias fases da vida do compositor e podem apontar mudanças na escrita musical dele. A primeira canção, “Ser Feliz”, foi composta em 1929 e a última, “Espera”, em 1982, onze anos antes de sua morte.

Este trabalho tem vários objetivos. O primeiro é contribuir para o aumento do conhecimento da obra do compositor. Felizmente a população brasileira já tem acesso a grandes trabalhos sobre a vida e obra de Guarnieri, mas muito ainda há que ser feito para explorar sua extensa produção de canções. Segundo a musicóloga e pesquisadora americana Marion Verhaalen “Tamanha é sua contribuição a esse gênero que seria impossível analisar cada obra individualmente no espaço restrito deste livro. Há suficiente material, e razão, para um estudo mais detalhado sobre sua obra vocal.” (VERHAALLEN, 2001, p. 244).

Através das canções de Camargo Guarnieri com os versos de Suzanna de Campos, pretendemos apontar a relação entre o texto e todos os aspectos musicais e interpretativos das canções. Sabendo que “[...] nenhuma interpretação prescinde de pelo menos alguma análise [...]” (PICCHI, 2010, p. 253), outro objetivo é apontar aspectos importantes da interpretação, utilizando o texto como ferramenta de partida. Através da proposta e dos dados apresentados no trabalho, pretendemos também contribuir para o desenvolvimento de novos intérpretes da canção de câmara brasileira, que podem usar as ferramentas aqui apresentadas para a interpretação e estudo tanto das obras estudadas, quanto de outras obras vocais. A

¹¹ Segundo o musicólogo Flávio Silva, Guarnieri escreveu mais uma canção com texto de Campos. “Ser Feliz” provavelmente foi perdida. (SILVA, 2001)

importância do estudo do canto através de repertório em língua materna faz-se cada dia mais consciente entre os educadores do canto. O musicólogo Lenine Santos afirma que,

A identificação do cantor com sua cultura, que tem uma de suas expressões mais viscerais na emissão, no timbre e na pronúncia de sua língua materna, simplifica o início da investigação e discussão técnica, aproveitando os condicionamentos fisiológicos e as respostas cognitivas naturais do cantor. (SANTOS, 2011, p. 34)

No capítulo 1 apresentamos os autores Suzanna de Campos e Camargo Guarnieri. O trabalho tem início pela descrição da maioria dos feitos de Campos, suas obras, seus poemas, sua vida. O subcapítulo 1.1 pretende mostrar a imensa obra desta poetisa pouco conhecida¹². Diante da escassez de informação sobre ela recorreremos aos seus próprios livros, que contém críticas, comentários, dedicatórias e poemas escritos por e para a autora. O nome da escritora foi mantido da forma como foi publicada em seus livros: Suzanna¹³. No subcapítulo seguinte descrevemos os principais acontecimentos da vida de Camargo Guarnieri, sua obra, com ênfase nas canções. Mostramos a relevância delas, não só na obra do compositor, como também para a história da canção de câmara brasileira. Terminamos o capítulo com informações gerais sobre as canções do compositor com textos de Campos, apontando datas, dados e curiosidades sobre esta parceria.

A musicóloga estadunidense Carol Kimball descreve que todas as canções têm os mesmos componentes. São eles: o texto, a melodia, o ritmo, a harmonia e o acompanhamento. Se os estudarmos separadamente, podemos chegar ao método particular de cada compositor. “Uma vez que todos os detalhes da melodia, harmonia, ritmo, acompanhamento e texto sejam identificados, nós podemos começar a entender como cada parte da canção trabalha em combinação com as outras.”¹⁴ (KIMBALL, 2006, p. 2). Para a autora, o estudo desses elementos musicais trará subsídios para a interpretação. Assim, conhecendo os aspectos e tratamentos usados pelo compositor, o intérprete poderá escolher quais elementos ele ressaltará na sua interpretação. O capítulo 2 é dedicado ao estudo das canções

¹² Acreditamos que um estudo profundo sobre sua vida e obra de Campos mereça ser realizado.

¹³ Vários autores utilizam grafias mais modernas para se referir à poetisa como Susana ou Suzana.

¹⁴ Once all the details of the melody, harmony, rhythm, accompaniment, and text are identified, we can begin to understand how each part of the songs works in combination with the others. (tradução nossa)

e pretende identificar os aspectos do poema e da música apontados por Kimball anteriormente.

Passamos agora a descrever o método que organizamos e utilizamos para estudo de cada uma das canções. Iniciamos com aspectos do poema e, na sequência, incluímos elementos musicais, os conectando ao texto original. Concluimos o estudo com considerações interpretativas sobre cada canção. Para visão esquemática da metodologia veja Anexo 1.

Nos aspectos do poema, mostramos o original escrito por Campos, que foi a fonte de inspiração para Guarnieri. Os poemas foram retirados dos livros originais da autora que foram coletados por nós, constituindo acervo de consulta. Eles foram mantidos sua forma original, como disposta nos livros, mas sofreram atualização na grafia de acordo com a nova ortografia da Língua Portuguesa, para facilitar o entendimento do leitor moderno. Apontamos se houve mudança nele para os textos usados pelo compositor nas canções. Apresentamos alguns “descritores” do poema, como sugerido por Kimball (2013), e respondemos a algumas questões como: a escolha do título e se ele já nos diz algo sobre o assunto que será abordado no corpo do poema; quem é o eu lírico e se ele está falando diretamente com alguém e quem é este alguém; sugestões sobre o possível local onde o poema se passa e a atmosfera; os sentimentos e a personalidade do eu lírico; enfim, tentamos ser detetives encontrando pistas¹⁵. Em seguida, fizemos o estudo formal do poema. Para apontar as características formais, seguimos uma proposta de quatro estruturas: rítmica, métrica, estrófica e sônica (TAVARES, 2002, p. 167).

Para organização dos ritmos, seguimos o proposto pelo crítico e romancista Miguel Cavalcanti Proença, para a versificação em língua portuguesa, com base em tonicidade (sílabas átonas e tônicas). Segundo o autor

De maneira mais ampla, são essas combinações ou células que estabelecem o ritmo da poesia tradicional ou livre, e até da prosa lírica. Por serem análogas aos pés da versificação latina, as células métricas são designadas por muitos autores segundo a nomenclatura clássica. Como, até certo ponto, há comodidade nesse procedimento, citemo-la:

trocaído: / -

jâmbico: - /

¹⁵ Kimball (2013) aponta várias questões que devem ser feitas para que possamos nos aprofundar no significado do poema. A autora recorre a um artigo escrito em parceria entre Great Books Foundation e American Academy of American Poets publicado no website www.poets.org. Para este trabalho também nos baseamos no artigo americano. ACADEMY OF AMERICAN POETS & GREAT BOOKS FOUNDATION. *How to read a poem*. Disponível em: <http://www.poets.org/poetsorg/text/how-read-poem-0>. Acesso em: 29 set. 2014.

texto o compositor preferiu enfatizar, pois, conforme Kimball (2006, p. 18), existem várias maneiras de se tratar um texto, e cada compositor escolherá alguma parte dele para enfatizar.

Baseamos o estudo dos aspectos musicais das canções de Campos e Guarnieri em ideias e sugestões apresentadas na seguinte literatura: *Poetry into Song – Performance and Analysis of Lieder* (STEIN & SPILLMAN, 1996), *Song: A Guide to Art Song Style and Literature* (KIMBALL, 2005); *Art Song – Linking Poetry and Music* (KIMBALL, 2013); *The Complete Collaborator – The Pianist as Partner* (Katz, 2009); *As Serestas de Heitor Villa-Lobos* (PICCHI, 2010), dentre outros.

O aspecto melódico foi o primeiro a ser ressaltado, pois tem relação direta com o texto. Apontamos várias características das melodias das canções, como tessitura, extensão, tratamento da prosódia, tamanho das frases e respiração, contornos melódicos, motivos melódicos recorrentes, respiração, uso de cromatismo, dissonâncias, intervalos, indicação de palavras que o compositor realçou pelo uso da melodia.

O segundo aspecto musical estudado foi o rítmico. O ritmo “[...] organiza as sílabas tônicas ou versificação das palavras dentro da linha melódica.”¹⁷ (KIMBALL, 2006, p. 10). Apontamos as marcações de metrônomo, barras e mudanças de compasso, padrões rítmicos, ritmos relacionados com o texto, síncopes, acentos, pontos de aumento, ostinatos, polirritmia¹⁸, diferenças e semelhanças de ritmo entre canto e piano. Para Kimball (2006), o ritmo também pode descrever um personagem ou criar uma atmosfera emocional, assim como o ritmo da harmonia ou do instrumento acompanhador pode criar distintas atmosferas. Os andamentos e suas mudanças podem indicar a percepção que o compositor teve do texto, portanto foram apontados no estudo. A organização métrica também foi abordada: “Métricas que mudam frequentemente estão geralmente ligadas aos acentos da poesia, mas podem ser utilizados pelos compositores para criar tensão ou surpresa para o ouvinte.”¹⁹ (KIMBALL, 2006, p. 11).

No estudo da dinâmica das canções, apontamos como Guarnieri usou diferentes intensidades tanto da voz quando do piano relacionando-as com o texto.

¹⁷ [...] rhythm organizes the word stress or versification of the words within the melodic line. (tradução nossa)

¹⁸ Duas ou mais estruturas rítmicas distintas empregadas simultaneamente.

¹⁹ Meters that change frequently are usually tied to poetic stress, but can be used by the composer to create tension or surprise for the listener. (tradução nossa)

A maneira como o compositor escreve o acompanhamento do piano pode ilustrar o texto, criar atmosferas, emoções e dramaticidade. “A harmonia na canção de câmara é geralmente ligada às qualidades expressivas da poesia e é um componente chave na criação da imagem.”²⁰ (KIMBALL, 2013, p. 115). É importante observar as figuras predominantes do piano, as seções do piano sem a voz, os materiais que são imitações da linha vocal, o uso de motivos e a textura utilizada. “Quando ouvimos uma canção, o efeito de harmonia que mais nos chamará a atenção será aquele conectado com as palavras.”²¹ (KIMBALL, 2006, p. 6). Os principais elementos harmônicos foram abordados, bem como a textura utilizada pelo compositor, apontando contrastes e atmosferas relacionadas com o texto.

Para ilustrar, clarificar e dar uma visão geral da obra e dos aspectos da forma das canções foram confeccionados gráficos com a utilização do software Microsoft Excel, chamados aqui de musicogramas²². No final do subcapítulo apresentamos algumas sugestões interpretativas, extraídas do estudo do poema e da canção, segundo a metodologia aqui descrita.

Obviamente, todos esses elementos constituem um só corpo, que é a canção. Eles serão analisados separadamente, mas um não existe sem o outro. A concatenação dos elementos nos ajudou a ter uma visão holística da canção, culminando na construção de uma visão interpretativa da obra.

Nas considerações finais apontamos comentários gerais sobre o conjunto das canções de Guarnieri e Campos, já que elas foram escritas durante um longo período da vida do compositor. A musicóloga Marion Verhaalen (2001, p. 243), afirma que “O estilo de sua escrita varia não só de acordo com o texto, mas também com sua evolução composicional.”. Através do levantamento dessas características o leitor poderá perceber as tendências e preferências do compositor usadas nas canções estudadas.

²⁰ Harmony in art song is generally tied to the expressive qualities of the poetry, and is a key components in creating imagery. (tradução nossa)

²¹ When we listen to a song, the most striking effect of the harmony will be connected to the words. (tradução nossa)

²² Musicogramas são gráficos que simplificam a obra musical e apresentam seus principais aspectos. Os musicogramas das canções apresentados neste trabalho seguirão a ideia desenvolvida para a nossa Dissertação de Mestrado e tem como objetivo promover uma visão geral da obra apontando a forma, a proporção, as principais melodias (destacadas através de cores) e outros aspectos como a dinâmica, a agógica e indicações de andamento. (PIMENTA, 2003)

As canções de Campos e Guarnieri tiveram suas edições atualizadas (Anexo 2). A editoração fez-se necessária por vários motivos. A maioria delas, manuscritas, dificulta a leitura e a pesquisa. Nas novas edições, palavras que foram impressas erroneamente foram corrigidas. A grafia dos poemas das canções, a maioria deles escritos em meados do séc. XX, também foi atualizada para a gramática da língua portuguesa atual. As partituras que foram utilizadas para as novas edições fazem parte do nosso acervo pessoal, do acervo do Centro Cultural Banco do Brasil (RJ) e de cópias gentilmente cedidas pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), através da autorização de Vera Guarnieri e Edmar Ferreti, doadoras dos acervos. As partituras editoradas das canções foram incluídas nos anexos do trabalho para facilitar sua integração com o texto crítico/analítico.

Entendendo a relevância das canções de Guarnieri como parte importante da nossa cultura musical e da canção de câmara brasileira, todas as canções receberam uma transcrição fonética visando à conscientização da dicção do Português Brasileiro Cantado (PB Cantado), a orientar o aluno estrangeiro, a criar um padrão e a valorizar o uso do *International Phonetic Alphabet* (IPA)²³. Para a transcrição fonética foram utilizadas as regras do PB Cantado²⁴. Ela foi inserida na partitura, logo abaixo do texto do canto. Para estudantes estrangeiros foram feitas traduções dos poemas para a língua inglesa.

Enfim, nosso objetivo final com este trabalho foi usar o texto de Campos para entender Guarnieri e melhor interpretá-lo. Como defende Katz, para ele o texto é como um par de óculos através do qual ele lê música (KATZ, 2009, p.61). Nossa hipótese era que a melodia vocal guarnieriana fosse influenciada pela prolação livre da fala e pela entonação natural desta. Que os versos de Suzanna de Campos tenham sido os óculos deste trabalho.

²³ Alfabeto Fonético Internacional

²⁴ KAYAMA, Adriana Giarola; et al. "PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito". In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

1. OS AUTORES

1.1. Suzanna de Campos e os versos...

“Os seus versos, de uma notável correção, são todos repassados de um suave lirismo e encantam pela sua espontaneidade.” (TEIXEIRA apud CAMPOS, 1951)

Suzanna de Campos nasceu em 1907 na cidade de São Paulo. A poetisa nasceu surda, então ela estudou com professores particulares e já na sua adolescência escrevia poemas (Informação Verbal)²⁵. Campos era filha de Sylvio de Campos (s. d.) e de Maria Suzanna Dias de Toledo Campos (s. d.). Seu pai foi promotor público e advogado. Ingressou na política e em 1932 foi exilado, pois fez parte da Revolução Constitucionalista, fato este descrito pela filha em seu verso “Ao meu pai” do livro *São Paulo é o Brasil* (CAMPOS, 1932). Depois do exílio voltou à política. Homem de negócios, Sylvio de Campos foi o primeiro presidente da Companhia de Cimento Portland S.A.

Campos pôde publicar autonomamente os seus versos. Sua educação privilegiada se reflete em seu trabalho, já que a poetisa tinha domínio de vários idiomas. Escreveu poemas em francês e espanhol, além das traduções para o português de poemas do francês, do espanhol e do italiano.

Foram um total de 21 obras publicadas sendo 16 obras de poemas - das quais duas são escritas em língua francesa - 3 livros de traduções de poemas para o português e duas obras organizadas pela poetisa com versos de sua irmã, Sylvia Celeste de Campos (†1933). Nos livros de Suzanna de Campos percebemos algumas peculiaridades. A escritora prezava a riqueza visual dos seus livros e, portanto, cada obra sua continha ilustrações de artistas, citações, poesias, frases de vários escritores como Olavo Bilac (1865-1918), Paul Verlaine (1884-1896), Dante Alighieri (1265-1321), Charles Beaudelaire (1821-1867), entre outros. Campos também tinha seu próprio logotipo que aparece em todos os títulos depois de *Deslumbramento* (CAMPOS, 1941), seu sexto livro. Outra característica da autora são os títulos de alguns de seus poemas em língua estrangeira como o alemão, o francês e o inglês para poemas escritos em português. O título *Canção* aparece em

²⁵ Informação fornecida por Sylvia Celeste de Campos, sobrinha de Suzanna de Campos, em 25 fev de 2015.

vários poemas e em vários livros, mas sempre com versos distintos. Todos os seus livros depois de *Missal de Amor e de Carinho* (CAMPOS, 1951) contém críticas e comentários escritos sobre a autora.

Seu primeiro livro foi lançado em 1925 e intitulado *Devaneios*. “Seguem-se novos livros de versos, na linha lírico-amoroso romântica, com influências simbolistas, que persiste como modelo poético, até bem entrado o séc. XX, com apoio da crítica oficial e do grande público.” (COELHO, 2002, p. 602). Foi editado pela CMG Editora, em 1925, contém 28 poemas e foi dedicado a seus pais e ao mestre Sr. Th. Vieira dos Santos (s. d.). Em seu primeiro trabalho, a autora já mostrou seu gosto por temas correlatos ao amor, tais como a saudade, a esperança, a desilusão, o sonho. Campos também escreveu um poema para Sylvia Celeste mostrando seu carinho e sua admiração pela irmã. A produção de poemas parecia ser intensa já que o título *A Eterna Ilusão* foi editado no mesmo ano de 1925. Sua próxima obra foi lançada cinco anos depois, *A Voz do Meu Coração*.

Mundo Interior, publicado em 1931, foi dedicado à sua irmã Sylvia e contém 71 poemas. Alguns poemas têm dedicatórias específicas, como é o caso do poema “É teu meu coração”, dedicado à D. Noemia Nascimento Gama (s. d.) (CAMPOS, 1931, p.44) e *Conselhos*, dedicado ao Professor Vieira dos Santos (s. d.) (CAMPOS, p.18). Sobre a obra, os críticos literários João Ribeiro (1860-1934) e Afrânio Peixoto (1876-1947) comentaram que “A forma e o conteúdo dessa filigrana poética são dignos de um grande artista do verso. O *Mundo Interior* é o melhor dos livros que temos neste momento literário, o melhor pela delicadeza, pela sinceridade de inspiração e pela beleza da forma.” (RIBEIRO apud CAMPOS, 1951), “Tão fluido, corrente, suave, harmonioso, corre seu verso, que é um encanto esse milagre de naturalidade.” (PEIXOTO apud CAMPOS, 1951).

São Paulo é o Brasil foi publicado em 1932, pela Gráfica Paulista – Editora – São Paulo. Nesta obra curta, com apenas 3 poemas, Suzanna de Campos fala sobre a cidade de São Paulo, sobre seu pai, seus ensinamentos e sobre a tristeza de o terem levado para longe da família, em exílio já citado anteriormente. O poema “Minha Terra” foi dedicado ao seu tio Bento José de Carvalho Filho (1883-1929) e os poemas “São Paulo” e “A Meu pai” dedicados ao pai da escritora (CAMPOS, 1932).

Em 1941 Suzanna lançou *Deslumbramento*, obra publicada pela Livraria Martins de São Paulo. Contém 21 poemas e foi dedicado ao seu avô, o político Bernardino de Campos (1841-1915), comemorando o centenário do seu nascimento,

e à memória de sua irmã Sylvia Celeste de Campos (CAMPOS, 1941). No mesmo ano, Suzanna de Campos lançou o livro póstumo *Versos com poemas de sua irmã*. Ao leitor, Campos escreveu:

...Em que céu mais azul há de pairar, um dia,
Minha imaginação que só me faz sofrer?
Em que mundo encantado haverá a harmonia
Que há de dar a esta vida uma razão de ser?...

São os últimos versos de Sylvia Celeste de Campos. Os últimos 'suspiros' da Lira que emudeceu em 14 de outubro de 1933, no dia mais triste de minha vida, em que Sylvia Celeste nos deixou... Minha irmã, minha amiga e confidente, apesar da grande diferença de idade que nos separava, o gosto pela Poesia nos prendia cada vez mais... Os seus versos ficaram guardados na sua mesa de estudos, carinhosamente, religiosamente... durante nove anos... sem que eu ou qualquer dos meus tivesse coragem de ali tocar. Hoje, prestando homenagem ao meu avô Bernardino de Campos, cujo Centenário transcorre no dia 6 de setembro, (homenagem que sei, ela gostaria de poder prestar), publico algumas poesias tiradas ao acaso de vários livros seus que, muito em breve, darei ao conhecimento do mundo literário. E assim, homenageio também à irmãzinha querida que se foi. O grande poeta Corrêa Junior, uma vez, pelo rádio, referindo-se a Sylvia Celeste, disse: 'Sylvia Celeste de Campos – é bom dizê-lo, tem apenas quinze anos. Nessa idade em que as moças pertencem, ainda, ao reino das bonecas, ela traz já uma lira a tiracolo e uma sementeira de sonhos no coração. É um pequenino coração a serviço da Harmonia'. Nada mais acrescentarei. Esta 'plaquete', sozinha, dirá tudo o que penso dessa alma sonhadora – dessa inteligência privilegiada. Nada mais acrescentarei? Não. Sylvia Celeste naquela poesia tão triste com que abro modestamente este livrinho disse, em remate:

- 'Alguém há de sentir, talvez, a minha ausência...
Quem sabe uma saudade alguém há de sentir...'

Todos sentimos ainda hoje, como naquele triste dia 14 de outubro, a mesma grande, invencível saudade. São Paulo, 18 de agosto de 1941. (CAMPOS, 1941, p. 3-4)

Seis anos mais tarde, em 1947, Campos publica o livro *Poesia Completas*, outro livro póstumo de sua irmã Sylvia. Neste volume a autora incluiu os poemas da irmã escritos entre os 15 e 18 anos, obedecendo a sua distribuição e ordem (CAMPOS, 1947). Dedicado aos seus pais e aos irmãos Sylvio (s. d.), Luciano (s. d.) e Carlinhos (s. d.), a poetisa mostra sua saudade no prefácio do livro,

Se me fosse dado também pedir qualquer coisa ao Destino – que me tem negado tudo – pediria, Celeste, não para ser, mas para ver o céu. E apenas para te ver. Porque tenho a certeza de que estás lá, de lápis em punho, como aqui na terra, fazendo versos melancólicos e lindos... (CAMPOS, 1947, p. 8)

Missal de Amor e de Carinho foi editado pela Livraria Martins Editora S.A. em 1948, contendo 95 poemas e dedicado à memória de sua mãe (CAMPOS, 1951). O livro contém crítica à autora em forma de soneto:

“De mãos postas”

Num sonho bom, eu me afastei da terra,
Sorvendo, verso a verso, como um vinho,
Toda a doçura espiritual que encerra
O seu “Missal de amor e de carinho”.

Em cada estrofe se equilibra um ninho,
E em cada prece há uma pureza que erra.
São gorjeios de fontes no caminho,
E claridades de luar na serra.

“Missal de amor e de carinho”, onde a alma,
Refletida em seus versos, como espelhos,
Cintila em preces, de ternura calma,

Como que à sombra dos vitrais compostas,
Missal de amor que ela escreveu de joelhos
E a gente lê, rezando, de mãos postas...
(BARCELLOS apud CAMPOS, 1959)

Acorda, Coração! foi publicado pela Livraria Martins Editora em 1950. O livro contém 76 poemas. Das 19 canções que Guarnieri escreveu com textos da poetisa, 12 fazem parte deste livro (CAMPOS, 1950).

Em 1951 a Livraria Martins Editora lançou o livro *Exílio Harmonioso*. Contém 68 poemas, dos quais 11 são traduções de poemas de poetas estrangeiros. Em sua dedicatória Campos escreveu: “Este livro, meu Pai, é o coração de sua filha, sempre agradecida; ofereço-lhe em prece: nele estão os bens mais caros que me deu a Vida.” (CAMPOS, 1951). Esta obra recebeu o prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras e o parecer da comissão disse:

Numa época em que o materialismo tomou de assalto a humanidade, desviando os valores humanos para outros destinos, tudo fazia prever que a Poesia, à míngua de sensibilidade, também entrasse em uma dessas encruzilhadas que vão dar à decadência. Pensando

em todos esses fenômenos que alteraram por completo o ritmo sentimental da vida, não podia deixar de causar certa surpresa à Comissão Julgadora o número avultado de concorrentes ao Prêmio Olavo Bilac. Vinte são os poetas. Farta a messe, farta e proveitosa. E, para gáudio desta Casa, dezenove entre os vinte seguiram o exemplo dos velhos Mestres acadêmicos. A poesia moderna teve apenas um representante: Dirceu Quintanilha, cujos poemas, com qualidades marcantes, deve merecer uma menção especial.

Resolve, entretanto, a Comissão, depois de apurado exame, destacar o livro EXÍLIO HARMONIOSO de Suzanna de Campos e indicá-lo ao Prêmio Olavo Bilac.

A fluidez do verso lírico, a beleza renovada dos velhos motivos de amor, a pureza de linguagem concorreram para que a atenção dos julgadores se detivesse neste trabalho cujas qualidades não foram superadas por nenhum dos concorrentes.

Acreditando a Comissão ter acertado na escolha, não pode furtar-se ao prazer de formular outro voto de louvor ao livro: Luz Distante, de Tostes Malta. (As.) Olegário Mariano – Relator Luiz Edmundo. (MARIANO apud CAMPOS, 1951)

O crítico literário e ensaísta brasileiro Agripino Grieco (1888-1972) escreveu no décimo livro de Campos, *Petit Chansons d'Amour* as seguintes palavras: “Esta sua aventura poética pelo idioma da sublime Desbordes-Valmore [1783-1859] não foi de irresponsável audácia: foi algo como a reversão de uma alma puríssima de brasileira aos climas clássicos para que a predispunham muita cultura e a analogia de temperamento literário.” (GRIECO apud CAMPOS, 1955). O livro foi editado em 1953 pela editora Saraiva e contém 34 poemas em língua francesa. Para o jornalista e político brasileiro Plínio Barreto (1882-1958),

Os mesmos dotes que lhe caracterizam o versejar em língua portuguesa, encontram-se nos seus ensaios em língua francesa. A mesma fluência cantante do verso, a mesma suavidade de expressão, a mesma ternura esparramada por todas as estrofes. (BARRETO apud CAMPOS, 1963)

O livro *Música De Outono* foi publicado em 1955 pela Saraiva S. A. – São Paulo. O livro contém 60 poemas e capa e ilustrações do pintor e gravurista Vicente

Caruso²⁶ (1912-1986) (CAMPOS, 1955). A obra também inclui crítica escrita pelo artista de Pirenópolis Joaquim Thomaz (1899-1949):

[...] é um tesouro de surpreendentes gemas genuínas, ricas de esplendor e de graça, enfeitiçadas pela magia de alegrar a alma e embevecer o coração mais duro. Nada mais belo nem mais comovedor na lírica feminina da língua portuguesa do que estas páginas onde perduram o olor, a música, o sortilégio, a saudade, a paixão, o amor de uma mulher verdadeiramente enamorada diante do ídolo que lhe deu a mais fascinante, a mais bela, a mais cobiçável de todas as coisas da terra: um amor venturoso. (THOMAZ apud CAMPOS, 1955)

Além Do Sol Poente, de 1959, foi menção honrosa da Academia Paulista de Letras no ano de 1961. A obra contém 53 poemas e foi publicada pela Saraiva Editora.

Flores que andei colhendo..., obra de 1963, recebeu Menção honrosa do P.E.N. Club de São Paulo em 1964. Contém 40 poemas de 25 poetas franceses diferentes, traduzidos por Suzanna de Campos para o português. Na dedicatória ela assim escreve: “À memória de Sylvio de Campos, meu querido Pai e meu grande amigo.” (CAMPOS, 1963). A poetisa Maria José Aranha de Rezende (1911-1999) declarou que “Suzanna de Campos, com o seu perfeito e laborioso trabalho de tradução e de pesquisa, vem juntar ao seu título, de consagrada poetisa, o de uma das nossas mais perfeitas tradutoras.” (REZENDE apud CAMPOS, 1964). Preocupada com o domínio da língua inglesa entre os jovens brasileiros da época e o esquecimento do francês, Campos escreveu no prefácio de *Flores que andei colhendo*:

Eu, que em menina aprendia a ler já em francês, fiz dele a minha própria língua. Foi por encontrar tanta beleza nos livros e antologias

²⁶ “Meio assanhadas, meio inocentes, sempre curvilíneas. Essas eram as mulheres que apareciam nos calendários carregados pelos soldados americanos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45) – e nas casas e comércios brasileiros alguns anos depois. [...] Dos pelotões de guerra, as ilustrações ganharam rapidamente as campanhas publicitárias. Um dos responsáveis pela adaptação do estilo americano à realidade brasileira foi Vicente Caruso (1912-1986). Entre as décadas de 1940 e 1970, o artista ilustrou dezenas de “folhinhas”- como eram chamados os calendários. [...] Nenhuma das pin-ups criadas por Vicente, no entanto, é a obra mais conhecida dele. O recorde de popularidade é uma representação de Jesus Cristo, feita para uma editora católica em 1980.” (TEIXEIRA, 2014, Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/08/1496995-conheca-o-artista-que-adaptou-as-pin-ups-americanas-ao-universo-brasileiro.shtml> Acesso em: 23 dez. 2014. Além de *Música de Outono* Vicente Caruso também ilustrou as obras *Além do Sol Poente*, *Flores que andei colhendo*, *Seara de Ouro* e *Trago-te Rosas*.

que sempre releio, que resolvi não guardar só para mim, egoisticamente, tais maravilhas. Acho as poesias francesas, em geral, inspiradas e harmoniosas; tem um ritmo que jamais encontrei em outros idiomas.

O francês é, por excelência, uma língua flexível, dócil e musical. Juntando as “Flores que andei colhendo...” no caminho de minha vida, ofereço-as, hoje, à nossa mocidade e, assim, presto também uma comovida homenagem às poetisas que tanto admiro. Espero ter feito algum bem. E isto é o suficiente para fazer feliz o meu coração.” (CAMPOS, 1963)

Em 1964 a autora publicou duas obras: *Seara de Ouro* e *Trago-te Rosas*. Na obra *Seara de Ouro*, ela traduziu do francês para o português 45 poemas de 29 poetas franceses. O livro foi editado pela Saraiva S. A. e dedicado ao seu marido “Mário, com muita ternura” (CAMPOS, 1964). *Trago-te Rosas*, foi editado em 1964 pela Rumo Gráfica Editora – São Paulo, com 74 poemas da própria poetisa. O poeta Roberto Lessa (s. d.) descreve a obra através de um soneto:

“Trago-te rosas” é o teu livro ardente
De lamento, de queixa, de doçura;
Há suspiros de pálida indolente
E há versos de delírio e de loucura!

E, como na alma da floresta ingente,
Os rouxinóis cantando na espessura,
Saudosamente e apaixonadamente
Cantas o amor – tua única ventura!

E são beijos trocados em surdina,
São emoções de quando o sol declina
Crepusculando alcovas silenciosas...

E são albores de um clarão celeste
E é todo amor do mundo que trouxeste
Numa braçada mágica de rosas! (LESSA apud CAMPOS, 1979)

Do Meu Coração Para O Teu... foi publicado pela Indústria Gráfica Saraiva S. A. – São Paulo – em 1968. Contém 51 poemas da autora.

Jardin De Rêve (sic), de 1974, foi publicado pela São Paulo Editora S. A. A capa e as ilustrações são de Luiz Sodré (s. d.) e a obra foi dedicada a seu filho Roberto (s. d.). *Jardin De Rêve* (sic) contém 16 poemas em língua francesa (CAMPOS, 1974).

O livro *Talvez Na Primavera* foi publicado pela Editora dos Criadores LTDA em 1977. Contém 66 poemas da autora. Dos 66 poemas, quatro são poemas de Campos escritos em espanhol (CAMPOS, 1966).

Floradas do meu caminho foi editado em 1984 pela Gráfica Editora. Na dedicatória a escritora escreveu assim: “Para Alda, minha mãezinha e para Roberto, meu filho, com muito amor e eterna gratidão. À memória de Cleómenes Campos²⁷ meu grande amigo e mestre. Aos meus amigos Lucas Teixeira, Luiz Sodr e e Waldomiro Siqueira Junior” (Campos, 1984). Campos publicou neste livro a tradução de 40 poemas originalmente escritos em espanhol e italiano de 18 poetas diferentes de países como Argentina, Chile, México, Itália e Espanha. Na primeira página, ela assim escreveu: “Percorrendo o meu caminho estas floradas achei; juntei tudo com carinho, neste livro transformei.” (CAMPOS, 1984). Esta foi a última publicação da poetisa. Suzanna de Campos faleceu em 1987, completamente cega. Sua sobrinha, Sylvia Celeste de Campos, comentou que, depois que sua tia ficou cega ela dizia: “Estou fechada como um túmulo. Escuro e sem som...” (Informação Verbal)²⁸.

Camargo Guarnieri também utilizou alguns dos poemas da sobrinha de Campos, Sílvia Celeste de Campos, nas suas composições *Dois canções de Sílvia Celeste de Campos* – “Ausência” e “Eu digo a meu próprio coração...” e a cantata “Seca”, que possui versão para canto e piano e outra para voz (meio-soprano), coro uníssono e instrumentos. A versão orquestral de “Seca” recebeu da Associação Paulista de Críticos Teatrais o pr mio de “Melhor obra Sinfônica de 1959” (SILVA, 2001, p. 531).

Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, Menção Honrosa da Academia Paulista de Letras, Medalha ao Mérito Literário do P.E.N. Club de São Paulo, Honra ao Mérito do Movimento Poético Nacional e Sócia Honorária da Casa do Poeta Lampião de Gás, Suzanna de Campos foi a poetisa predileta de Camargo Guarnieri. Talvez pela simplicidade, honestidade e clareza, seus versos foram escolhidos para composições do grande mestre da canção brasileira.

²⁷ O escritor sergipano Cleómenes Campos escreveu sete livros e ganhou dois pr mios da Academia Brasileira de Letras. O autor também foi teatrólogo. Guarnieri musicou 7 de seus poemas.

²⁸ Informação fornecida por Sylvia Celeste de Campos, sobrinha de Suzanna de Campos, em 25 fev de 2015.

1.2. Camargo Guarnieri e as canções...

“[...] Camargo Guarnieri canta como quem respira: com amplitude, liberdade, flexibilidade, força. Algumas dessas canções são das melhores do nosso repertório do canto de câmara.” (MURICY apud VERHAALEN, 2001, p. 262)

Camargo Guarnieri foi considerado por muitos o melhor compositor brasileiro de todos os tempos. Segundo o musicólogo Vasco Mariz (1921) ele “[...] possui todas as qualidades para ser considerado um dos maiores compositores brasileiros e um dos mais notáveis expoentes de sua geração, no panorama internacional.” (MARIZ, 1983, p. 381). O compositor Francisco Mignone (1897-1986) declarou que: “[...] do ponto de vista do equilíbrio e realização, Camargo Guarnieri é o maior músico de todas as Américas.” (MIGNONE apud MARIZ, 1983, p. 221) e Osvaldo Lacerda (1927-2011), em 1991, escreveu que, “Camargo Guarnieri é reconhecido e respeitado como um dos maiores compositores contemporâneos.” (LACERDA apud RODRIGUES, 1991).

Guarnieri compôs aproximadamente 685 obras; recebeu vários prêmios e títulos no Brasil e nos Estados Unidos; foi membro da mesa de jurados de vários concursos; teve muitas de suas obras gravadas; compôs música para cinema; escreveu obras sob encomenda de órgãos brasileiros e internacionais; foi compositor devoto ao nacionalismo, sempre preocupado com o “ser brasileiro”; regeu grandes orquestras; foi professor de compositores importantes do cenário da Música Brasileira. Tinha verdadeira paixão pela composição: “Escrevo música da mesma maneira que respiro. Para mim, compor é uma função vital, uma necessidade.” (GUARNIERI apud VERHAALEN, 2001, p. 59).

Biografia e trabalhos sobre o grande compositor brasileiro seguem sendo realizados no Brasil e no exterior. Faz-se desnecessária uma biografia detalhada dele neste trabalho, já que este não é nosso objeto principal neste estudo, porém apresentaremos um breve histórico. Como fonte de pesquisa para essas notas biográficas utilizaremos *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*, de Flávio Silva (2001) e *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida* de Marion Verhaalen (2001).

Em 01 de fevereiro de 1907, na cidade de Tietê, nasceu Mozart Camargo Guarnieri. Filho de músicos amadores (seu pai tocava flauta e sua mãe piano), Mozart logo deixou seus estudos escolares para ajudar seu pai na barbearia. Seus

pais foram seus primeiros mestres musicais e, ainda na sua infância, Guarnieri teve algumas aulas de clarinete com Benedito Flora (s. d.). Sua primeira obra, uma peça para piano chamada “Sonho de Artista”, foi composta em 1918 com apenas 11 anos. O pequeno compositor dedicou a obra para seu professor na época, Virgínio Dias (s. d.), mas este a rejeitou (SILVA, 2001). Em 8 de abril de 1923 a família mudou-se para São Paulo. Guarnieri continuou trabalhando com seu pai na barbearia, mas também como pianista em um conjunto no Cine Bijou. Nos primeiros anos na cidade de São Paulo, Guarnieri começou a receber aulas gratuitas de piano do compositor Ernani Braga (1868-1945), além de acompanhar o barítono gaúcho Andino Abreu (1884-1961) e seus alunos. Seu primeiro professor de composição foi o maestro italiano Agostino Cantú (s. d.), mas logo Guarnieri afastou-se do professor.

Em 1926 conhece outro maestro italiano, Lamberto Baldi (1895-1979), com quem começou a fazer aulas em 1931. A partir de 1927, Camargo Guarnieri foi nomeado regente da classe de piano e acompanhamento no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP), cargo que ocupou até 1932 (SILVA, 2001, p. 576). O ano de 1928 foi importante para a vida do compositor: ele conheceu Mário de Andrade (1893-1945), que no mesmo ano escreveu uma crítica sobre uma de suas primeiras canções, “Lembranças do Losango Cáqui”, com texto do próprio Mário. Desde o momento em que conheceu Guarnieri, o poeta modernista adotou o jovem compositor como seu aluno. É interessante destacar que, quando Guarnieri conheceu o grande poeta, o compositor já havia composto várias obras, mas ele mesmo resolveu interdita-las e comentou:

As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço na minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 504)

Entre os anos de 1928 e 1930, Guarnieri também estudou filosofia na Faculdade São Bento e teve aulas de português com Heráclito Viotti (1873-1945),

professor que virou seu sogro em 1930, quando se casou com Lavínia Viotti²⁹ (1908-2008). Seu primeiro filho com Lavínia, Mário, nasceu em 1931.

Seu professor de composição, Lamberto Baldi (1895-1979) mudou-se para Montevideo em 1931 e ele assumiu as classes de composição no CDMSp. No ano seguinte, Guarnieri assumiu cargo como professor adjunto de piano na mesma instituição. No mesmo ano de 1932 o compositor iniciou uma de suas atividades mais importantes para o cenário da Música Brasileira: a atuação em frente a uma orquestra. Suas peças começaram a ser interpretadas fora do Brasil como, por exemplo, a *Dança Brasileira*, que foi interpretada no II Festival de Música de Veneza.

Em 1935 seu professor e maior crítico, Mário de Andrade (1893-1945), escreveu carta ao compositor com “duras críticas” (SILVA, 2001, p. 577) à sua *Sonata n. 2 para violino e piano*. O primeiro concerto só com obras do compositor aconteceu neste mesmo ano. O ano de 1935 marcou também o desquite com Lavínia Viotti (1908-2008).

Em 1936 houve a criação do Coral Paulistano³⁰. O primeiro concerto do Coral foi realizado em 03 de março deste mesmo ano sob a regência do compositor.

O ano de 1937 foi um ano importante para suas coletas e pesquisas da música folclórica brasileira. Guarnieri visitou a Bahia e Sergipe. Lá recolheu cânticos e toques de candomblé, bumba-meu-boi e bailes pastoris. Entre 7 e 14 de julho, o compositor participou do Congresso da Língua Nacional Cantada.

A partir dos anos 30, Guarnieri começou a participar de vários concursos. Em março de 1938 o compositor recebeu a notícia de que havia ganhado o Prêmio de Aperfeiçoamento Artístico, uma viagem à Europa. Guarnieri chegou a Paris no dia 16 de julho. O compositor viajou à capital francesa com sua mulher Ana Queiroz de Almeida e Silva (Anita) (s. d.), cantora do Coral Paulistano. Na França, Guarnieri conheceu vários músicos como, por exemplo, a compositora e educadora musical

²⁹ Lavínia Abranches Viotti foi exímia pianista e se apresentou em vários lugares como Europa, Estados Unidos, Argentina e Chile. Traduziu mais de 30 livros.

³⁰ “O Coral Paulistano foi criado em 1936, por iniciativa de Mário de Andrade, então diretor do Departamento Municipal de Cultura. A proposta era levar a música brasileira ao Teatro Municipal de São Paulo, uma ideia de vanguarda, já que a elite paulistana desconhecia a importância do movimento nacionalista que contagiava os compositores brasileiros da época. Marco da história da música em São Paulo, o grupo foi um dos muitos desdobramentos do movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 1922.” PREFEITURA DE SÃO PAULO. Coral Paulistano Mário de Andrade. São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1_039. Acesso em: 26 nov. 2014.

Nadia Boulanger (1887-1979). O compositor também acompanhou, ao piano, a soprano luso-brasileira Cristina Maristany (1906-1966). O duo apresentou várias canções do compositor. Com a guerra se aproximando, Guarnieri voltou ao Brasil e desembarcou em Santos no dia 02 de dezembro de 1938.

O ano de 1950 foi marcado pela famosa “Carta Aberta”³¹ aos músicos do Brasil. Desde essa época até os últimos anos de vida, Guarnieri venceu vários concursos no Brasil e no exterior, principalmente nos Estados Unidos. Recebeu várias homenagens, medalhas, diplomas, placas, troféus. Em 1950 recebeu o diploma de “Professor *Honoris Causa*” pelo Instituto de Belas Artes da Universidade do Rio Grande do Sul; em 1987 recebeu o diploma de “Doutor *Honoris Causa*” pela Universidade Federal de Goiás e pela Universidade Federal de Uberlândia. Guarnieri foi professor das duas Universidades. Passava uma semana em cada uma delas, com o objetivo de elevar o ensino da música em outras regiões brasileiras.

Guarnieri separou-se de Anita em 1960 e no ano seguinte casou-se com Vera Sílvia Ferreira (1940) com quem teve 3 filhos. Guarnieri seguiu seus anos compondo, regendo, participando como jurado de concursos, além de dar aulas de composição. Sua vida foi recheada de atividades e compromissos. Voltou à Europa em 1960 e fez várias viagens para os Estados Unidos. No ano de 1975, a Universidade de São Paulo fundou a sua Orquestra Sinfônica, criada especialmente para ele. O compositor declarou:

Com a criação da Orquestra Sinfônica da USP, consegui realizar um sonho antigo, o de ter uma orquestra própria e trabalhar, não com subalternos, mas com amigos, como em família. Uma orquestra é como um organismo humano, só tem bom desempenho quando age harmoniosamente. (GUARNIERI apud VERHAALEN, 2001, p. 53)

Seus aniversários de 70, 75 e 80 anos foram comemorados com homenagens, missas, concertos. E Guarnieri seguiu trabalhando:

De certo modo, Camargo ainda parecia estar nos primórdios de sua carreira, compondo, dando aulas, ensaiando diariamente e regendo concertos. Sua vida foi devotada à composição, ao ensino e à regência. Aos oitenta anos, sua música verdadeiramente refletia sua vida, vivida com grande intensidade. (VERHAALEN, 2001, p. 56)

³¹ A “Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil” foi assinada em 7 de novembro de 1950, impressa e enviada a vários músicos, escolas e imprensa. Trata-se de uma crítica à técnica dodecafônica.

Sua saúde já sofria reflexos da idade e, em 1990, seu filho Daniel sofreu grave acidente, o que deixou o compositor e a família abalada tanto psicológica (seu filho passou meses em coma) quanto financeiramente³². Um tumor na garganta também fez com que o compositor aparecesse menos em apresentações públicas. Sua última viagem aconteceu em 1992 para Portugal onde recebeu uma condecoração das mãos do Presidente daquele país. Guarnieri seguiu piorando e não se recuperou de uma cirurgia. Acabou falecendo em 13 de janeiro de 1993.

Sua obra “[...] englobou a composição, o ensino de muitos jovens, a regência e uma multidão de outras responsabilidades assumidas com a comunidade musical de seu país.” (VERHAALEN, 2001, p. 57). Como citado anteriormente, foram vários os seus alunos de composição e que atualmente fazem parte do cenário de nossos grandes compositores brasileiros³³.

No catálogo do musicólogo Flávio Silva, podemos observar que a obra do compositor foi escrita para várias combinações: voz e piano; voz e instrumento(s); voz e orquestra de cordas; voz e orquestra de câmara ou sinfônica; voz(es) e/ou coro com instrumento(s); voz(es) e/ou coro com orquestra; coro; piano solo; outros instrumentos solo; violino e piano; outros duos; outros conjuntos instrumentais; orquestra de cordas com ou sem instrumentos solistas; orquestra de câmara ou sinfônica; orquestra de câmara ou sinfônica com instrumentos solistas; transcrições e arranjos de obras de compositores conhecidos; transcrição de obras de compositores desconhecidos; música incidental para cinema (SILVA, 2001, p. 600). Sua obra, mesmo extensa, era repleta de cuidados. “Seu cuidado para com os detalhes, a forma e a lógica interior da evolução estrutural o impediram de produzir música de gênero fácil ou óbvio. Não importa quão breve seja uma obra, é sempre escrita com cuidado e repleta de méritos.” (VERHAALEN, 2001, p. 58). Sua música não é fácil ao primeiro contato com a partitura: “Como Mário de Andrade observou há cerca de sessenta anos, o que se vê na música de Guarnieri, ao ler suas partituras, pode muito bem esconder as deliciosas surpresas que acontecem quando ela é ouvida.” (VERHAALEN, 2001, p. 58).

Sua obra de canções é vasta e importante. Guarnieri compôs 175 obras para canto e piano (SILVA, 2001). A musicóloga Marion Verhaalen comentou que: “[...] as

³² “Um retrato do compositor, de autoria do grande pintor brasileiro Cândido Portinari, precisou ser vendido para ajudar nas despesas com o tratamento de Daniel Paulo.” (VERHAALEN, 2001, p. 56)

³³ Para conhecer a chamada “Escola Guarnieri” recomendamos a dissertação *A Escola de Composição de Camargo Guarnieri* defendida por Ana Lúcia M. T. Kobayashi (2009)

canções de Camargo Guarnieri são a sua melhor contribuição para a música brasileira.” (VERHAALLEN, 2001, p.243). Compositor nacionalista, Camargo Guarnieri não escreveu uma canção sequer sobre texto estrangeiro “[...] são todas em idioma nacional português, afro-brasileiro e ameríndio.” (MARIZ apud SILVA, 2001, p. 381). Amante da poesia, selecionava textos que geralmente falavam sobre o amor. Foram 57 poetas escolhidos pelo compositor para as suas canções. Os poetas mais musicados nas canções de câmara foram: Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Bandeira (1886-1968), Suzanna de Campos (1907- s. d.) e Rossine Camargo Guarnieri (s. d.). O próprio compositor escreveu poemas para 7 de suas canções. Na tabela abaixo podemos observar todas as canções do compositor, seus poetas e ano da composição³⁴.

Tabela 1 – Canções para Canto e Piano de Camargo Guarnieri e seus poetas

Código (Silva, 2001)	Título	Ano	Poeta
1.1	Cantiga Noturna	1928	José de Figueiredo Sobral Jr
1.2	Flores Amarelas, As	1928	Antônio de Azevedo Marques
1.3	Lembranças do Losango Cáqui	1928	Mário de Andrade
1.4	Manchas de Esfuminho	1928	Antônio de Azevedo Marques
1.5	Prelúdio N. 2	1928	Guilherme de Almeida
1.6	Toada do Pai do Mato	1928	Mário de Andrade
1.7	Trovas de Amor	1928	Gustavo Barroso
1.8	Canção das Iaras	1929	José de Figueiredo Sobral Jr
1.9	Cantiga Contraditória	1929	Cleómenes Campos
1.10	Cantiga Sentimental	1929	Cleómenes Campos
1.11	Ciúme	1929	Lavínia Abranches Viotti
1.12	Despeito	1929	Heráclito Viotti
1.13	De você	1929	Lavínia Abranches Viotti
1.14	Minha Viola	1929	Juvenal Galeno
1.15	Não definas Aventura	1929	Cleómenes Campos
1.16	Noturno	1929	Guilherme de Almeida
1.17	Ser Feliz	1929	Suzanna de Campos
1.18	Sofia	1929	Freitas Guimarães
1.19 (1)	Samba	1929	Guilherme de Almeida
1.19 (2)	Cateretê	1929	Guilherme de Almeida
1.19 (3)	Maxixe	1929	Guilherme de Almeida
1.20	Brinquedo	1930	Rossine Camargo Guarnieri

³⁴ As informações das canções foram retiradas do livro do musicólogo Flávio Silva, *O tempo e a música* (SILVA, 2001) e seguiram a numeração organizada pelo autor. No caso dos ciclos de canções, a data da primeira canção foi utilizada no sequenciamento numérico.

1.21	Cantiga da porteira	1930	Rossine Camargo Guarnieri
1.22	Impossível Carinho, O	1930	Manuel Bandeira
1.23	Minha Terra	1930	Rossine Camargo Guarnieri
1.24	Oração à Santa Teresinha do Menino Jesus	1930	Manuel Bandeira
1.25	Oração no Saco de Mangaratiba	1930	Manuel Bandeira
1.26	Cabedelo	1931	Manuel Bandeira
1.27	Duas irmãs	1931	Correia Jr
1.28	Madrigal tão Engraçadinho	1931	Manuel Bandeira
1.29	Prece Lírica	1931	Cleómenes Campos
1.30 (1)	Rudá, Rudá	1931	Mário de Andrade
1.30 (2)	Antianti é tapejara	1931	Mário de Andrade
1.30 (3)	Mandu sarará	1931	Mário de Andrade
1.30 (4)	Sai, aruê	1931	Mário de Andrade
1.31 (1)	Na rua	1931	Francisco de Matos
1.31 (2)	Pitanga Madura	1931	Francisco de Matos
1.31 (3)	Lua Cheia	1931	Francisco de Matos
1.31 (4)	Natal na Roça	1931	Francisco de Matos
1.32	Carícia	1932	Correia Jr
1.33	À glória de São Paulo	1932	Menotti del Picchia
1.34	Den-báu	1932	Camargo Guarnieri
1.35	Lembrança de um sonho	1932	Camargo Guarnieri
1.36	Mofiladofê	1932	Folclore
1.37	É uma pena, doce amiga	1933	Mário de Andrade
1.38	Gosto de estar ao teu lado	1933	Mário de Andrade
1.39	Plumas	1933	Armando de Oliveira
1.40	Solidão	1933	Rui Ribeiro Couto
1.41 (1)	Não sei porque espírito antigo	1934	Mário de Andrade
1.41 (2)	Não sei porque estou vivo	1968	Mário de Andrade
1.41 (3)	Você é tão suave	1933	Mário de Andrade
1.41 (4)	Estou com medo	1974	Mário de Andrade
1.41 (5)	Lá longe no Sul	1974	Mário de Andrade
1.41 (6)	Quando	1934	Mário de Andrade
1.41 (7)	Não sei porque os tetéus	1974	Mário de Andrade
1.41 (8)	Nega em teu ser primário	1975	Mário de Andrade
1.41 (9)	Na Zona da Mata	1975	Mário de Andrade
1.41 (10)	Há o mutismo exaltado dos astros	1975	Mário de Andrade
1.41 (11)	Ai, momentos de físico amor	1975	Mário de Andrade
1.41 (12)	Lembrança boa	1975	Mário de Andrade
1.42	Acuti-paru	1934	Folclore
1.43	Modinha Triste	1934	Armando de Oliveira
1.44	No fundo dos teus olhos	1934	Armando de Oliveira
1.45	Constância	1935	J. Martins Jr
1.46	Dona Janaína	1935	Manuel Bandeira
1.47	Olhando para teus olhos	1935	Francisco Karan
1.48	Tempo Perdido	1936	Alberto de Oliveira

1.49 (1)	Canção do passado	1936	Correia Jr
1.49 (2)	Se você compreendesse...	1936	Rossine Camargo Guarnieri
1.49 (3)	Milagre	1936	Olegário Mariano
1.49 (4)	Você...	1936	Francisco de Matos
1.49 (5)	Acalanto do amor feliz	1936	Rossine Camargo Guarnieri
1.49 (6)	Em louvor do silêncio...	1936	Correia Jr
1.49 (7)	Ninguém mais...	1936	Cassiano Ricardo
1.49 (8)	Por quê?	1937	Rossine Camargo Guarnieri
1.49 (9)	Cantiga da tua lembrança	1937	Rossine Camargo Guarnieri
1.49 (10)	Talvez...	1937	Carlos Plastina
1.49 (11)	Segue-me	1937	Desconhecido
1.49 (12)	Canção tímida	1937	Cleómenes Campos
1.49 (13)	Você nasceu...	1937	Rossine Camargo Guarnieri
1.50	Desesperança	1937	Irene Drummond
1.51	Cantiga triste	1939	Juvenal Galeno
1.52	Modinha	1939	Manuel Bandeira
1.53 (1)	Tanta coisa a dizer-te	1939	Cleómenes Campos
1.53 (2)	Quando te vi pela primeira vez	1939	Cleómenes Campos
1.54 (1)	Tristeza	1939	Rossine Camargo Guarnieri
1.54 (2)	Porto Seguro	1939	Rossine Camargo Guarnieri
1.54 (3)	Coração cosmopolita	1939	Rossine Camargo Guarnieri
1.55	Vai, azulão	1939	Manuel Bandeira
1.56 (1)	Quando embalada	1948	Camargo Guarnieri
1.56 (2)	Quebra o côco, menina	1939	Juvenal Galeno
1.56 (3)	Vou m'embora	1948	Camargo Guarnieri
1.57	Culpa de perder o teu afeto, A	1941	Francisco Pati
1.58	Não faça assim	1941	Guilherme de Almeida
1.59	Para que o céu não me tonteie	1941	Sérgio Milliet
1.60	Pousa a mão na minha testa	1941	Manuel Bandeira
1.61	Serra do Rola Moça, A	1941	Mário de Andrade
1.62	Tostão de chuva	1941	Mário de Andrade
1.63	Canção	1942	Vinícius de Moraes
1.64	Cantiga de quem te quer	1942	Correia Jr
1.65 (1)	Eu te esperei na hora silenciosa	1942	Oneida Alvarenga
1.65 (2)	Vieste enrolado no perfume dos manacás	1942	Oneida Alvarenga
1.66	Já hoje que aqui me vistes	1942	Rui Ribeiro Couto
1.67	Madrigal	1942	Manuel Bandeira
1.68 (1)	Quero dizer baixinho	1951	Suzanna de Campos
1.68 (2)	Pensei em ti com doçura	1950	Suzanna de Campos
1.68 (3)	Porque estás sempre comigo	1942	Suzanna de Campos
1.68 (4)	Eu gosto de você	1951	Suzanna de Campos
1.68 (5)	Olha-me tão-somente	1951	Suzanna de Campos
1.68 (6)	Às vezes, meu amor	1951	Suzanna de Campos
1.68 (7)	Quero afagar-te o rosto docemente		Suzanna de Campos
1.68 (8)	Aceitei tua amizade	1951	Suzanna de Campos

1.69	És a totalmente amada	1943	Tasso de Oliveira
1.70	Te dei um vidro de cheiro	1943	Rui Ribeiro Couto
1.71 (1)	Vou vivendo a minha vida...	1944	Ademar Tavares
1.71 (2)	A luz desse teu olhar tristonho...	1944	Ademar Tavares
1.72	Se descesses ao fundo	1944	Sérgio Milliet
1.73	Foi o vento... Foi a vida	1945	Correia Jr
1.74	Declaração	1946	Francisco Pati
1.75	Esse vazio que nada enche	1948	Sérgio Milliet
1.76	Duas quadras	1949	Francisco de Matos
1.77 (1)	A cantiga da mutuca	1949	Folclore
1.77 (2)	Cantiga	1955	Folclore
1.77 (3)	Não sei...	1956	Folclore
1.77 (4)	Vamos dar a despedida	1956	Folclore
1.78	Rondó do eco e do descorajado	1949	Mário de Andrade
1.79	Saudade Indefinida	1949	Suzanna de Campos
1.80	Só vivo as horas que passo	1949	Vicente de Carvalho
1.81	Espera	1952	Suzanna de Campos
1.82	Não fales, por favor	1952	Suzanna de Campos
1.83 (1)	Pedido	1954	Alice Camargo Guarnieri
1.83 (2)	E agora só me resta minha voz	1954	Alice Camargo Guarnieri
1.83 (3)	Não posso mais esconder que te amo	1954	Alice Camargo Guarnieri
1.84 (4)	Recolhi no meu coração a tua voz	1954	Alice Camargo Guarnieri
1.85 (5)	Promessa	1954	Alice Camargo Guarnieri
1.84 (1)	Meus pecados	1955	Celso Brant
1.84 (2)	Como o coração da noite	1955	Celso Brant
1.85	Isto é você	1955	Suzanna de Campos
1.86	Lamentação da hora perdida	1955	Rossine Camargo Guarnieri
1.87 (1)	Turuê	1955	texto recolhido
1.87 (2)	Kinjajá	1955	texto recolhido
1.87 (3)	Apanaiá	1955	texto recolhido
1.88 (1)	Castigo	1956	Sílvio Cavalcanti de Oliveira
1.88 (2)	Agora	1955	Sílvio Cavalcanti de Oliveira
1.89	Adoração	1956	Suzanna de Campos
1.90 (1)	Não sei porque...	1957	Rossine Camargo Guarnieri
1.90 (2)	Se eu pudesse...	1957	Rossine Camargo Guarnieri
1.91	És mais bela...	1957	Antônio Rangel Bandeira
1.92	Madrigal muito fácil	1957	Manuel Bandeira
1.93	Não adianta dizer nada	1957	Cecília Meireles
1.94	Ondas de um mar crescente	1957	Antônio Rangel Bandeira
1.95	Teus olhos verdes	1957	Antônio Messias
1.96	Vida, às vezes..., A	1957	Suzanna de Campos
1.97 (1)	Penso em você	1958	Suzanna de Campos
1.97 (2)	Beijaste os meus cabelos	1958	Suzanna de Campos
1.98 (1)	Ausência	1958	Sylvia Celeste de Campos
1.98 (2)	Eu digo a meu próprio coração	1958	Sylvia Celeste de Campos

1.99	Amor de agora, O	1959	Dante Milano
1.100	Amo-te sim	1959	Rossine Camargo Guarnieri
1.101	Canção ingênua	1959	Waldisa P. Russo
1.102	Nada de mágoas	1959	Desconhecido
1.103	Onde andarás	1959	Paulo Bonfim
1.104	Seca	1959	Sylvia Celeste de Campos
1.105	Eu sinto dentro do peito	1961	Waldisa P. Russo
1.106	Ó flor do meu coração	1964	Cecília Meireles
1.107	Toada	1964	Dora Vasconcelos
1.108 (1)	Saudade definitiva	1967	Renata Pallottini
1.108 (2)	Oferta	1967	Renata Pallottini
1.109 (1)	Saudade	1967	lêda Prates Bernis
1.109 (2)	Paz	1967	lêda Prates Bernis
1.109 (3)	Por toda a eternidade	1967	lêda Prates Bernis
1.110	Música e letra de modinha	1968	Afonso Arinos
1.111 (1)	Pêndulo	1968	Péricles Eugênio da Silva Ramos
1.111 (2)	Terra Natal	1968	Péricles Eugênio da Silva Ramos
1.111 (3)	Suspeita	1968	Péricles Eugênio da Silva Ramos
1.112	Cuziribambo	1969	Folclore
1.113	Súplica	1969	Niles Bond
1.114	Caso do vestido	1970	Carlos Drummond de Andrade
1.115	Ê mô kanceô	1971	Folclore
1.116	Que nunca pude ser	1971	Ildásio Tavares
1.117 (1)	Desespero	1972	Menotti del Picchia
1.117 (2)	Epílogo	1972	Menotti del Picchia
1.118	Seria tão fácil	1972	Diná Nascimento
1.119	Cantiga da ausência	1973	Rossine Camargo Guarnieri
1.120 (1)	Intermezzo	1973	Nísia Nóbrega
1.120 (2)	Deslumbramento	1974	Nísia Nóbrega
1.121	És na minha vida	1975	Manuel Bandeira
1.122	Amor Mesquinho	1976	Olga Líliam Castillos
1.123	Migalhas	1976	Teresinha Mariz
1.124	Oferta	1977	Renata Pallottini
1.125	Poema interior	1977	Renata Pallottini
1.126	Vocalise	1977	
1.127	Despedida sentimental	1978	Mário de Andrade
1.128	Fico a pensar	1978	lêda Schmaltz
1.129	O que podia ter sido	1978	Camargo Guarnieri
1.130	Que pena	1980	Lia Lima e Silva
1.131	Desejo	1982	Suzanna de Campos
1.132	Eu te encontrei	1982	Suzanna de Campos
1.133	Miniatura	1983	Camargo Guarnieri
1.134	Acalanto para Luísa	1989	Camargo Guarnieri

Fonte: SILVA, 2001, p. 513-524

Nota: tabela organizada pela autora (2015)

Como é possível observar, durante toda a sua vida composicional Guarnieri esteve compondo para canto e piano. Entre 1928 a 1989, foram raros os anos que o compositor não compôs uma canção sequer. As grandes produções de canção de câmara podem ser observadas nos anos 30, 50 e 60. As canções de Guarnieri transmitem sua preocupação com o texto, a importância de seu significado e a importância da prosódia. A influência de seu amigo e mestre Mário de Andrade (1893-1945) pode ser observada nas críticas escritas pelo poeta, como a que escreveu no *Diário Nacional de São Paulo*:

Nas “Lembranças do Losango Caqui”, Camargo Guarnieri encarou o problema tratando livremente a voz recitante e nacionalizando a ambiência por meio do acompanhamento pianístico. E de fato criou uma pecinha agradável de ouvir e cantar. Soube com espírito expressar o texto como o compreendeu. Só que a solução nacional que apresentou assim me parece insuficiente. (ANDRADE, M. apud VERHAALLEN, 2001, p 146)

Também podemos perceber que Guarnieri agrupou várias canções em ciclos. Nem sempre elas haviam sido compostas no mesmo ano e nem continham poemas do mesmo poeta como é o caso do ciclo *As treze canções de Amor*, que tem textos de 9 poetas distintos e foram escritas entre os anos de 1936 e 1937. Já o ciclo *Poemas da Negra* é composto por 12 canções com texto de Mário de Andrade (1893-1945) e escritas entre os anos de 1933 a 1975. Sobre *As treze canções de amor*, Verhaalen comentou que “Musicalmente, não demonstram que inicialmente houve qualquer intenção de agrupá-las, seja pelo estilo ou pela tonalidade, mas ele pretendia que fossem cantadas em conjunto.” (VERHAALLEN, 2001, p. 253).

O poeta Mário de Andrade (1893-1945) dava muita importância à escolha e ao estudo do texto antes da composição. Pressupomos que seu aluno Guarnieri tivesse o cuidado em seguir os ensinamentos do mestre. O poeta brasileiro declarou: “Mas sou forçado a voltar àquela afirmativa que fiz atrás sobre o processo mais sincero de escrever canções: a necessidade de decorar os textos e dizê-los muitas vezes antes de principiar a compor.” (ANDRADE, M., 2012, p. 17). Finalmente, no Congresso da Língua Nacional Cantada é votada uma moção para que os compositores nacionais que escrevam para canto:

l) estudem abalizardamente a fonética da língua nacional, principalmente em suas relações com as exigências e caracteres da

voz cantada; II) estudem abalizadamente a fisiologia da voz, especialmente quanto à emissão das vogais, dos grupos consonânticos e do som nasal; III) estudem abalizadamente a declamação, de forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos; IV) conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar milhormente (sic) a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas. São Paulo, 26-6-1937 (Id., p. 79)

O compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011), um dos alunos de Guarnieri mais assíduos, descreveu como ele dava importância ao texto, à voz e ao piano:

Na música vocal, corrige os erros de prosódia, chama a atenção para as limitações das vozes, e ensina a boa colocação das vogais. Na composição para canto e piano, cuida que o piano não seja um mero harmonizador, mas um verdadeiro parceiro do canto (o que é conseguido, muitas vezes, pelo emprego da técnica contrapontística). Chega-se, assim, a uma ideal integração dos três elementos da canção: texto, voz e instrumento. (LACERDA apud SILVA, 2001, p. 59)

Para o compositor pernambucano Marlos Nobre (1939), o compositor de Tietê estava à vontade e seguro para compor o Lied nacional. Nobre acredita que:

O aspecto fonético em suas canções é fator decisivo para esse êxito, pois se veja a facilidade com que se ouve tudo, entende-se tudo, sem esforço. E o segredo disso está na escolha do ritmo certo para a inflexão de cada sílaba, do fraseado adequado dentro da linha dramática geral do texto. (NOBRE, 1968)

Guarnieri também mostrou sua preocupação e cuidado com a relação entre a voz e o piano. O piano não era simplesmente um instrumento acompanhador, “Na escolha de bons textos, a perfeita adequação fonética no casamento modelar entre o canto e piano, este último jamais simples instrumento acompanhante.” (NOBRE apud VERHAALLEN, 2001, p. 269). A escritora Marion Verhaalen também concordou que o compositor se preocupava com escrita pianística: “Guarnieri atribuiu à textura do piano a mesma importância que à melodia vocal, recusando-se a tratá-la como uma parte subordinada à linha melódica do canto.” (VERHAALLEN, 2001, p. 275). No estudo das canções, perceberemos que o compositor dava tanta importância ao piano que, muitas vezes, a parte instrumental parece ter vida própria, sem a necessidade do canto. O musicólogo e professor carioca Ayres de Andrade (1903-

1974) fez o seguinte comentário no *O Jornal*, do Rio de Janeiro, sobre um recital com canções do compositor:

Camargo Guarnieri tem um jeito todo seu de tratar o canto com acompanhamento. Enquanto que a melodia vocal aparenta uma espontânea simplicidade, o acompanhamento oferece um contraste palpável no tratamento extremamente refletido que o compositor dispensa ao piano harmônico e à composição pianística. (ANDRADE, A. apud VERHAALEN, 2001, p. 259)

O musicólogo observou que, ao mesmo tempo em que existe uma linha melódica quase livre, há uma unidade entre a voz e o instrumento, “há sempre em suas canções um sentimento único dominando o conjunto” (ANDRADE, A. apud VERHAALEN, 2001, p. 259).

Guarnieri foi um dos grandes nomes da música brasileira. Lutou pela música brasileira e pelo desenvolvimento da cultura musical do país. Sua obra merece estudo, divulgação nas salas de concertos. Guarnieri deu valor ao *Lied* nacional e a canção foi uma das áreas da composição mais amplamente usada pelo compositor. “A canção de câmara de Guarnieri vai permanecer como um legado precioso da maior importância.” (VERHAALEN, 2001, p. 277).

1.3. Suzanna de Campos e Camargo Guarnieri – uma parceria...

Camargo Guarnieri tinha verdadeira paixão pelos versos, fato que pode ser observado pelo número extenso de canções que escreveu, pela variedade de poetas escolhidos, além dos textos folclóricos utilizados. A predileção por Suzanna de Campos é bastante clara. Segundo Vasco Mariz, Suzanna de Campos era “[...] um dos poetas preferidos de Camargo.” (MARIZ, 2002, p. 132). Tendo 19 canções escritas com poemas da escritora, Campos foi a poetisa mais musicada por Guarnieri, na forma canto e piano. Alunos do compositor também musicaram poemas dela como, por exemplo, a compositora Kilza Setti, que compôs a canção “Raro Dom”, e o compositor Silvio Luciano de Campos, irmão da poetisa e aluno de composição de Guarnieri, na canção “Acalanto”. As canções com texto de Campos são um marco na obra de Guarnieri. O ciclo *Para Acordar Teu Coração* foi considerado por Maria Abreu, escritora e amiga de Guarnieri, como uma de suas obras mais importantes (ABREU apud SILVA, 2001 p. 51). Para Vasco Mariz (1921) o compositor “[...] sempre teve grande comunhão espiritual [...]” com a poetisa (MARIZ apud SILVA, 2001 p. 386).

Infelizmente a primeira canção que Guarnieri compôs com texto de Campos, “Ser Feliz” (1929) está perdida. Guarnieri escolheu poemas de cinco obras da poetisa. O livro *Acorda, Coração!* (CAMPOS, 1950) contém o maior número de textos escolhidos, 11 no total. Três poesias foram retiradas do livro *Além do Sol Poente* (CAMPOS, 1959), duas de *Mundo Interior* (CAMPOS, 1931), uma de *Música de Outono* (CAMPOS, 1955) e outra de *Missal de Amor e de Carinho* (CAMPOS, 1948). No quadro abaixo podemos observar as obras de Guarnieri com texto de Campos³⁵.

³⁵ Seguimos a ordem cronológica de composição. No caso do ciclo *Para acordar teu coração* e *Duas Canções de Suzanna de Campos* (indicado no quadro pela borda mais espessa), mantivemos as canções segundo ordem organizada pelo compositor. Para as datas, seguimos, primeiramente, aquela indicada no manuscrito e, posteriormente, aquela apresentada pelo musicólogo Flávio Silva (2001).

Tabela 2 – Canções de Guarnieri com textos de Campos

Título da Canção	Data de composição	Livro de Campos que contém a poesia
"Ser Feliz"	1929	
"Saudade Indefinida"	6/11/1949	<i>Mundo Interior</i>
"Quero dizer baixinho..."	1/1/1951	<i>Acorda, Coração!</i>
"Pensei em ti com doçura..."	16/11/1950	<i>Acorda, Coração!</i>
"Porque estás sempre comigo"	8/3/1952	<i>Acorda, Coração!</i>
"Eu gosto de você..."	1951	<i>Acorda, Coração!</i>
"Olhe-me tão somente..."	9/2/1951	<i>Acorda, Coração!</i>
"Às vezes, meu amor..."	19/2/1951	<i>Acorda, Coração!</i>
"Quero afagar-te o rosto docemente..."	1950/1951 (data provável)	<i>Acorda, Coração!</i>
"Aceitei tua amizade"	13/1/1951	<i>Acorda, Coração!</i>
"Não fales, por favor..."	30/7/1952	<i>Música de Outono</i>
"Isto... é você!"	23/12/1955	<i>Além do Sol Poente</i>
"Adoração"	25/7/1956	<i>Missal de Amor e de Carinho</i>
"A Vida, às vezes..."	1957	<i>Mundo Interior</i>
"Penso em você"	26/5/1958	<i>Além do Sol Poente</i>
"Beijaste os meus cabelos"	29/5/1958	<i>Além do Sol Poente</i>
"Eu te encontrei"	Jan-82	<i>Acorda, Coração!</i>
"Desejo"	Mar-82	<i>Acorda, Coração!</i>
"Espera"	31/3/1982	<i>Acorda, Coração!</i>

Fonte: da autora (2015)

No estudo das canções veremos que foram raras as mudanças que Guarnieri fez nos poemas de Campos. Há algumas repetições de versos e, na maioria das canções, o compositor usou o primeiro verso do poema como título da peça.

2. AS CANÇÕES – Um estudo para a interpretação

“Você deve ter observado que uma das minhas grandes preocupações tem sido escrever uma linha melódica na qual o cantor possa cantar numa prolação natural, como se estivesse falando, e evitando as vogais I e U no agudo.”
(GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 389)

2.1. “Saudade Indefinida”

No dia 6 de novembro de 1949 Guarnieri escreveu duas versões para “Saudade Indefinida”, a versão para voz e orquestra (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e cordas) e a versão para canto e piano (SILVA, 2001, p. 520). A canção foi dedicada a Magdalena Lébeis (1912-1984)³⁶, cantora que também estreou a versão orquestral com a OSESP em 8 de março de 1950 no Teatro de Cultura Artística de São Paulo, sob regência do compositor. O poeta e crítico de arte Caldeira Filho (1900-1982) comentou sobre a obra:

A atmosfera do trecho é de profunda melancolia. Sobre o esplêndido fundo criado pelas cordas, um ou outro instrumento se ouve em contraponto com a voz solista, cuja cantilena é de grande poder emotivo. O tratamento orquestral, associado ao timbre da voz humana, produz uma música macia, aveludada, de grande comunicabilidade. (CALDEIRA FILHO apud VERHAALLEN, 2001, p. 262)

2.1.1. Aspectos do Poema

2.1.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri manteve o poema original de Campos, mas acrescentou a interjeição “Ai!” duas vezes no final da peça e omitiu a palavra “E” (verso 7).

³⁶ Guarnieri dedicou muitas canções à Magdalena Lébeis. A cantora foi uma de suas maiores intérpretes. Para mais informações recomendamos a dissertação de Mestrado de Emerson Vasconcelos (2012): *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico – algumas análises*

Poema Original**Descritores**

“Saudade Indefinida”

Eu não sei se é saudade esta angústia que sinto.
Esta dor singular que o coração me aperta...

Saudade/Angústia

Eu sinto uma saudade indefinida
Dos beijos que ainda não me deste,
Do teu olhar que encanta a minha vida,
Das frases que ainda não disseste...

*Saudade presente
Desejo de beijos*

Não sei... E é tão difícil de exprimir...
- É uma saudade... doce... inexplicável,
Da saudade que ainda vou sentir...
(CAMPOS, 1931, p. 144)

*Desejo de palavras de amor/Da
presença do amado
Dúvida
Contradição
Saudade Futura*

O tema predileto de Campos abordado, a saudade. Neste poema o eu lírico mostra claramente que nada aconteceu, mas a paixão já toma conta de seu ser. A dor da saudade já é sentida e percebemos, mesmo assim, um desejo da personagem de querer viver esse amor. As palavras parecem ser pronunciadas a ela mesma como um devaneio. A eternidade do amor se manifesta quando a poetisa diz “da saudade que ainda vou sentir” – ou seja, o amor se perpetuará no futuro e ela anseia hoje pela saudade futura que sentirá.

2.1.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 3 – Ritmo do poema “Saudade Indefinida”

Escansão e Pés Rítmicos													Células Métricas			
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12				
1	Eu	não	sei	seé	sau	da	dees	taan	gús	tia	que	sin	(to)			
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/				anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico
2	Es	ta	dor	sin	gu	lar	queo	co	ra	ção	mea	per	(ta)			
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/				anapéstico+anapéstico+péon quarto+jâmbico
3	Eu	sin	tou	ma	sau	da	dein	de	fi	ni	(da)					
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/						jâmbico+péon quarto+péon quarto
4	Dos	bei	jos	que	a	in	da	não	me	des	(te)					
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/						jâmbico+péon quarto+jâmbico+jâmbico
5	Do	teu	o	lhar	queen	can	taa	mi	nha	vi	(da)					
	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/						péon quarto+jâmbico+jâmbico+jâmbico
6	Das	fra	ses	que	a	in	da	não	dis	ses	(te)					
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/						jâmbico+péon quarto+jâmbico+jâmbico
7	Não	sei	Eé	tão	di	fí	cil	deex	pri	mir						
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/						jâmbico+jâmbico+jâmbico+péon quarto
8	Éu	ma	sau	da	de	do	cei	nex	pli	cá	(vel)					
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/						péon quarto+jâmbico+péon quarto
9	Da	sau	da	de	quea	in	da	vou	sen	tir						
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/						anapéstico+anapéstico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias³⁷ se alternam ao longo do poema. Há encadeamento³⁸ entre os versos 3 e 4; 4 e 5; 5 e 6; 8 e 9.

b. Métrica:

Tabela 4 – Métrica do poema “Saudade Indefinida”

Escansão e Acentos Silábicos													Ictos		Acentuação do verso		
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12					
1	Eu	não	sei	seé	sau	da	dees	taan	gús	tia	que	sin	(to)				
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/					3 - 6 - 9 - 12
2	Es	ta	dor	sin	gu	lar	queo	co	ra	ção	mea	per	(ta)				
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/					3 - 6 - 10 - 12
3	Eu	sin	tou	ma	sau	da	dein	de	fi	ni	(da)						
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/							2 - 6 - 10
4	Dos	bei	jos	que	a	in	da	não	me	des	(te)						
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/							2 - 6 - 8 - 10
5	Do	teu	o	lhar	queen	can	taa	mi	nha	vi	(da)						
	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/							4 - 6 - 8 - 10
6	Das	fra	ses	que	a	in	da	não	dis	ses	(te)						
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/							2 - 6 - 8 - 10
7	Não	sei	Eé	tão	di	fí	cil	deex	pri	mir							
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/							2 - 4 - 6 - 10
8	Éu	ma	sau	da	de	do	cei	nex	pli	cá	(vel)						
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/							4 - 6 - 10
9	Da	sau	da	de	quea	in	da	vou	sen	tir							
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/							3 - 6 - 8 - 10

Fonte: da autora (2015)

Os versos 1 e 2 são de doze sílabas (alexandrinos), ambos clássicos³⁹. Os demais versos são decassílabos, todos heróicos⁴⁰. A mudança de métrica no verso 3

³⁷ As células binárias possuem duas sílabas; as ternárias, três; as quaternárias, quatro.

³⁸ Quando um sentido de um verso continua no verso seguinte. Também chamado de *enjambement*. (TAVARES, 2012, p. 168)

³⁹ Verso dodecassílabo com acentuação obrigatória na sexta e décima segunda sílabas. (Ibid., p. 180)

⁴⁰ “Apoio rítmico na 6ª e na 10ª sílabas.” (Ibid., p. 180)

quebra a isometria⁴¹ do poema. Há elisões⁴² nos versos 1 (se_e, -de_es, -ta_an), 2 (que_o, me_a), 3 (-to_u, -de_in) , 5 (-que_en, -ta_a), 7 (E_é, -de_ex), 8 (É_u, -ce_i) e 9 (que_a). Há hiato⁴³ nos versos 4 e 6 (que'a-).

A sequência dos objetos da saudade que são enumerados entre os versos 4 e 6 pode ser vista como uma gradação⁴⁴, que culmina com a saudade das frases que a poetisa espera ouvir do amado.

c. Estrofe:

O poema é alostrófico⁴⁵, constituído de três estrofes: um dístico⁴⁶, uma quadra⁴⁷ e um terceto⁴⁸. O poema é heterométrico⁴⁹. Todas as estrofes são heterorrítmicas⁵⁰.

d. Sonoridade:

Tabela 5 – Sonoridade do poema “Saudade Indefinida”⁵¹

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Eu não sei se é saudade esta angústia que sinto.	a				
Esta dor singular que o coração me aperta	b				
Eu sinto uma saudade indefinida	c				
Dos beijos que ainda não me deste,	d				
Do teu olhar que encanta a minha vida,	c	cruzada	rica	pura suficiente	grave
Das frases que ainda não disseste...	d	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Não sei... E é tão difícil de exprimir...	e				
- É uma saudade... doce... inexplicável,	f				
Da saudade que ainda vou sentir...	e	misturada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

⁴¹ Versos de uma só medida. “Apresentam uniformidade quantitativa em relação ao metro, isto é, compõe-se de um só metro.” (Ibid., p. 190)

⁴² “Absorve-se a vogal seguida de vogal em palavras contíguas (inclui-se o H que não é fonema, mas simples letra).” (Ibid. P. 184)

⁴³ “[...] é a separação de dois sons interverbais.” (Ibid., p. 185)

⁴⁴ “Também conhecida sob o nome de ‘clímax’. É a acumulação progressiva de uma ideia, pensamento ou tema.” (Ibid., 355)

⁴⁵ “Quando as estrofes componentes de um poema são todas de estruturas diferentes.” (Ibid., p. 210)

⁴⁶ A estrofe contém dois versos. (Ibid., p. 203)

⁴⁷ A estrofe contém quatro versos. (Ibid., 203)

⁴⁸ A estrofe contém três versos. (Ibid., 202)

⁴⁹ “São versos de diferentes medidas usados num mesmo poema.” (Ibid., 195)

⁵⁰ “Os versos não apresentam o mesmo esquema rítmico.” (Ibid., p. 182)

⁵¹ As rimas podem ser dispostas de várias maneiras no final ou no interior dos versos. No final dos versos elas podem ter as seguintes disposições: as emparelhadas tem esquema aabb; as opostas tem esquema a- - a; as cruzadas abab; as misturadas não seguem nenhum esquema regular; as continuadas se repetem ao longo de uma estrofe ou no poema inteiro (Ibid., p. 212-213). Na tabela do som dos poemas as rimas serão classificadas no verso em que se materializam.

Os versos são polirrimos⁵², com disposição das rimas cruzadas⁵³ ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais⁵⁴; duas são pobres⁵⁵ e uma, rica⁵⁶. Todas são puras⁵⁷ suficientes⁵⁸; duas são graves⁵⁹ e uma, aguda⁶⁰.

2.1.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção vai de mib3 a fáb4⁶¹. Para cada verso da poetisa, Guarnieri escreveu uma nova frase melódica. As frases não têm ligaduras escritas pelo compositor trazendo mais liberdade às respirações do cantor, as quais serão necessárias já que os versos são longos (12 sílabas). Recheada de saltos de intervalos grandes, as melodias lembram aquelas dos chorões. As melodias diferem entre si. No princípio o compositor usou uma tessitura mais grave. No verso “Eu sinto uma saudade indefinida dos beijos que ainda não me deste” Guarnieri utilizou toda a extensão da música, desde a nota mais grave até a mais aguda.

Fig. 1 – Melodia usando toda extensão da canção, “Saudade Indefinida” c. 21-27

19

p

Eu sin - to u - ma sau
[c:u 'sĩ - tu - mē sa:u]

⁵² “São versos que apresentam mais de uma rima.” (Ibid., p. 212)

⁵³ Podem ser chamadas de alternadas, entrelaçadas ou entrecruzadas e usam a disposição abab. (Ibid., p. 212)

⁵⁴ Quando as rimas acontecem no final dos versos. (Ibid., p. 212)

⁵⁵ “Quando as palavras que rimam, pertencem à mesma classe gramatical.” (Ibid., p. 214)

⁵⁶ “Quando as palavras que rimam, pertencem a classes gramaticais diferentes” (Ibid., p. 214). As rimas pobres ocorrem “quando as palavras que rimam, pertencem à mesma classe gramatical.” (Ibid., p. 214)

⁵⁷ “Quando há identidade de sons a partir da última tônica no final do verso.” (Ibid., p. 215)

⁵⁸ “Quando a identidade sonora ocorre apenas a partir do ictô da palavra final do verso” (Ibid., p. 215). As opulentas ocorrem “quando a correspondência dos sons atinge também fonemas imediatamente anteriores à vogal tônica do vocábulo final do verso, acarretando identidade total das sílabas finais.” (Ibid., p. 215)

⁵⁹ “Quando os versos terminam com palavras paroxítonas” (Ibid., p. 216). As agudas ocorrem “quando a palavra final do verso for oxítônica ou monossílabo tônico.” (Ibid., p. 216)

⁶⁰ “Quando a palavra final do verso for oxítônica ou monossílabo tônico. (Ibid., p. 216)

⁶¹ Dó3 refere-se ao dó central do piano, com frequência de aproximadamente 261.6 Hz.

23 *ten.* *cresc.*

da-de in - de - fi - ni - da dos bei - jos Que a - in - da não me
 ['da - dʒi - de - fi - 'ni - de duz 'be:i - ʒus ki a 'ĩ - de nẽ:u mi]

27 *cresc...*

des - te, do teu o - lhar que en-can - ta mi - nha vi - da, das
 ['des - tʃi du te:u o 'lar kʃe 'kẽ - te 'mi - ñe 'vi - de das]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Nos c. 27-29, o compositor manteve a melodia em região médio/aguda para, para, na frase seguinte (c. 29-32), utilizar um salto descendente de sétima menor (“das frases que ainda não disseste...”). Podemos notar que a gradação dos objetos da saudade, mencionada anteriormente, é representada musicalmente pelo uso de diferentes tessituras, pelo uso da dinâmica e a volta à calma com um grande salto (c. 30) voltando para uma tessitura mais grave da voz.

Fig. 2 – Salto de sétima, “Saudade Indefinida” c. 30-32

30 *f*

fra - ses — que a - in - da — não dis - ses - te... —
 ['fra - zis ki a ã - de nẽ:u dʒi 'ses - tʃi]

(m.e.)

f

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A partir do c. 37 a nota sib3 em notas longas se torna recorrente na melodia de Guarnieri (c. 37, 40, 44 e 50-55). O mesmo acontece com as melodias do piano que também repetem a nota constantemente como, por exemplo, na introdução do instrumento:

Fig. 3 – Introdução do piano e recorrência da nota sib3, “Saudade Indefinida” c. 1-4

Triste (♩=60)

p
molto espressivo

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A linguagem e influências da escrita orquestral podem ser percebidas na linha do piano. Guarnieri utilizou grande parte da extensão do instrumento. Na mão esquerda ele escreveu um acompanhamento em acordes de 3 a até 5 vozes (c. 28). A mão direita tem linha melódica que dialoga com a voz apresentando imitações dela (c. 23-26) ou duetos em terças (c. 42-43).

Fig. 4 – Imitação da melodia da voz, “Saudade Indefinida” c. 23-26

23 *ten.* *cresc.*

da-de in - de - fi - ni - da dos bei - jos Que a - in - da não me
 ['da - dʒi - de - fi 'ni - de doz 'be:i - zos ki a 'ĩ - de nẽ:u mi]

(col canto)

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Para ilustrar a gradação do texto mencionada anteriormente (c. 24), a mão direita do piano deixa de ter melodias com apenas uma voz para melodias oitavadas em alguns trechos, trazendo uma riqueza sonora ao acompanhamento e utilizando grande gama de recursos do instrumento.

2.1.3. Aspectos rítmicos

A peça foi escrita em 4/4 com alguns compassos de 3/2 (c. 17, 28, 32 e 44). A indicação é da semínima a 60 batidas por minuto (bpm) e *Triste*. Guarnieri não manteve as elisões do poema de Campos no verso 1 (“sei-se-é” e “saudade-esta”), 8 (“é-u-ma”) e 9 (“que-a-in-da”). Já no verso 5 (c. 27) o compositor fez uma elisão não usual de “teu_o-” em colcheia, dificultando a pronúncia do cantor. Os desenhos rítmicos da voz são simples e com uso abundante de contratempos (colcheia/semínima/colcheia). A maioria dos acentos dos tempos fortes dos compassos coincidem com o ictos ou acentos do verso. Porém, no c. 23 há um *tenuto* em sílaba não tônica. As sílabas que Guarnieri ressaltou estão marcadas em negrito:

Eu não **sei** se é saudade esta **angústia** que **sinto**.
 Esta dor **singular** que o coração me **aperta**

Eu **sinto** uma **saudade indefinida**
 Dos **beijos** que **ainda** não me **deste**,

Do teu **olhar** que encanta a minha **vida**,
Das **frases** que **ainda** não **disseste**...

Não sei... E é tão difícil de **exprimir**...
- É uma **saudade**... doce... **inexplicável**,
Da **saudade** que **ainda** vou **sentir**...

Para as frases finais, depois das reticências, o compositor escreveu notas longas seguidas de pausas representando a dúvida ou o pensar do eu lírico.

Na escrita do piano um ostinato rítmico percorre toda a peça. No início ele acontece na linha do baixo e às vezes, quando há um pedal no baixo, as linhas intermediárias tanto da mão esquerda como da direita se alternam para que o acompanhamento com caráter rítmico brasileiro se mantenha em toda a peça.

Fig. 5 – Ostinato rítmico na mão esquerda do piano, “Saudade Indefinida” c. 19-22

The image shows a musical score for the piece "Saudade Indefinida". It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a fermata and then singing the lyrics "Eu sin - to u - ma sau" with phonetic transcription [e:u 'sĩ - tu - me sa:u]. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic ostinato in the left hand, with chords and melodic lines in the right hand. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and includes a fermata over the vocal line.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri escreveu alguns *rallentando* tanto na linha do piano (c. 34 e 36) quanto na linha do canto (c. 47) e *col canto* no c. 23 no qual a voz tem o *tenuto* comentado anteriormente. No c. 48 Guarnieri escreveu uma fermata para o canto na palavra “vou”. O piano segue a voz (*col canto*). Espera-se, assim, grande liberdade na linha de canto, que “flutua” sobre essa base rítmica.

2.1.4. Aspectos da dinâmica

A dinâmica da linha vocal de “Saudade Indefinida” é ampla, contendo desde *ppp* até *f*. Os sinais de *crescendo* e *decrescendo* indicam a condução da frase de

Guarnieri. No instrumento acompanhador a dinâmica também varia bastante (*ppp* a *f*) e para preparar o *f* o compositor escreveu um *crescendo* em ambas as partes.

Há varias indicações de expressão durante o decorrer da canção. No início da peça o piano tem *molto espressivo*. Na entrada da voz o compositor escreveu *sentido*. Novamente no instrumento ele indicou *espressivo* no c. 49.

2.1.5. Considerações sobre o acompanhamento

Como vimos anteriormente, a canção “Saudade Indefinida” também tem uma versão orquestral. Pelas datas indicadas nas partituras e pelo musicólogo Flávio Silva as duas versões foram escritas no mesmo período (SILVA, 2001, p. 520). O reflexo disso é uma linha de acompanhamento muito rica, como já mencionado. A introdução é mais longa que nas outras canções aqui estudadas, assim como o são os interlúdios. Em vários compassos, Guarnieri escreveu grandes acordes arpejados (c. 30, 33, 47 e 48). As melodias da mão direita têm características marcantes, como o uso de floreios⁶², *tenuto*, semínimas com ponto duplo e semicolcheias, contrastando com a linha vocal de ritmo simples.

Composição de caráter marcadamente tonal, a peça está escrita em *mib* menor (i). A opção pelo modo menor está relacionada a descritores do poema, tais como, por exemplo, angústia, saudade e dúvida.

Uma introdução mais longa que as demais vistas no conjunto da obra de Campos e Guarnieri oferece um encadeamento harmônico tonal e tradicional em que a seguinte sequência harmônica é repetida três vezes, entre os c. 1 e 6:

TABELA 6 – Sequência harmônica⁶³, “Saudade Indefinida” c. 1-2

Número do compasso	1				2			
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4
Encadeamentos eb :	III	ii		i	vii°	i		ii

Fonte: da autora (2015)

⁶² Ornamento similar à *appoggiatura*. Pode conter uma ou duas notas e a diferença entre o floreio e a *appoggiatura* é que, enquanto na *appoggiatura* o intervalo entre as duas notas não ultrapassa um tom, no floreio essa diferença ultrapassa um tom, não há limite de número de notas nem de intervalos.

⁶³ Para fins desse trabalho, as inversões dos acordes, notas e acordes de passagem não serão marcados. Quando relevante para determinação de aspectos tonais ou modais, as dissonâncias serão incluídas.

Nos c. 7 e 8, a sequência tem seu final modificado: eb: III – ii – i - vii° - III⁷ - vii°, concluindo a introdução, preparando a entrada da voz e levando à tônica (i) no c. 9.

As mudanças na harmonia ocorrem seguindo um ostinato rítmico na mão esquerda:

Fig. 6 – Ostinato rítmico da mão esquerda do piano, “Saudade Indefinida” c. 1-7

The image shows two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Saudade Indefinida'. The first system covers measures 1-7, and the second system covers measures 5-7. The music is in 4/4 time, marked 'Triste' with a tempo of quarter note = 60. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) features a rhythmic ostinato pattern of chords. Dynamics include 'p' (piano) and 'molto espressivo'.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O padrão harmônico-rítmico constituído pela sequência harmônica apresentada na introdução, variando sobre um ostinato rítmico, é repetido entre os c. 14 e 23. Há, contudo, a adição de algumas notas e acordes de passagem, como por exemplo, no c. 18, além de uma dilatação rítmica do ostinato no c. 17. Mais uma vez, entre os c. 37 e 44, esse padrão harmônico-rítmico é rerepresentado, com mudança do primeiro acorde para tônica (i) e alterações ainda mais tonais, pela manutenção da quinta diminuta no acorde do segundo grau, o que reforça a tensão dominante – tônica, uma vez que ii° tem como gerador V⁷. A sequência fica, então, eb: i - ii° – i - vii° – i - ii. Finalmente, na *coda* (c. 49 a 53), o padrão ocorre pela última vez, iniciando com tônica (i), adicionado de um pedal (mib1 e sib1), sendo alterado apenas nos últimos dois compassos para reafirmar a tonalidade e concluir a peça.

Nota-se ainda, nos acordes de segundo grau dos c. 51 e 52, o uso de bII. Dessa forma, podemos dizer que esse padrão harmônico-rítmico, às vezes colorido por notas de passagem e pequenas variações harmônico/rítmicas, forma grande parte o tecido harmônico da peça. À medida que esse padrão é rerepresentado, os acordes de segundo grau variam da seguinte forma: ii / ii° / bII. Isso confere uma atmosfera cada vez mais angustiada, como que representando a permanência da saudade indefinida.

Entre as repetições do padrão harmônico-rítmico ocorrem passeios por tonalidades próximas de mib menor que deságuam sempre numa cadência $v^9 - i$, em que o v grau aparece com a terça invariavelmente menor (ré b). Essa cadência aparece nos c. 12 e 13, 36 e 37, 48 e 49. Após as cadências, o padrão harmônico-rítmico dominante é sempre rerepresentado.

O maior distanciamento harmônico da tonalidade central de mib menor ocorre no trecho entre os c. 24 e 36. Essa densidade harmônica ajuda a descrever musicalmente a segunda estrofe do poema, trecho em que o eu poético enumera tudo aquilo de que sente “uma saudade indefinida” e marca o ápice da gradação poética em “frases”.

Interessante notar repousos à tônica em sua tríade, sem dissonâncias, nos c. 37, 49 e 55. As ocorrências de acordes perfeitos de tônica, marcando seções intermediárias da peça e mesmo a conclusão da mesma, são momentos raros na escrita do compositor, no conjunto de peças com Campos.

Vale ressaltar ainda o uso de várias dissonâncias na linha superior do acompanhamento que trazem riqueza e um caráter ainda de maior tristeza a esse ambiente tonal menor e melancólico.

2.1.6. Aspectos da forma e outros elementos

Podemos dividir a canção de Guarnieri em várias seções seguindo os interlúdios do piano e os versos de Campos como ponto de partida. As 5 partes são as seguintes: Introdução (c. 1-8), A (c. 8-13, verso 1), Interlúdio (c. 14-15), B (c. 16-18, verso 2), Interlúdio (c. 19-21), C (c. 21-32, segunda estrofe), Interlúdio (c. 33-36), D (c. 37-50, terceira estrofe), *Coda* (c. 50-55, interjeição “Ai!”). Na tabela abaixo podemos perceber a forma e outros aspectos da canção.

Tabela 7 – Musicograma da canção “Saudade Indefinida”

Número do c.	1	2	3	4	5	6	7	8								
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4								
Andamento	Triste $j = 60$															
Forma	Intro															
Agógica	<i>molto espressivo</i>															
Dinâmica	<i>p</i>	<	>	<	>	<	>	<	<i>p</i>	<						
Voz																
Piano																
Número do c.	9	10	11	12	13	14	15									
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4									
Andamento																
Forma	A				Interl.											
Agógica																
Dinâmica	>	<	>	<	>	<i>pp</i>	<	>								
Voz	Eu não sei se é saudade esta angústia que sinto															
Piano					Interl.											
Número do c.	16	17	18	19	20	21										
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	5 6	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4										
Andamento																
Forma	B			Interl.												
Agógica																
Dinâmica	<	>	<	>	<	>	<i>p</i>									
Voz	Esta dor singular que o coração me aperta															
Piano																
Número do c.	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32					
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	5 6	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4					
Andamento	<i>col canto</i>															
Forma	C															
Agógica																
Dinâmica	<	>	<	<i>tenuto</i>	>	<	<i>cresc.</i>	>	<	<i>cresc.</i>	<i>f</i>	>	<	>	<	>
Voz	Eu sinto uma saudade indefinida				dos beijos que ainda não me deste				do teu olhar que encanta a minha vida,				das frases que ainda não disseste...			
Piano																
Número do c.	33	34	35	36												
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	5 6	1 2 3 4												
Andamento																
Forma	Interl.															
Agógica	<i>rall.</i> <i>a tempo</i> <i>rall.</i>															
Dinâmica	<i>f</i>	>	<	>	<	>										
Voz																
Piano																
Número do c.	37	38	39	40	41											
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4											
Andamento																
Forma	D															
Agógica	<i>a tempo</i>															
Dinâmica	<i>p</i>	>	<	>	<	>										
Voz	Não sei...		é tão difícil de exprimir...													
Piano																
Número do c.	42	43	44	45	46	47	48	49	50							
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	5 6	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4							
Andamento	<i>col canto</i>															
Forma	D															
Agógica	<i>rall.</i> <i>a tempo</i> <i>fermata</i> <i>espressivo</i>															
Dinâmica	<i>mf</i>	>	<i>p</i>	>	<i>p</i>	<	<i>p</i>	>	<i>p</i>	>						
Voz	É uma saudade...		doce...		inexplicável,		da saudade que ainda vou sentir...		Ai!							
Piano																
Número do c.	51	52	53	54	55											
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4											
Andamento																
Forma	<i>Coda</i>															
Agógica	<i>fermata</i>															
Dinâmica	<i>pp</i>		>	<i>ppp</i>												
Voz	Ai!															
Piano																

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Guarnieri utilizou várias dinâmicas para a canção “Saudade Indefinida” e elas podem ser aproveitadas pelo cantor. O cantor pode mostrar toda sua gama de sonoridades desde o *ppp* até o *f*. O *f* pode ter mais intensidade do que um *f* em alguma outra canção do compositor já que a peça foi pensada para orquestra e a escrita pianística é bastante complexa, como apontado no estudo anterior;

- O cantor pode abusar do legato vocal para diferenciar do ostinato rítmico do piano e suas melodias;

- O pianista deve utilizar o ostinato rítmico para dar fluidez à canção;

- O pianista precisa atentar para a escrita orquestral para o instrumento e pode se inspirar na sonoridade proposta pelo compositor em sua versão orquestral.

2.2. Para acordar teu coração

Os textos das oito canções do ciclo *Para Acordar Teu coração* foram retirados do livro de Campos *Acorda, Coração!* (CAMPOS, 1950). O ciclo foi publicado pelo próprio Guarnieri em 1952 e pela Ricordi Americana (S. A. E. C. – Buenos Aires) em 1955 (BA 11095). A estreia deu-se em 1968 no Sorocaba Clube, em Sorocaba – SP, com Edmar Ferretti⁶⁴ e o compositor ao piano (SILVA, 2001 p. 519). Segundo partitura da Ricordi, o ciclo foi composto no ano de 1951, mas há divergências entre historiadores⁶⁵. Seguindo indicações dos manuscritos e de datas informadas pelo musicólogo Flávio Silva (2001), as canções foram escritas nas seguintes datas:

1. “Quero dizer baixinho” (01/01/1951)
2. “Pensei em ti com doçura...” (16/11/1951)
3. “Porque estás sempre comigo” (08/03/1952)
4. “Eu gosto de você...” (1951)
5. “Olhe-me tão somente...” (09/02/1951)
6. “Às vezes, meu amor...” (19/02/1951)
7. “Quero afagar-te o rosto docemente...” (1950-1951, data provável)
8. “Aceitei tua amizade” (13/01/1951)

Para Vasco Mariz, as canções do ciclo são “[...] miniaturas delicadas que confirmam a reputação do autor como verdadeiro cantor do amor no *lied* nacional.” (MARIZ, 2002, p. 129). Para a quarta canção do ciclo, “Eu gosto de você”, Guarnieri escreveu uma versão para voz e orquestra (duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas e orquestra de cordas) em 13 de novembro de 1955 e uma versão para voz e orquestra de cordas com data desconhecida. A terceira canção, “Porque estás sempre comigo”, recebeu uma versão para voz e orquestra de cordas (SILVA, 2001 p. 526 a 528).

⁶⁴ Edmar Ferreti foi uma das grandes intérpretes de Camargo Guarnieri e gravou várias canções do compositor com ele próprio ao piano.

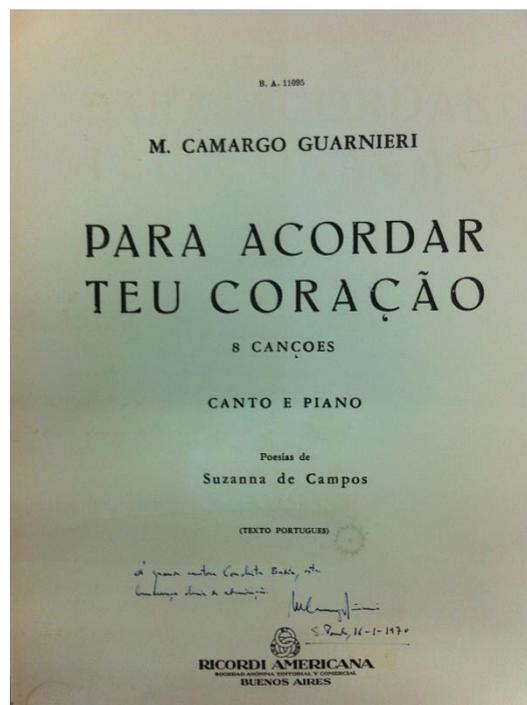
⁶⁵ “As datas de cada uma das canções são do manuscrito a tinta do ciclo, no AMA [Acervo Mozart de Araújo], cuja capa informa: ‘16/11/50 a 19/2/51’. Neste manuscrito: as canções dois e três (de acordo com a numeração deste catálogo) estão invertidas; a terceira (ainda de acordo com a presente numeração) e a sétima não estão datadas. Olga Maria Schroeter conserva manuscrito avulso dessa terceira canção, com a data acima informada; portanto, a primeira data indicada pelo autor na capa do manuscrito no AMA não está correta. Essa incorreção talvez se deva a uma intenção do compositor de conferir ao ciclo maior unidade cronológica; não é impossível que também a sétima canção tenha sido composta antes da primeira data encontrada no manuscrito no AMA.” (Silva, 2001 p. 519). Para Verhaalen (2001 p. 266) as canções foram compostas em 1951. Como a edição com *copyright* do compositor indica o ano de 1952, é provável que o manuscrito da cantora Olga Maria Schroeter apresente data rasurada ou equivocada.

Guarnieri dedicou as 8 canções do ciclo:

- 1: Alice Ribeiro (s. d.), cantora lírica brasileira;
- 2: Jennie Tourel (1900-1973) meio-soprano russo;
- 3: Magdalena Lébeis, (1912-1984) meio-soprano brasileiro;
- 4: Maria Kareska, (s. d.) cantora;
- 5: Maria de Lourdes Cruz Lopes (s. d.);
- 6: Marisa Landi (s. d.);
- 7: Olga Maria Schroeter (1929), soprano gaúcha;
- 8: Vera Janacopoulos (1892-1955), soprano carioca (SILVA, 2001, p. 519)⁶⁶.

Guarnieri presenteou a famosa cantora espanhola Conchita Badia (1897-1975) com um exemplar autografado do ciclo que se encontra na Biblioteca da Catalunha, em Barcelona.

Figura 7: Dedicatória de Guarnieri à cantora Conchita Badia



Fonte: Biblioteca da Catalunha

A canção “Porque estás sempre comigo” foi gravada pelo barítono Jarbas Braga (1935-1994) e pelo pianista Pietro Maranca (1945-1995) pelo selo RGE Fermata. A cantora Lia Salgado (1914-1980) gravou as canções “Porque estás

⁶⁶ A partitura impressa pela Ricordi Americana não contém a indicação de dedicação.

sempre comigo”, “Eu gosto de você” e “Aceitei tua amizade” pelo selo Sinter com o compositor ao piano (SILVA, 2001, p. 626).

2.2.1. “Quero dizer baixinho...”

2.2.1.1. Aspectos do poema

2.2.1.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri mudou o título de “Minhas Canções de Amor” para “Quero dizer baixinho...”, que é o primeiro verso do poema. Esta prática de alterar os títulos é usada em outras canções do compositor. Repetiu pequenos trechos de alguns versos como “que sei de cor” e “de melhor”.

Poema Original

Descritores

“Minhas Canções de Amor”

Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
Todas estas canções de amor, que sei de cor...

Meigo

Só tu compreenderás seu íntimo sentido...

Íntimo

São preces musicais que eu fiz devagarinho,
Preces em que, ao te ver, unvida de carinho,
Pus o que na minha alma havia de melhor...

Carinhoso/dedicado

Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
Todas estas canções de amor, que sei de cor...
(CAMPOS, 1950, p. 27)

Meigo

O título do poema sugere ao leitor/ouvinte um tema de amor. Quando Campos escreveu “ungida de carinho” ela deixou claro que o eu lírico é feminino. O poema pode ser um diálogo do eu lírico com a pessoa amada ou um devaneio deste com seus próprios pensamentos, sonhos e desejos, já que ainda não disse todas as canções a seu amado. Ou talvez o amado, nem saiba de seus sentimentos! Se o eu lírico tem um diálogo direto com seu amado provavelmente há um mínimo de privacidade. Mas então, porque ela já não aproveita aquele momento para “dizer baixinho” “todas estas canções de amor”? Com certeza está apaixonada e é

romântica. O poema mostra como ela foi cuidadosa ao compor as canções de amor quando diz que escreve “devagarinho”, “ungida de carinho”, “pus o que na minha alma havia de melhor”. Esta história tanto pode ter começado no passado quanto ser o desejo de um dia estar com o amado.

2.2.1.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 8 – Ritmo do poema “Minhas canções de amor”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos												Células Métricas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
1	Que	ro	dí	zer	bai	xi	nhoum	dí	aa	teu	ou	vi	(do)	
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
2	To	das	es	tas	can	ções	dea	mor	que	sei	de	cor		
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/		trocaico+trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
3	Só	tu	com	preen	de	rás	seu	ín	ti	mo	sen	ti	(do)	
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+peón quarto
4	São	pre	ces	mu	si	cais	queeu	fiz	de	va	ga	ri	(nho)	
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		jâmbico+peón quarto+jâmbico+peón quarto
5	Pre	ces	em	queao	te	ver	un	gi	da	de	ca	ri	(nho)	
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+peón quarto
6	Pus	o	que	na	mi	nhaal	maha	vi	a	de	me	lhor		
	/	-	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		peón primo+datílico+jâmbico+anapéstico
7	Que	ro	dí	zer	bai	xi	nho	um	dia	ao	teuou	vi	(do)	
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
8	To	das	es	tas	can	ções	dea	mor	que	sei	de	cor		
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/		trocaico+trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias se alternam ao longo do poema, dando a ele riqueza e variedade rítmicas. Há encadeamento entre os versos 1 e 2 e também entre os versos 7 e 8. O ritmo do verso 6 gera alteração significativa na métrica, marcando a importância da mensagem desse verso: a poetisa usou o seu melhor para compor essas canções de amor.

b. Métrica

Tabela 9 – Métrica do poema “Minhas canções de amor”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos												Ictos	Acentuação do verso	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
1	Que	ro	di	zer	bai	xi	nhoum	di	ao	teu	ou	vi	(do)		
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 10 - 12	(1) - 6 - 12
2	To	das	es	tas	can	ções	dea	mor	que	sei	de	cor			
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/		1 - 3 - 6 - 8 - 10 - 12	6 - 12
3	Só	tu	com	preen	de	rás	seu	in	ti	mo	sen	ti	(do)		
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		2 - 4 - 6 - 8 - 12	6 - 12
4	São	pre	ces	mu	si	cais	queeu	fiz	de	va	ga	ri	(nho)		
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		2 - 6 - 8 - 12	6 - 12
5	Pre	ces	em	queao	te	ver	un	gi	da	de	ca	ri	(nho)		
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 12	(1) - 6 - 12
6	Pus	o	que	na	mi	nhaal	maha	vi	a	de	me	lhor			
	/	-	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		1 - 5 - 8 - 12	1 - 5 - 8 - 12
7	Que	ro	di	zer	bai	xi	nho	um	dia	ao	teuou	vi	(do)		
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 10 - 12	1 - 6 - 12
8	To	das	es	tas	can	ções	dea	mor	que	sei	de	cor			
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/		1 - 3 - 6 - 8 - 10 - 12	6 - 12

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são de doze sílabas (alexandrinos). O verso seis é alexandrino moderno⁶⁷, com acentuação (1 – 5 – 8 - 12). Todos os demais são clássicos, com acentos (6 – 12). Em alguns há também tonicidade secundária na primeira sílaba. A mudança de acentuação métrica no verso 6, é mais um indicativo da poetisa em ressaltar a mensagem desse verso. Há elisões nos versos 1 (-nho_um, -a_ao), 4 (que_eu), 5 (que_ao), 6 (-nha_al-, -ma_ha-) e 7 (-nho_um, a_ao).

c. Estrofe

O poema é alostrófico, constituído de 4 estrofes: um dístico, um monóstico⁶⁸, um terceto e o dístico final, que é a repetição do inicial. Tem, portanto, estrofes combinadas⁶⁹. O poema é isométrico⁷⁰ (versos alexandrinos). Os dísticos e o terceto são heterorrítmicos.

⁶⁷ Verso dodecassílabo que apresenta acentos variados que não na sexta e décima segunda sílabas. (TAVARES, 2012, p. 180)

⁶⁸ A estrofe contém um verso. (Ibid., p. 202)

⁶⁹ “São estrofes de diferente número de versos, usadas na mesma composição.” (Ibid., p. 206)

⁷⁰ “São os versos de uma só medida. Os poemas isométricos apresentam uniformidade quantitativa em relação ao metro, isto é, compõem-se de um só metro.” (Ibid., p. 190)

d. Sonoridade:

Tabela 10 – Sonoridade do poema “Minhas canções de amor”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,	a				
Todas essas canções de amor, que sei de cor...	b				
Só tu compreenderás seu íntimo sentido	a	intercalada	pobre	pura suficiente	grave
São preces musicais que eu fiz devagarinho,	c				
Preces em que, ao te ver, ungida de carinho,	c	emparelhada	rica	pura opulenta	grave
Pus o que na minha alma havia de melhor...	b	misturada	rica	pura suficiente	aguda
Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,	a	misturada	pobre	pura suficiente	grave
Todas essas canções de amor, que sei de cor...	b	intercalada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas ricas. Todas são puras, com destaque para as suficientes. Na sua maioria, são também graves.

2.2.1.2. Aspectos melódicos

A canção tem extensão de uma oitava, do ré3 ao ré4. A melodia do canto usa uma região bem confortável para a voz média, imitando uma conversa. As respirações podem ser feitas seguindo a divisão de versos do poema original. Como os versos de Campos tem semifrases separadas por vírgulas o intérprete pode seguir essas vírgulas com pequenas respirações ou cesuras, caso queira intensificar ou dar mais variedade à articulação do texto cantado. O primeiro verso já está recheado de vírgulas: “Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido” e o cantor pode usá-las caso sinta necessidade de trazer jocosidade, leveza à interpretação. Guarnieri optou por separar muitas das elisões observadas na escansão do poema prendendo-se mais à pontuação sugerida pela poetisa. No primeiro verso, por exemplo, a escansão seria “que-ro-di-zer-bai-xi-nho_um-di-a_ao-teu-ou-vi-do”. A separação silábica, de acordo com a frase musical é “que-ro-di-zer-bai-xi-nho-um-di-a-ao-teu-ou-vi-do”.

As melodias são silábicas e a maior parte delas possui movimentos ascendentes e descendentes dentro da mesma frase. Quando o compositor pretende ressaltar alguma palavra ele começa as melodias por notas mais agudas seguidas de movimentos melódicos descendentes como nos versos 2 (“Todas essas

canções de amor”, c. 8) e 6 (“Pus o que na minha alma havia de melhor”, c. 29) que começa com a nota mais aguda da canção acompanhada por um *pp* e uma fermata. O verso 6 também se destaca por ser o mesmo no qual a poetisa quebra a acentuação métrica que vinha vindo dos versos anteriores.

Fig. 8: Melodia descendente do verso 6, “Quero dizer baixinho” c. 28

27 *pp*

ri - nho, Pus o que na mi - nha al ma ha - vi - a de me - lhor... De me -
 [ri - ñu puz u ki na 'mi - ñ'a:u - ma 'vi - e dʒi me 'λor dʒi me]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Movimentos descendentes são muito utilizados por Guarnieri, principalmente entre um compasso e outro. Esse recurso pode ser observado logo no começo da canção:

Fig. 9: Desenho melódico desc. entre compassos, “Quero dizer baixinho” c. 4-7

4 *p*

Quero di - zer bai - xi - nho, Um di - a, ao teu ou - vi - do, To - das
 ['keɾu dʒi 'zer ba:i 'ʃi - ñu_ ũ 'dʒi - e a:u te:u o:u 'vi - du 'to dez]

Fonte: editoração da autora (2015), base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A palavra “baixinho” é a primeira que se destaca no poema. Para chegar à sílaba forte da palavra, o movimento descendente, de um tom, resultou na “pintura”⁷¹ da própria palavra, quer dizer, o movimento descendente, na palavra “baixinho” sugere que se cante mais “baixinho” (c. 5).

Guarnieri utilizou algumas imitações no decorrer da peça, nas semifrases em que ele alterou, duplicando o texto original de Campos (“que sei de cor”, c. 10 e “de melhor”, c. 29). Nas frases 4 e 5 (c. 20-27) há uma repetição da melodia para o final das frases em “eu fiz devagarinho” e “ungida de carinho”.

No piano, o motivo melódico apresentado logo no prelúdio da canção aparecerá em todos os solos do instrumento e corresponde à melodia da voz “que sei de cor”. É uma melodia com desenhos descendentes, em região aguda do piano e que vai contrastar com a melodia grave da voz. Os desenhos melódicos aparecem nos compassos 1-3, 12-14, 32-34, 45-48.

Fig. 10: Motivo melódico do piano, “Quero dizer baixinho” c. 1

Sem Pressa ($\text{♩}=66$)

The musical score for the piano part of 'Quero dizer baixinho' at measure 1. It is in 2/4 time, marked 'Sem Pressa' with a quarter note equal to 66 bpm. The tempo is 'mf' (mezzo-forte) and the mood is 'com alegria' (with joy). The melody is in the right hand, starting on a high note and moving downwards. The left hand provides a simple accompaniment. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'dim.' (diminuendo).

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.1.3. Aspectos rítmicos

O compasso 2/4 percorre a canção inteira, não havendo mudanças do mesmo compasso, como Guarnieri costuma utilizar. A indicação de andamento diz “Sem pressa” com a semínima igual a 66 bpm. Na introdução e no segundo interlúdio Guarnieri indica “com alegria” para o instrumento acompanhador.

A característica emprestada da fala, que aparece na melodia pelo uso de região média e tentativa de deixá-la o mais próximo à melodia que se utiliza quando se fala, também está presente no ritmo. A impressão é de que o compositor quis

⁷¹ Utilizamos a palavra “pintura” para representar o próprio significado da palavra “baixinho”, quer dizer, cantar baixinho na palavra “baixinho”.

colocar em células rítmicas o que fazemos quando falamos o texto. Vale notar que a solução para a combinação das células métricas trocaico+jâmbico no primeiro verso do poema, iniciada por sílaba tônica, foi uma quiáltera que preserva a tonicidade do verso ao mesmo tempo que a suaviza. A combinação entre o desenho rítmico da voz, o grupo de três quiálteras, e o desenho rítmico da mão direita do piano gera um contraste. É como se a voz estivesse livre para falar/cantar enquanto o piano segue ritmos bem claros e definidos.

Fig. 11: Desenhos rítmicos entre voz e piano, “Quero dizer baixinho” c. 4-7

4 *p*

Quero di-zer bai - xi - nho, Um di - a, ao teu ou - vi - do, To - das
 ['kɛʁu dʒi 'zer ba:i 'ʃi - nu_ ã 'dʒi - v a:u te:u o:u 'vi - du 'to dɛz]

p

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Quando olhamos para a análise do texto podemos perceber a concordância da disposição rítmica do compositor com o trocaico (/ _). A presença de *staccato* nas imitações da semifrase “que sei de cor” (c. 9 e 10) também mostra o desejo do compositor de quase falar o texto. A célula rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia aparece várias vezes na melodia da voz para dar ênfase a algumas palavras cujas sílabas tônicas estão na cabeça dos tempos fortes como “-xi-nho” (c. 5), “di-a” (c. 6), “-vi-do” (c. 7), “tu com-” (c. 15), “-ti-do” (c. 18), “fiz de-” (c. 21), “-rinho” (c. 23), “gi-da” (c. 26), “-ri-nho” (c. 27). As sílabas das palavras e palavras às quais o compositor quer dar ênfase na canção - seja pelo acento natural da cabeça do compasso, pelo uso de acentos como o *tenuto* e o *staccato*, pelo uso de ritmos sincopados ou ritmos com pontos de aumento, pelo uso de intervalos melódicos descendentes ou saltos de intervalos - estão marcadas em negrito:

**Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
 Todas estas canções de_ amor, que sei de cor..., que sei de cor...**

Só **tu** compreenderás seu íntimo sentido...

São **preces musicais** que eu **fiz** devagarinho,
Preces em que, ao te **ver**, ungi de carinho,
Pus o que na **minha alma** havia de **melhor...**, de **melhor...**

Quero dizer baixinho, um **dia**, ao teu ouvido,
Todas estas canções de_amor, que sei de **cor...**, que sei de **cor...**

O *tenuto* foi usado várias vezes na linha do canto. O intérprete pode optar por fazer rubatos nas indicações para trazer a linha do canto mais próxima à fala, mais livre. Para o final da linha do canto, o compositor escreveu uma nota longa de 5 compassos, prática que será observada em várias de suas canções.

No piano, há três elementos rítmicos predominantes. O primeiro é o ritmo que acompanha o motivo melódico nos solos do instrumento como descrito na análise melódica. O segundo é o ritmo apresentado na introdução da mão esquerda que é repetido pela mão direita quando a linha vocal se inicia. O terceiro elemento rítmico predominante é o do baixo que tem um desenho contrapontístico com a melodia da voz. É interessante observar que a linha contrapontística do baixo tem variações no desenho rítmico quando a mão direita está em pausa ou nos finais de seus desenhos melódicos.

2.2.1.4. Aspectos da dinâmica

A ideia de trazer a linha do canto mais próxima à fala pode ser claramente percebida pela indicação de dinâmica. No canto ela não ultrapassa o *piano*. Há indicações de *pp* e *p*. Provavelmente, o compositor queria que a voz não utilizasse todos os seus recursos de intensidade. Os símbolos de *crescendo* e *decrescendo* indicam mais uma condução na frase melódica do que meramente uma mudança na intensidade da linha do canto. Já no instrumento acompanhador, Guarnieri indicou um *mf* para o prelúdio, interlúdios e poslúdio e *p* nas partes nas quais a voz entra. Diminuendos também são escritos em alguns finais de frases como nos c. 2 e 13.

2.2.1.5. Considerações sobre o acompanhamento

A canção foi escrita em ré mixolídio. Quando a quarta está aumentada (sol#) há uso do modo lídio. Essa combinação de quarta aumentada e sétima menor é

também chamada de lídio brasileiro, bastante usada na música nordestina. O uso desse modo com acorde maior na tônica reflete descritores do poema, como, por exemplo, meigo, carinhoso. O piano cria, “com alegria”, uma atmosfera agradável, jocosa, para as entradas do canto. Nos prelúdios, interlúdios e *coda* o motivo melódico na mão direita do instrumento, citado anteriormente nos aspectos melódicos da canção, tem um acompanhamento sincopado na mão esquerda. Os solos do instrumento também contribuem para que a divisão de estrofes do poema fique bem clara para o ouvinte. Nas entradas da voz, a mão direita passa a utilizar o ostinato em ritmo sincopado apresentado pelo baixo no prelúdio e a mão esquerda do piano conduz a harmonia e dialoga com a melodia do canto. Ao longo de toda a peça, notamos a escrita contrapontística entre o baixo do acompanhamento e a linha do canto.

Fig. 12 – Diálogo entre voz e mão esquerda, “Quero dizer baixinho...” c. 4

Que-ro di-zer bai - xi- nho um di - a__ ao teu ou - vi - do__

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Estes desenhos rítmicos e melódicos distintos entre as duas mãos do piano requerem uma independência e um contraste que devem ser observados pelo pianista acompanhador.

Guarnieri abusou de dissonâncias, especialmente sétimas e nonas. Os acordes utilizados são próximos ao tom de ré maior, como pode ser observado entre os c. 4 e 11:

Tabela 11 – Encadeamento c. 4 a 11, “Quero dizer baixinho...”⁷²

Número do compasso	4	5	6	7	8	9	10	11
Tempos do compasso	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2
Encadeamentos D:	v	vi	IV	I	vi	I	IV	vi

Fonte: da autora (2015)

As cadências nos finais das estrofes, c. 10-11, 30-31 e 43-44, caminham sempre para o sexto grau, não chegando a um repouso tonal e ligando as seções da canção aos interlúdios e à *coda*. Isso garante o movimento contínuo da música. A resolução na tônica só acontecerá no final da canção, c. 48.

O *ostinato* rítmico do piano está sempre presente na canção e gera uma energia constante que só será encerrada no final da música. É como se o desenho rítmico do instrumento funcionasse como um relógio que dá vida e movimenta a música. A constante rítmica gerada só é interrompida na *fermata* do c. 27 quando o canto tem seu auge melódico com a nota mais aguda da canção e o piano se junta à voz na mesma nota ré a duas oitavas a baixo. Este é o único momento da canção onde o material melódico entre voz e piano é compartilhado e o único trecho em que o andamento fica livre, suspenso.

Fig. 13 – Fermata na canção “Quero dizer baixinho...” c. 27

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

No estudo do texto do poema apontaram-se descritores, tais como meigo, íntimo e carinhoso. O piano cria uma atmosfera de alegria à canção. A textura é leve e jocosa. Provavelmente, a leitura que Guarnieri fez do poema é que o eu lírico,

⁷² O encadeamento mostrado se refere aos acordes básicos. Há uso constante de dissonâncias (sétimas maiores e menores).

mesmo que ainda não tendo dito todas as canções de amor ao seu amado, estava feliz. E o principal veículo para que o intérprete pense assim é a escrita do piano com seus motivos de figuras rítmicas rápidas e com ornamentos, o desenho sincopado do acompanhamento e a indicação de “com alegria”, escrita na partitura.

2.2.1.6. Aspectos da forma e outros elementos

Guarnieri dividiu a canção em três partes, A-B-A', o que difere das estrofes do poema, que são 4. O compositor optou em juntar a segunda estrofe (o monóstico) e a terceira na parte B (c. 14 a 36). A terceira parte A' (c. 37 a 48), é uma imitação de A com uma mudança na última nota do canto que se prolonga até o fim da canção e uma variação nos três últimos compassos do piano que diferem daquela apresentada em A. No musicograma seguinte podemos observar a forma e alguns dos elementos citados acima.

Tabela 12 – Musicograma da canção “Quero dizer baixinho...”

Número do c.		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
Tempos do c.		2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
Andamento		Sem pressa $J = 66$												
Forma		Prelúdio					A							
Agógica		<i>com alegria</i>												
Dinâmica		<i>mf</i>	>		<i>dim.</i>		<i>p</i>	<	>	<	>	<	>	
Voz							Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido, Toda essas canções de amor que sei de cor..., que sei de cor...							
Piano		[Barra azul]					[Barra azul]							
Número do c.		12	13	14	15	16	17	18	19					
Tempos do c.		2	1	2	1	2	1	2	1	2				
Andamento														
Forma		Interlúdio			B									
Agógica														
Dinâmica				<i>dim.</i>		<i>p</i>	<	>	<	>				
Voz					Só tu compreenderás seu íntimo sentido...									
Piano		[Barra azul]			[Barra laranja]									
Número do compasso		20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Tempos do c.		2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Andamento														
Forma		B												
Agógica			<i>ten</i>			<i>ten</i>						<i>ferm.</i>		<i>ten</i>
Dinâmica		<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<i>pp</i>	>	<
Voz		São preces musicais que eu fiz devagarinho,				Preces em que ao te ver, ungida de carinho,				Pus o que na minha alma havia de melhor..., de melhor...				
Piano		[Barra marrom]				[Barra marrom]				[Barra marrom]				
Número do c.		32	33	34	35	36								
Tempos do c.		2	1	2	1	2	1	2	1	2				
Andamento														
Forma		Interlúdio												
Agógica		<i>com alegria</i>												
Dinâmica		<i>mf</i>												
Voz														
Piano		[Barra azul]												
Número do c.		37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	
Tempos do c.		1	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2	1	2
Andamento														
Forma		A'									Poslúdio			
Agógica														
Dinâmica														
Voz		Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,			Toda essas canções de amor que sei de cor..., que sei de cor...						[Barra amarela]			
Piano		[Barra azul]			[Barra azul]						[Barra azul]			

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Sobre a emissão da voz, o intérprete precisa lembrar de duas partes do texto: “dizer baixinho” e falar ao “ouvido”; cantar como se estivesse falando intimamente; a dinâmica está em *piano*, o timbre e a cor da voz devem concordar com o texto;
- As sílabas de palavras acentuadas como “baixinho” e “dia” podem ser destacadas prolongando as consoantes das sílabas fortes;
- As quiálteras das palavras “Quero di-“ e “Íntimo” devem ser ressaltadas, aproveitadas para que o ouvinte ouça a polirritmia entre voz e piano;
- A linha ligada do canto dialoga com o baixo do piano e contrasta com o ostinato rítmico da mão direita do instrumento;
- O acompanhamento do piano sugere uma interpretação que transmita felicidade.

2.2.2. “Pensei em ti com doçura...”

2.2.2.1. Aspectos do poema

2.2.2.1.1. Conteúdo poético

Este é um dos poemas de Campos mais extensos que Guarnieri escolheu para musicar. O compositor mudou o título de “Quis fazer-te uma canção” para “Pensei em ti com doçura...”, utilizando o primeiro verso para dar título à canção. No verso 11, o compositor omitiu o artigo “a”.

Poema Original	Descritores
“Quis fazer-te uma canção”	<i>Desejo</i>
Pensei em ti com doçura... Quis fazer-te uma canção, Em que florisse a ternura Que tenho no coração...	<i>Doçura, carinho</i> <i>Desejo</i> <i>Ternura</i>
Uma canção carinhosa, Canção do meu sentimento, Que fosse como uma rosa, Porque tu és como o vento...	<i>Carinho</i> <i>Sonhadora</i>
Uma canção luminosa, Feita da luz da alvorada Com a maciez veludosa Da nuvem mais delicada...	<i>Delicadeza</i>
Pensei em ti com doçura... E escrevi esta canção: - Beijo que a minha ternura Envia ao teu coração... (CAMPOS, 1950, p. 71)	<i>Doçura, carinho</i> <i>Atitude</i> <i>Paixão</i>

Novamente a autora escolheu falar sobre o amor. O título original já sugere um tema que fala sobre o amor, mas quando Guarnieri o alterou para “Pensei em ti com doçura...” não há dúvida de que existe um sentimento doce entre os amantes. Assim como na primeira canção do ciclo, novamente a autora revelou o desejo de mostrar, através de canções, seu sentimento pelo amado⁷³. Podemos notar duas

⁷³ Diferentemente da primeira canção do ciclo, que deixa claro que o eu lírico é feminino, esta e as outras canções não deixam. Para manter a unidade no estudo do ciclo optou-se por manter todos os eu líricos como sendo femininos.

atitudes no poema de Campos. A primeira é o desejo dela de fazer uma canção para o amado. Uma canção cheia de desejo, ternura, sonho. A segunda atitude é a ação concretizada. Provavelmente não mais um desejo de fazer-lhe uma canção, mas uma canção feita, escrita, que tem, inclusive, parte do seu texto revelado no poema: “- Beijo que a minha ternura envia ao teu coração...”.

Assim como no primeiro poema do ciclo, em “Pensei em ti com doçura...” não se sabe se o amado ouve suas palavras, se já há um relacionamento de fato ou se essas palavras são fruto de um amor platônico. O palco desse diálogo pode ser um ambiente íntimo ou os próprios pensamentos do eu lírico.

2.2.2.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 13 – Ritmo do poema “Quis fazer-te uma canção”⁷⁴

Versos	Escansão e Pés Rítmicos								Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	Pen	sei	em	ti	com	do	çu	(ra)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
2	Quis	fa	zer	teu	ma	can	ção		
	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+datílico+jâmbico
3	Em	que	flo	ris	sea	ter	nu	(ra)	
	-	-	-	/	-	-	/		peón quarto+anapéstico
4	Que	te	nho	no	co	ra	ção		
	-	/	-	-	/	-	/		anfibraco+jâmbico+jâmbico
5	U	ma	can	ção	ca	ri	nho	(sa)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
6	Can	ção	do	meu	sen	ti	men	(to)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
7	Que	fos	se	co	mou	ma	ro	(sa)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
8	Por	que	tu	és	co	moo	ven	(to)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
9	U	ma	can	ção	lu	mi	no	(sa)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
10	Fei	ta	da	luz	daal	vo	ra	(da)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
11	Com'a	ma	ci	ez	ve	lu	do	(sa)	
	-	-	-	/	-	-	/		peón quarto+anapéstico
12	Da	nu	vem	mais	de	li	ca	(da)	
	-	/	-	/	-	-	/		trocaico+trocaico+anapéstico
13	Pen	sei	em	ti	com	do	çu	(ra)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
14	Ees	cre	vi	es	ta	can	ção		
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
15	Bei	jo	quea	mi	nha	ter	nu	(ra)	
	/	-	-	/	-	-	/		datílico+trocaico+jâmbico
16	En	vi	ao	teu	co	ra	ção		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico

Fonte: da autora (2015)

⁷⁴ Na tabela podemos observar a presença da célula métrica anfibraca que é um pé métrico de 3 sílabas sendo fraca + forte + fraca (_ / _) (ibid., p. 171)

Células métricas binárias e ternárias se alternam ao longo do poema, com grande destaque para as anapésticas. Há encadeamento entre os versos: 3 e 4; 10 e 11; 11 e 12; 15 e 16. Os esquemas rítmicos variam entre os versos, gerando heterorritmia.

b. Métrica

Tabela 14 – Métrica do poema “Quis fazer-te uma canção”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos								Ictos	Acentuação do Verso
	1	2	3	4	5	6	7	8		
1	Pen	sei	em	ti	com	do	çu	(ra)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	4 - 7
2	Quis	fa	zer	teu	ma	can	ção			
	/	-	/	-	-	-	/		1 - 3 - 7	3 - 7
3	Em	que	flo	ris	sea	ter	nu	(ra)		
	-	-	-	/	-	-	/		4-7	4-7
4	Que	te	nho	no	co	ra	ção			
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 5 - 7	2 - 7
5	U	ma	can	ção	ca	ri	nho	(sa)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	4 - 7
6	Can	ção	do	meu	sen	ti	men	(to)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 4 - 7
7	Que	fos	se	co	mou	ma	ro	(sa)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 4 - 7
8	Por	que	tu	és	co	moo	ven	(to)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	4 - 7
9	U	ma	can	ção	lu	mi	no	(sa)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	4 - 7
10	Fei	ta	da	luz	daal	vo	ra	(da)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	1 - 4 - 7
11	Com'a	ma	ci	ez	ve	lu	do	(sa)		
	-	-	-	/	-	-	/		4 - 7	4 - 7
12	Da	nu	vem	mais	de	li	ca	(da)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 7
13	Pen	sei	em	ti	com	do	çu	(ra)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	4 - 7
14	Ees	cre	vi	es	ta	can	ção			
	-	-	/	-	-	-	/		3 - 7	3 - 7
15	Bei	jo	quea	mi	nha	ter	nu	(ra)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	1 - 4 - 7
16	En	vi	aa	teu	co	ra	ção			
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 4 - 7

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são heptassílabos (redondilha maior), com metro isométrico ao longo do poema. Há uma predominância de tonicidade nas sílabas 4-7; a mudança de tonicidade para 3-7 ocorre nos versos 3 e 14 quando a autora relata a escrita “dessa canção”. Isso destaca a ação de criação do poema. Podemos notar

elisões nos versos 8 (-mo_o); 10 (da_al); 15 (que_a) e 16 (-a_ao). Há também ectilipse⁷⁵ (com a = co'a).

c. Estrofe

O poema é isostrófico⁷⁶ (todas as estrofes são quadras). É constituído de quatro quadras, heterorrítmicas, mas isométricas.

d. Sonoridade:

Tabela 15 – Sonoridade do poema “Quis fazer-te uma canção”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Pensei em ti com doçura...	a				
Quis fazer-te uma canção,	b				
Em que florisse a ternura	a	cruzadas	pobre	pura suficiente	grave
Que tenho no coração...	b	cruzadas	pobre	pura suficiente	aguda
Uma canção carinhosa,	c				
Canção do meu sentimento,	d				
Que fôsse como uma rosa,	c	cruzadas	rica	pura suficiente	grave
Porque tu és como o vento...	d	cruzadas	pobre	pura suficiente	grave
Uma canção luminosa,	c				
Feita da luz da alvorada	e				
Com a maciez veludosa	c	cruzadas	pobre	pura suficiente	grave
Da nuvem mais delicada...	e	cruzadas	rica	pura suficiente	grave
Pensei em ti com doçura...	a				
E escrevi esta canção:	b				
- Beijo que a minha ternura	a	cruzadas	pobre	pura suficiente	grave
Envia ao teu coração...	b	cruzadas	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com rimas cruzadas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas pobres. Todas são puras suficientes. Há predominância de graves. Observamos o uso de aliteração⁷⁷, na repetição do fonema [s] na primeira estrofe.

⁷⁵ “É a elisão do fonema nasal, não sendo obrigatório marcá-la com apóstrofo” (Ibid., p. 186)

⁷⁶ “Quando as estrofes de uma composição são iguais na estrutura dos versos” (Ibid., p. 209)

⁷⁷ “Incidência reiterada de fonemas consonantais idênticos” (Ibid., p. 217)

2.2.2.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção “Pensei em ti com doçura...” é de $mib3$ a $solb4$. Diferentemente do que fez na primeira canção, que tem uma extensão de uma oitava, nesta canção, Guarnieri utilizou extensão de uma décima e a tessitura é mais aguda que a anterior. É uma canção silábica e melodiosa. O compositor respeitou a divisão dos versos de Campos e é possível respirar entre eles. Na primeira e na última estrofe da canção Guarnieri não utilizou ligaduras, mas é possível observar claramente as frases seguindo as indicações de dinâmica que representam as conduções para as palavras que o compositor quis ressaltar. Para a segunda e a terceira estrofes Guarnieri utilizou ligaduras nas frases. É interessante observar que essas também são as estrofes mais líricas da canção e é quando o eu lírico conta como seria essa canção feita ao seu amado.

Guarnieri utilizou dois tipos de padrão para as melodias da canção. Para a primeira estrofe, ele escolheu um padrão melódico que ascende e descende. Esse modelo acontece na primeira frase (c. 3-9) e se repete na segunda (c. 9-16).

Fig. 14 - Primeiro padrão melódico, “Pensei em ti com doçura...”, c. 1-9

The musical score for the first melodic pattern is presented in a three-staff format. The top staff is the vocal line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a whole rest, followed by a series of notes: a quarter rest, an eighth note G4, a quarter note F4, an eighth note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. A dynamic marking of *p* is placed above the first measure. The lyrics are: "Pen-sei em ti com do-çu - ra... Quis fa-". Below the lyrics is the phonetic transcription: "[pẽ 'se:i ê:i tʃi kô:u do 'su - rɐ kis fa]". The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *p* is placed below the first measure, and *pp* is placed below the third measure. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *p* is placed below the first measure, and *pp* is placed below the third measure.

7

zer - te u - ma can - ção, Em que flo - ris - se a ter - nu - ra Que te - nho
 ['zer - tʃi 'u - mɛ kɛ 'sã:u ê:i ki flo 'ri - sja ter 'nu - rɛ ki 'te - nʊ]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Nas segunda e terceira estrofes o compositor utilizou uma nova estrutura melódica, que tem um salto para o agudo logo no primeiro intervalo e um movimento descendente.

Fig. 15 – Segundo padrão melódico, “Pensei em ti com doçura...”, c. 18-20

18

U - ma can - ção ca - ri - nho - sa, U - ma can - ção ca - ri - nho - sa,
 ['u - mɛ kɛ 'sɛ:u ka - ri 'nɔ - ze]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Essa estrutura melódica é repetida nos versos 5, 6, 7, 9 e 10 e Guarnieri variou sua altura tornando as melodias dos versos 5, 6 e 7 cada vez mais graves. No verso 9 (“Uma canção luminosa”) ele usou a melodia na região mais aguda da tessitura da canção.

O piano possui desenho contrapontístico. O instrumento acompanhador possui 4 vozes distintas (às vezes até cinco vozes) funcionando como se fosse um coro. As linhas melódicas independentes entre si também são independentes da linha da voz.

Fig. 16 – A escrita contrapontística do piano, “Pensei em ti com doçura...” c. 1-6

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Existem alguns poucos dobramentos entre voz e piano nos c. 20, 23, 26, 33, 36, 42 e 43.

2.2.2.3. Aspectos rítmicos

A primeira parte da canção, até o c. 15, foi escrita em compasso binário de 2/4. A partir do c. 16 começa a haver mudança entre compassos binários e ternários em função do texto. A segunda e a terceira estrofes têm, na maioria das vezes, dois compassos em binário e um em ternário.

Assim como há dois padrões melódicos há dois padrões rítmicos distintos. Do início da canção até o c. 16 há predominância do uso de colcheias, mas desenhos rítmicos de contratempo também foram utilizados para dar ao canto uma fluência que lembra a fala. Para a parte central (mais lírica) da canção Guarnieri utilizou quiálteras. Para as combinações de células métricas trocaico+jâmbico+anapéstico e jâmbico+jâmbico+anapéstico seguidas de sílaba átona, o compositor adotou a sequência de duas tercinas e duas semínimas pontuadas. Essa solução dá fluidez à melodia e cria um contraste com a estrutura binária do acompanhamento, remetendo à música popular. O uso das colcheias foi retomado a partir do c. 40 até o fim da canção.

A presença do *tenuto* na sílaba átona “-nha” da palavra “minha” representa um *rubato* já que o compositor deixou o cantor livre, escrevendo *col canto* para o pianista. No final da terceira estrofe, Guarnieri indicou um *rallentando* no piano (c. 43) e um *a tempo* logo no compasso seguinte.

As sílabas e palavras que o compositor ressaltou, através das conduções melódicas e rítmicas, através do uso dos símbolos de dinâmica e através dos

tempos fortes e *tenuto* marcados, podem ser observadas nas sílabas marcadas em negrito:

Pensei em **ti** com **doçura**...
 Quis fazer-te uma **canção**,
 Em que florisse a **ternura**
 Que **tenho no** **coração**...

Uma canção carinhosa,
Canção do **meu** sentimento,
Que fosse como uma **rosa**,
 Porque tu **és** como o **vento**...

Uma canção luminosa,
Feita da **luz** da alvorada
 Com a maciez **veludosa**
Da **nuvem** mais delicada...

Pensei em **ti** com **doçura**...
 E escrevi **esta canção**:
 - Beijo que a **minha** ternura
 Envia ao **teu** **coração**...

Notamos que, nem sempre Guarnieri respeitou a prosódia natural do texto. Como no verso 6, no qual a sílaba fraca de “canção” (c. 21) está no tempo forte. Este deslocamento da sílaba fraca para o tempo forte se ameniza pela nota aguda na sílaba tônica (seguinte) da palavra. Também no verso 12 a palavra “da” está no tempo forte do compasso, mas a sílaba tônica da palavra “nuvem” é naturalmente acentuada por causa do salto para a nota aguda. Por outro lado, o cantor deverá cuidar para que a nota aguda não desloque artificialmente a prosódia nos casos em que a sílaba átona se encontra nesta nota. O cantor deve, portanto, usar dos recursos rítmicos e melódicos oferecidos pelo compositor para garantir a correta declamação cantada do texto.

Todas as elisões da escansão do poema foram mantidas exceto a do segundo verso “-te_u-“ que foi resolvida como “-te-u-“. No c. 13 existe uma discrepância da métrica do poema e a solução de Guarnieri que marca a sílaba “no”.

Fig. 17 – Salto de intervalo para ressaltar sílaba tônica, “Pensei em ti com doçura...” c. 40

38

ez ve-lu - do - sa Da nu-vem mais de-li - ca - da...
 ['ez ve-lu 'dɔ - ze da 'nu - vɛ:i ma:i:z de - li 'ka - dɐ]

rall *a tempo*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na escrita do piano, o uso de colcheias está sempre presente. Na maioria das vezes, o desenho rítmico ocorre na primeira voz, mas alguns comentários em colcheias também aparecem na segunda voz do piano. Esta constância de colcheias gera uma calma indicada pelo compositor na indicação “Calmo” $\downarrow = 66$. A melodia parece fluir livremente sobre essa “cama” de colcheias.

Quando a voz apresenta os novos versos da segunda estrofe, o desenho rítmico em três se contrasta com o desenho rítmico em dois do instrumento acompanhador. As quiálteras são compartilhadas entre voz e piano em apenas alguns compassos (c. 32, 34, 35, 37, 38 e 41), fato que deve ser observado pelos intérpretes para que “cantem” conjuntamente.

Fig. 18 – Quiálteras entre voz e piano, “Pensei em ti com doçura...” c. 34 a 41

33

no - sa, Fei - ta da luz da al-vo - ra - da Com ma-ci-
 [nɔ - zɛ 'fe:i - tɛ da luz da:u-vo 'ra - dɛ kô ma-si]

38

ez ve-lu - do - sa Da nu-vem mais de-li - ca - da...
 ['ɛz ve-lu 'dɔ - zɛ da 'nu-vẽ:i ma:i z de-li 'ka - dɛ]

rall a tempo

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri escreveu um *rallentando* no piano (c. 43) e um *col canto* no c. 55 quando a voz tem um *tenuto* na nota mais aguda do compasso.

2.2.2.4. Aspectos da dinâmica

A dinâmica do canto varia entre *p*, *pp* e *ppp*. No último verso ele incluiu a indicação de *Íntimo* para a linha melódica. A visão que o compositor queria passar através da escrita é que o poema, para ele, transmite algo calmo, doce, íntimo. O cantor deve estar atento a essas marcações quando estiver interpretando a canção.

Como citado anteriormente, na análise da primeira canção do ciclo, nesta peça as indicações de *crescendo* e *decrescendo* também servem como guia para a condução e caminho para as sílabas fortes do poema.

2.2.2.5. Considerações sobre o acompanhamento

O centro tonal da canção “Pensei em ti com doçura...” é réb maior. A escolha da tonalidade maior reflete descritores do poema, tais como doçura, carinho, ternura. Guarnieri utilizou muitas dissonâncias na harmonia da canção. O uso de notas cromáticas é bastante intenso.

Para descrever as qualidades da canção feita para o amado (estrofe 2 do poema), uma sequência descendente, de tons inteiros é apresentada na parte B da canção:

Tabela 16 – Encadeamento, “Pensei em ti com doçura...” c. 18-26

Número do compasso	18		19		20		
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	3
Encadeamentos Db:	I		iii		vi ⁶		
Número do compasso	21		22		23		
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	3
Encadeamentos Db:	vii		II		V ⁶		
Número do compasso	24		25		26		
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	3
Encadeamentos Db:	vi		I		iii (f:i)		VII ⁷ (f:V ⁷)

Fonte: da autora (2015)

Os dois acordes finais do encadeamento exemplificado fogem da sequência e indicam uma modulação para o tom de fá menor. O acorde VII⁷ (f:V⁷)⁷⁸ é mantido nos c. 27 e 28, e um acorde de fá com sétima menor aparece nos c. 29 e 30. A partir do c. 31, a música segue em tons próximos a fá menor até o c. 43. O ápice da música ocorre nos c. 31 e 33, para ressaltar novamente as qualidades da canção da poetisa. Nos c. 41-43, para terminar a terceira estrofe, acontece uma cadência perfeita (V⁹ – I), com terça da picardia. A harmonia do trecho que vai do c. 18 ao 43

⁷⁸ Para indicar modulações, os acordes serão representados nas duas tonalidades. A tonalidade destino e função do acorde nessa tonalidade estarão entre parêntesis.

é bem mais simples que a harmonia da seção inicial da peça e remete à música popular.

A harmonia da última estrofe retoma a estrutura da primeira estrofe, muito em linha com a volta da poetisa aos seus pensamentos doces sobre o amado.

A linguagem pianística usada por Guarnieri na canção é bastante rica e densa, utilizando uma textura contrapontística Guarnieri apresentou 4, ou às vezes, 5 vozes no piano. A primeira voz tem como principal característica os desenhos rítmicos em colcheias. A segunda voz tem quase sempre um desenho de semínima pontuada e colcheia. A mão esquerda apresenta até 3 vozes. O baixo alterna melodias e notas longas. As vozes intermediárias na maioria das vezes têm notas longas.

Fig. 19 – Notas intermediárias longas, “Pensei em ti com doçura...” c. 1

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with dotted rhythms and slurs. The left hand (bass clef) has a more complex texture with long notes and chords. Dynamics markings include 'p' and 'pp'. A red arrow points to a specific note in the left hand.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O *ostinato* rítmico de colcheias no piano está presente em toda a canção trazendo uma sensação de continuidade à peça. Este *ostinato* é velado quando há uso de quiálteras pela voz ou pelo próprio instrumento acompanhador.

Como já comentamos nos aspectos rítmicos da canção, o compositor dobrou a linha de quiálteras do canto na voz intermediária da mão esquerda justamente nos compassos em que há mais dramaticidade, com a voz em região mais aguda, mais exposta. A escrita do piano de Guarnieri é tão interessante que ela pode ter vida e sentido sem a linha do canto.

2.2.2.6. Aspectos da forma e outros elementos

A forma utilizada na composição é A-B-A'. As seções são bem demarcadas, já que Guarnieri escreveu interlúdios do piano entre elas. A canção se inicia com um prelúdio de dois compassos do piano. A primeira estrofe é a seção A, as estrofes 2 e

3 correspondem à seção B e a quarta estrofe é a seção A', que é uma repetição de A, mas com mudanças no texto e na escrita do piano nos últimos 4 compassos da canção. A tabela seguinte resalta alguns aspectos dos elementos musicais:

Tabela 17 - Musicograma da Canção “Pensei em ti com doçura...”

Número do c.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Andamento	Calmo $J = 66$															
Forma	Prelúdio															
Agógica	A															
Dinâmica	p	>														
Voz																
Piano																
Número do c.	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
Tempos do c.	1	2	3	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	1	2	
Andamento																
Forma	Interlúdio															
Agógica	B															
Dinâmica																
Voz																
Piano																
Número do c.	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43			
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2		
Andamento																
Forma	B															
Agógica																
Dinâmica	<	>														
Voz																
Piano																
Número do c.	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Andamento																
Forma	Interlúdio															
Agógica	A'															
Dinâmica	a tempo															
Voz																
Piano																
Número do c.	59	60	61	62												
Tempos do c.	1	2	3	1	2	3	1	2	1	2						
Andamento																
Forma	Coda															
Agógica																
Dinâmica	>															
Voz																
Piano																

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Cantar com doçura. A dinâmica da peça inteira está em *piano*;
- Aproveitar as quiálteras para que haja grande contraste entre o ternário do canto e o binário do piano;
- “Cantar” junto com o piano no dueto de quiálteras;
- Aproveitar os acentos das palavras paroxítonas como: “luminosa”, “carinhosa”, “alvorada”, “rosa”, “vento”, “veludosa”, “delicada” dando ênfase à tônica e recuando na átona final. Respeitar a prosódia.
- O intérprete pode, através da sua emissão vocal, trazer várias cores à canção trazendo doçura e intimidade nas partes A e A' e uma emissão mais lírica, exposta, apaixonada na seção B.

2.2.3. “Porque estás sempre comigo”

2.2.3.1. Aspectos do poema

2.2.3.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri manteve o título original do poema e não fez uma modificação sequer ao poema original.

Poema Original	Descritores
“Porque estás sempre comigo”	<i>Certeza</i>
Tu estás sempre comigo: Não só no meu pensamento, Como nos versos que digo.	<i>Pensativa</i>
Vejo-te a cada momento, Na saudade que bendigo, Na terra, no firmamento...	<i>Saudade bendita</i>
- Porque estás sempre comigo! (CAMPOS, 1950, p. 19)	<i>Certeza</i>

Trata-se de uma canção amorosa, mas o título, por si só, não nos dá a certeza do assunto do poema. No início, o ouvinte é transportado para a história da narradora que conta sobre um amado que está sempre junto dela, não só em seus pensamentos, mas também em seus versos. Mas ele é surpreendido quando o eu lírico diz: “Vejo-te a cada momento, na saudade que bendigo, na terra, no firmamento...” Quer dizer, na segunda estrofe a narradora mostra a sua saudade. O poema transmite uma ideia de ausência, mas também de conforto porque, mesmo que a palavra saudade transmita ausência, o eu lírico bendiz essa saudade. No fim, a saudade, o pensamento e os versos confortam a ausência.

Novamente o poema não deixa claro se o eu lírico conversa com seu amado ou se são palavras, devaneios do seu próprio pensamento. Também não temos certeza se o amado sabe ou não dessa paixão.

2.2.3.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 18 – Ritmo do poema “Porque estás sempre comigo”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos								Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	Tu	es	tás	sem	pre	co	mi	(go)	
	/	-	-	/	-	-	/		dactílico+trocaico+jâmbico
2	Não	só	no	meu	pen	sa	men	(to)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
3	Co	mo	nos	ver	sos	que	di	(go)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
4	Ve	jo	tea	ca	da	mo	men	(to)	
	/	-	-	/	-	-	/		dactílico+trocaico+jâmbico
5	Na	sau	da	de	que	ben	di	(go)	
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
6	Na	ter	ra	no	fir	ma	men	(to)	
	-	/	-	-	/	-	/		jâmbico+anapéstico+jâmbico
7	Por	quees	tás	sem	pre	co	mi	(go)	
	-	-	-	/	-	-	/		peón quarto+anapéstico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias alternam-se ao longo do poema, dando a ele riqueza rítmica. Os esquemas rítmicos variam entre os versos, gerando heterorritmia. Nos versos 5 e 7, aparecem ritmos quaternários (peón quarto), que contribuem tanto para marcação da saudade surpresa (verso cinco), quanto para reforçar a presença constante – ainda que em pensamento - do amado (verso sete). Importante também notar o encadeamento dos versos 2 e 3, 4 e 5, 5 e 6, já anunciando a mudança rítmica.

b. Métrica

Tabela 19 – Métrica do poema “Porque estás sempre comigo”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos								Ictos	Acentuação do Verso
	1	2	3	4	5	6	7	8		
1	Tu	es	tás	sem	pre	co	mi	(go)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	1 - 4 - 7
2	Não	só	no	meu	pen	sa	men	(to)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 4 - 7
3	Co	mo	nos	ver	sos	que	di	(go)		
	/	-	-	/	-	-	/		1-4-7	4-7
4	Ve	jo	tea	ca	da	mo	men	(to)		
	/	-	-	/	-	-	/		1-4-7	1 - 4 - 7
5	Na	sau	da	de	que	ben	di	(go)		
	-	-	/	-	-	-	/		3-7	3-7
6	Na	ter	ra	no	fir	ma	men	(to)		
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 4 - 7	2-7
7	Por	quees	tás	sem	pre	co	mi	(go)		
	-	-	-	/	-	-	/		4-7	4-7

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são heptassílabos (redondilha maior), com metro isométrico ao longo do poema. Há uma predominância de tonicidade nas sílabas (4-7), quebrada marcadamente no verso 5, quando a poetisa revela que a presença do amado é, na realidade, a presença da saudade dele. A tônica volta a recair sobre 4-7 na última estrofe, fazendo referência ao verso de abertura e fechando o ciclo descrito do poema. Notamos elisões nos versos 4 (-te_a) e 7 (-que_es).

c. Estrofe

O poema é alostrófico, constituído de 3 estrofes: as duas primeiras estrofes são tercetos e a última, um monóstico. Tem, portanto, estrofes combinadas, com alternância no tamanho de cada uma delas. As duas primeiras estrofes são heterorrítmicas.

d. Sonoridade:

Tabela 20 – Sonoridade do poema “Porque estás sempre comigo”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Tu estás sempre comigo:	a				
Não só no meu pensamento,	b				
Como nos versos que digo.	a	final	rica	pura suficiente	grave
Vejo-te a cada momento,	b	final	pobre	pura opulenta	grave
Na saudade que bendigo,	a	final	pobre	pura opulenta	grave
Na terra, no firmamento...	b	final	pobre	pura opulenta	grave
- Porque estás sempre comigo!	a	final	rica	pura suficiente	grave

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com rimas cruzadas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas pobres. Todas são puras, com destaque para as opulentas. São também todas graves.

Observamos o uso de aliteração, na repetição do fonema [s] na primeira estrofe.

2.1.3.1. Aspectos melódicos

A extensão da canção é de réb3 a fá4. Para cada verso do poema de Campos, Guarnieri compôs uma frase melódica. As frases melódicas silábicas podem ser facilmente percebidas pelo uso de ligaduras. As respirações entre frases não causam dificuldade ao cantor. Esse padrão de uma frase melódica para cada verso só foi modificado nos versos 4 e 5 que foram transformados numa frase melódica só. É interessante observar que nesses dois versos é que o eu lírico fala sobre sua saudade. É também a frase que contém a nota mais aguda da canção fazendo com que haja dramaticidade neste trecho.

Fig. 20 – Ligadura entre os versos 4 e 5, “Porque estás sempre comigo” c. 13-16

The figure displays a musical score for the song "Porque estás sempre comigo". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 13-15):

- Measure 13:** The vocal line begins with a slur over three notes, marked with a "3" (triple). The piano accompaniment starts with a "a tempo" marking.
- Measures 14-15:** The vocal line continues with a long slur extending across these measures, marked with "ten." (tenuendo). The piano accompaniment includes a "(col canto)" marking.

System 2 (Measures 16-18):

- Measure 16:** The vocal line continues with a long slur, marked with "rall." (rallentando). The piano accompaniment also has a "rall." marking.
- Measures 17-18:** The vocal line concludes with a long slur. The piano accompaniment returns to "a tempo".

Lyrics and Pronunciation:

Ve - jo te a ca - da mo - men - to, Na sau - da - de que ben -
 [ve - ʒu - tjja 'ka - de mo 'mê - tu na sa:u 'da - dʒi ki bẽ]

di - go, Na ter - ra, no fir - ma - men - to...
 [dʒi - gu na 'te - xe nu fir - mẽ 'mê - tu]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O compositor incluiu na partitura os símbolos de crescendo e decrescendo que representam, mais do que uma mudança na dinâmica, uma indicação de um caminhar na frase musical, uma condução de frase para chegar à palavra que deve ser ressaltada.

Contrastando com as duas primeiras canções do ciclo, nesta Guarnieri apresentou novidades. O piano, em seu prelúdio, apresenta ao ouvinte uma imitação da frase melódica que será cantada pela voz. Outra novidade é que a melodia começa em nota aguda em desenho descendente, mostrando o desejo do compositor em ressaltar a palavra “tu”.

Fig. 21 – Melodia inicial da canção, “Porque estás sempre comigo” c. 4-5

4 ♩=76

Tu es - tás sem-pre co-mi - go: _____
 [tu is 'tas 'sẽ - pri ko 'mi - gu

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

As frases 2 e 3 têm desenhos melódicos muito similares entre si, começado, inclusive, com as mesmas alturas. A diferença aparece no final delas quando a terceira termina mais grave, usando a nota mais grave da tessitura da canção e mostrando que exatamente ali há um término, que coincide com o término da primeira estrofe do poema.

Fig. 22 – Similaridade melódica entre os v. 2 e 3,
 “Porque estás sempre comigo” c. 6-9

4 $\text{♩} = 76$

Tu es - tás sem - pre co - mi - go: Não só no
 [tu is 'tas 'sẽ - pri ko 'mi - gu nẽ:u sɔ nu]

7

meu pen - sa - men - to, Co - mo nos ver - sos que di - go.
 [mẽ:u pẽ - sa 'mẽ - tu 'ko - mu nuz 'ver - sus ki 'dʒi - gu]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O piano, além de apresentar a primeira melodia do canto em seu prelúdio, também dobra a melodia da voz na primeira parte da canção até o c. 9. A melodia do piano, no seu último interlúdio, é exatamente uma repetição da primeira frase do canto (c. 18-22). Para o monóstico final Guarnieri repete a segunda frase melódica da canção (c. 6-10).

Fig. 23 – Dobramento entre piano e canto,
 “Porque estás sempre comigo” c. 22-23

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.3.3. Aspectos rítmicos

Guarnieri escreveu na partitura duas indicações de metrônomo. A primeira está indicada para o prelúdio do piano com semínima igual a 92 bpm. A segunda indicação de semínima igual a 76 bpm está escrita na entrada do canto. No prelúdio do piano o compositor sugere um andamento mais nervoso, rápido, mas “Com ternura”. Para a voz o andamento é mais lento, mais calmo. Utilizando uma indicação de compasso binário (2/2) o compositor pretende que haja fluidez no andamento da canção. A métrica da composição de Guarnieri está alinhada à métrica do poema exceto na palavra “como” (c. 8), onde o acento secundário do compasso binário cai na sílaba átona da palavra. O cantor precisa estar atento para não gerar um erro de prosódia. Um exemplo do alinhamento da canção escrita por Guarnieri com o texto de Campos pode ser percebida no verso 4. Para resolver o dactílico+trocaico+jâmbico mais sílaba átona ele usou o desenho rítmico ♩ ♪ ♩ (dactílico) e uma tercina (trocaico+jâmbico+sílaba átona). O cantor pode aproveitar o binário para ressaltar as sílabas tônicas do poema e dar fluidez às melodias. Os acentos que Guarnieri marcou musicalmente estão escritas em negrito:

Tu estás **sempre** comigo:
 Não só no **meu** pensamento,
 Como nos **versos** que digo.

Vejo-te a cada **momento**,
 Na **saudade** que **bendigo**,
 Na **terra**, no **firmamento**...

- Porque estás **sempre** comigo!

Guarnieri utilizou desenhos rítmicos simples que, mais uma vez, tentam dar à linha vocal similaridade com a voz falada. As células rítmicas usadas favorecem os acentos tônicos das palavras. No ápice da canção Guarnieri variou os desenhos rítmicos utilizados nos versos anteriores para quiálteras no c. 13 e um *tenuto* na nota mais aguda do canto (c. 14) justamente quando o texto fala da saudade. A indicação de *col canto* no piano dá liberdade ao intérprete. O pulso deixa a rigidez e fica mais livre.

Fig. 24 – Andamento livre no ápice da canção,
“Porque estás sempre comigo” c. 14

13

Ve - jo te a ca - da mo - men - to, Na sau - da - de que ben -
 ['ve - ʒu - tʃja 'ka - dɐ mo 'mẽ - tu na sa:u 'da - dʒi ki bẽ]

a tempo

(col canto)

ten.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na linha do instrumento acompanhador também podemos perceber o uso de *rallentando* antes das entradas do canto (c. 3 e 12). Outro momento no qual o andamento fica mais livre é no c. 17 com o uso de *rallentando* com notas ressaltadas nas palavras “no fir-ma-men-to”.

Fig. 25 – Sílabas destacadas com *tenuto* e *rall.*,
 “Porque estás sempre comigo” c. 17

16

rall.

di - go, Na ter - ra, no fir - ma - men - to...
 [ˈdʒi - gu na ˈtɛ - xɐ nu fir - mɐ ˈmẽ - tu]

rall. *a tempo*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Os compassos do piano mudam de 2/2 para 3/2 no c. 2 (prelúdio) e no c. 12 (interlúdio), gerando uma quebra na constância da pulsação binária.

Uma prática muito comum para Guarnieri nos finais das canções é terminar o canto sustentando uma nota longa por alguns tempos até que o piano termine a sua *coda*⁷⁹. A ideia do compositor é que o cantor cante a nota longa, faça o decrescendo (quando marcado) até o seu ar terminar.

2.2.3.4. Aspectos da dinâmica

Além das indicações dos símbolos de crescendo e decrescendo, que mais sugerem a condução das frases, como comentamos anteriormente nas outras canções, a peça tem uma única indicação de dinâmica, o *p* indicado para o instrumento acompanhador no início da canção. Ele está diretamente relacionado com a indicação de “Com Ternura”. Uma voz terna não pode ter grande volume. Na segunda estrofe, no auge da canção, Guarnieri colocou uma indicação do símbolo de *crescendo* no c. 13 da linha vocal, embora não seja a única vez que esta dinâmica é utilizada. O próprio movimento ascendente da linha vocal trará um crescendo natural da voz humana preparando a chegada para a palavra “saudade”.

⁷⁹ Esta é uma das características que se estenderá a seus alunos de composição.

2.2.3.5. Considerações sobre o acompanhamento

Na canção “Porque estás sempre comigo” a tonalidade predominante é réb maior, refletindo os descritores tranquilos, até resignados do texto, como, por exemplo, saudade bendita, certeza. O uso constante de acordes de I grau com sétima gera uma sensação de continuidade porque as cadências não são resolvidas. No prelúdio do piano, o compositor já adiciona uma sétima ao acorde de I grau, conduz ao IV grau no segundo compasso e no c. 3 há a preparação de uma cadência perfeita que não se resolve, mas conduz novamente para o IV grau (c. 4). A partir do c. 4, vemos a seguinte sequência harmônica:

Tabela 21 - Encadeamento do prelúdio, “Porque estás sempre comigo” c. 4-9

Número do compasso	4		5		6	
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2
Encadeamentos Db:	IV	ii	iii	VI ⁷	vii ^{o7}	
Número do compasso	7		8		9	
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2
Encadeamentos Db:	I ⁷	VI ⁷	ii	V ⁷	vi	I ⁷

Fonte: da autora (2015)

A harmonia exemplificada acima possui caráter popular. Quando a estrofe termina, entretanto, ao invés de um repouso completo na tônica, há um acorde de primeiro grau com quinta no baixo e a adição de sétima menor que, mais uma vez, emenda o final da frase no interlúdio do piano. A sequência de acordes no interlúdio do piano (c. 10-12) nos prepara para a volta ao quarto grau. Entretanto, quando a parte B (c. 13) se inicia, ao invés do quarto grau, temos um acorde diminuto de sétimo grau que resolve num acorde de terceiro grau maior com sétima, que, por sua vez, resolve no IV grau. Essa seção inteira oscila entre quarto e primeiro graus e, quando temos o final do verso, mais uma vez, não há uma cadência perfeita: o acorde de primeiro grau vem com a sétima, emendando na reexposição do tema. Só no final dessa seção há uma cadência conclusiva, na qual o acorde de primeiro grau fica apenas com a sexta (c. 25). Para o cantor, é importante perceber que a presença de sétima no I grau cria uma atmosfera que não se resolve enquanto a história é contada. A música caminha o tempo inteiro sem repousos harmônicos definitivos, exceto no final.

A escrita do piano é geralmente para 3 vozes sendo duas vezes na mão direita e uma na esquerda. A mão esquerda segue quase sempre com uma linha melódica em contraponto com a linha de canto. Dobramentos acontecem na mão esquerda na segunda estrofe gerando uma textura mais densa e rica para o ápice da canção, como pode ser observado na fig. 25. A mão direita apresenta duas vezes sendo que a primeira, na maioria das vezes, dobra a linha do canto.

Ritmicamente é importante realçar o uso das colcheias na segunda voz da mão direita. Esse desenho rítmico aparece do início até o último tempo da canção que antecede o acorde final. Ele proporciona fluidez à canção.

Fig. 26 – Desenho em colcheia da 2ª voz do piano, “Porque estás sempre comigo” c. 1-3

Com ternura (♩=92)

p cantando *rall.*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.3.6. Aspectos da forma e outros elementos

A forma é A-B-A', forma canção. As entradas das estrofes do poema são precedidas pelo prelúdio e interlúdio do piano demarcando, claramente, as divisões do poema. Na última seção, Guarnieri voltou ao início da melodia do canto, mas desta vez apresentada só pelo piano. Assim, simultaneamente, o piano inicia a apresentação melódica das frases 1 e 2, sem a presença do texto, enquanto a voz termina seu sexto verso. Katz comenta que esta falta de texto em melodia repetida pelo piano é “[...] a psique do cantor viajando para o novo lugar.”⁸⁰ (KATZ, 2009, p. 73). Quer dizer, as palavras que o cantor irá pronunciar *a posteriori* devem estar presentes na interpretação do pianista colaborador nas suas sessões solo, criando uma atmosfera para a história que virá.

⁸⁰ [...] the singer's psyche travelling to the new place (tradução nossa)

No gráfico seguinte podemos observar a forma da canção com os principais acontecimentos musicais em relação ao texto, frases da voz, andamento, agógica e dinâmica.

Tabela 22 - Musicograma da Canção “Porque estás sempre comigo”

Número do compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12						
Tempos do compasso	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Andamento	J = 92			J = 76														
Forma	Prelúdio			A									Interlúdio					
Agógica	Com ternura																	
Dinâmica	<i>p cantando</i>																	
Voz				Tu estás sempre comigo;			não só no meu pensamento			como nos versos que digo.								
Piano																		
Número do compasso	13		14		15		16		17									
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2								
Andamento																		
Forma	B																	
Agógica																		
Dinâmica	< > < <i>rall./ten</i>																	
Voz	Vejo-te a cada momento na saudade que bendigo					na terra, no firma-												
Piano																		
Número do compasso	18		19		20		21		22		23		24		25		26	
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Andamento																		
Forma	A'												Poslúdio					
Agógica																		
Dinâmica	> < > < > < <i>rall.</i> < > >																	
Voz	mento...								Porque estás sempre comigo!									
Piano																		

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- A emissão da voz deve concordar com a “ternura” sugerida pelo compositor transmitindo ao público um misto de afeto e saudade;
- Frases muito ligadas, sempre conduzindo para as sílabas fortes e recuando nas fracas, principalmente em finais de frase;
- A palavra “saudade” é a mais importante da canção e é para onde acreditamos que toda a tensão deve dirigir-se. Aproveitar o *tenuto* escrito na palavra “na” (c. 14). Se o cantor sentir a necessidade respirar sugerimos que o faça depois da palavra “saudade” para que não haja quebra na dramaticidade da linha melódica;
- A linha do canto é simples e transparente e contrasta com o contraponto complexo do piano;
- O pianista, através da condução das colcheias da segunda voz da mão direita, pode “ajudar” o cantor no caminhar da música. No prelúdio e interlúdios o acompanhador pode e deve inspirar o cantor para as entradas dos versos e estrofes seguintes.

2.2.4. “Eu gosto de você...”

2.2.4.1. Aspectos do poema

2.2.4.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri manteve o título original do poema, duplicou o final do verso dois (“que sempre quis ouvir”) e acrescentou uma frase ao final da canção: “Eu gosto de você”, que é o título do poema.

Poema Original	Descritores
“Eu gosto de você...”	<i>Carinho</i>
Tanto tempo esperei que você me fizesse A doce confissão, que sempre quis ouvir...	<i>Espera</i>
Hoje, senti minha alma inteira deslumbrada!	<i>Felicidade</i>
Tinha o afago de um beijo e o fervor de uma prece	<i>Carícia</i>
Sua voz ao dizer-me essa frase encantada... (CAMPOS, 1950, p. 63)	<i>Felicidade</i>

Há um sentimento de carinho que pode ser percebido no título do poema, mas o ouvinte é pego de surpresa quando os primeiros versos são ditos. O início do poema fala sobre a espera, a espera de uma doce confissão que ela ainda não ouviu. Contudo, outra surpresa é revelada quando ela diz: “Hoje, senti minha alma inteira deslumbrada!” porque, finalmente, o amado lhe disse a “frase encantada” que ela sempre quis ouvir. E agora ela está feliz. Provavelmente neste poema os amantes estão face a face, numa conversa íntima, amorosa e ela expõe todos os seus sentimentos, o da espera e o da felicidade. A dúvida sobre se o amor é correspondido ou não, que permanece nos poemas anteriores, neste faz-se clara. O ser amado também nutre sentimentos por ela.

2.2.4.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo

Tabela 23 – Ritmo do poema “Eu gosto de você...”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos													Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
1	Tan	to	tem	poes	pe	rei	que	vo	cê	me	fi	zes	(se)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico
2	A	do	ce	con	fis	são	que	sem	pre	quis	ou	vir		
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/		anfibráco+anapéstico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
3	Ho	je	sen	ti	mi	nhaal	main	tei	ra	des	lum	bra	(da)	
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		trocaico+jâmbico+peón quarto + peón quarto
4	Ti	nhaoa	fa	go	deum	bei	joeo	fer	vor	deu	ma	pre	(ce)	
	/	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+trocaico+jâmbico+anapéstico+anapéstico
5	Su	a	voz	ao	di	zer	mees	sa	fra	seen	can	ta	(da)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico

Fonte: da autora (2015)

Há células métricas binárias, ternárias e quaternárias no poema, com predominância das células ternárias anacrústicas (anapésticas). O verso 3 destaca-se por sua estrutura rítmica diferenciada. Há encadeamento entre os versos 1 e 2; 4 e 5.

b. Métrica

Tabela 24 – Métrica do poema “Eu gosto de você...”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos													Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
1	Tan	to	tem	poes	pe	rei	que	vo	cê	me	fi	zes	(se)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		3 - 6 - 9 - 12	3 - 6 - 12
2	A	do	ce	con	fis	são	que	sem	pre	quis	ou	vir			
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/		2 - 6 - 8 - 10 - 12	2 - 6 - 8 - 12
3	Ho	je	sen	ti	mi	nhaal	main	tei	ra	des	lum	bra	(da)		
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 12	1 - 4 - 8 - 12
4	Ti	nhaoa	fa	go	deum	bei	joeo	fer	vor	deu	ma	pre	(ce)		
	/	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		1 - 3 - 6 - 9 - 12	1 - 6 - 12
5	Su	a	voz	ao	di	zer	mees	sa	fra	seen	can	ta	(da)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		3 - 6 - 9 - 12	3 - 6 - 12

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são de 12 sílabas (alexandrinos). O verso 3 é alexandrino moderno, com acentuação (1 – 4 – 8 - 12). Todos os demais são clássicos, com acentos predominantes (6 – 12). Em todos há também tonicidade secundária em outras sílabas. A mudança de métrica no verso 3, que quebra a isometria dos versos, é um indicativo da poetisa para ressaltar a mensagem desse verso, marcando o dia atual - “hoje” - em que ela dirá algo importante. A estrutura rítmica diferenciada desse verso tem o mesmo objetivo. Notam-se elisões nos versos um (-

po_es), 3 (-nha_al-ma_in-), 4 (-nha_o, de_um, -jo_e_o, de_u-), e 5 (-me_es-, -se_en-).

c. Estrofe

O poema é alostrófico, constituído de três estrofes: um dístico, um monóstico e outro dístico. Tem, portanto, estrofes combinadas. O poema é isométrico (versos alexandrinos). Os dísticos são heterorrítmicos.

d. Sonoridade:

Tabela 25 – Sonoridade do poema “Eu gosto de você...”

Versos	Rimas	Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Tanto tempo esperei que você me fizesse	a				
A doce confissão, que sempre quis ouvir...	b				
Hoje, senti minha alma inteira deslumbrada!	c				
Tinha o afago de um beijo e o fervor de uma prece	a	misturada	rica	pura suficiente	grave
Sua voz ao dizer-me essa frase encantada...	c	misturada	pobre	pura suficiente	grave

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais. Todas são puras, com destaque para as suficientes. Na sua maioria, são também graves.

2.2.4.2. Aspectos melódicos

Esta é uma das canções do ciclo *Para acordar teu coração* que mais requer domínio técnico do cantor. A extensão vai de mib3 a sol4 e a tessitura é mais aguda que as peças anteriores. As dificuldades técnicas aparecem nas notas longas sustentadas na região aguda da voz média e em suas frases longas, que dificultam a respiração. A canção silábica de Guarnieri também está recheada de saltos de intervalos grandes (c. 14, 19-20), de cromatismo (c. 7-8) e de linhas melódicas complexas (c. 17-21).

No primeiro verso, o compositor utilizou uma região média da voz, mas quando ele repete o texto “que sempre quis ouvir”, utilizou uma imitação em tom mais agudo (c. 9), dando ênfase ao texto. A partir do segundo verso, a região da voz é mais aguda e há um caminhar para a palavra “deslumbrada”, com uma ênfase na sílaba “bra” da palavra. Logo a seguir há um salto descendente de sétima, uma maneira de ressaltar a sílaba tônica.

Fig. 27 – Condução melódica para “deslumbrada”,
 “Eu gosto de você” c. 13 – 15

(♩=69)

13 *p*

Ho - je, sen - ti mi - nha al - ma in - tei - ra des - lum - bra - da! _____
 [o - ʒi sɛ̃ ˈʃi mi ˈna:ʊ - mɐi ˈte:i - rɐ ʃɨz - lü ˈbra - dɐ]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri realiza musicalmente o encadeamento do poema original dos versos 4 e 5 (c. 18-19). A respiração marcada pelo compositor no c. 19 pode não ser suficiente para o cantor, porém é possível fazer outras respirações como depois de “beijo”, depois de “prece”, ou até depois de “dizer-me”. A melodia segue para o ápice da canção na palavra “encantada”, revelando ao ouvinte toda a alegria do eu lírico. Guarnieri escreve a sílaba tônica da palavra na nota mais aguda da canção (sol4) e rearticula a nota para a sílaba seguinte (“da”), mantida por 8 tempos.

Fig. 28 – Encadeamento dos versos 4 e 5,
 “Eu gosto de você...” c. 17 - 21

16 *p*

Ti - nha o a - fa - go de um
 ['tʃi - nɐ ua 'fa - gu dʒju]

18 *cresc.*

bei - jo e o fer - vor de u - ma pre - ce Su - a voz ao di - zer - me es - sa fra - se en - can
 ['be:i - zu jũ fer 'vor dʒju - mɐ 'pre - si 'su:ɐ voz a:u dʒi 'zer - mi 'e - sɐ 'fra - zi i - kũ]

Tempo I (♩=104)

20 *f*

ta - da...
 ['ta - dɐ]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A canção termina retornando à calma do início dizendo “Eu gosto de você...”.

Mais uma vez, o compositor utiliza os símbolos de *crescendo* e *decrescendo* indicando a condução das frases para as sílabas e palavras que queria reforçar.

2.2.4.3. Aspectos rítmicos

Guarnieri estabeleceu diferenças grandes entre os andamentos do piano (prelúdio, interlúdios e poslúdio) e da voz. Nos andamentos do piano solo a indicação de tempo é 104 bpm para a semínima e “movido”. Para os trechos com a voz, a marcação é de 69 bpm para a semínima e “calmo”. Essa diferença entre os andamentos, nos mostra dois estados: o nervosismo do instrumento acompanhador e os desenhos rítmicos simples representando uma calma da voz que conta uma história. Essa calma, um pouco melancólica, só se transformará em alegria a partir da frase “Hoje senti minha alma inteira deslumbrada!”. Os compassos se alternam entre 4/4 e 3/2, mas é sempre a semínima que é a unidade de tempo, como se saíssemos de um compasso de 4 (4/4) para um de 6 (3/2). Na escrita dos solos do piano Guarnieri utilizou desenhos rítmicos mais complexos como no c. 2 onde a mão direita tem um grupo de quintinas contra um grupo de uma semínima e duas colcheias. O piano também tem uma passagem rítmica em tercinas com desenho melódico descendente (c. 11).

Fig 29 – Desenho rítmico do acompanhamento,
“Eu gosto de você...” c. 2

Movido (♩=104)

The musical score for piano accompaniment, measures 2-4, is shown. The tempo is marked "Movido (♩=104)". The score is in 4/4, 3/2, and 4/4 time signatures. The right hand features a complex rhythmic pattern with quintuplets and a descending melodic line. The left hand features a triplet and a descending melodic line. Red arrows highlight specific rhythmic elements.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri obedeceu as elisões do poema de Campos nos versos 1, 2 e 3. Entretanto, nos versos 4 e 5 ele optou por dividir algumas elisões. No verso 4 ele modificou “-nha_o_a-fa-“ para “-nha-o_a-“ e “-jo_e_o” para “-jo-e_o”. Neste caso, talvez a linha do canto se tornasse difícil para a execução do cantor bem como para o entendimento do público já que seriam mais de 2 sons vocálicos para uma mesma nota musical. No quinto verso o compositor separou as duas elisões, “-me_es-“ para “-me-es-“ e “-se_en-“ para “-se-en-“. Para a sequência das células métricas ternárias anapésticas do início do poema Guarnieri escreveu ♪ ♪ ♩, reforçando, assim, a sílaba forte do texto. Para o último peón quarto do verso 3 (c. 14) o compositor usou uma sequência de 4 colcheias (“-tei-ra-des-lum-“) e uma semínima para a sílaba forte “bra” da palavra “deslumbrada” e, além do aspecto rítmico, ele escreveu a nota mais aguda da frase para esta sílaba como já descrito nos aspectos melódicos da canção. As palavras e sílabas que Guarnieri ressaltou através da condução da frase, saltos de intervalos e acentos nos tempos fortes do compasso estão em negrito:

Tanto **tempo** esperei que **você** me **fizesse**
A doce **confissão**, que **sempre** quis **ouvir**... que **sempre** quis **ouvir**...

Hoje, senti minha alma **inteira** **deslumbrada**!

Tinha o **afago** de um **beijo** e o **fervor** de uma **prece**
Sua **voz** ao dizer-me essa frase **encantada**...

Eu gosto de **você**...

Nos desenhos rítmicos da voz existe predominância no uso de colcheias, gerando uma constância, uma calma, como citado anteriormente. O piano também segue com essa mesma característica no uso de colcheias quando está acompanhando o canto.

Diferentemente do que faz nas canções anteriores, Guarnieri, nesta, não utilizou um acento sequer na linha vocal. As ligaduras só foram utilizadas nos c. 8 e 9 para repetições das frases “que sempre quis ouvir” e para notas longas, como nos c. 10 e 11, 14 e 15, 20 e 21, além da última frase da canção “Eu gosto de você...” (c. 24 e 25)

2.2.4.4. Aspectos da dinâmica

Nas canções anteriores não percebemos grandes mudanças de dinâmica. Na canção “Eu gosto de você...” Guarnieri utilizou desde o *piano* até o *forte*. Pela primeira vez, ele também escreveu um crescendo no c. 9 e no c. 18. É interessante observar que o compositor diferenciou os símbolos de crescendo e decrescendo da palavra de crescendo escrita. Quer dizer, quando ele quis indicar a condução de frases ele usou os símbolos, quando ele quis um crescendo, como um aumento na intensidade da voz, ele escreveu por extenso.

O *piano* da entrada da voz vem precedido por uma marcação de *triste*. A outra indicação que Guarnieri fez é *dolce* para os dois últimos compassos da canção na linha do canto.

2.2.4.5. Considerações sobre o acompanhamento

A harmonia da canção “Eu gosto de você...” tem base tradicional, mas é recheada de dissonâncias e cromatismos. Se não fosse a extrema elaboração na escrita do contraponto do piano, a harmonia poderia ser comparada à canção popular brasileira. A tonalidade central é dó menor. O piano inicia o seu prelúdio com uma progressão cromática em que vários acordes são invertidos. Composto por, basicamente, 3 vozes, o baixo tem uma linha cromática com o uso constante de oitavas, enquanto que a primeira voz da mão direita dialoga com o canto. Nos compassos 8 e 9, por exemplo, a primeira voz do piano antecipa a linha melódica do canto:

Fig. 30 – Voz e piano, “Eu gosto de você...” c. 7

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line in 4/4 time, with lyrics: "zes - sí a do - ce con - fis - são, que sem - pre quis ou - vir... que sem - pre quis ou - vir". The bottom staff is the piano accompaniment. In measures 8 and 9, the piano's treble clef part anticipates the vocal melody. The piano part consists of a chromatic bass line and a treble line with various chords and intervals.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

No ápice da canção (c. 17 a 21), a harmonia inicia-se pela tônica maior e resolve na tônica menor, através de uma cadência $V^7 - i$, nos c. 19-20. Enquanto o

canto termina sua melodia, o piano já inicia sua *coda* fazendo, dessa forma, uma sobreposição de ideias:

Tabela 26 – Encadeamento, “Eu gosto de você...” c. 17 – 20

Número do compasso	17				18					
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6
Encadeamentos Db:	I ⁹				iv				i	
Número do compasso	19						20			
Tempos do compasso	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4
Encadeamentos Db:	II ⁷ (G: V ⁷)		V ⁷ (G: I ⁷)		V ⁷		i		II ⁷	

Fonte: da autora (2015)

A textura do acompanhamento é densa. Guarnieri abusou da sonoridade grave do instrumento gerando uma riqueza nos timbres da canção e causando uma atmosfera de tristeza e calma. Um *ostinato* rítmico de duas colcheias e uma semínima ligadas permeia quase a totalidade da canção.

Fig. 31 – Linha mel. cromática e ostinato rítmico do baixo, “Eu gosto de você...” c. 1 – 3

Movido (♩=104)

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na canção “Eu gosto de você...” Guarnieri também utilizou prelúdio, interlúdio e *coda* como nas canções anteriores, para determinar a forma da peça, como pode ser observado nos aspectos da forma. Assim como a voz, o instrumento acompanhador também tem uma *coda* que se inicia no c. 20, enquanto a voz ainda termina sua frase em nota longa. A *coda* do piano é uma imitação do prelúdio.

2.2.4.6. Aspectos da forma e outros elementos

O piano, através do prelúdio, interlúdios e poslúdio, indica as seções da canção. A forma da canção é A-B no qual A corresponde à primeira estrofe e B a segunda e terceira estrofes. No fim da canção, como vimos no texto, Guarnieri incluiu o título do poema “Eu gosto de você...” o que podemos chamar aqui de uma pequena *Coda*. As principais características da canção estão representadas na tabela abaixo:

Tabela 27 – Musicograma “Eu gosto de você...”

Número do c.	1				2						3				4				5			
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Andamento	Movido J = 104																					
Forma	Prelúdio																					
Agógica													<i>rall.</i>									
Dinâmica	<i>f</i>				<										>				<i>p</i>			
Voz																						
Piano																						
Número do c.	6						7				8				9				10			
Tempos do c.	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Andamento	Calmo J = 69										J = 104											
Forma	A										Interlúdio											
Agógica	<i>triste</i>																					
Dinâmica																	<i>cresc.</i>					
Voz	Tanto tempo esperei que você me fizesse a doce confissão que sempre quis ouvir... que sempre quis ouvir																					
Piano																						
Número do c.	11						12															
Tempos do c.	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4												
Andamento																						
Forma	Interlúdio																					
Agógica																						
Dinâmica																						
Voz																						
Piano																						
Número do com.	13				14				15				16									
Tempos do com.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4						
Andamento	J = 69																					
Forma	B								Interlúdio													
Agógica																						
Dinâmica	<i>p</i>																					
Voz	Hoje senti minha alma inteira deslumbrada!																					
Piano																						
Número do com.	17				18						19						20					
Tempos do com.	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4		
Andamento																						
Forma	B												Interlúdio									
Agógica																						
Dinâmica	<i>p</i>				<i>cresc.</i>						<				<i>f</i>							
Voz	Tinha o afago de um beijo e o fervor de uma prece Sua voz ao dizer-me essa frase encantada...																					
Piano																						
Número do com.	21						22				23				24				25			
Tempos do com.	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Andamento	Lento J = 54																					
Forma	Interlúdio												Coda									
Agógica													<i>rall.</i>				<i>Dolce</i>					
Dinâmica	>																<i>p</i>					
Voz													Eu gosto de você...									
Piano																						

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- A indicação de “triste” no início da linha do canto pode nos mostrar que a narradora passou muito tempo querendo ouvir a frase tão esperada. O cantor pode usar um timbre mais aveludado e contido para transmitir a tristeza que Guarnieri escreveu. Essa primeira parte pode ser mais “falada”;

- A partir da seção B o timbre pode ser mais brilhante para representar que agora o eu lírico está feliz, realizado porque finalmente ouviu o que queria ouvir. Guarnieri optou por mostrar a felicidade dela através da dinâmica e das linhas melódicas em região mais aguda da canção e o cantor pode usufruir do lirismo oferecido pelo compositor;

- O timbre aveludado e doce pode voltar no final da canção quando ela diz: “Eu gosto de você”;

- O pianista deve aproveitar o *forte* escrito no prelúdio e diferenciar os andamentos dos solos com os andamentos do acompanhamento da voz. O piano também pode preparar as entradas do canto acalmando o andamento com as indicações de *rallentando*.

2.2.5. “Olhe-me tão somente...”

2.2.5.1. Aspectos do poema

2.2.5.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri seguiu o texto original escrito por Campos para a canção “Olhe-me tão somente...”. A fidelidade se dá desde o título até dos versos e estrofes. Não há omissões e nem repetições do original.

<i>Poema Original</i>	<i>Descritores</i>
Olhe-me tão somente...	<i>Súplica</i>
Olhe-me tão somente, e não me diga nada, Pois a frase menor seria demasiada. O silêncio diz tudo aos que se olham assim...	<i>Súplica, Silêncio</i>
Nos seus olhos, que são dois favos de meiguice, Eu vejo todo o amor que você nunca disse... - Esse amor que eu bem sei que você tem por mim. (CAMPOS, 1950, p. 47)	<i>Meiguice Amor nunca dito Certeza/afirmação</i>

O título não esclarece o assunto do poema, mas nele há um pedido de atenção para que alguém pare e simplesmente olhe. Novamente não temos informação sobre quem é o eu lírico e nem sabemos onde se passa o poema. No entanto, pela proximidade relatada no decorrer dos versos, podemos imaginar que há intimidade no momento da conversa, caso a poetisa esteja falando diretamente com o amado ou, assim como em outros poemas de Campos, pode haver um devaneio, um pensamento do eu lírico sobre a pessoa amada.

2.2.5.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 28 – Ritmo do poema “Olhe-me tão somente...”⁸¹

Versos	Escansão e Pés Rítmicos												Céluas Métricas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
1	O	lhe	me	tão	so	men	tee	não	me	di	ga	na	(da)	
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		datílico+anfímacro+jâmbico+jâmbico+jâmbico
2	Pois	a	fra	se	me	nor	se	ri	a	de	ma	sia	(da)	
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+anfíbraco+anapéstico
3	O	si	lên	cio	diz	tu	doaos	que	seo	lham	as	sim		
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico
4	Nos	seus	o	lhos	que	são	dois	fa	vos	de	mei	gui	(ce)	
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+anfíbraco+anapéstico
5	Eu	ve	jo	to	doa	mor	que	vo	cê	nun	ca	dis	(se)	
	-	/	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico+anapéstico+anapéstico
6	Es	sea	mor	queeu	bem	sei	que	vo	cê	tem	por	mim		
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico

Fonte: da autora (2015)

Há células métricas binárias e ternárias no poema, com predominância das células ternárias anacrústicas (anapésticas). O verso 1 é o único diretamente dirigido ao ser amado, em que a poetisa chama a atenção dele, usando um claro imperativo: “Olhe-me tão somente...”. Há encadeamento entre os versos 1 e 2, 5 e 6.

b. Métrica:

Tabela 29 – Métrica do poema “Olhe-me tão somente...”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos												Ictos	Acentuação do verso	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
1	O	lhe	me	tão	so	men	tee	não	me	di	ga	na	(da)		
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 10 - 12	1 - 6 - 10 - 12
2	Pois	a	fra	se	me	nor	se	ri	a	de	ma	sia	(da)		
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		3 - 6 - 8 - 12	6 - 8 - 12
3	O	si	lên	cio	diz	tu	doaos	que	seo	lham	as	sim			
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		3 - 6 - 9 - 12	6 - 12
4	Nos	seus	o	lhos	que	são	dois	fa	vos	de	mei	gui	(ce)		
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		3 - 6 - 8 - 12	3 - 6 - 12
5	Eu	ve	jo	to	doa	mor	que	vo	cê	nun	ca	dis	(se)		
	-	/	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/		2 - 4 - 6 - 9 - 12	2 - 4 - 6 - 12
6	Es	sea	mor	queeu	bem	sei	que	vo	cê	tem	por	mim			
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		3 - 6 - 9 - 12	3 - 6 - 9 - 12

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são de 12 sílabas (alexandrinos), clássicos, com acentos obrigatórios na sexta e décima segunda sílabas. Em todos, exceto no terceiro, há tonicidade secundária em outras sílabas. Notam-se elisões nos versos 1 (-te_e), 3 (-do_aos, se_o-), 5 (-do_a-) e 6 (-se_a, que_eu).

⁸¹ “Anfímacro (forte+fraco+frote) / _ /” (TAVARES, 2012, p. 171)

c. Estrofe:

O poema é isostrófico, constituído de 2 tercetos. É isométrico (versos alexandrinos). Os tercetos são ambos heterorrítmicos.

d. Sonoridade:

Tabela 30 – Sonoridade do poema “Olhe-me tão somente...”

Versos	Rimas	Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Olhe-me tão somente, e não me diga nada,	a				
Pois a frase menor seria demasiada.	a	emparelhada	rica	pura suficiente	grave
O silêncio diz tudo aos que se olham assim...	b				
Nos seus olhos, que são dois favos de meiguice,	c				
Eu vejo todo o amor que você nunca disse...	c	intercalada	rica	pura suficiente	grave
- Ésse amor que eu bem sei que você tem por mim.	b	intercalada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e ricas. Todas são puras suficientes. Na sua maioria, são também graves.

2.2.5.2. Aspectos melódicos

A canção silábica tem uma extensão que vai de ré#3 a mi4. Uma das características melódicas mais marcantes de “Olhe-me tão somente...” são as frases descendentes a partir das notas mais agudas da canção. Grandes saltos de intervalos como de sétima e sexta também são utilizados pelo compositor. Mais uma vez, como também observamos nas canções anteriores, Guarnieri utiliza frases bem claras e definidas, seguindo os versos do poema. As respirações podem acompanhar as mudanças entre versos do texto. O intérprete também pode respirar, nas vírgulas. Para a última frase da canção, no entanto, talvez seja necessária uma respiração adicional já que a última nota é bastante longa. Uma sugestão é que o cantor respire antes de “por mim” (c. 35). Os símbolos de crescendo e decrescendo acompanham todas as melodias e indicam as conduções das frases.

Fig. 32 – Exemplo melódico, “Olhe-me tão somente...” c. 2-8

Com exaltação ($\text{♩}=60$) *mf*

O - lhe-me tão so - men - te, e
 [ˈo - λi - mi tẽ:u so mẽ - tjɪ i]

5 não me di - ga na - da, Pois a fra - se me - nor se -
 [nõ:u mi ˈɔʝɪ - gẽ ˈna - da ˈpo:i - za ˈfra - zi me ˈnor se]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no *copyright* de Camargo Guarnieri

Os materiais melódicos não se repetem na canção de Guarnieri. Para cada nova frase há uma nova melodia. A última frase, entretanto, faz-nos lembrar da primeira, por ter também uma linha melódica descendente a partir da nota mais aguda da canção.

Fig. 33 – Última frase desc. da canção imitando a primeira frase,
 “Olhe-me tão somente...” c. 30-34

28

dis - se... Es - se a - mor que eu bem
 ['ʃi - si 'e - sjɐ 'mor kjeu bẽ:i]

pp

rall...

pp

a tempo

32

sei que vo - cê tem
 [se:i ki vo - 'se tẽ:i]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no *copyright* de Camargo Guarnieri

O contraponto complexo do piano faz com que ele quase tenha vida própria. A voz flutua solta enquanto o piano tem três desenhos melódicos distintos. Apenas nos interlúdios é que Guarnieri compartilha na voz superior o mesmo desenho melódico da primeira frase do canto (c. 10 e 18). No segundo interlúdio (c. 18), alguns intervalos são modificados:

Fig. 34 – Interlúdios do piano com imitação do canto, “Olhe-me tão somente...” c. 18-21

16

o - lham as - sim...
[ˈo - λã:u a 'sĩ]

mf (cantando)

m.e.

20

Nos seus o - lhos, que são dois
[ˈnũ - se:uz ˈo - λus ki sã:u do:is]

p

Fonte: editoração da autora (2015), com base no *copyright* de Camargo Guarnieri

2.2.5.3. Aspectos rítmicos

A indicação para a semínima é de 60 bpm e o caráter “Com exaltação”. A maior parte dos compassos utilizados por Guarnieri está escrita em 2/4, apenas 3 compassos estão escritos em 3/4 (c. 11, 22 e 24). O compositor seguiu os acentos do verso alexandrino clássico no primeiro verso (acentuação em 6 e 12); no segundo verso, além das acentuações em 6 e 12, ele acrescentou a acentuação em 8. Para o início do primeiro verso “Olhe-me” (c. 2) e no início da segunda semifrase desse mesmo verso, “e não” (c. 4) o compositor escreveu melodias descendentes. O uso do *tenuto* na entrada da voz pretende suavizar o ataque do cantor. A mesma figura rítmica utilizada na canção “Porque estás sempre comigo” (♪ ♩) é utilizada aqui

para também ressaltar a sílaba tônica da palavra e da frase como, por exemplo, nas palavras e partes das palavras “-mente” (c. 4), “nada” (c. 6), “-ria” (c. 9), “-lêncio” (c. 14), “olham” (c. 16), “olhos” (c. 22). Guarnieri seguiu as elisões do poema excetuando-se no verso 1 “-te_e” transformado em “-te-e” e no verso 3 “-do_aos” em “do-aos” e “se_o-“ em “se-o-“.

No c. 33 a prosódia está deslocada. Guarnieri escreveu a sílaba fraca “vo-” da palavra “você” (c. 33) em tempo forte do compasso. Para enfraquecer esse acento em sílaba átona, ele faz um desenho melódico descendente e um decrescendo para o final da canção. O cantor pode abusar no *legato* da frase, pode ressaltar o fonema [s] de “você” para enfraquecer a sílaba átona da palavra e pode dar mais ênfase na palavra “tem”.

O compositor ressaltou as sílabas fortes das frases através dos símbolos de *crescendo* e *decrescendo*, dos tempos fortes dos compassos e das indicações de *tenuto* indicadas em negrito:

Olhe-me tão **somente**, e não me diga **nada**,
 Pois a frase **menor** seria **demasiada**.
 O **silêncio** diz tudo aos que se **olham assim**...

Nos seus **olhos**, que são dois **favos** de **meiguice**,
Eu vejo todo o amor que **você** nunca **disse**...
 - Esse amor que eu bem **sei** que **você** tem por mim

Quando na linha vocal há indicação de *tenuto* escrito por extenso, o piano tem *col canto* (c. 9 e 24). Guarnieri deixa os intérpretes livres para, com calma, poderem articular o texto, dando ênfase à palavra. Um *rallentando* no piano prepara a entrada da voz na última frase da canção.

As três vozes do piano têm desenhos rítmicos distintos. Grupos de quatro semicolcheias estão presentes do início ao fim da canção na maior parte na voz superior da mão direita, dando ao pianista o poder de oferecer condução e movimento à canção.

Fig. 35 – Desenho de semicolcheias no piano,
“Olhe-me tão somente...” c. 1-4



Fonte: editoração da autora (2015), com base no *copyright* de Camargo Guarnieri

2.2.5.4. Aspectos da dinâmica

À melodia descendente do canto e ao seu ritmo iniciado em contratempo, Guarnieri adicionou a dinâmica em *mf* (c. 2) e a indicação de *tenuto* (c. 4), mais uma vez enfatizando o acento do texto. Mesmo iniciando a canção em *mf* para a voz, a canção não ultrapassa essa dinâmica, tendo predominância de *pianos* e um *pianíssimo* na frase final (c. 30). O instrumento acompanhador também tem suas frases em *piano* salvo seus interlúdios em *mf cantando* (c. 10 e 18).

2.2.5.5. Considerações sobre o acompanhamento

O piano desempenha a função de solista nos interlúdios, prelúdio e *coda*, e de instrumento acompanhador que dialoga com o canto. O contraponto do baixo conversa com a voz enquanto a mão direita tem um *ostinato* rítmico de colcheia pontuada e semicolcheia na segunda voz e semicolcheias na primeira voz, como citamos anteriormente. Esse desenho constante das semicolcheias percorre toda a canção, dando uma sensação de continuidade, como se estivesse “dando corda” à música, conduzindo a música para frente. No prelúdio e no acompanhamento da voz o desenho de semicolcheias está na primeira voz da mão direita. Nos interlúdios o desenho passa para a voz superior da mão esquerda (segunda voz). Este acompanhamento lembra aquele baseado em colcheias utilizado por Guarnieri na canção “Pensei em ti com doçura”. Nos interlúdios, o piano imita as melodias da voz (c. 10 e 19) e Guarnieri escreve *cantando*, em imitação da voz.

A tonalidade central da canção é lá menor. A tonalidade menor reflete descritores do poema como, por exemplo, súplica e amor nunca dito.

Nos finais das linhas melódicas do canto, Guarnieri utiliza cadências à dominante: V⁹ nos dois primeiros versos (c. 10 e 17) e II⁹, dominante da dominante, no terceiro verso (c. 29). A presença constante de sétimas e sextas não nos dá sensação de repouso. Mais uma vez, ele quer que a música continue fluindo e ligando as linhas do canto aos prelúdios do piano.

Tabela 31 – Encadeamento da canção “Olhe-me tão somente...”

Número do compasso	1		2		3		4		5			
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
Encadeamentos a:	i		V ⁹		i		V ⁹		V ⁹			
Número do compasso	6		7		8		9		10		11	
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Encadeamentos a:	I ⁹ (d: V ⁹)		iv (d: i)		v	III	II ⁹		V ₉		i	

Fonte: da autora (2015)

Para os versos 4 e 5, em que a poetisa reclama do amor nunca dito, Guarnieri escolheu uma harmonização mais distante do tom central da peça e mais variada, como que sublinhando essa queixa.

No c. 38, já na *coda*, a canção repousa inicialmente em lá menor (i), mas, para surpresa do ouvinte, um pedal em ré1 é superposto ao acorde de lá menor, como sua nota mais grave, deixando a sensação suspensiva de bitonalidade.

2.2.5.6. Aspectos da forma e outros elementos

A canção foi escrita em duas partes: A e B. Na parte A temos um pequeno prelúdio do piano de dois compassos. Esse prelúdio antecipa a ideia principal do instrumento (*ostinato* rítmico) que continuará durante toda a canção. O verso 2 e 3 são separados por um pequeno interlúdio do piano (c. 11-13) que imita a primeira frase do canto. Antes da entrada da segunda estrofe há outro interlúdio do instrumento (c. 18-21).

Tabela 32 – Musicograma da canção “Olhe-me tão somente...”

Número do c.	1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Andamento	Com exaltação $\downarrow = 60$																						
Forma	Prelúdio			A																			
Agógica																							
Dinâmica	<i>p</i>	<	>	<i>mf</i>	>	<	>	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	
Voz	Olhe-me tão somente, e não me diga nada, pois a frase menor seria demasiada.																						
Piano	<i>mf cantando</i>																						
Número do c.	12		13		14		15		16		17		18		19		20						
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Andamento																							
Forma	A														Interlúdio								
Agógica																							
Dinâmica	<i>p</i>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>
Voz	O silêncio diz tudo aos que se olham assim...																						
Piano	<i>mf cantando</i>																						
Número do c.	21		22		23		24		25		26		27		28		29						
Tempos do c.	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Andamento																							
Forma															B								
Agógica																							
Dinâmica	<i>p</i>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>
Voz	Nos seu olhos que são dois favos de meiguice, Eu vejo todo o amor que você nunca disse...																						
Piano	<i>col canto</i>																						
Número do c.	30		31		32		33		34		35		36		37		38		39				
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Andamento																							
Forma	B																						
Agógica	<i>a tempo</i>																						
Dinâmica	<i>pp</i>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>
Voz	Esse amor que eu bem sei que você tem por mim.																						
Piano	<i>dim.</i>														<i>rall.</i>				<i>pp</i>				

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Dentro de uma dinâmica em *mf*, os ataques em *tenuto* das duas semifrases iniciais do canto devem ser aproveitadas dando ênfase à sílaba forte das palavras;
- O desenho de quatro semicolcheias do piano tem a função de “dar corda”, fazer a música andar, caminhar enquanto a voz soa solta, livre para contar sua história, seus sentimentos. A simplicidade e a pureza da linha do canto devem ser diferenciadas da complexidade do contraponto do piano. Através da harmonia, do ritmo e das melodias o instrumento dá suporte emocional ao canto.

2.2.6. “Às vezes, meu amor...”

2.2.6.1. Aspectos do poema

2.2.6.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri fez duas mudanças no texto original quando o transformou em música. A primeira mudança está no título, que no original é “Rêves d’Amour”⁸², e ele optou por colocar o nome da canção usando a primeira parte do primeiro verso do poema “Às vezes, meu amor...”. A segunda mudança está no acréscimo do pronome possessivo “meu” no último verso do poema que se torna então “Mas... há que tempo, meu amor, que não sonho contigo!”.

<i>Poema Original</i>	<i>Descritores</i>
“Rêves d’Amour...”	<i>Sonho</i>
Às vezes, meu amor, quando sonho contigo	<i>Sonho</i>
E, de repente, acordo,	
Em minha boca sinto a delícia de um beijo...	<i>Beijo/Carinho</i>
E recordo, recordo...	<i>Saudade</i>
Vejo um mundo melhor... Nesse mundo te vejo...	<i>O amado</i>
- Mas... há que tempo, amor, que não sonho contigo! (CAMPOS, 1950, p. 41)	<i>Saudade do sonho</i>

O título francês já traz consigo o assunto que será abordado no poema: sonhos de amor. Já o título que Guarnieri escolheu não é tão direto e deixa o espectador em dúvida, sem saber muito bem o que esperar do texto. O tema, mais uma vez, é um amor que pode ou não ser correspondido. O eu lírico é sonhador, romântico e saudosista. Mesmo com um texto tão direto, não sabemos dizer se ela conversa com o amado ou se ela fala consigo mesma em seus sonhos. A primeira parte do poema parece trazer sonhos felizes como o de um beijo, de um mundo melhor. Já no monóstico final a conjunção adversativa, mas, nos transmite um desejo de sonhar novamente, uma saudade dos sonhos passados.

⁸² Sonhos de amor. (tradução nossa)

2.2.6.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo

Tabela 33 – Ritmo do poema “Rêves d’Amour...”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos												Céluas Métricas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
1	Às	ve	zes	meu	a	mor	quan	do	so	nho	con	ti	(go)	jâmbico+jâmbico+jâmbico+anapéstico+anapéstico
2	E	de	re	pen	tea	cor	(do)							peón quarto+anapéstico
3	Em	mi	nha	bo	ca	sin	toa	de	lí	cia	deum	bei	(jo)	jâmbico+jâmbico+jâmbico+anapéstico+anapéstico
4	E	re	cor	do	re	cor	(do)							anapéstico+anapéstico
5	Ve	joum	mun	do	me	lhor	nes	se	mun	do	te	ve	(jo)	anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico
6	Mas	há	que	tem	poa	mor	que	não	so	nho	con	ti	(go)	(forte)+anapéstico+jâmbico+anapéstico+anapéstico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias alternam-se ao longo do poema, dando a ele riqueza e variedade rítmicas. Há predominância das células ternárias (anapésticas). O verso 6 inicia-se com um forte isolado por reticências, de forma a marcar a mudança no ambiente lírico com a revelação de que os sonhos com o amado há tempos não povoam a mente da poetisa. Notam-se elisões nos versos 2 (-te_a-), 3 (de_um e to_a), 5 (-jo_um) e 6 (-po_a).

b. Métrica

Tabela 34 – Métrica do poema “Rêves d’Amour...”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos												Ictos	Acentuação do verso	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
1	Às	ve	zes	meu	a	mor	quan	do	so	nho	con	ti	(go)	2 - 6 - 9 - 12	2 - 6 - 12
2	E	de	re	pen	tea	cor	(do)							4 - 6	6
3	Em	mi	nha	bo	ca	sin	toa	de	lí	cia	deum	bei	(jo)	2 - 4 - 6 - 9 - 12	6 - (9) - 12
4	E	re	cor	do	re	cor	(do)							3 - 6	3 - 6
5	Ve	joum	mun	do	me	lhor	nes	se	mun	do	te	ve	(jo)	3 - 6 - 9 - 12	6 - 12
6	Mas	há	que	tem	poa	mor	que	não	so	nho	con	ti	(go)	1 - 4 - 6 - 9 - 12	1 - (4) - 6 - (9) - 12

Fonte: da autora (2015)

Os versos 1, 3, 5 e 6 são de 12 sílabas (alexandrinos), todos clássicos com acentuação nas sílabas 6 e 12. Os versos 2 e 4 são hexassílabos. O poema é,

portanto, heterométrico polimétrico. Há encadeamento entre os versos 1 e 2 e entre os versos 2 e 3.

c. Estrofe

O poema é alostrófico, constituído de duas estrofes: uma quintilha inicial, seguida de um monóstico. Tem, portanto, estrofes combinadas. O poema é heterométrico. A quintilha é heterorrítmica.

d. Sonoridade

Tabela 35 – Sonoridade do poema “Rêves d’Amour...”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Às vezes, meu amor, quando sonho contigo	a				
E, de repente, acordo,	b				
Em mina boca sinto a delícia de um beijo...	c				
E recordo, recordo...	b	cruzada	pobre	pura opulenta	grave
Vejo um mundo melhor... Nesse mundo te vejo..	c	cruzada	rica	toante	grave
Mas... há que tempo, amor, que não sonho contigo!	a	oposta	pobre	pura opulenta	grave

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com duas rimas cruzadas e uma oposta, conforme mostrado acima. As três rimas são finais: duas pobres e outra rica. A pobre é pura opulenta e a rica, toante. As três são graves.

2.2.6.2. Aspectos melódicos

A tessitura da canção está em região média e a extensão vai de dó3 a ré4. Existem frases melódicas bem distintas em relação ao comprimento. Pequenos motivos melódicos foram escritos para as semifrases separadas por vírgulas (c. 4-6). O intérprete pode, inclusive, usar as vírgulas do texto para fazer pequenas cesuras ou breves respirações. Contudo, o final do primeiro verso (c. 6), o verso 2 e um pedaço do 3 são ligados através de elisões. Guarnieri manteve o encadeamento entre os versos fazendo elisões entre a última sílaba dos versos 1 e 2 com as primeiras sílabas do versos 2 e 3. Assim, as vírgulas não podem ser usadas como pontos de respiração. O melhor lugar para o cantor respirar é onde estão marcados

os sinais no exemplo abaixo. Outro lugar para fazer uma respiração caso a anterior fique difícil seria antes da palavra “sinto”.

Fig. 36 – Sugestão de respiração na melodia,
“Às vezes, meu amor...” c. 5-10

Às ve - zes, meu a - mor, quan-do so-nho con - ti - go e, de re-pen - te a -
cor - do, em mi-nha bo - ca sin - to a de - lí - cia de um bei - jo

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

As frases seguintes são curtas, separadas pelas vírgulas do texto, o que dá liberdade ao cantor em relação às respirações. As frases melódicas não se repetem e a música tem caráter bem alegre, entretanto, a presença da palavra “mas” no c. 21, em uma nota longa e *rallentando* no piano e com uma pausa logo após, muda o espírito da narradora: que pena que ela há muito tempo não sonha com seu amado⁸³. A melodia da última frase lembra a primeira pelo uso imitativo dos primeiros intervalos dela.

O piano tem melodias independentes da voz. Em contraponto a 3 ou, à vezes, quatro vozes Guarnieri escreveu uma melodia cristalina na região aguda do instrumento. Os ornamentos lembram aqueles usados na primeira canção do ciclo “Quero dizer baixinho...”. A melodia do prelúdio se repete com algumas variações nos interlúdios e na *coda* a uma oitava a baixo.

⁸³ O pianista Martin Katz comenta que correpetidores e cantores deveriam saber pelo menos duas palavras em cada língua: “e” e “mas”. No poema de Campos a presença do “mas” contraria tudo o que foi dito antes e este efeito deve ser observado pelos intérpretes. (KATZ, 2009, p. 48)

Fig. 37 – Melodia do prelúdio do piano,
 “Às vezes, meu amor...” c. 1-4

Cômodo (♩=63)

com alegria
p

As ve - zes, meu a - mor, quan - do so - nho con -
 [az 've - ziz me:u a 'mor 'kwẽ-du 'so - ju kõ]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.6.3. Aspectos rítmicos

A indicação de metrônomo para a semínima é de 63 bpm e “Cômodo”. Para o piano Guarnieri escreveu “com alegria”. Pela primeira vez no ciclo *Para acordar teu coração*, Guarnieri escolheu compor em compasso composto. A maioria dos compassos da canção é escrita em 9/8, porém há também alguns compassos em 6/8 como na entrada da voz (c. 5), quando ela tem o texto “e recordo, recordo...” e no final da canção (c. 22-24 e 26-28). O fato de o autor ter escolhido o compasso composto pode ter sido devido à predominância de células métricas ternárias do poema. Excetuando-se pelo último verso ele acentuou as sílabas 6 e 12 dos versos alexandrinos clássicos e o sexto nos versos hexassílabos. No último verso ele dilata a frase musical, dando destaque também aos acentos secundários do verso (1, 4 e 9). Assim ele parece demonstrar o impacto do tempo dilatando o verso sobre mais compassos musicais, representando o saudosismo sentido e perdendo, inclusive, a vivacidade da canção.

A mesma característica encontrada nas outras canções de indicar a condução de frase está presente aqui. As palavras e sílabas que Guarnieri destacou estão escritas em negrito:

Às **vezes**, meu **amor**, quando **sonho** contigo
 E, de **repente**, **acordo**,
 Em minha **boca** **sinto** a delícia de um **beijo**...
 E **recordo**, **recordo**...
 Vejo um **mundo** melhor... Nesse **mundo** te **vejo**...

- **Mas**... há que **tempo**, meu **amor**, que não **sonho** contigo!

Guarnieri utilizou dois *rallentandi* em momentos importantes do texto. O primeiro é no c. 9 onde o texto diz que a narradora sente em sua boca “a delícia de um beijo”. Para o piano temos *col canto*, deixando o cantor livre. O outro *rallentando* está escrito no c. 21 onde ela diz: “Mas...” que pena que faz tempo que eu não sonho contigo.

Fig. 38 – Liberdade no *rallentando* da voz,
 “Às vezes, meu amor...” c. 9

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting at measure 7. It features a melodic line with a 'rall.' (rallentando) marking above it. The lyrics are written below the notes: 'ti - go E de re-pen - te a - cor - do, Em mi-nha bo - ca sin - to a de-li-cia de um'. Below the lyrics are phonetic transcriptions: '[tʃi - gwi dʒi xe 'pẽ - tʃja 'kor - dwẽ:i 'mi - jnẽ 'bo - ke 'sĩ - tu a de-'li-sie dʒjũ]'. The bottom staff is the piano accompaniment, with a '(col canto)' marking. It includes various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 2, 1, 2, 5, 1) indicated by numbers below the notes.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Nos solos do piano há presença de ornamentos. “Os ornamentos do acompanhamento estabelecem um sentimento caprichoso, semelhante ao de uma cantiga de roda” (VERHAALLEN, 2001, p. 267).

2.2.6.4. Aspectos da dinâmica

As conduções de frase indicadas pelos símbolos de crescendo são escritas dentro de uma dinâmica em *piano*. Guarnieri só escreveu um *pianíssimo* para o canto no último compasso da música. O acompanhamento do piano também foi escrito dentro da dinâmica do *piano*, com alguns símbolos de dinâmica e um *pianíssimo* justamente onde o canto diz “e recorde, recorde” criando uma atmosfera para a palavra.

2.2.6.5. Considerações sobre o acompanhamento

A melodia com ornamentos percorre o prelúdio, os interlúdios e a *coda* como já apontamos nos aspectos melódicos. Nos interlúdios o piano começa sempre antes do término da linha do canto fazendo uma sobreposição, uma elipse. O mesmo tema do prelúdio é apresentado nos interlúdios com pequenas variações nas células rítmicas. O desenho ternário está sempre presente, dando vida e caminhar à música.

O piano está em contraponto com o canto. O instrumento, quando acompanha o canto, apresenta desenhos melódicos com variações sobre o tema da introdução. Estas variações percorrem toda a canção. No c. 14 e 15, quando há marcação de *pianíssimo*, ele faz uma imitação do tema da voz apresentado no verso 4 “e recorde, recorde...”.

Fig 39 – Piano imita a voz,
“Às vezes, meu amor...” c. 14-15

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in 6/8 time, with lyrics "cor - do, re - cor - do..." and phonetic transcription "['kɔr - du xe - 'kɔr - du]". The piano part is in 6/8 time, featuring a melodic line with fingerings (1, 2, 4, 5) and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in measure 15.

A tonalidade central da canção é dó maior. O modo usado foi o lídio, às vezes com a sétima maior, lídio brasileiro, remetendo à sonoridade da música nordestina. Ambientação tonal e modo melódico escolhidos refletem descritores leves, associados a sonho, carinhos e beijos. As cadências, interligando finalizações das frases do canto a solos do piano, são:

- v - I (c. 4-5)
- II⁷ - I (c. 9-10)
- IV - I (c. 14)
- IV - I⁷ (c. 17-18)
- v - I (c. 21-22)
- V⁹ - I (c. 24-25)

Notamos que, apenas na cadência que antecede a *coda* há a típica sequência tonal tensão/relaxamento (V₉ - I). Ainda assim, como a terça do acorde de dominante é omitida (si), o trítone não está presente.

O pedal em ré no penúltimo compasso (c. 27) disfarça a cadência tonal V - I. A sequência II⁷ - v (ou V) - I é usada nos c. 4-5; 21-22 e 24-25. O uso da quarta aumentada (fá#) e da sétima menor (sib) nessa sequência contribui para o reforço do caráter modal da peça. No prelúdio, por exemplo, a cadência que antecede a entrada do canto é v-I, como podemos observar no encadeamento:

Tabela 36 – Encadeamento do prelúdio da canção “Às vezes, meu amor...”

Número do compasso	1			2			3		
Tempos do compasso	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Encadeamentos C:	I	iii	I ⁹	vi	iii	II ⁷	I	iii	II ⁷
Número do compasso	4			5					
Tempos do compasso	1	2	3	1	2	3			
Encadeamentos C:	v	II	v	I					

Fonte: da autora (2015)

2.2.6.6. Aspectos da forma e outros elementos

Guarnieri dividiu a parte vocal da canção “Às vezes, meu amor...” em três partes. A primeira do c. 4 a 10, a segunda do c. 12 a 19 e a última do c. 21 ao 28. As linhas do canto são intercaladas pelos solos do piano que sempre se iniciam antes da voz terminar seu tema, como já discutimos nos aspectos do acompanhamento. A

divisão de Guarnieri não seguiu a divisão do poema de Campos. É interessante ressaltar que o compositor deixou o quarto verso “E recordo, recordo...” (c. 13) perdido entre os interlúdios do piano trazendo uma atmosfera de recordação, de saudade, de passado. O musicograma aponta as principais ideias da canção:

Tabela 37 – Musicograma da canção “Às vezes, meu amor...”

Número do c.	1			2			3			4									
Tempos do c.	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3							
Andamento	Comodo J = 63																		
Forma	Prelúdio																		
Agógica	Com alegria																		
Dinâmica												p <							
Voz																			
Piano																			
Número do c.	5		6			7			8			9							
Tempos do c.	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3					
Andamento																			
Forma	A																		
Agógica																			
Dinâmica	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<					
Voz	vezes, meu amor,			quando sonho contigo e de repente a acordo, em minha boca sinto a delícia de um															
Piano	col canto																		
Número do c.	10			11			12												
Tempos do c.	1	2	3	1	2	3	1	2	3										
Andamento	a tempo																		
Forma	Interlúdio																		
Agógica																			
Dinâmica	>									<									
Voz	beijo...									E re-									
Piano																			
Número do c.	13		14		15		16			17									
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	1	2	3	1	2	3							
Andamento																			
Forma	B																		
Agógica																			
Dinâmica	>	<	>						<	>	<								
Voz	cordo, recordo...						Vejo um mundo melhor... nesse mundo te												
Piano	pp																		
Número do c.	18			19			20												
Tempos do c.	1	2	3	1	2	3	1	2	3										
Andamento	Interlúdio																		
Agógica																			
Dinâmica	>									rall.									
Voz	vejo...																		
Piano																			
Número do c.	21			22		23		24		25			26		27		27		
Tempos do c.	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	
Andamento	a tempo																		
Forma	C																		
Agógica																			
Dinâmica	p	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	pp
Voz	Mas...			há que tempo, meu amor, que não sonho contigo!															
Piano																			

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Mesmo que a narradora esteja com saudades de sonhar com seu amado, a canção desperta um sentimento de felicidade;

- Os interlúdios do piano criam uma atmosfera de recordação pela repetição constante do tema;

- A dinâmica da canção é *piano* e a voz do intérprete pode usar uma emissão despretensiosa, mais próxima à fala;

- A palavra “mas” muda o caráter de alegria para um sentimento de saudade dos sonhos que ela tinha com seu amado e o cantor pode usar essa mudança de sentimento também no timbre que utilizará na voz.

2.2.7. “Quero afagar-te o rosto docemente”

2.2.7.1. Aspectos do poema

2.2.7.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri não fez mudança do poema original de Campos e nem usou repetições como fez em algumas outras canções do ciclo. Ele apenas mudou o título da canção para o primeiro verso do poema, “Quero afagar-te o rosto docemente”.

Poema Original	Descritores
“Canção íntima”	<i>Intimidade</i>
Quero afagar-te o rosto docemente, Para que apenas sintas a impressão Da ternura que guardo avaramente Em minha mão...	<i>Carinho</i> <i>Ternura</i>
E quero, ao teu ouvido, carinhosa, Dizer uma canção que hoje te fiz: Hás de achá-la, talvez, maravilhosa, Embora só para me ver feliz.	<i>Carinhosa/dizer uma canção</i> <i>Dúvida</i>
Depois... eu ficarei na tua vida E no teu coração de sonhador, Como uma sombra leve e enternecida, Para melhor amar o teu amor. (CAMPOS, 1950, p. 80)	<i>Amado sonhador</i> <i>Amor</i>

Este também é um poema mais longo do que a maioria dos que Guarnieri utilizou. O texto é recheado de manifestações de carinho como, por exemplo, “afagar-te o rosto docemente”, “ternura que guardo avaramente em minha mão”, “carinhosa”. O que nos traz dúvida é quando ela diz que o amado talvez ache a canção maravilhosa só para vê-la feliz. Então, talvez ela duvide de seus sentimentos e discurso?

Como rotina nos poemas de Campos escolhidos por Guarnieri, os versos não deixam claro se o amor é correspondido e nem se o poema é um diálogo direto com a pessoa amada ou um devaneio solitário. Desta vez o eu lírico se revela como sendo do sexo feminino (“carinhosa”).

2.2.7.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 38 – Ritmo do poema “Canção íntima”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos										Células Métricas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
1	Que	roa	fa	gar	teo	ros	to	do	ce	men	(te)	
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+jâmbico+anfíbraco+anapéstico
2	Pa	ra	quea	pe	nas	sin	tas	aim	pres	são		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+jâmbico+anfíbraco+anapéstico
3	Da	ter	nu	ra	que	guar	doa	va	ra	men	(te)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto
4	Em	mi	nha	mão								
	-	/	-	/								jâmbico+jâmbico
5	E	que	roao	teu	ou	vi	do	ca	ri	nho	(sa)	
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anfíbraco+anapéstico
6	Di	zer	u	ma	can	ção	queho	je	te	fiz		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		jâmbico+peón quarto+peón quarto
7	Hás	dea	chá	la	tal	vez	ma	ra	vi	lho	(sa)	
	/	-	/	-	-	/	-	-	-	/		trocaico+trocaico+jâmbico+peón quarto
8	Em	bo	ra	só	pa	ra	me	ver	fe	liz		
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+peón quarto+jâmbico
9	De	pois	eu	fi	ca	rei	na	tu	a	vi	(da)	
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/		jâmbico+peón quarto+jâmbico+jâmbico
10	E	no	teu	co	ra	ção	de	so	nha	dor		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto
11	Co	mou	ma	som	bra	le	veeen	ter	ne	ci	(da)	
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		peón quarto+jâmbico+peón quarto
12	Pa	ra	me	lhor	a	mar	o	teu	a	mor		
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias se alternam ao longo do poema, dando a ele riqueza e variedade rítmicas. Há uma sequência de encadeamentos que percorre os versos 2, 3 e 4. Também há encadeamento entre os versos 5 e 6; 7 e 8. Há outra sequência de encadeamentos entre os versos 9, 10, 11 e 12. Notamos elisões nos versos 1 (-ro_a-, -te_o), 2 (que_a-, a_im-), 3(-do_a-), 5 (ro_ao), 6 (que_ho-), 7 (de_a-), 11 (-mo_u-, -ve_e_en-).

b. Métrica

Tabela 39 – Métrica do poema “Canção íntima”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos											Ictos	Acentuação do Verso
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
1	Que	roa	fa	gar	teo	ros	to	do	ce	men	(te)		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 10	6 - 10
2	Pa	ra	quea	pe	nas	sin	tas	aim	pres	são			
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 10	4 - 10
3	Da	ter	nu	ra	que	guar	doa	va	ra	men	(te)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3 - 6 - 10	3 - 10
4	Em	mi	nha	mão									
	-	/	-	/								2 - 4	4
5	E	que	roao	teu	ou	vi	do	ca	ri	nho	(sa)		
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		2 - 4 - 6 - 10	2 - 6 - 10
6	Di	zer	u	ma	can	ção	queho	je	te	fiz			
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		2 - 6 - 10	2 - 6 - 10
7	Hás	dea	chá	la	tal	vez	ma	ra	vi	lho	(sa)		
	/	-	/	-	-	/	-	-	-	/		1 - 3 - 6 - 10	3 - 6 - 10
8	Em	bo	ra	só	pa	ra	me	ver	fe	liz			
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		2 - 4 - 8 - 10	4 - 10
9	De	pois	eu	fi	ca	rei	na	tu	a	vi	(da)		
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/		2 - 6 - 8 - 10	2 - 6 - 10
10	E	no	teu	co	ra	ção	de	so	nha	dor			
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3 - 6 - 10	6 - 10
11	Co	mou	ma	som	bra	le	veeen	ter	ne	ci	(da)		
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		4 - 6 - 10	6 - 10
12	Pa	ra	me	lhor	a	mar	o	teu	a	mor			
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 10	6 - 10

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são decassílabos, exceto o verso 4, que é tetrassílabo. A acentuação é bastante variada, ao longo dos versos. A mudança de métrica no verso 4, que quebra a isometria dos versos, quer ressaltar a contenção da ternura na mão da poetisa.

c. Estrofe

O poema é isostrófico, constituído de 3 quadras, sendo também uniforme. O poema é heterométrico. As quadras são heterorrítmicas.

d. Sonoridade:

Tabela 40 – Sonoridade do poema “Canção Íntima”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Quero afagar-te o rosto docemente	a				
Para que apenas sintas a impressão	b				
Da ternura que guardo avaramente	a	cruzada	pobre	pura opulenta	grave
Em minha mão	b	cruzada	pobre	pura suficiente	aguda
E quero, ao teu ouvido, carinhosa,	c				
Dizer uma canção que hoje te fiz:	d				
Hás de achá-la, talvez, maravilhosa,	c	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Embora só para me ver feliz.	d	cruzada	rica	pura suficiente	aguda
Depois... eu ficarei na tua vida	e				
E no teu coração de sonhador,	f				
Como uma sombra leve e enternecida,	e	cruzada	rica	pura suficiente	grave
Para melhor amar o teu amor	f	cruzada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais, cruzadas, e há o mesmo número de ricas e pobres. Todas são puras suficientes, exceto a primeira, que é pura opulenta. Há o mesmo número de agudas e graves.

2.2.7.2. Aspectos melódicos

Também para uma tessitura vocal média, a extensão da voz na canção “Quero afagar-te o rosto docemente” vai de dó³ a mi⁴. Uma das características mais marcantes da canção são as melodias silábicas descendentes que se repetem ao longo da peça. Para ressaltar algumas palavras Guarnieri utilizou saltos de intervalos grandes como no c. 7 (salto de quinta) para as palavras, “a impressão” e no c. 40 para a palavra “amar”. O mesmo acontece no salto de oitava do c. 23 nas palavras “embora só”. Todas foram enfatizadas com *tenuto* e o cantor deve evitar que o salto e o *tenuto* alterem a prosódia.

Fig. 40 – Exemplo melódico da canção “Quero afagar-te o rosto docemente” c. 20-26

19

ção que ho-je te fiz: Hás de a - cha-la, tal-vez, ma-ra-vi-
 [ˈsɛ:u ki ˈo-ʒi tʃi fis az ɔʒja ˈja-lɐ ta:u ˈvez ma-ra-vi]

23

lho-sa, Em-bo-ra só pa-ra me ver fe - liz.
 [ˈlɔ-zɐ ẽ ˈbɔ-rɐ sɔ ˈpa-rɐ mi ver fe ˈlis]

ten.

p

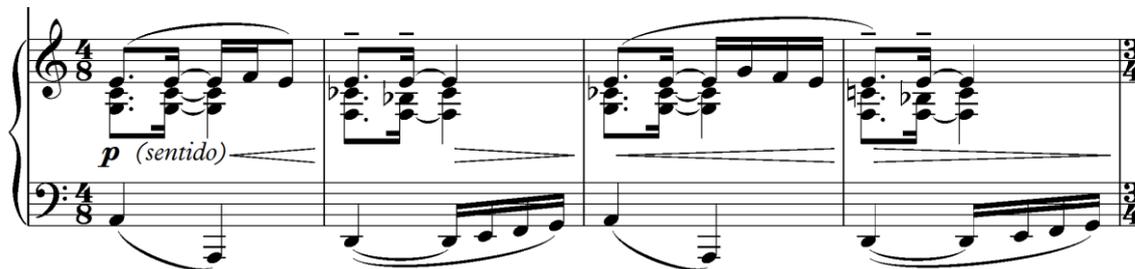
cresc.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na linha do canto, a partir do c. 31, há uma imitação das primeiras frases melódicas (c. 5-11) com diversas variações rítmicas e em alguns intervalos.

A textura usada por Guarnieri para o piano é menos densa que a usada em canções anteriores. As melodias são simples e transmitem doçura. A mão direita assume um caráter de acompanhamento enquanto que a esquerda tem desenho contrapontístico que dialoga com a voz. Nos primeiros quatro compassos do piano temos a principal célula rítmica/melódica do acompanhamento que vai predominar em toda a canção.

Fig. 41 – Principal célula rítmica/melódica do acompanhamento,
 “Quero afagar-te o rosto docemente” c. 1-4



Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.7.3. Aspectos rítmicos

“Dolente” é a expressão escrita por Guarnieri. A canção tem movimento lento com a colcheia a 76 bpm. A fórmula de compasso varia entre 4/8 e 3/4, mudanças claramente feitas em favor do texto. No c. 19, por exemplo, Guarnieri utilizou o compasso 5/8 para encaixar o texto “-ção que hoje te”. Essa mudança de compasso traz liberdade e fluidez à música. A presença de mais células rítmicas binárias e quaternárias no poema original pode justificar a subdivisão majoritariamente binária dos tempos dos compassos. A acentuação métrica do poema está bastante alinhada com o acento forte do compasso da canção com exceção do “e” no tempo forte do c. 34.

Guarnieri obedeceu as elisões do poema nos versos 1 a 4, 7 a 10 e 12. No verso 5 ele escreveu “-ro-ao” e no verso 6 “que-ho”, separando as elisões do poema original. No verso 11 ele separa o texto em “-ve-e_en”. Os desenhos rítmicos são simples e parecem imitar a fala. O desenho rítmico abaixo é utilizado nos textos “quero a-fa” (c. 4), “para que a-” (c. 6), “uma can-” (c. 18), “maravi-” (c. 22), “para me” (c. 24), “e no teu” (c. 34), “como uma” (c. 36) e “para me-” (c. 39):

Fig. 42 – Célula rítmica da canção “Quero afagar-te o rosto docemente”



As sílabas e palavras que Guarnieri destacou através da acentuação do compasso, de células rítmicas ou de *tenutos* estão escritas em negrito:

**Quero afagar-te o rosto docemente,
Para que apenas sintas a impressão**
Da ternura que **guardo** avaramente
Em minha **mão**...

E **quero**, ao teu ouvido, carinhosa,
Dizer uma **canção** que hoje te **fiz**:
Hás de **achá-la**, talvez, maravilhosa,
Embora **só** para me ver feliz.

Depois... eu ficarei na tua **vida**
E no teu **coração** de sonhador,
Como uma sombra **leve** e enternecida,
Para melhor **amar o teu amor**.

Como apontamos nos aspectos melódicos da canção, a mão direita apresenta uma linguagem de acompanhadora harmônico-rítmica do canto e a principal característica dos seus desenhos rítmicos é que não há ataque nos segundos tempos dos compassos. Os segundos tempos estão sempre ligados à nota anterior. Apenas no c. 35 é que Guarneri usa um ataque na cabeça do segundo tempo do compasso. Mas, mesmo assim, ele não se torna agressivo porque a última semicolcheia da melodia principal está ligada à semínima seguinte. Essa prática tira qualquer agressividade percussiva do acompanhamento deixando-o “sentido”, dolorido como sugeriu Guarneri na partitura.

Fig. 43 – Ataque da mão direita no 2. tempo do c. 35,
“Quero afagar-te o rosto docemente”

31

pois... eu fi-ca - rei na tu-a vi - da E no teu co-ra-ção de so-nha -
[po:is e:u fi-ka 'rei nẽ 'tu:v 'vi - de I nu te:u ko-ra 'sẽ:u dʒI so-ja]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarneri

2.2.7.4. Aspectos da dinâmica

A dinâmica da canção é *p*. Existem os símbolos de *crescendo* e *decrescendo* para a condução de frase como nas canções anteriores. Para a voz, além do *p*, Guarneri escreveu “terno”, quer dizer, uma emissão doce com carinho e cuidado. O piano tem uma indicação de *pp* no c. 37 justamente quando a voz está na tessitura mais grave da canção e com o texto “leve e enternecida”. É interessante ressaltar a dinâmica em *p* marcada para o canto no c. 7: a frase melódica que vem num *crescendo*, é interrompida pela nota *mi*₄ em *p* e *tenuto*:

Fig. 44 – Dinâmica c. 7 da canção “Quero afagar-te o rosto docemente”

The image shows a musical score for the song "Quero afagar-te o rosto docemente". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and starts at measure 5. The lyrics are: "gar-te o ros - to do - ce - men te, Pa - ra que a - pe - nas sin - tas a im - pres - ['gar - tʃjũ 'xos - tu do - si 'mẽ - tʃi 'pa - rɐ kja 'pe - nɐs 'sĩ - tez a:ĩ - pre]". The piano accompaniment is in 3/4 time and features a steady bass line with chords. A red arrow points to a note in the vocal line at measure 7, which is marked with a dynamic of *p* and the instruction *ten.* (tenuto). The piano part has a *col canto* marking at the end of the excerpt.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarneri

2.2.7.5. Considerações sobre o acompanhamento

O acompanhamento da canção lembra as harmonias e ritmos da música popular, principalmente os da Bossa Nova. Recheada de acordes dissonantes de sétima e nona, lá menor é a tonalidade central. A escolha do modo menor reflete descritores do poema ligados a intimidade, ternura, porém permeados da dúvida sobre os sentimentos do amado. Entre os c. 15 e 21, há uma modulação para sol menor que começa a retornar a lá menor no c. 22. Há vários encadeamentos harmônicos do quarto para o primeiro grau (iv-i), como, por exemplo, na introdução do piano exemplificada abaixo:

Tabela 41 – Encadeamento da canção “Quero afagar-te o rosto docemente...”

Número do compasso	1		2		3		4		5		
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Encadeamentos a:	i		iv		i		iv		i		

Fonte: da autora (2015)

Outros trechos em que a alternância iv – i se faz presente são: c. 5-7; 12-14; 30-34; 41-42. As cadências encontradas na peça são:

- V⁹ – i (c. 11-12), no término da primeira estrofe
- V⁷ - i (c. 24-25), no final da segunda estrofe
- V⁹ - I (c. 28-29), reafirmando a tonalidade de lá menor, recém-reconduzida de sol menor
- iv – i (c. 41-42), no final da terceira estrofe
- IV – i (c. 43-44), para concluir a peça

Vale ressaltar que tanto nas seções A e A' em lá menor, como na seção B, que passa por sol menor, as melodias do canto estão sempre no modo eólio, sem alteração das sensíveis dos seus tons.

A similaridade com a música popular também é marcada pelo ritmo constantemente sincopado da mão direita, o que traz fluidez ao pulso da canção, como apontamos nos aspectos rítmicos do estudo.

Fig. 45 – Ritmo sincopado,
“Quero afagar-te o rosto docemente” c. 27-35

The musical score for measures 27-35 is presented in three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note rest followed by a quarter note 'De' with the phonetic transcription [dɛ] below it. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a syncopated right-hand melody with chords and a steady bass line. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat (B-flat).

31

pois... eu fi-ca - rei na tu-a vi - da E no teu co-ra-ção de so-nha-
 ['po:is e:u fi-ka 'rei nɐ 'tu:v 'vi - dɐ i nu te:u ko-ra 'sɐ:u dʒi so-ɲa]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.7.6. Aspectos da forma e outros elementos

“Quero afagar-te o rosto docemente” foi escrita na forma canção, A-B-A’, no qual A’ tem variações rítmicas e texto distintos de A. As seções obedecem exatamente à divisão de estrofes do poema de Campos.

Tabela 42 – Musicograma da canção “Quero afagar-te o rosto docemente”

Número do c.	1				2				3				4				5						6																			
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6								
Andamento	Dolente ♩ = 76																																									
Forma	Prelúdio												A																													
Agógica													terno																													
Dinâmica	<i>p</i>												<i>p</i> < >																													
Voz	Quero afagar-te o rosto docemente, para que a-																																									
Piano	<i>sentido</i>																																									
Número do c.	7						8				9				10				11				12				13				14											
Tempos do c.	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Andamento																																										
Forma	A																																									
Agógica	<i>tenuto</i>																																									
Dinâmica	< <i>p</i> > < >																																									
Voz	penas a impressão da ternura												que guardo avaramente em minha mão.												E																	
Piano	<i>col canto</i>																																									
Número do c.	15						16				17				18				19						20																	
Tempos do c.	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6						
Andamento																																										
Forma	B																																									
Agógica																																										
Dinâmica	> < >																																									
Voz	quero ao teu ouvido, carinhosa,												Dizer uma canção que hoje te fiz:												Hás de a-																	
Piano																																										
Número do c.	21				22				23						24						25				26																	
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4								
Andamento																																										
Forma	B																																									
Agógica																																										
Dinâmica	> < >																																									
Voz	chá-la, talvez, maravilhosa, embora só para me ver feliz.																																									
Piano																																										
Número do c.	27				28				29				30																													
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																										
Andamento																																										
Forma	Interlúdio																																									
Agógica																																										
Dinâmica	<																																									
Voz	De-																																									
Piano																																										
Número do c.	31						32				33				34				35						36						37				38							
Tempos do c.	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
Andamento																																										
Forma	A'																																									
Agógica																																										
Dinâmica	< >																																									
Voz	pois eu ficarei na tua vida												e no teu coração de sonhador, como uma sombra leve e enternecida,																													
Piano																																										
Número do c.	39				40						41				42				43						44																	
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4								
Andamento																																										
Forma	A'																																									
Agógica	<i>tenuto</i> <i>rall.</i> <i>a tempo</i>																																									
Dinâmica	<i>dim.</i> <i>pp</i>																																									
Voz	para melhor amar o teu amor.																																									
Piano	<i>col canto</i>																																									

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- As mudanças de compasso devem ser interpretadas sempre a serviço do texto;
- As indicações de *tenuto* devem ser livres e a dicção clara para que a palavra seja evidenciada;
- A dinâmica do canto é *piano* e “terno”. O timbre usado na canção deve seguir essas indicações de expressão, deve ser “terno” como o poema;
- Além da indicação de “Dolente”, de expressar dor e lamento, Guarnieri ainda incluiu “sentido” na linha do piano;
- Cantor e pianista podem se inspirar na liberdade das canções da Bossa Nova.

2.2.8. “Aceitei tua amizade”

2.2.8.1. Aspectos do poema

2.2.8.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri modificou o título original de Campos para “Aceitei tua amizade”, primeiro verso do poema. Apenas parte do último verso (“no teu amor”) se repete no final da peça.

<i>Poema Original</i>	<i>Descritores</i>
“Canção da tua amizade”	Amizade
Aceitei tua amizade Só para não te perder, Pois tinha a felicidade De, às vezes, te poder ver...	Amizade Medo Felicidade
E o tempo se foi passando... Mas um dia, de mansinho, Minha alma a tua cercando, Prendeu-te no meu carinho...	Espera Envolvimento
E, agora, vivo embalada Neste sonho encantador... Já não penso mais em nada... - Apenas no teu amor! (CAMPOS, 1950, p. 64)	Felicidade Amor/Paixão

O título nos mostra que há um envolvimento, uma amizade. O eu lírico é feminino (“embalada”). As estrofes do poema mostram claramente o que aconteceu. Na primeira, ela diz que aceitou sua amizade para não perdê-lo porque, pelo menos, ainda poderia vê-lo. Na segunda estrofe os versos dizem que, “de mansinho”, sua alma prendeu a dele. E, agora, finalmente ela vive o “sonho encantador” de ter seu amor.

2.2.8.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 43 – Ritmo do poema “Canção da tua amizade”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos								Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	A	cei	tei	tu	aa	mi	za	(de)	
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
2	Só	pa	ra	não	te	per	der		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
3	Pois	ti	nhaa	fe	li	ci	da	(de)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
4	Deàs	ve	zes	te	po	der	ver		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
5	Eo	tem	po	se	foi	pas	san	(do)	
	-	/	-	-	/	-	/		anfíbraco+jâmbico+jâmbico
6	Mas	um	di	a	de	man	si	(nho)	
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
7	Mi	nhaal	maa	tu	a	cer	can	(do)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+anfíbraco+jâmbico
8	Pren	deu	te	no	meu	ca	mi	(nho)	
	-	/	-	-	/	-	/		anfíbraco+jâmbico+jâmbico
9	Ea	go	ra	vi	voem	ba	la	(da)	
	-	/	-	/	-	-	/		anfíbraco+trocaico+jâmbico
10	Nes	te	so	nhoen	can	ta	dor		
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
11	Já	não	pen	so	em	mais	na	(da)	
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
12	A	pe	nas	no	teu	a	mor		
	-	/	-	-	/	-	/		anfíbraco+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias se alternam ao longo do poema, dando a ele riqueza e variedade rítmicas. Todas as células e, conseqüentemente, todos os versos são anacrústicos. Há encadeamento entre os versos 1 e 2; 3 e 4; 6 e 7; 7 e 8; 9 e 10. Notamos elisões nos versos 1 (tua_a-), 3 (-nha_a-), 4 (de_às), 5 (e_o), 7 (-nha_al- e -ma_a), 9 (e_a, -vo_em-), 10 (-nho_en-).

b. Métrica

Tabela 44 – Métrica do poema “Canção da tua amizade”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos								Ictos	Acentuação do Verso
	1	2	3	4	5	6	7	8		
1	A	cei	tei	tu	aa	mi	za	(de)		
	-	-	/	-	/	-	/		3 - 5 - 7	3 - 7
2	Só	pa	ra	não	te	per	der			
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 7
3	Pois	ti	nhaa	fe	li	ci	da	(de)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 7
4	Deàs	ve	zes	te	po	der	ver			
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 7
5	Eo	tem	po	se	foi	pas	san	(do)		
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 5 - 7	2 - 7
6	Mas	um	di	a	de	man	si	(nho)		
	-	-	/	-	-	-	/		3 - 7	3 - 7
7	Mi	nhaal	maa	tu	a	cer	can	(do)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	4 - 7
8	Pren	deu	te	no	meu	ca	mi	(nho)		
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 5 - 7	3 - 7
9	Ea	go	ra	vi	voem	ba	la	(da)		
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	2 - 7
10	Nes	te	so	nhoen	can	ta	dor			
	-	-	/	-	-	-	/		3 - 7	3 - 7
11	Já	não	pen	so	em	mais	na	(da)		
	-	-	/	-	-	-	/		3 - 7	3 - 7
12	A	pe	nas	no	teu	a	mor			
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 5 - 7	2 - 7

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são heptassílabos (redondilha maior), com acentos predominantemente nos versos 2 e 7 ou 3 e 7. São versos heterorrítmicos.

c. Estrofe

O poema é isostrófico, constituído de três quadras. O poema é isométrico (versos heptassílabos). As três quadras são heterorrítmicas.

d. Sonoridade:

Tabela 45 – Sonoridade do poema “Canção da tua amizade”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Aceitei tua amizade	a				
Só para não te perder.	b				
Pois tinha a felicidade	a	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
De, às vezes, te poder ver...	b	cruzada	pobre	pura suficiente	aguda
E o tempo se foi passando...	c				
Mas um dia, de mansinho,	d				
Minha alma atua cercando,	c	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Prendeu-te no meu caminho...	d	cruzada	rica	pura suficiente	grave
E, agora, vivo embalada	e				
Neste sonho encantador...	f				
Já não penso mais em nada...	e	cruzada	rica	pura suficiente	grave
- Apenas no teu amor!	f	cruzada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com rimas cruzadas, conforme mostrado acima. As seis rimas são finais: três pobres e três ricas. Todas são puras suficientes. Quatro são graves e duas, agudas.

2.2.8.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção é dó3 a fá4. Na primeira frase melódica, o canto começa com mib4, quase a nota mais aguda da canção. A frase se desenvolve em movimento descendente. Essa ideia melódica de iniciar em nota aguda com desenhos descendentes aparece outras vezes no decorrer da canção com algumas variações nos intervalos e no ritmo. É interessante observar que na segunda frase, do c. 8 ao 12, Guarnieri utilizou quase toda a extensão da canção, do mib4 ao dó3:

Fig 46 – Melodia que utiliza boa parte da extensão, “Aceitei tua amizade” c. 8-13

8

Pois ti-nha a fe-li-ci-da - de De as
 [po:is 'tʃi - na fe - li - si 'da - dʒi dʒi az]

11 *rall.*..... *a tempo* (♩=76)

ve - zes, te po - der ver...
 ['ve - zis tʃi po 'der ver]

rall. *a tempo* *mf*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O cantor não terá dificuldades com as respirações. É possível respirar nas mudanças entre versos de Campos.

2.2.8.3. Aspectos rítmicos

A canção “Aceitei tua amizade” foi escrita em compasso composto de 9/8 e 6/8. As células rítmicas do canto são simples. Há algumas indicações de *tenuto* que são bastante importantes para destacar o texto. Nos c. 11 e 36 as indicações de *tenuto* foram escritas em finais de estrofes, dentro de um *rallentando*, o que dá ao intérprete mais calma para enfatizar as sílabas e palavras, de maneira a aproximar ainda mais música e fala. O compositor respeitou as elisões do poema, porém, no c. 10 ele optou por seguir a pontuação do texto e não a elisão. Há algumas diferenças entre a métrica do poema e a composição de Guarnieri. No verso 7, por exemplo,

ele optou por acentuar a sílaba “mi” do conjunto de palavras “mi-nha_al-ma_a” e não as sílabas “-nha_al”, como acontece no poema. Também no verso 11 ele acentuou a palavra “não”, colocando-a em tempo forte do compasso. Como não há predominância de células binárias, ternárias ou quaternárias no poema, o compositor optou pelo compasso composto, que endereça facilmente as células ternárias e usou variações rítmicas para encaixar as células binárias e quaternárias.

Guarnieri destacou sílabas e palavras através dos tempos fortes do compasso, de sílabas em contratempo ou de acentos, como podemos observar nas sílabas destacadas em negrito:

Aceitei tua amizade
Só para não te perder,
Pois tinha a felicidade
De, às vezes, **te poder ver...**

E o **tempo** se foi passando...
 Mas um **dia**, de mansinho,
Minha alma a tua cercando,
Prendeu-te no meu carinho...

E, **agora**, vivo embalada
 Neste **sonho** encantador...
 Já **não** penso mais em **nada...**
 - **Apenas no teu amor! No teu amor!**

O piano apresenta desenhos rítmicos bem interessantes, através de acordes em contratempo e com acentos. Esta figura rítmica aparecerá em todos os interlúdios e coda do instrumento, demarcando as seções da canção. A mão direita do acompanhamento segue em desenho rítmico ternário e a mão esquerda em binário. Em alguns compassos, a voz sai dos desenhos rítmicos ternários para se juntar aos desenhos binários seguindo a mão esquerda (c. 10, 16, 22, 23, 29 32 e 36).

Os solos do piano tem andamento mais rápido que os trechos da voz. A semínima é igual a 76 para os solos do piano e 63 (*Più Calmo*) para os trechos com a voz. A indicação de expressão é “Com alegria”. Os *rallentandos* aparecem sempre antes das entradas da voz e quando a voz está terminando sua exposição.

Fig. 47 – Mudança de andamento - prelúdio e voz
 “Aceitei tua amizade” c. 1-7

Com alegria (♩=76)

Più calmo (♩=63)

4

p

A-cei - tei tu a a-mi - za - de Só pa-ra não te per- der,
 [a-sc:i 'te:i tu - a - mi 'za - dʒi sɔ 'pa-rɛ ñ:ɔ tʃi per 'dɛr]

rall...

p a tempo

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.2.8.4. Aspectos da dinâmica

A indicação de *p* para o canto aparece logo na primeira entrada. A voz segue com os símbolos de *crescendo* e *decrescendo*, indicativos do caminhar da frase, como utilizado nas canções anteriores. Para a linha do acompanhamento a dinâmica é mais contrastante. Nos solos do instrumento a dinâmica é de *mf* e, quando acompanhando o canto, é *p*. Além do *mf* nos solos, o piano também tem indicações de *crescendo* e *decrescendo* em suas frases.

2.2.8.5. Aspectos do acompanhamento

Guarnieri deu bastante destaque ao piano na canção “Aceitei tua amizade”. A melodia “alegre” da introdução se repete no interlúdio e na *coda*. A escrita é cheia de acentos no contratempo, dinâmica em *mf* e região aguda do instrumento. Quando acompanha o canto o piano apresenta desenhos rítmicos em ternário na mão direita e binário na esquerda, como citado anteriormente.

Fig. 48 – Acompanhamento da canção “Aceitei tua amizade” c. 30-31

29 (♩=63)

E a - go - ra, vi-vo em - ba - la - da Nes - te
[ja 'gõ - rē 'vi - vuê ba 'la - dē 'nes - tji]

rall... a tempo

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A harmonia da canção está intimamente relacionada com o conteúdo do poema. Para a primeira estrofe, em que há descritores do poema ligados a amizade e felicidade, o compositor utilizou a tonalidade de mib maior (c. 1 a 16). Para a segunda estrofe (c. 17 a 20), quando ela fala que o tempo foi passando e os descritores do poema mudam-se para espera e envolvimento, Guarnieri usa a relativa menor (dó menor). A intenção muda, voltando a descritores de felicidade e amor, a partir de “minha alma a tua cercando”, no c. 21. Nesse compasso se inicia a transição de volta para mib maior, claramente definida na cadência à dominante no c. 26:

Tabela 46 – Cadência à dominante na canção “Aceitei tua amizade” c. 1-4

Número do compasso	25		26	
Tempos do compasso	1	2	1	2
Encadeamentos Eb:	iv	ii°	V ⁷	

Fonte: da autora (2015)

A cadência IV-I está presente nos seguintes trechos (algumas vezes sem a fundamental):

- no c. 4, antes da entrada do canto
- c. 11-12, no término da primeira estrofe
- c. 16, no término do primeiro interlúdio do piano
- c. 29, antes da terceira estrofe
- c. 36-37, no término da terceira estrofe
- c. 40, para finalizar a peça

A melodia de A e A' está em mib eólio, sem nenhuma alteração da sensível. Em B, no trecho em dó menor (c. 17-20), a melodia é eólia, e na transição de volta a mib (c. 21-26) a melodia continua eólia.

2.2.6.6. Aspectos da forma e outros elementos

A forma utilizada é a forma canção (A-B-A'). As seções são bem definidas pelos solos do instrumento acompanhador como podemos observar no musicograma abaixo:

Tabela 47 – Musicograma da canção “Aceitei tua amizade”

Número do compasso	1		2			3			4			
Tempos do compasso	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Andamento	<i>Com alegria</i> $\text{♩} = 76$									<i>Piú calmo</i> $\text{♩} = 63$		
Forma	Prelúdio											
Agógica										<i>rall.</i>		
Dinâmica	<i>mf</i>									<i>p</i> <		
Voz	Acei-											
Piano												
Número do compasso	5		6		7		8			9		
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	3	1	2	
Andamento	<i>a tempo</i>		>		<					<		
Forma	A											
Agógica										<i>tenuto</i>		
Dinâmica												
Voz	teu tua amizade Só para não te perder,						Pois tinha a felicidade					
Piano												
Número do compasso	10			11		12						
Tempos do compasso	1	2	3	1	2	1	2					
Andamento												
Forma	A											
Agógica				<i>rall.</i>		<i>a tempo</i>						
Dinâmica	>		<		>							
Voz	de De, às vezes, te poder ver...											
Piano												
Número do compasso	13		14			15			16			
Tempos do compasso	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Andamento												
Forma	Interlúdio											
Agógica										<i>rall.</i>		
Dinâmica										<i>p</i> <		
Voz	E o											
Piano												
Número do compasso	17		18		19		20					
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2				
Andamento												
Forma	B											
Agógica												
Dinâmica	>		<		>							
Voz	tempo foi se passando... Mas um dia, de mansinho,											
Piano												
Número do compasso	21		22		23		24		25			
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
Andamento												
Forma	B											
Agógica										<i>rall.</i>		
Dinâmica	<		>		<		>					
Voz	Minha alma a tua cercando, prendeu-te no meu carinho...											
Piano												

Número do compasso	26		27			28			29						
Tempos do compasso	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3				
Andamento	♩ = 76														
Forma	Interlúdio														
Agógica															
Dinâmica	<i>rall.</i>														
Voz											E a-				
Piano															
Número do compasso	30		31		32		33		34		35				
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3		
Andamento	♩ = 63														
Forma	A'														
Agógica															
Dinâmica	<		>		<		>		<		>				
Voz	gora vivo embalada neste sonho encantador... Já não penso mais em nada...												A-		
Piano															
Número do compasso	36		37		38		39			40			41		
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	
Andamento	<i>a tempo</i> ♩ = 76														
Forma	A'														
Agógica	<i>rall.</i>		<i>tenuto</i>										<i>rall.</i>		
Dinâmica		<			>					>				<i>pp</i>	
Voz	penas no teu amor! No teu amor!														
Piano															

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Guarnieri terminou o ciclo com uma canção alegre;
- O piano tem importante função de transmissor dessa alegria através de seus impulsos e solos;
- O compasso binário composto deve dar movimento à canção;
- Existem vários *tenuto* na canção. Estes devem ser aproveitados pelo intérprete, articulando o texto com calma e dando importância às consoantes, de forma a aproximar-se da fala.

2.3. “Não fales, por favor...”

Em 30 de julho de 1952, Guarnieri compôs “Não fales, por favor...”. A canção recebeu uma versão para voz e orquestra de cordas no mesmo ano. A estreia deu-se no Teatro Municipal de São Paulo com a cantora Lia Salgado (1914-1980) que, em 1956, também gravou a canção pelo selo Sinter (SILVA, 2001, p. 520), com o compositor ao piano. Guarnieri escreveu duas versões da canção, uma com tonalidade de mib maior e outra em réb maior. Não sabemos qual foi a versão original e nem por qual razão o compositor escreveu as versões. Como objeto desse estudo, consideraremos a versão em réb maior.

2.3.1. Aspectos do poema

2.3.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri manteve os versos originais de Campos em sua canção, porém alterou o título “Sussurro” para o primeiro verso do poema “Não fales, por favor...”.

Poema Original	Descritores
“Sussurro”	<i>Íntimo</i>
Não fales, por favor. Não posso ouvir-te agora. Perdoa, meu amor... Não fales, pois parece Que alguém anda lá fora...	<i>Pedido/Silêncio</i>
O silêncio é uma prece; Tua voz, um tremor...	<i>Segredo/Medo</i>
“- Minha alma não te esquece...” “- Não fales, por favor...” (CAMPOS, 1955, p. 165)	<i>Nervosismo</i> <i>Paixão</i> <i>Pedido/Silêncio</i>

Dos poemas de Campos escolhidos pelo compositor, este tem características distintas dos outros. As palavras do poema não descrevem o local, porém sabemos que os amantes estão dentro de algum cômodo e que outras personagens andam do lado de fora dele. Também temos certeza de que a pessoa amada está presente,

pois ela pronuncia a frase “Minha alma não te esquece”. O poema mostra certo medo que o eu lírico tem de que os dois sejam descobertos. O pedido “não fales” se repete, denotando seu nervosismo.

2.3.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 48 – Ritmo do poema “Sussurro”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos							Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	
1	Não	fa	les	por	fa	vor		
	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico
2	Não	pos	soou	vir	tea	go	(ra)	
	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico
3	Per	do	a	meu	a	mor		
	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico
4	Não	fa	les	pois	pa	re	(ce)	
	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico
5	Queal	guém	an	da	lá	fo	(ra)	
	-	/	-	-	-	/		jâmbico+péon quarto
6	O	si	lên	cioéu	ma	pre	(ce)	
	-	-	/	-	-	/		anapéstico+anapéstico
7	Tu	a	voz	um	tre	mor		
	-	-	/	-	-	/		anapéstico+anapéstico
8	Mi	nhaal	ma	não	tees	que	(ce)	
	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico
9	Não	fa	les	por	fa	vor		
	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Há clara predominância das células métricas binárias no poema. Ocorrem células ternárias nos versos 6 e 7 e uma célula quaternária no verso 5. Os versos heterorrítmicos referem-se a sujeitos que não o eu lírico nem a pessoa amada: no verso 5, “alguém”; no verso 6, o “silêncio”; no verso 7, “tua voz”. Todas as células métricas são anacrústicas.

b. Métrica:

Tabela 49 – Métrica do poema “Sussurro”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos							Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4	5	6			
1	Não	fa	les	por	fa	vor			
	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6	2 - 6
2	Não	pos	soou	vir	tea	go	(ra)		
	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6	4 - 6
3	Per	do	a	meu	a	mor			
	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6	2 - 6
4	Não	fa	les	pois	pa	re	(ce)		
	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6	2 - 6
5	Queal	guém	an	da	lá	fo	(ra)		
	-	/	-	-	-	/		2 - 6	2 - 6
6	O	si	lên	cioéu	ma	pre	(ce)		
	-	-	/	-	-	/		3 - 6	3 - 6
7	Tu	a	voz	um	tre	mor			
	-	-	/	-	-	/		3 - 6	3 - 6
8	Mi	nhaal	ma	não	tees	que	(ce)		
	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6	2 - 6
9	Não	fa	les	por	fa	vor			
	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6	2 - 6

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são hexassílabos. Há alternância de ictos entre (2 – 6), (3 – 6) e (4 – 6), com predominância do (2 – 6). Há elisões nos versos 2 (-so_ou- e -te_a), 5 (Que_al), 6 (-cio_é_u) e 8 (-nha_al). Há encadeamento entre os versos 4 e 5.

c. Estrofe:

O poema é alostrófico, constituído de 3 estrofes: uma quintilha e dois dísticos. O poema é isométrico. A quintilha é heterorrítmica e os dísticos são isorrítmicos.

d. Sonoridade:

Tabela 50 – Sonoridade do poema “Sussurro”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Não fales, por favor.	a				
Não posso ouvir-te agora.	b				
Perdoa, meu amor...	a	misturada	pobre	pura suficiente	aguda
Não fales, pois parece	c				
Que alguém anda lá fora...	b	misturada	pobre	pura suficiente	grave
O silêncio é uma prece;	c	misturada	rica	pura suficiente	grave
Tua voz, um tremor...	a	misturada	pobre	pura opulenta	aguda
“- Minha alma não te esquece...”	c	cruzada	rica	pura suficiente	grave
“- Não fales, por favor...”	a	cruzada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais, 4 pobres e 3 ricas. A maioria das rimas é pura suficiente (exceto uma pura opulenta). Três são graves e três, agudas.

2.3.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção vai de sib2 a mibb4. Até o c. 15 Guarnieri escreveu melodias que utilizam uma região médio/grave da canção, para que se assemelhassem à fala. O pedido “Não fales, por favor...”, como um sussurro, tem linha melódica na região mais grave da canção. Para as melodias dos versos “O silêncio é uma prece; tua voz, um tremor... Minha alma não te esquece...” ele usou melodias que começam em *pp*, em notas agudas e com desenhos descendentes.

Fig. 49 – Desenho melódico próxima à fala,
 “Não fales, por favor...” c. 3-4

Calmo (♩=60 - 63) (espressivo)

p

Não fa - les, por fa -
 [nē:u 'fa - lis por fa]

p
 (molto espress.)

4

vor. Não pos - so ou - vir - te a - go - ra
 ['vor nē:u 'pɔ - swo:u 'vir - tʃi a 'gɔ - rɐ]

p (cantando)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system starts with a vocal line in 4/4 time, marked 'Calmo' with a tempo of 60-63 bpm. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Não fales, por fales'. The piano accompaniment starts with a piano introduction marked 'molto espressivo' and 'p'. The second system begins at measure 4, with the vocal line continuing the lyrics 'vor. Não posso ouvir-te agora'. The piano accompaniment continues with a 'p' marking and '(cantando)'. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

As frases melódicas de Guarnieri para a canção seguem a divisão dos versos de Campos. O encadeamento entre os versos 4 e 5 é mantido, porém o compositor seguiu a pontuação do poema original, escrevendo um motivo melódico para a semifrase “Não fales” (c. 11-12). Essa divisão entre as frases pode ser usada para respiração do cantor e recurso de interpretação. Nas vírgulas do verso 7 (c. 17-18) ele também escreveu pequenos motivos melódicos. As vírgulas podem ser usadas como locais de respiração.

Fig. 50 – Pequenos motivos melódicos, “Não fales, por favor...” c. 17-18

15

pp

O si - lên-cio é u-ma pre - ce; — Tu - a
[o si 'lê - sju e'ú - mu 'pre - si 'tu: - e]

18

voz, — um tre - mor... — Mi -
[vos ã tre 'mor mi]

pp *p*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Diferentemente do que fez na primeira frase da canção, na qual não há interrupção musical ao longo do verso (c. 3-4), Guarnieri, na frase final (c. 23-27), apesar de ter usado a mesma melodia da primeira frase, prolongou o ritmo da sílaba “-les” (c. 24) e escreveu uma pausa, para ressaltar a intenção do pedido feito.

Fig. 51 – Frase final, imitação com variação da primeira frase da canção,
 “Não fales, por favor...” c. 24

22 =

p (*intimo*)

nha al - ma não te es - que - ce... Não fa - les, por fa -
 [ˈna:u - mɐ nɐ:u tʃis 'kɛ - si nɐ:u 'fa - lis pur fa]

(*col canto*)
pp

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A melodia da introdução do piano se repetirá no interlúdio do instrumento (c. 14-16) e na *coda* (c. 24-27). No interlúdio, a harmonia escrita é exatamente igual à introdução. Já na *coda*, Guarnieri escreveu outro encadeamento harmônico. O interlúdio dos compassos 19-21 tem características melódicas semelhantes às da introdução, porém com variação nos primeiros intervalos da frase. O conteúdo harmônico que acompanha essa frase é diferente daquele da introdução. Um motivo melódico da introdução do piano também aparece na linha vocal no c. 16.

Fig. 52 – Imitação da melodia da introdução,
 “Não fales, por favor...” c. 14-16

15

pp

O si - lên-cio é u-ma pre - ce; Tu - a
 [u si 'lɛ - sjɔ ɛ'u-mɐ 'pre - si 'tu: - ɛ]

dim.....

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.3.3. Aspectos rítmicos

A predominância da acentuação métrica binária do poema foi representada por Guarnieri através do compasso quaternário. As acentuações no tempo forte do compasso coincidem com as acentuações da segunda e sexta sílaba dos versos. Há também compassos ternários, 3/2, os c. 13, 17, 23 e 24. A indicação do compositor é *Calmo*, com a semínima de 60 a 63 bpm. O compositor ainda acrescentou *molto espressivo* para a introdução do piano e *espressivo* para a voz.

O compositor mantém as elisões do poema de Campos exceto em “ou-vir-te-a-go-ra” (c. 5, verso 2) e “si-lên-cio-é_u-ma” (c. 17, verso 6). Os desenhos rítmicos do canto são simples. O ritmo da canção parece imitar a fala através do uso constante de semínimas pontuadas e contratempos. As seguintes sílabas em negrito foram acentuadas na canção:

Não **fales**, por **favor**.
 Não **posso** ouvir-te **agora**.
 Per**doa**, meu **amor**...
 Não **fales**, pois parece
 Que alguém anda lá **fora**...

O **silêncio** é uma prece;
 Tua **voz**, um **tremor**...

“- **Minha alma** não te **esquece**...”
 “- Não **fales**, por **favor**...”

As vozes do piano têm desenhos rítmicos simples, no entanto, a independência delas faz com que a escrita pareça mais complexa. O desenho rítmico predominante é o de uma colcheia ligada a uma semínima, às vezes com a colcheia em tempo forte e às vezes em tempo fraco como pode ser percebido na progressão melódica abaixo:

Fig. 53 – Desenho rítmico predominante na linha do piano,
 “Não fales, por favor...” c. 13-14

12

fa - les, — pois pa - re - ce Que al - guém an - da lá fo - ra...
 [fa - lis po:is pa 're - si kja:u 'gẽ:i 'ẽ - dẽ la 'fõ - rɛ]

p

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.3.4. Aspectos da dinâmica

Guarnieri escreveu três dinâmicas para a canção “Não fales, por favor...”, *p*, *pp* e *ppp*. No *p* do c. 23 ele ainda acrescenta *íntimo* à partitura. As linhas vocais têm sinais de crescendo e decrescendo dando ao intérprete as conduções das frases e destacando palavras importantes para o compositor. O piano também está recheado de sinais de crescendo e decrescendo e as dinâmicas escritas também são *p*, *pp* e *ppp*.

Para a frase que fala do silêncio (“o silêncio é uma prece”) o compositor escreveu *pp* no ataque da nota mais aguda da canção (c. 16) o que pode dificultar a execução do cantor.

2.3.5. Considerações sobre o acompanhamento

A peça tem caráter tonal, centrada em réb maior. A tonalidade maior associa-se a descritores do poema como íntimo, paixão e até mesmo ao nervosismo por medo de ter sua intimidade revelada. A sequência harmônica da introdução conduz a réb maior (I) no c. 2. Contudo, à tríade desse tom, é acrescentada uma sétima menor (I⁷), que elimina imediatamente o caráter de repouso que o acorde de tônica poderia trazer. Entre os c. 3 e 4, a harmonia evolui então por iii – V⁹ – I⁹, evitando-se

novamente o repouso que naturalmente se esperaria na conclusão de uma cadência perfeita.

O interlúdio dos c. 14 a 16 - entre as estrofes 1 e 2 - é idêntico à introdução e também termina no mesmo acorde de I^7 , mais uma vez fugindo do repouso e ligando uma seção da peça à outra. Novo interlúdio nos c. 19 a 21 - entre as estrofes 2 e 3 - faz reminiscências melódicas à introdução, sobre uma sequência harmônica diferente daquela da introdução, como já mencionado nos aspectos melódicos desse estudo. A suspensão (sétima menor), nesse caso, fica a cargo da linha melódica do cantor. Essa suspensão harmônica, uma vez mais, liga uma seção da peça à seguinte.

A *coda* pianística começa sobreposta à célula final da última frase do canto, em dueto com ela, e repete a mesma ideia melódica da introdução. A harmonia, contudo, é diferente da usada na introdução, como anteriormente comentado. A peça termina numa cadência $v^9 - I^7$, sem a fundamental do acorde de v (láb) e com sétima menor sobre o acorde de I (réb), não oferecendo, mais uma vez, descanso. A condução harmônica da música - sem repouso definitivos - parece reforçar o nervosismo do eu lírico ao não querer que o amado fale.

2.3.6. Aspectos da forma e outros elementos

Uma das maneiras de interpretar a forma da canção “Não fales, por favor..” é seguindo os interlúdios escritos por Guarnieri. A divisão seria a seguinte: A (c. 1-7), B (8-10), C (c. 11-15), D (c. 16-20) e E (c. 21-27) sendo que E também pode ser considerado um A' por conter imitações deste. No musicograma seguinte podemos observar os principais aspectos da canção.

Tabela 51 – Musicograma da canção “Não fales, por favor...”

Número do c.		1	2	3	4	5	6	7	8	
Tempos do c.	3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
Andamento	<i>Calmo</i> ♩ = 60 - 63									
Forma	Intro.			A				Interl.		
Agógica	<i>molto espressivo</i>			<i>espressivo</i>						
Dinâmica	<i>p</i>	>	<	>	<i>p</i>	<	>	<	>	
Voz				Não fales, por favor.		Não posso ouvir-te agora				
Piano										
Número do c.		9	10							
Tempos do c.		1 2 3 4	1 2 3 4							
Andamento										
Forma	B									
Agógica										
Dinâmica		<	>	<	>					
Voz	Perdoa, meu amor...									
Piano										
Número do c.		11	12	13	14	15				
Tempos do c.		1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4			
Andamento										
Forma	Interl.	C								
Agógica										
Dinâmica				<	>	<	>			
Voz				Não fales, pois parece que alguém anda lá fora...						
Piano										
Número do c.		16	17	18	19	20	21			
Tempos do c.		1 2 3 4	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4		
Andamento										
Forma					D		Interl.			
Agógica										
Dinâmica	<i>pp</i>		<	>	<				<	
Voz			O silêncio é uma prece; tua voz, um tremor...							
Piano	Interl.									
Número do c.		22	23	24	25	26	27			
Tempos do c.		1 2 3 4	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4		
Andamento	<i>col canto</i>									
Forma	E									
Agógica				<i>íntimo</i>		<i>a tempo</i>				
Dinâmica	>	<	>	<i>p</i>	<	>	<i>pp</i>	<	>	<i>pp</i>
Voz	Minha alma não te esquece...			Não fales,		por favor...				
Piano										

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- A dinâmica mais forte que Guarnieri escreveu na canção foi *p*. No c. 23 ele ainda adiciona *íntimo* para a linha vocal. A emissão em *p* deve representar o pedido do eu lírico para que o amado não fale e o nervosismo associado ao receio de que ambos sejam descobertos por quem “anda lá fora”;

- Nesta canção temos a certeza de que o amante está presente. O cantor pode realçar a fala do amante “Minha alma não te esquece” (c. 21-23) diferenciando-a da fala do eu lírico “Não fales, por favor...” (c. 23);

- Através dos sinais de *crescendo* e *decrescendo*, Guarnieri tenta trazer a linha vocal mais próxima à fala e o cantor deve trazer as inflexões e articulações do texto falado para o texto cantado;

- A escrita do piano traz consigo a intimidade dos amantes, que deve ser transmitida pelo toque delicado em *p*.

2.4. “Isto... é você!”

A canção “Isto... é você!” foi escrita entre 23 e 24 de dezembro de 1955. Guarnieri manteve o título original da poesia. Esta é a única canção estrófica, com *ritornello*, de Guarnieri com texto de Campos. O compositor omitiu a segunda estrofe e repetiu, por duas vezes, a frase “Isto é você”, tornando-a uma frase de 10 sílabas poéticas, sem a elisão “o_é”.

2.4.1. Aspectos do poema

2.4.1.1. Conteúdo poético

Poema Original	Descritores
Isto... é você!	
Tudo que envolve a minha fantasia, As lágrimas que choro e ninguém vê, A saudade que aumenta dia a dia, Isto... é você!	<i>Tristeza</i> <i>Saudade</i>
Tudo que o pobre coração doente Sonhou em vão a perguntar porque O destino lhe foi tão inclemente, Isto... é você!	<i>Dor</i> <i>Fatalidade</i>
Tudo o que é sonho, êxtase, alegria, Tudo quanto a minha alma ingênua crê, Trazendo à vida um pouco de poesia, Isto... é você! (CAMPOS, 1959, p. 49)	<i>Felicidade</i> <i>Ingenuidade</i> <i>Arte</i>

O título deixa o ouvinte apreensivo, sem saber qual assunto será abordado nos versos. O eu lírico sofre de tristeza e de saudade. Tudo o que sente, desde a dor da saudade, o coração doente até seus sonhos felizes lembram a pessoa amada. O poema parece ser um desabafo do eu lírico e mostra sua obsessão pela pessoa amada.

2.4.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 52 – Ritmo do poema “Isto... é você!”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos										Céluas Métricas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
1	Tu	do	queen	vol	vea	mi	nha	fan	ta	si	(a)	
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+jâmbico+anfibraco+anapéstico
2	As	lá	gri	mas	que	cho	roe	nin	guém	vê	(te)	
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		jâmbico+péon quarto+péon quarto
3	A	sau	da	de	queau	men	ta	di	aa	di	(a)	
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/		anapéstico+anapéstico+jâmbico+jâmbico
4	Is	to	é	vo	cê							
	/	-	-	-	/							trocaico+anapéstico
5	Tu	do	queo	po	bre	co	ra	ção	do	en	(te)	
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/		trocaico+anfibraco+anapéstico+jâmbico
6	So	nhou	em	vão	a	per	gun	tar	por	que		
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+péon quarto+jâmbico
7	O	des	ti	no	lhe	foi	tão	in	cle	men	(te)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+péon quarto
8	Is	to	é	vo	cê							
	/	-	-	-	/							trocaico+anapéstico
9	Tu	doo	queé	so	nho	êx	ta	sea	le	gri	(a)	
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+anfibraco+trocaico+anapéstico
10	Tu	do	quan	toa	mi	nhaal	main	ge	nua	crê		
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/		trocaico+trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
11	Tra	zen	doà	vi	daum	pou	co	de	poe	si	(a)	
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anfibraco+anapéstico
12	Is	to	é	vo	cê							
	/	-	-	-	/							trocaico+anapéstico

Fonte: da autora (2015)

Céluas métricas binárias, ternárias e quaternárias se alternam ao longo do poema. Há encadeamento entre os versos 5 e 6, 6 e 7.

b. Métrica:

Tabela 53 – Métrica do poema “Isto... é você!”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos										Ictos	Acentuação do verso	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
1	Tu	do	queen	vol	vea	mi	nha	fan	ta	si	(a)		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 10	6 - 10
2	As	lá	gri	mas	que	cho	roe	nin	guém	vê	(te)		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		2 - 6 - 10	6 - 10
3	A	sau	da	de	queau	men	ta	di	aa	di	(a)		
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/		3 - 6 - 8 - 10	6 - 10
4	Is	to	é	vo	cê								
	/	-	-	-	/						1 - 5	1 - 5	
5	Tu	do	queo	po	bre	co	ra	ção	do	en	(te)		
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/		1 - 4 - 8 - 10	4 - 8 - 10
6	So	nhou	em	vão	a	per	gun	tar	por	que			
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		2 - 4 - 8 - 10	4 - 8 - 10
7	O	des	ti	no	lhe	foi	tão	in	cle	men	(te)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3 - 6 - 10	6 - 10
8	Is	to	é	vo	cê								
	/	-	-	-	/						1 - 5	1 - 5	
9	Tu	do	queé	so	nho	êx	ta	sea	le	gri	(a)		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 10	6 - 10
10	Tu	do	quan	toa	mi	nhaal	main	ge	nua	crê			
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/		1 - 3 - 6 - 8 - 10	(3) - 6 - 10
11	Tra	zen	doà	vi	daum	pou	co	de	poe	si	(a)		
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		2 - 4 - 6 - 10	6 - 10
12	Is	to	é	vo	cê								
	/	-	-	-	/						1 - 5	1 - 5	

Fonte: da autora (2015)

Os versos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10 e 11 são decassílabos, sendo que o primeiro, o segundo, o sétimo, o nono, o décimo e o décimo primeiro são heróicos. O quinto e o sexto são sáficos⁸⁴. Os versos 4, 8 e 12 são pentassílabos. Há elisões nos versos 1 (-que_en, -ve_a), 2 (ro_e), 3 (que_a_u, -a_a), 5 (que_o), 9 (-do_o, que_é, -se_a), 10 (-to_a, -nha_al, -ma_in), 11 (-do_à, -da_um). Há hiato no verso 9 (-nho'êx-) e sinérese⁸⁵ no verso 11 (po_e-si-a).

c. Estrofe:

O poema é isostrófico, constituído de três quadras heterométricas e heterorrítmicas. Notamos o uso do ritornelo⁸⁶, especificamente do bordão⁸⁷, com a

⁸⁴ “Apoios rítmicos nas 4^{as}, 8^{vas} e 10^{as} sílabas.” (TAVARES, p. 180)

⁸⁵ “É a fusão de dois sons num só dentro da mesma palavra.” (Ibid., p. 184)

⁸⁶ “É um paralelismo especial; as repetições se fazem integralmente não só sob o aspecto ideativo, mas também no expressional ou vocabular.” (Ibid., p. 220)

⁸⁷ “Quando se repete um verso no final das estrofes.” (Ibid., p. 221)

repetição do verso “Isto... é você!” no final das três estrofes. Isso pode ter sugerido ao compositor o uso da forma de canção estrófica, ao musicar o poema.

d. Sonoridade:

Tabela 54 – Sonoridade do poema “Isto... é você!”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Tudo que envolve a minha fantasia,	a				
As lágrimas que choro e ninguém vê,	b				
A saudade que aumenta dia a dia,	a	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Isto... é você!	b	cruzada	rica	pura suficiente	aguda
Tudo que o pobre coração doente	c				
Sonhou em vão a perguntar porque	b				
O destino lhe foi tão inclemente,	c	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Isto... é você!	b	cruzada	rica	pura suficiente	aguda
Tudo o que é sonho, êxtase, alegria,	a				
Tudo quanto a minha alma ingênua crê,	b				
Trazendo à vida um pouco de poesia,	a	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Isto... é você!	b	cruzada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com seis rimas cruzadas dispostas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há três ricas e três pobres. Todas são puras suficientes; três são graves e três, agudas.

2.4.2. Aspectos melódicos

A melodia vocal de “Isto é você” tem extensão de réb3 a fá4. Uma das características das frases de Guarnieri nessa canção é a maneira como ele utiliza a tessitura. Na primeira frase (c. 6-8) ele usa uma região confortável da voz. Na segunda frase (c. 8-10), o ataque já começa em região mais aguda (réb4). Na terceira frase (c. 10-13), há um salto de oitava para a nota mais aguda da canção (fá4), justamente quando o texto fala sobre “A saudade que aumenta dia a dia”. Na segunda estrofe, o salto de oitava apareceu na sílaba “tra” da palavra “trazendo”. Para a frase que dá título à canção (c. 13-15), Guarnieri começou em região mais aguda e na repetição (c. 15-20) escreveu a frase em região mais grave, descendo uma oitava.

Fig. 54 - Salto de oitava,
"Isto... é você" c. 10

lá - gri-mas que cho - ro e nin-guém vê, A sau-
'la - gri-mes ki 'jõ - ru i nĩ 'gê:i ve a sa:u

Tu - do quan-to a mi-nha al - ma in-gê - nua crê, Tra -
'tu - do 'kwê-twa 'mi - ja:u - meĩ 'ʒe - nwê kre tra

(col canto)

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri escreveu até quatro vezes para o piano de “Isto... é você!”. Na introdução (c. 1-6) a voz superior da mão direita tem desenhos melódicos baseados em saltos de oitavas. Os c. 3 e 4 são uma repetição de 1 e 2. As vozes intermediárias têm duetos em terças e o baixo tem pedais em $\text{láb}2$. A partir da entrada do canto, o piano continua apresentando ideias melódicas baseadas naquelas da introdução. No c. 10, final da segunda estrofe, o baixo deixa o pedal em láb para apresentar uma melodia descendente, justamente quando a voz fala sobre a saudade. No c. 12 há uma inversão entre as vozes: a voz superior da mão esquerda tem um pedal em fá enquanto o baixo faz o dueto com a segunda voz da mão direita.

Fig. 55 - Quatro vozes no piano,
"Isto... é você" c. 1-3

p

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.4.3. Aspectos rítmicos

Guarnieri escreveu *Sem pressa* e 112 bpm para a colcheia da canção. Há muitas mudanças de compasso. A canção começa em compasso 4/8. Depois do c. 9 o compositor alternou os compassos em 3/4 (c. 9 e 12) e 2/4 (c. 10-11 e 13 em diante). Nem todas as elisões do poema foram mantidas na canção. No c. 7 Guarnieri dividiu “en-vol-ve-a”; no c. 9 “que-cho-ro-e”; c. 27 “tra-zen-do-à”.

Para alocar a prosódia da segunda estrofe da canção o compositor fez algumas alterações no ritmo. Na primeira frase da segunda estrofe, por exemplo, ele termina a última sílaba de “alegria” (c. 8) na última nota do compasso e a segunda frase começa no compasso seguinte (c. 9). Outra alteração da primeira frase é a ligadura entre as notas dób3 no c. 7. Na primeira estrofe, as duas semicolcheias na nota dób3 devem ser cantadas sem a ligadura para encaixar as sílabas “a mi” do texto “a minha”. Já na segunda estrofe, as semicolcheias serão ligadas para cantar a sílaba “êx” da palavra “êxtase”. Para o segundo texto (c. 12), Guarnieri também dividiu as semínimas de “dia” em colcheias para encaixar o texto “de poesia”.

Fig. 56 - Diferenças rítmicas entre a primeira e segunda estrofe, “Isto... é você” c. 12

da - de_ que au - men - ta di - a di - a,
'da - ɔɹ_ kjãu 'mẽ - te 'ɔɹi - e 'ɔɹi - e

zen - do_ à vi - da um pou - co de poe - si - a,
'zẽ - du_ a 'vi - ðeũ 'po:u - ku ɔɹi pwe 'zi - e

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na linha do canto, Guarnieri escreveu alguns acentos para ressaltar algumas palavras. No c. 9 ele escreveu um acento na palavra “vê”, acento este que se repetirá na segunda estrofe, na palavra “crê”. Quando o poema fala sobre a “saúde”, ele deixa o cantor à vontade, escrevendo *col canto* para o piano e *tenuto*

nas sílabas “da-de”. Guarnieri também usou *tenuto* para realçar a sílaba “di” da palavra “dia” (c. 12), acompanhado de *rallentando*. Na segunda estrofe, o *tenuto* reforça a palavra “de”. Outro *tenuto* foi escrito na sílaba “Is” de “Isto é você!” (c. 13) *a tempo* e *com graça*. O compositor ressaltou as seguintes sílabas do poema, destacadas em negrito:

Tudo que **envolve** a minha fantasia,
As lágrimas que choro e ninguém **vê**,
 A saudade que aumenta dia a **dia**,
Isto... é você!
Isto... é você!

Tudo o que é **sonho**, êxtase, **alegria**,
Tudo quanto a minha alma ingênua **crê**,
 Trazendo **à vida** um pouco de poesia,
Isto... é você!
Isto... é você!

Como citado anteriormente, para cada voz do piano existe uma ideia melódica e um desenho rítmico distinto. Essas três ideias melódicas e rítmicas percorrem a maior parte da canção:

Fig. 57 - Desenho rítmico/melódico do piano,
 “Isto... é você!” c. 14

The musical score for piano accompaniment is shown in 2/4 time. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with two staves. The tempo is marked "(a tempo) (com graça)". Red arrows in the piano accompaniment highlight specific rhythmic and melodic motifs.

Fonte: edição da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na parte do piano, Guarnieri também escreveu vários *tenuto*. Eles acontecem nos primeiros tempos do compasso e nas notas em contratempo das linhas

intermediárias do instrumento. Esse efeito traz maleabilidade ao ritmo da canção. Para os pedais da linha do baixo ele escreveu acentos.

Fig. 58 - *Tenuto* na escrita do piano,
"Isto... é você!" c. 7-8

The musical score shows two systems of music. The top system is the vocal line, starting at measure 7, with lyrics: "vol - ve a mi - nha fan - ta - si - a, As / 'vo:u - vi a 'mi - juẽ fẽ - ta 'zi - e az". The bottom system is the piano accompaniment, also starting at measure 7. It features a dynamic marking *p* (a tempo) and red arrows pointing to specific notes in the bass line. The piano part includes a *Tenuto* marking over the first few notes.

Fonte: edição da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O compositor preparou a entrada da voz com um *rallentando* no c. 5 seguido de um *a tempo* no compasso seguinte.

2.4.4. Aspectos da dinâmica

A dinâmica da canção é *p*. Guarnieri escreveu sinais de *crescendo* e *decrescendo* na maioria das frases do canto, mostrando ao intérprete a condução da frase para palavras importantes.

No piano também há sinais de *crescendo* e *decrescendo*, porém a dinâmica permaneceu em *p* do início ao fim da peça.

2.4.5. Considerações sobre o acompanhamento

Como descrito anteriormente, o acompanhamento da canção têm três ideias bem definidas, a voz superior, o baixo e as vozes intermediárias. Mesmo com algumas variações, essa divisão permanece majoritária. Novamente o piano parece ter vida própria. A única ideia musical compartilhada entre a voz e o instrumento é

no compasso da “saúde” (c. 11) no qual a linha da voz tem o mesmo desenho rítmico das vozes intermediárias do instrumento.

Fig. 59 – Voz imita desenho rítmico das vozes intermediárias do piano, “Isto... é você!” c. 11

11

da - de que au - men - ta di - a di - a,
'da - dʒi kjaũ 'mẽ - te 'dʒi - e 'dʒi - e

zen - do à vi-da um pou-co de poe - si - a,
'zẽ - du a 'vi - deũ 'po:ũ-ku dʒi pwe 'zi - e

rall....

rall....

Fonte: edição da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Tendo harmonia construída ao redor de réb maior (I), a peça, entretanto, apresenta, logo no prelúdio, desenhos na parte superior do acompanhamento que ora mostram a quarta aumentada (sol) – sugerindo o modo lídio – ora acrescentam também a sétima menor (dób) – sugerindo o modo lídio brasileiro.

No entanto, no c. 10 inicia-se um claro movimento tonal, sem alterações modais na melodia, reforçando, assim, o tonalismo. Por sua vez, notamos que no mesmo compasso em que se resolve a cadência perfeita (c. 16), uma sétima menor (dób), ainda no primeiro tempo, traz novamente a sugestão modal inicial que conduz a um *ritornello*, a partir do prelúdio.

Tabela 55 – Encadeamento, “Isto... é você!” c. 10-16

Número do compasso	10		11		12			13	
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	3	1	2
Encadeamentos Db:	I		IV	V	vi	V	IV	#VI ⁷	
Número do compasso	14		15		16				
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2			
Encadeamentos Db:	III ⁷	vi ⁷	V ⁹		I ⁷				

Fonte: da autora (2015)

No trecho mostrado acima está a maior riqueza harmônica da peça, o que valoriza os versos a ele associados.

Na *coda*, a mesma ambiguidade do prelúdio, tonal/modal, está presente e a cadência final da peça, v-I (c. 21-22), reforça essa dubiedade.

2.4.6. Aspectos da forma e outros elementos

Podemos dividir a canção estrófica de Guarnieri em A e A', onde há alteração do texto e de elementos rítmicos. O musicograma seguinte apresenta as principais ideias da canção.

Tabela 56 – Musicograma da canção “Isto... é você!”

Número do c.	1	2	3	4	5	6	
Tempos do c.	3 4 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
Andamento	Sem pressa $\lambda = 112$						
Forma	Intro						
Agógica	rall						
Dinâmica	<i>p</i>	<	>	<	>	<i>p</i> <	
Voz	Tudo 6						
Piano							
Número do c.	7	8	9	10			
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	5 6 1 2 3 4			
Andamento	A						
Forma	A						
Agógica	a tempo						
Dinâmica	>	<	>	<			
Voz	o que envolve a minha fantasia, as lágrimas que choro e ninguém vê A						
Piano							
Número do c.	11	12	13	14	15	16	
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4 5	6 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
Andamento	com graça						
Forma	A						
Agógica	rall						
Dinâmica	>	<	>	<	<	<	
Voz	saudades que aumenta dia a dia, Isto é você Isto é você						
Piano							
Número do c.	1 (17)	2 (18)	3 (19)	4 (20)	5 (21)	6 (22)	
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
Andamento	Interlúdio						
Forma	Interlúdio						
Agógica	rall						
Dinâmica	<	>	<	>	<	<i>p</i> <	
Voz	Tudo 6						
Piano							
Número do c.	7 (23)	8 (24)	9 (25)	10 (26)			
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4 5	6 1 2 3 4			
Andamento	A'						
Forma	A'						
Agógica	a tempo						
Dinâmica	>	<	>	<			
Voz	que é sonho, é fase, alegria, tudo quanto a minha alma ingenua crê, Tra-						
Piano							
Número do c.	11 (27)	12 (28)	13 (29)	14 (30)	15 (31)	16 (32)	
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4 5	6 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
Andamento	com graça						
Forma	A'						
Agógica	rall						
Dinâmica	>	>	<	<	<	<	
Voz	zendo um pouco de poesia, Isto é você Isto é você						
Piano							
Número do c.	17 (33)	18 (34)	19 (35)	20 (36)	21 (37)	22 (38)	23 (39)
Tempos do c.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
Andamento	A'						
Forma	A'						
Agógica							
Dinâmica	<						
Voz							
Piano	Poslúdio						

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Pensar na ligadura vocal nos desenhos rítmicos em semicolcheias;
- Cantar com calma o trecho que fala da “saudades” (c. 10-11);
- Guarnieri escreveu vários acentos e *tenuto* no decorrer da peça. O cantor deve ressaltar as sílabas em questão dando valor ao texto;
- A dinâmica da canção é *p*. Pensar numa emissão “íntima”;
- O piano tem três ideias musicais. O pianista deve “cantar” cada voz como se fosse uma linha independente.

2.5. “Adoração”

“Adoração”, dedicada à soprano gaúcha Olga Maria Schroeter (1929-2014), foi escrita em 25 de julho de 1956 e recebeu versão para voz e orquestra de cordas (SILVA, 2001, p. 527). No ano seguinte foi impressa pela Ricordi Brasileira.

2.5.1. Aspectos do poema

2.5.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri usou o texto exatamente como Campos o escreveu. Utilizou o mesmo título, não repetiu, nem omitiu nenhuma palavra.

Poema Original	Descritores
“Adoração”	Veneração
Quem me dera sentir, de novo, teu olhar E ter a minha mão presa na tua mão!...	Saudade
Na doçura sem fim de te ver, de te amar, Eu ficaria, assim, como em frente a um altar, Na minha adoração... (CAMPOS, 1951, p. 17)	Amor Veneração

O título da canção deixa o ouvinte curioso. Adoração por quem ou pelo quê? Pode ser adoração a alguma figura religiosa, a alguma pessoa, a um ídolo, a um amor. Contudo, já na primeira frase a autora deixa claro que a adoração é ao seu amado. Não há indicação do sexo do eu lírico e nem do local em que se passa o poema. Ele pode tanto ser um diálogo direto da poetisa com seu amor, como um devaneio dos próprios pensamentos dela. O poema mostra certa doçura e simplicidade e dá valor a coisas que podem parecer simples, como mãos dadas ou um simples olhar. O eu lírico deixa clara a sua veneração, o seu orgulho e admiração pela pessoa amada.

2.5.1.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo

Tabela 57 – Ritmo do poema “Adoração”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos												Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
1	Quem	me	de	ra	sen	tir	de	no	vo	teu	o	lhar	
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	anapéstico+anapéstico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
2	E	ter	a	mi	nha	mão	pre	sa	na	tu	a	mão	
	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/	-	/	anfibraco+datílico+trocaico+jâmbico+jâmbico
3	Na	do	çu	ra	sem	fim	de	te	ver	de	tea	mar	
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/	anapéstico+anapéstico+anapéstico+anapéstico
4	Eu	fi	ca	ri	aas	sim	co	moen	fren	teaum	al	tar	
	/	-	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/	trocaico+jâmbico+anapéstico+anapéstico
5	Na	mi	nhaa	do	ra	ção							
	-	/	-	/	-	/							jâmbico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias e ternárias se alternam ao longo do poema. Há encadeamento entre os versos 1 e 2, 3 e 4, 4 e 5. Os versos 1, 2 e 4 contêm tanto células métricas binárias quanto ternárias. Já o verso 3 possui apenas ternárias, enquanto o verso 5, binárias.

b. Métrica

Tabela 58 – Métrica do poema “Adoração”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos												Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
1	Quem	me	de	ra	sen	tir	de	no	vo	teu	o	lhar		
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	/	3 - 6 - 8 - 10 - 12	3 - 6 - 12
2	E	ter	a	mi	nha	mão	pre	sa	na	tu	a	mão		
	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/	-	/	2 - 4 - 7 - 10 - 12	2 - 7 - 12
3	Na	do	çu	ra	sem	fim	de	te	ver	de	tea	mar		
	-	-	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/	3 - 6 - 9 - 12	3 - 6 - 12
4	Eu	fi	ca	ri	aas	sim	co	moen	fren	teaum	al	tar		
	/	-	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/	1 - 4 - 6 - 9 - 12	6 - 12
5	Na	mi	nhaa	do	ra	ção								
	-	/	-	/	-	/							2 - 4 - 6	2 - 6

Fonte: da autora (2015)

Os versos 1, 2, 3 e 4 são de doze sílabas (alexandrinos). O verso 2 é alexandrino moderno, com acentuação (2 – 7 – 12). Os versos 1, 3 e 4 são clássicos, com acentos (6 – 12). A mudança de métrica no verso 2, que quebra a isometria dos quatro versos alexandrinos iniciais, ressalta o toque entre as mãos dos amantes, único momento não contemplativo do poema. O verso 5, por sua vez, o único hexassílabo, resume o estado majoritariamente contemplativo do poema. Há elisões nos versos 3 (te_a), 4 (a_as, -mo_en, -te_a_um) e 5 (-nha_a).

c. Estrofe

O poema é alostrófico, constituído de duas estrofes: um dístico e um terceto. O poema é heterométrico. O dístico e o terceto são heterorrítmicos.

d. Sonoridade

Tabela 59 – Sonoridade do poema “Adoração”

Versos	Rimas	Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Quem me dera sentir, de novo, teu olhar	a				
E ter a minha mão presa na tua mão!...	b				
Na doçura sem fim de te ver, de te amar,	a	intercalada	rica	pura suficiente	aguda
Eu ficaria, assim, como em frente a um altar,	a	emparelhada	rica	pura suficiente	aguda
Na minha adoração...	b	intercalada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas ricas. Todas são puras suficientes e agudas.

2.5.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção vai de ré3 a mib4. Usando melodias silábicas numa região confortável para a voz cantada, Guarnieri utilizou ligaduras na linha vocal, mas algumas delas podem apontar o verso do poema e não exatamente a respiração do cantor. Entre os c. 13 a 18 há uma grande ligadura e fazê-la numa mesma respiração pode tornar-se difícil. Sugerimos que o cantor faça uma respiração no c. 14 depois da palavra “assim”.

Em todos os inícios das melodias e dos motivos melódicos da canção Guarnieri usou movimentos ascendentes. Eles podem ser observados na maioria das mudanças entre um compasso e outro. Para os finais das frases, o compositor escreveu movimentos melódicos ascendentes, quando pretendeu dar continuidade ou manter o interesse e curiosidade do ouvinte para a frase seguinte (c. 4-5, 10-11, 11-12), e frases descendentes para dar a sensação de término (c. 7-8, 15-16).

Assim como há certa simplicidade e doçura nas palavras de Campos, as melodias de Guarnieri também seguiram esta ideia. No conjunto de palavras mais apaixonantes do poema, “de te amar”, o compositor utilizou a nota mais aguda da canção em nota longa.

Fig. 60 - Melodia no ápice da canção,
“Adoração”, c. 11-12

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A primeira frase melódica do canto é o tema principal de canção e foi utilizado em várias partes da peça. Já na introdução do piano, ele é apresentado pela mão direita do instrumento em região aguda e acompanhado em um dueto com a voz mais aguda da mão esquerda. O canto volta a apresentar o tema entre os c. 9 a 11.

Fig. 61 - Dueto entre mão direita e esquerda do piano,
“Adoração” c. 1-2

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

No c. 7 a voz superior da mão direita do piano volta a apresentar o tema principal em dueto com a voz superior da mão esquerda. Nos c. 15 a 17 quem tem o tema principal é a voz superior da mão esquerda, mas, desta vez, a uma oitava abaixo das vezes apresentadas anteriormente, na mesma oitava do canto. Antes do

término da canção Guarnieri escreveu mais uma vez o tema em dueto entre a voz superior da mão direita e voz superior da mão esquerda do piano (c. 17-19).

2.5.3. Aspectos rítmicos

A indicação de metrônomo é de 60 bpm para a semínima pontuada. O caráter escrito pelo compositor é “Íntimo”. O poema da canção “Adoração” contém células métricas binárias e ternárias. Guarnieri escreveu a peça em compasso composto (6/8), dando ênfase às células ternárias. Entretanto, nos c. 7, 11, 15 e 19 a subdivisão da linha vocal é em dois. Nos c. 7 e 19 o instrumento acompanhador segue com ritmos ternários e no c. 15 ele imita a mesma ideia binária da voz.

Fig. 62 - Ritmos binários da voz e do piano,
“Adoração” c. 15

The image shows a musical score for measure 15 of the song 'Adoração'. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The time signature is 6/8. The vocal line has two lines of lyrics: 'fi - ca - ri - a as - sim' and 'fi - ka 'ri - a 'sĩ'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and dotted eighth notes, with some measures containing pairs of eighth notes beamed together, indicating binary rhythms. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Para os c. 5 e 12 (finais dos versos 1 e 3) Guarnieri optou pelo compasso 9/8. Ele funciona para dar mais calma e sensação de final de verso em palavras importantes como “olhar” e “amar”.

Há uma predominância de desenhos rítmicos em semínima pontuada na escrita do piano, dando uma sensação de calma e de constância à peça. Guarnieri não utilizou nenhuma indicação de mudança de andamento como *rallentando* ou *accelerando*. Na parte do piano, o compositor escreveu alguns acentos em notas mais graves da mão esquerda (c. 1, 3, 6, 8, 12, 18). O compositor ressaltou as seguintes sílabas da canção escritas em negrito:

Quem me **dera** sentir, de **novo**, teu **olhar**
E ter a **minha** mão presa na **tua** mão!...

Na **doçura** sem fim de te **ver**, de te **amar**,
Eu **ficaria**, **assim**, como em **frente** a um **altar**,
Na **minha** **adoração**...

Guarnieri obedeceu as elisões do poema exceto no verso 4 no qual uma célula métrica em anapéstico é transformada em duas jâmbico: “te_a_um-al-tar” em “te_a-um-al-tar”.

2.5.4. Aspectos da dinâmica

Marcando indicação de “Íntimo” logo no início da canção, Guarnieri optou por manter a voz em *p* até o final da peça terminando com um *pp* no último compasso. O piano inicia em *p* e quando o canto entra ele continua em *pp* até o fim da canção. Há indicação de *crescendo* e *decrescendo* tanto na voz como no instrumento. Mas, como em várias outras canções, mais do que mudanças na dinâmica, as indicações representam conduções de frase. É uma tentativa do compositor de escrever até aspectos de interpretação e musicalidade.

2.5.5. Considerações sobre o acompanhamento

Esta canção de Guarnieri tem características de acompanhamento diferentes das outras canções que Guarnieri escreveu com texto de Campos. A primeira diferença é que as duas mãos do piano estão escritas em clave de sol, trazendo leveza e delicadeza ao acompanhamento. A região aguda do piano reflete a intimidade e simplicidade do poema.

Como comentado anteriormente, há várias imitações entre as linhas do canto e a linha do piano. Além dos trechos já citados, no c. 5 o piano imita o motivo melódico do canto no c. 4, no texto “teu olhar”. O início é exatamente igual, mas quando o piano continua sua frase melódica, percebemos que é uma imitação do tema principal, porém, desta vez, a uma terça maior abaixo do original. O dueto da voz superior da mão esquerda com a voz superior da mão esquerda se mantém neste trecho. As várias imitações que ocorrem na canção ilustram o texto que fala sobre a saudade de algo muito bom.

Além das semínimas pontuadas que percorrem toda a canção Guarnieri usou muitos desenhos de colcheias na parte do piano. Por um lado temos a constância das semínimas pontuadas que trazem pulso à canção, e também temos os desenhos de colcheia que trazem movimento à canção.

Nos c. 16 e 17, quando o canto tem a palavra “altar”, o compositor usou floreio na mão direita do piano, dando ao acompanhamento mais elementos para ilustrar a delicadeza do texto.

Fig. 63 - Floreio na mão direita do piano,
“Adoração” c. 17

17

Na mi-nha a-do-ra-ção...
na 'mi - ja - do - ra 'sẽ:u]

pp

pp

pp

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A peça é escrita no modo lídio em fá, que reflete descritores do poema, como, por exemplo, a veneração, o amor e o estado contemplativo da poetisa. O encadeamento harmônico dá-se majoritariamente entre os acordes⁸⁸ de I – V^{7M}. Essa sequência evita o movimento tonal típico de tensão – apoio (tônica – dominante), caracterizado pelo trítone que ocorre em um acorde de sétima da dominante e sua posterior resolução. O balanço entre esses dois acordes é interrompido no c. 12, onde aparece um acorde de v, com a terça menor na linha do canto e na mão esquerda do piano. A melodia chega a sua nota mais aguda nesse compasso, justamente o sétimo grau, feito menor (mib), o que caracteriza o modo lídio brasileiro, em que ao modo lídio se adiciona a sétima menor.

⁸⁸ A abreviatura 7M significa que a sétima da dominante, usualmente menor, foi feita maior.

Entre os c. 13 a 17 ocorre a maior variação harmônica da peça, em que o compositor quer destacar o estado de contemplação da poetisa - “como em frente a um altar” - com a sequência:

Tabela 60 – Encadeamento⁸⁹, “Adoração” c. 13-17

Número do compasso	13		14		15		16		17	
Tempos do compasso	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Encadeamentos F:	vi	bVII ^{7,5A}	I ⁷	vi	I	I ⁷	vi	vii	I	

Fonte: da autora (2015)

A partir do c. 18 a sequência volta a ser I – V⁷, até a cadência final V⁹ – I^{7M}. A partir do c. 16, o modo usado volta a ser o lídio em fá.

A combinação de escrita melódica modal e encadeamento harmônico propositadamente não tonal remetem a um ambiente litúrgico, contemplativo, como título do poema – “Adoração” – sugere.

2.5.6. Aspectos da forma e outros elementos

Guarnieri dividiu a canção em duas partes, como também foi dividido o poema de Campos. A primeira parte do c. 1 ao 9 e a segunda do c. 9 ao 21.

Tabela 61: Musicograma da canção “Adoração”

Número do c.	1		2		3		4		5		6		7		8		9							
Tempos do c.	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2						
Andamento	♩ . = 60																							
Forma	Introdução				A																			
Agógica	Íntimo																							
Dinâmica	<i>p</i>		<i>p</i>		<		<		>		<		>		>									
Voz					Quem me dera sentir de novo, teu olhar				e ter a minha mão presa na tua mão!...				Na do-											
Piano					<i>pp</i>				*															
Número do c.	10		11		12		13		14		15		16		17		18		19		20		21	
Tempos do c.	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	
Andamento																								
Forma	B																							
Agógica																								
Dinâmica	>		<		>										>								<i>pp</i>	
Voz	çura sem fim de te ver, de te amar,				eu ficaria assim como em frente a um altar.														Na minha adoração...					
Piano																								

Fonte: da autora (2015)

⁸⁹ A abreviatura 5A significa quinta aumentada sobre a fundamental do acorde.

Sugestões Interpretativas:

- A emissão vocal deve obedecer a intimidade e o *p* escritos por Guarnieri;
- Guarnieri surpreende o ouvinte com pequenos presentes como o acompanhamento do piano que, escrito em região aguda, lembra uma caixa de música. O som deve ser doce e acentos delicados dentro da dinâmica do *p*;
- A surpresa também acontece quando imitações são usadas levando o eu lírico a um passado de fatos e sentimentos;
- Os desenhos rítmicos de dois contra três devem ser bem executados porque são elementos rítmicos distintos da constância dos desenhos em três.

2.6. “A vida, às vezes...”

Guarnieri dedicou “A vida, às vezes...” à Terezinha Mariz. Foi composta em 3 de outubro de 1957 (SILVA, 2001, p. 521).

2.6.1. Aspectos do poema

2.6.1.1. Conteúdo poético

Dentre os poemas de Campos escolhidos por Guarnieri, este é um dos mais breves. O compositor fez duas mudanças no poema original de Campos. A primeira foi o título de “Vida...” para “A vida, às vezes...”, que é o primeiro verso do poema. A segunda mudança foi a fusão dos versos 3 e 4 em um verso só “Mas nela muito mais triste”. Notamos um cuidado do compositor na mudança dos versos de Campos mantendo os mesmo versos heptassílabos da poetisa.

Poema Original	Descritores
“Vida...”	
A vida, às vezes é triste, Pelas tristezas que tem...	<i>Tristeza</i>
Mas, nela, uma coisa existe, Que ainda é muito triste:	<i>Certeza</i>
É ter saudades de alguém. (CAMPOS, 1931, p. 156)	<i>Saudades</i>

Tanto o título original, quanto o título escolhido pelo compositor causam expectativa ao leitor. Não se sabe sobre qual assunto o poema vai tratar. Contudo, já no primeiro verso a palavra “triste” dá o tom do sentimento. O poema não dá pistas sobre o eu lírico. O que se sabe é que, às vezes, sua vida é triste e que sofre de saudades por alguém.

2.6.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 62 – Ritmo do poema “Vida...”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos								Céluas Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	A	vi	daas	ve	zes	é	tris	(te)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+anfíbraco+jâmbico
2	Pe	las	tris	te	zas	que	tem		
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+anfíbraco+jâmbico
3	Mas	ne	lau	ma	cou	sae	xis	(te)	
	-	/	-	-	/	-	/		jâmbico+anapéstico+jâmbico
4	Quea	in	da	é	mui	to	tris	(te)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
5	É	ter	sau	da	des	deal	guém		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+anfíbraco+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Céluas métricas binárias e ternárias se alternam ao longo do poema. Há encadeamento entre os versos 1 e 2, 3 e 4, 4 e 5.

b. Métrica:

Tabela 63 – Métrica do poema “Vida...”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos								Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4	5	6	7			
1	A	vi	daas	ve	zes	é	tris	(te)		
	-	/	-	/	-	-	/		2-4-7	2-4-7
2	Pe	las	tris	te	zas	que	tem			
	/	-	-	/	-	-	/		1-4-7	4-7
3	Mas	ne	lau	ma	cou	sae	xis	(te)		
	-	/	-	-	/	-	/		2-5-7	2-5-7
4	Quea	in	da	é	mui	to	tris	(te)		
	-	/	-	/	-	-	/		2-4-7	2-7
5	É	ter	sau	da	des	deal	guém			
	-	/	-	/	-	-	/		2-4-7	4-7

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são heptassílabos (redondilha maior). Os versos 1, 2, 4 e 5 são isorrítmicos. O verso 3 possui ritmo diferente dos demais, o que reforça o sentido adversativo marcado pela conjunção “mas”. Há elisões nos versos 1 (da_as), 3 (la_u, -sa_e), 4 (Que-a) e 5 (de_al).

c. Estrofe:

O poema é uma quintilha, isométrica e heterorrítmica.

d. Sonoridade:

Tabela 64 – Sonoridade do poema “Vida...”

Versos	Rimas	Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
A vida, às vezes é triste,	a				
Pelas tristezas que tem...	b				
Mas, nela, uma cousa existe,	a	intercalada	rica	pura suficiente	grave
Que ainda é muito triste:	a	emparelhada	rica	pura suficiente	grave
É ter saudades de alguém.	b	intercalada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e todas ricas. Todas são puras suficientes; duas graves e uma aguda.

2.6.2. Aspectos melódicos

As melodias compostas por Guarnieri para a canção tem extensão de uma oitava (mi³ a mi⁴). As ligaduras acompanham os versos do poema e não há necessidade de interrompê-las para respirar. Uma das características de composição do compositor são as notas finais das canções que, geralmente, são bastante longas. Como há um *decrescendo* e o canto termina em *pp* não há necessidade do cantor respirar no meio da frase para sustentar a nota até o fim.

Para cada novo verso há uma nova melodia. A tessitura é confortável, lembrando a região da fala. Nas primeiras frases, não há grandes saltos de intervalos. Contudo, quando o poema fala sobre a saudade o compositor utiliza saltos de terças ascendentes até a nota mais aguda da canção.

Fig. 64 - Saltos de terça para a palavra “saudades”,
“A vida, às vezes...” c. 16

15

tris - te É ter sau - da - - - des de al -
[tris - tji e ter sau 'da - - - dʒiz dʒia:u]

rall...

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

É interessante observar que no c. 11 Guarnieri escreveu uma mudança de nota dentro da mesma sílaba, um pequeno melisma. É bastante raro encontrar esse recurso na literatura vocal do compositor. Geralmente suas canções são sempre silábicas.

No piano Guarnieri apresentou três ideias melódicas. No contraponto da mão direita as melodias têm sempre como ponto de repouso a nota lá³. Na mão esquerda há uma voz superior que utiliza notas longas e um baixo. É interessante observar que, como na mão direita há sempre um repouso na nota lá³, na mão esquerda há um uso constante de intervalos de quarta justa (dó#³ e fá#³) e quinta justa (dó³ e sol³).

Fig. 65 - Intervalos na mão esquerda,
“A vida, às vezes...” c. 1-5

Tristonho (♩=100)

p

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.6.3. Aspectos rítmicos

A partitura tem indicação de “Tristonho” e 100 bpm para a colcheia. Há uma única indicação de *rallentando* no c. 18 voltando *a tempo* logo no compasso seguinte. O compositor optou pelo compasso quaternário (4/8), porém, no verso 2, que contém a célula métrica ternária anfíbraco, ele escreveu tercinas no canto (c. 10). No fim da peça há um c. de 3/4 (c. 20).

A linha vocal usa figuras rítmicas simples e, em um único compasso, há tercinas (c. 10). Para destacar as sílabas “mui-to” e “tris-te” nos compassos 14 e 15 Guarnieri usou o *tenuto*. Novamente o compositor usou desenhos rítmicos que favorecem o texto e o aproximam da cadência da voz falada. Assim como na acentuação do verso original, o compositor também acentuou a sétima sílaba em sua canção. Mesmo omitindo palavras do poema de Campos, Guarnieri manteve o verso heptassílabo, com o acréscimo da palavra “mais”. As elisões dos versos 1, 2 e 5 foram mantidas como no original. Guarnieri destacou as seguintes sílabas do texto escritas em negrito:

A vida, às **vezes** é **triste**,
Pelas tristezas que **tem**...
 Mas, nela **muito** mais **triste**:
 É ter saudades de **alguém**.

Contrastando com o ritmo simples do canto, Guarnieri, no piano, usou ritmos sincopados, colcheias pontuadas e uso constante de ornamentos (floreios e *acciacatura*) na mão direita do instrumento. Na mão esquerda, o desenho de colcheia pontuada, semicolcheia ligada à colcheia e outra colcheia está presente em quase toda a canção. Ele é apresentado no primeiro compasso do prelúdio e a partir do c. 10 ele funciona como um ostinato rítmico até o final da peça.

Fig. 66 - Ostinato rítmico na mão esquerda,
 “A vida, às vezes...” c. 11

11

tem... [tê:i] Mas ne - la mui - to mais
 maz 'ne - le 'mu:ĩ - tu ma:is]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.6.4. Aspectos da dinâmica

A canção foi escrita em *p* e há um *pp* no último compasso. Ambas as linhas, da voz e do piano, têm indicações de *crescendo* e *decrescendo*. No canto as indicações de dinâmica mostram palavras e sílabas que o compositor quer destacar e dão dicas para que o cantor conduza suas frases.

2.6.5. Considerações sobre o acompanhamento

A textura contrapontística do piano contém três vozes. As linhas são bem definidas. Enquanto a mão direita apresenta melodias, a mão esquerda tem desenhos em ostinato rítmico, como descrito anteriormente.

O piano tem uma introdução que apresenta as principais ideias do acompanhamento que será utilizado no decorrer da peça. Não há interlúdios na peça. Para o fim da canção Guarnieri escreveu uma nota longa para a voz enquanto o piano faz uma pequena *coda*.

A melodia da canção desenvolve-se no modo lídio em ré, com a quarta aumentada (sol#), mas com a sétima menor (dó), remetendo ao lídio brasileiro já mencionado em outra canção. O acompanhamento, por sua vez, apresenta a quarta natural (sol), exceto em uma nota de passagem no contraponto do baixo no c. 3. Ou seja, as melodias, seja a do canto, seja a do contraponto no baixo do piano, apresentam-se com a quarta aumentada, tipicamente lídia.

Já o sequenciamento harmônico oscila basicamente entre dois acordes: o de fá# menor – anti-relativa menor do primeiro grau maior – e um acorde de lá menor com sétima menor. Do ponto de vista dos graus do modo empregado, o primeiro acorde pode ser visto como iii ou como um I^{7M} (sem a fundamental), como se verá no acorde que conclui da peça. O segundo apoio se dá na v menor com sétima. Nessa sequência (iii – v), o sétimo grau ora é maior (dó#), ora menor (dó). Esse encadeamento gera o fluxo condutor da harmonia, bastante distanciado das tensões típicas do tonalismo e muito mais próximo às conduções modais. Apesar de usar um modo com terça maior (lídio), o uso constante da sequência iii – v, composta de dois acordes com terça menor, reforça os descritores tristeza, certeza e saudades.

2.6.6. Aspectos da forma e outros elementos

A breve canção de Guarnieri pode ser dividida em duas partes: A (1-12) e B (c. 13-22). Abaixo podemos observar a forma e outros elementos apontados no estudo.

2.7. Duas canções de Suzanna de Campos

“Penso em você” e “Beijaste os meus cabelos” fazem parte deste pequeno ciclo que Guarnieri chamou de *Duas canções de Suzanna de Campos*. “Penso em você” foi escrita em 26 de maio de 1958 e “Beijaste os meus cabelos” em 29 de maio de 1958. As duas canções foram gravadas pela soprano Magdalena Lébeis (1912-1984) e pelo pianista Fritz Jank (1910-1970) (SILVA, 2001, p. 521). Os dois poemas foram retirados do livro *Além do Sol Poente* (CAMPOS, 1959).

2.7.1. “Penso em você”

2.7.1.1. Aspectos do poema

Guarnieri alterou o título original de Campos para “Penso em você” que é o início do primeiro verso.

2.7.1.1.1. Conteúdo poético

Poema Original	Descritores
“Canção Triste”	Tristeza
Penso em você todo o dia Com enlevo e com doçura. Não tenho mais alegria Longe de sua ternura...	Carinho Tristeza
Penso em você com saudade. Esteja eu onde for, Vejo sempre a claridade Que vinha do seu amor...	Saudade Amor
Penso em você, com tristeza, E em tudo que já foi meu... Porque você, com certeza, Nem sabe que me esqueceu... (CAMPOS, 1959, p. 169)	Tristeza Decepção

O título de Campos reflete exatamente o assunto que será abordado no poema, uma triste canção. No terceiro verso, a poetisa revela a tristeza, a saudade de um momento que já foi bom. Já o título de Guarnieri, “Penso em você”, não nos

dá a certeza do que virá a seguir. Não sabemos se o eu lírico é masculino ou feminino. As palavras sugerem que ele esteja fazendo um lamento para si mesmo e não uma conversa direta com a pessoa amada, já que a distância é uma realidade. Mesmo com toda a tristeza e ausência, percebemos que o eu lírico ainda mantém sentimentos de carinho e doçura.

2.7.1.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo

Tabela 66 – Ritmo do poema “Canção Triste”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos							8	Células Métricas
	1	2	3	4	5	6	7		
1	Pen	soem	vo	cê	to	doo	di	(a)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
2	Com	en	le	voe	com	do	çu	(ra)	
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+péon quarto
3	Não	te	nho	mais	a	le	gri	(a)	
	-	-	-	/	-	-	/		péon quarto+anapéstico
4	Lon	ge	de	su	a	ter	nu	(ra)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
5	Pen	soem	vo	cê	com	sau	da	(de)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
6	Es	te	ja	eu	on	de	for		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
7	Ve	jo	sem	prea	cla	ri	da	(de)	
	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+trocaico+anapéstico
8	Que	vi	nha	do	seu	a	mor		
	-	/	-	-	/	-	/		jâmbico+anapéstico+jâmbico
9	Pen	soem	vo	cê	com	tris	te	(za)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
10	Eem	tu	do	que	já	foi	meu		
	-	/	-	-	/	-	/		jâmbico+anapéstico+jâmbico
11	Por	que	vo	cê	com	cer	te	(za)	
	-	-	-	/	-	-	/		péon quarto+anapéstico
12	Nem	sa	be	que	mees	que	ceu		
	-	/	-	-	-	-	/		anfibraco+péon quarto

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias se alternam ao longo do poema. Há encadeamento entre os versos 1 e 2, 3 e 4, 6 e 7, 7 e 8, 9 e 10, 11 e 12. Os versos são heterorrítmicos. O verso 12 também poderia ser dividido em três células rítmicas: anfibraco, trocaico e jâmbico, acentuando-se, dessa forma, a conjunção “que”.

b. Métrica

Tabela 67 – Métrica do poema “Canção Triste”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos								Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4	5	6	7			
1	Pen	soem	vo	cê	to	doo	di	(a)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	4 - 7
2	Com	en	le	voe	com	do	çu	(ra)		
	-	-	/	-	-	-	/		3 - 7	3 - 7
3	Não	te	nho	mais	a	le	gri	(a)		
	-	-	-	/	-	-	/		4 - 7	4 - 7
4	Lon	ge	de	su	a	ter	nu	(ra)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	1 - 7
5	Pen	soem	vo	cê	com	sau	da	(de)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	4 - 7
6	Es	te	ja	eu	on	de	for			
	-	/	-	/	-	-	/		2 - 4 - 7	4 - 7
7	Ve	jo	sem	prea	cla	ri	da	(de)		
	/	-	/	-	-	-	/		1 - 3 - 7	3 - 7
8	Que	vi	nha	do	seu	a	mor			
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 5 - 7	2 - 7
9	Pen	soem	vo	cê	com	tris	te	(za)		
	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7	4 - 7
10	Eem	tu	do	que	já	foi	meu			
	-	/	-	-	/	-	/		2 - 5 - 7	2 - 7
11	Por	que	vo	cê	com	cer	te	(za)		
	-	-	-	/	-	-	/		4 - 7	4 - 7
12	Nem	sa	be	que	mees	que	ceu			
	-	/	-	-	-	-	/		2 - 7	2 - 7

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são heptassílabos (redondilha maior). Em cada verso, há sempre dois acentos principais, que se alternam entre as sílabas 1, 2, 3 e 4 (com predominância da 4), gerando uma rica variedade rítmica no poema isométrico. Há elisões nos versos 1 (-so_em, -do_o), 2 (-vo_e), 5 (-so_em), 7 (-pre_a), 9 (-so_em), 10 (E_em) e 12 (-me_es).

c. Estrofe

O poema é isostrófico, constituído de três quartetos. As estrofes são isométricas e heterorrítmicas.

Notamos o uso do *ritornello*, especificamente do antecanto, através da repetição de parte do verso inicial de cada estrofe: “Penso em você”. Essa figura de harmonia reforça a fixação do eu lírico em pensar na pessoa amada.

d. Sonoridade

Tabela 68 – Sonoridade do poema “Canção Triste”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Penso em você todo o dia	a				
Com enlevo e com doçura.	b				
Não tenho mais alegria	a	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Longe de sua ternura...	b	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Penso em você com saudade.	c				
Esteja eu onde for,	d				
Vejo sempre a claridade	c	cruzada	pobre	pura opulenta	grave
Que vinha do seu amor...	d	cruzada	rica	pura suficiente	aguda
Penso em você, com tristeza,	e				
E em tudo que já foi meu...	f				
Porque você, com certeza,	e	cruzada	pobre	pura opulenta	grave
Nem sabe que me esqueceu...	f	cruzada	rica	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com três sequências de rimas cruzadas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas pobres. Há dois casos de rimas puras opulentas, enquanto as demais são puras suficientes. Há predominância de rimas graves.

2.7.1.2. Aspectos melódicos

Dentre todas as melodias escritas por Guarnieri usando textos de Campos, esta é uma das mais dramáticas. A canção tem extensão de dó3 a fá4 e melodias silábicas. Vários intervalos menores foram usados para descrever a tristeza sentida. Para toda a primeira estrofe, Guarnieri escreveu melodias com intervalos mais próximos e em região central da voz.

Fig. 67 - Melodia da primeira frase, "Penso em você" c. 1-4

Calmo e melancólico ($\text{♩}=72$)

Pen - so em vo - cê to-do o di - a Com en - le-vo e com do -
 [pẽ - su ê:i vo 'se 'to - du 'dʒi - ɐ kô ẽ 'le-vvɪ kô do]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Já na segunda estrofe, quando o texto fala sobre a saudade sentida, ele usou a voz no limite da extensão da canção e permaneceu nesta tessitura mais aguda. O ataque deste quinto verso já é em nota aguda (em *f*), mais uma característica não muito utilizada pelo compositor na maioria das canções com Campos.

Fig. 68 - Melodia da segunda estrofe, "Penso em você" c. 12-15

11

Pen - - so em vo-cê com sau-
 [pẽ - - su ê:i vo'se kô sa:u]

14

da - - - de. Es-te - ja eu on - de
 ['da - - - dʒɪ is 'te - ʒɐ e:u 'õ - dʒɪ]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Algumas frases da canção são mais extensas como, por exemplo, o verso quinto (c. 12-15), início da segunda estrofe. Como não há ligadura, se o cantor precisar, poderá respirar entre as palavras “você” e “com”, ou depois de “penso”. Outro aspecto interessante da peça, e pouco utilizado pelo compositor em outras peças, é o uso de salto de oitava como acontece no final da segunda estrofe (c.21).

Fig. 69 - Salto de oitava, “Penso em você” c. 21

19

da - - - de Que vi - - - nha
 ['da - - - dʒɪ ki 'vi - - - ɲɐ]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri fragmentou o oitavo verso do poema (c. 20-25), com uma respiração entre as palavras “vinha” e “do”, o que também não é usual na maioria de suas canções.

Na terceira seção (c. 26-37), Guarnieri voltou à calma imitando as melodias mais graves do início da peça, com algumas variações melódicas e rítmicas para seguir o texto.

A linguagem contrapontística do piano quase tem vida própria, tão rica é sua escrita. A textura é densa, com 3, 4 e até 5 vozes. A linha do baixo dialoga com a voz enquanto que a mão direita apresenta novas melodias na maioria das vezes à três vozes, com duetos nas vozes superiores e uma linha melódica independente na voz mais grave.

Fig. 70 - Melodias da mão direita do piano, “Penso em você” c. 1

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Para a segunda estrofe (c. 12) Guarnieri escreveu uma nova ideia melódica no piano (c. 12), que se repetirá até o fim da seção (c. 25). As imitações tem variação nas frequências, nas figuras rítmicas e no número de vozes utilizadas. No acompanhamento, a presença de floreios antes da primeira e da quarta colcheias também traz unidade à estrofe. Novamente o compositor usou um ostinato rítmico para representar a persistência da saudade dita no poema.

Fig. 71 - Ostinato do piano para a segunda estrofe, “Penso em você” c. 12

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.7.1.3. Aspectos rítmicos

Com a semínima indicada a 72 bpm, Guarnieri escreveu *Calmo e Melancólico* na partitura de “Penso em você”. A fórmula de compasso inicial é 4/4, porém o compositor alterna a fórmula para 3/4 (c. 10 e 35) e 2/2⁹⁰ (c. 11). As figuras rítmicas do canto são simples e estão diretamente ligadas ao texto. A única elisão do poema que o compositor não seguiu foi entre as palavras “penso em” (versos 1, 5 e 9). Para os versos 1, 3, 5, 6, e 9, que terminam em célula métrica anapéstico, o compositor escreveu um grupo de quiáteras anterior à sílaba tônica da célula, de forma a enfatizar ainda mais essa sílaba tônica. O uso de tercinas contrasta com os desenhos em dois do piano (c. 2, 4, 13, 16, 27, 29), o que confere riqueza rítmica à canção e traz reminiscências da música popular. O piano dobra as tercinas do canto em apenas dois compassos, 6 e 31.

Na segunda estrofe, quando o texto fala sobre a saudade, Guarnieri não só usou melodias mais agudas, mas também figuras rítmicas longas como mínima pontuada e semibreve (c. 12-15 e 21-25). Através dos tempos fortes dos compassos, de acentos e indicações de crescendo o compositor acentuou as seguintes sílabas destacadas em negrito:

Penso em você todo o **dia**
Com **enlevo** e com **doçura**.
Não tenho **mais** **alegria**
Longe de **sua** **ternura**...

Penso em você com **saudade**.
Esteja **eu onde for**,
Vejo **sempre** a **claridade**
Que **vinha** do seu **amor**...

Penso em você, com **tristeza**,
E em tudo que já foi **meu**...
Porque **você**, com **certeza**,
Nem sabe que me **esqueceu**...

No c. 24 o compositor escreveu um *pequeno acelerando* para o piano. Como já citado anteriormente, na parte de intermediária (segunda estrofe), o compositor escreveu um *ostinato* rítmico para mão direita do instrumento. O *ostinato* só

⁹⁰ Acreditamos que o compasso 2/2 na realidade pode ser interpretado como um 4/4. Esta suposição foi observada porque o tema inicial volta no c. 25 e porque o c. 36 é uma imitação de 11 e está escrito em 4/4.

apresenta variação rítmica no último tempo dos compassos. Às vezes o compositor usa duas colcheias, às vezes uma semínima. A mão esquerda tem, na maioria das vezes, desenhos contrapontísticos. Às vezes uma voz adicional é incluída com desenhos de notas mais longas e graves.

2.7.1.4. Aspectos da dinâmica

A primeira parte da canção foi escrita em *p*. A segunda foi escrita em *f* e há um *diminuendo* no final da segunda estrofe (c. 24) para voltar ao *p* no c. 26, que é onde começa a última estrofe. Portanto, a dinâmica também determina e acompanha a forma do poema e da canção, como veremos nos aspectos da forma.

Há também uso de indicações de *crescendo* e *decrescendo* nesta canção para mostrar a condução das frases. No entanto, no c. 21, Guarnieri escreveu um *crescendo* para o canto em nota longa e em salto de oitava para uma sílaba átona. Aqui, o cantor pode interpretar o *crescendo* escrito como uma mudança gradual na intensidade da nota grave para chegar à nota aguda.

Fig. 72 - *Crescendo* para a nota aguda, “Penso em você” c. 21

The image shows a musical score for the song "Penso em você" by Camargo Guarnieri. It consists of two systems. The first system is the vocal line, starting at measure 19. The lyrics are: "da - - de - - Que vi - - nha -". Below the lyrics are phonetic transcriptions: ["da - - dʒi] and [ki 'vi - - jɐ]. The vocal line features a long note on the word "nha" with a crescendo marking above it, indicated by a red arrow. The second system is the piano accompaniment, showing chords and bass notes in both hands.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.7.1.5. Considerações sobre o acompanhamento

Na canção “Penso em você” Guarnieri não escreveu uma introdução para o piano como o faz em todas as demais canções com Campos.

Como dito anteriormente, o instrumento acompanhador tem uma textura contrapontística de 3 a até 5 vozes. A linha do baixo, escrita em região grave do instrumento, imita o pontear de um violão e dialoga com o canto. A mão direita do instrumento faz comentários em notas duplas, na sua maioria terças.

Fig. 73 - Contraponto na linha do baixo e diálogo em terças na m.d., “Penso em você” c. 26-27

25 *pp* *p* *a tempo*

Pen - so - em vo - cê, com tris - te - za, -
 ['pê - su ã:i vo 'se kô tris 'te - zã]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A melancólica canção tem como tonalidade central ré menor. A escolha da tonalidade menor reflete descritores do poema, tais como tristeza, saudade e decepção.

A condução harmônica é quase popular, contendo acordes muitas vezes recheados de dissonâncias. Vejamos, por exemplo, a sequência harmônica de abertura da peça:

Tabela 69 - Encadeamento harmônico⁹¹, “Penso em você” c. 1-7

Número do compasso	1				2				3				4			
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Encadeamentos d:	i				iv				III	I ⁷	V ⁷					
Número do compasso	5				6				7							
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
Encadeamentos d:	VI				V ⁷				i							

Fonte: da autora (2015)

⁹¹ Nos c. 4 e 6, o mib do baixo foi considerado nota de passagem.

No interlúdio instrumental que liga a primeira estrofe à segunda, há um distanciamento da tonalidade central, chegando a um acorde de fá sustenido com sétima. Esse acorde, entretanto, é seguido por uma cadência (v – i), que reconduz à tonalidade central (ré menor).

A segunda seção também mantém harmonia de caráter popular, centrado em ré menor e seus tons vizinhos. A partir do c. 22, há a seguinte preparação, conduzindo a uma cadência perfeita que, por sua vez, reafirmará a tonalidade de ré menor:

Tabela 70 - Encadeamento harmônico,
“Penso em você” c. 22-26

Número do compasso	22				23				24				25				26			
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Encadeamentos d:	II ⁹ (a:V ⁹)				v ⁷ (a:i ⁷)				v ⁷ (a:i ⁷)				V ₇				i			

Fonte: da autora (2015)

No trecho mostrado acima, notamos a insistência nos acordes com função de dominante que, associados às notas longas do canto, parecem prolongar a “clareza que vinha do seu amor”. A terceira seção é harmonicamente idêntica à primeira. A peça termina com uma cadência (v – i), tal qual a mencionada no fim do interlúdio entre primeira e segunda estrofes.

Como citado anteriormente, quando o texto fala sobre a saudade, Guarnieri escreveu um acompanhamento mais denso na mão direita, com grandes saltos nos floreios, dissonâncias entre a própria linha do piano e também entre piano e voz. A dramaticidade também foi reforçada pelo uso de uma região mais aguda na mão direita.

2.7.1.6. Aspectos da forma e outros elementos

A forma da canção é A (c. 1-11) – B (c. 12-25) - A' (c. 26-37). Em A' Guarnieri repetiu a escrita da voz e do piano utilizada em A com apenas algumas mudanças em algumas figuras rítmicas da voz para encaixar o texto. A dinâmica de *p* na parte A também foi mantida em A'. A parte B difere da parte A e A' pela melodia distinta no canto, mudança de dinâmica para *f*, uso de ostinato rítmico no piano e voz na região mais aguda da voz. O musicograma a seguir ilustra a forma e alguns elementos da canção.

2.7.2. “Beijaste os meus cabelos”

2.7.2.1. Aspectos do poema

2.7.2.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri manteve o título original, porém modificou o poema de Campos. No terceiro verso o compositor alterou “que não se descreve” para “que ninguém descreve”. É interessante observar que esta mudança do compositor não alterou o número de sílabas no verso, mas alterou a métrica como será visto posteriormente.

Poema Original	Descritores
“Beijaste os meus cabelos”	Carinho
Beijaste os meus cabelos tão de leve, E me deste a impressão do teu amor Numa doçura que não se descreve...	Carinho Amor Doçura
Minha alma triste, nesse instante breve, Sentiu-se coroada de esplendor!	Tristeza Alegria
Beijaste os meus cabelos tão de leve... E sou feliz lembrando o teu amor! (CAMPOS, 1959, p. 173)	Carinho Saudade/Felicidade

Mais uma vez o tema de Campos é o amor e a saudade. O eu lírico não se revela nos versos. Não sabemos seu nome e sexo, e nem se o diálogo é com a pessoa amada ou com seus próprios pensamentos. O carinho entre casal já é revelada no título e na primeira estrofe. Porém, na segunda estrofe, o eu lírico diz que sua alma está triste. O motivo desta tristeza só será contado no último verso do poema, quando aparecerá o tema da saudade, tão utilizado por Campos.

2.7.2.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo

Tabela 72 – Ritmo do poema “Beijaste os meus cabelos”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos										Céluas Métricas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
1	Bei	jas	teos	meus	ca	be	los	tão	de	le	(ve)	
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
2	E	me	des	teaim	pres	são	do	teu	a	mor		
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/		anapéstico+anapéstico+jâmbico+jâmbico
3	Nu	ma	do	çu	ra	que	não	se	des	cre	(ve)	
	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+anfibraco+jâmbico+anapéstico
4	Mi	nhaal	ma	tris	te	nes	seins	tan	te	bre	(ve)	
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/		datílico+trocaico+anapéstico+jâmbico
5	Sen	tiu	se	co	ro	a	da	dees	plen	dor		
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/		anfibraco+anapéstico+jâmbico+jâmbico
6	Bei	jas	teos	meus	ca	be	los	tão	de	le	(ve)	
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
7	E	sou	fe	liz	lem	bran	doo	teu	a	mor		
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias e ternárias estão presentes ao longo do poema, com predominância nas binárias. Há encadeamento entre os versos 1 e 2; 2 e 3; 4 e 5. Os versos são heterorrítmicos. Entretanto, nota-se isorritmia⁹² entre os versos 1, 6 e 7, constituídos de células binárias anacrústicas (jâmbicas).

b. Métrica

Tabela 73 – Métrica do poema “Beijaste os meus cabelos”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos										Ictos	Acentuação do verso	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
1	Bei	jas	teos	meus	ca	be	los	tão	de	le	(ve)		
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6 - 8 - 10	2 - 6 - 10
2	E	me	des	teaim	pres	são	do	teu	a	mor			
	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/		3 - 6 - 8 - 10	3 - 6 - 10
3	Nu	ma	do	çu	ra	que	não	se	des	cre	(ve)		
	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/		1 - 4 - 7 - 10	7 - 10
4	Mi	nhaal	ma	tris	te	nes	seins	tan	te	bre	(ve)		
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/		1 - 4 - 8 - 10	8 - 10
5	Sen	tiu	se	co	ro	a	da	dees	plen	dor			
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	/		2 - 6 - 8 - 10	2 - 6 - 10
6	Bei	jas	teos	meus	ca	be	los	tão	de	le	(ve)		
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6 - 8 - 10	2 - 6 - 10
7	E	sou	fe	liz	lem	bran	doo	teu	a	mor			
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		2 - 4 - 6 - 8 - 10	4 - 6 - 10

Fonte: da autora (2015)

⁹² “Quando os versos componentes de uma estrofe ou mesmo de um poema, apresentam o mesmo esquema rítmico.” (Ibid., p. 181)

Todos os versos são decassílabos, sendo que os versos 1, 2, 5, 6 e 7 são heróicos (com apoios rítmicos nas sexta e décima sílabas). O verso 3 é provençal (com apoios rítmicos nas quarta, sétima e décima sílabas) e o quarto é sáfico (com apoios rítmicos nas quarta, oitava e décimas sílabas). Há elisões nos versos 1 (-te_os), 2 (-te_a_im), 4 (-nha_al, -se_ins), 5 (-de_es), 6 (-te_os) e 7 (do_o).

c. Estrofe

O poema é alostrófico, constituído de um terceto e dois dísticos. As estrofes 1 e 2 são isométricas e heterorrítmicas. A estrofe 3 é isométrica e isorrítmica.

Há ainda o *ritornello*, especificamente do antecanto, através da repetição do verso inicial da primeira estrofe na terceira estrofe. O uso dessa figura de harmonia denota o impacto da ação da pessoa amada sobre o eu lírico.

d. Sonoridade

Tabela 74 – Sonoridade do poema “Beijaste os meus cabelos”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Beijaste os meus cabelos tão de leve,	a				
E me deste a impressão do teu amor	b				
Numa doçura que não se descreve...	a	misturada	rica	pura suficiente	grave
Minha alma triste, nesse instante breve,	a	intercalada	rica	pura suficiente	grave
Sentiu-se coroada de esplendor!	b	intercalada	pobre	pura suficiente	aguda
Beijaste os meus cabelos tão de leve...	a	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
E sou feliz lembrando o teu amor!	b	cruzada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação na disposição das rimas, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas pobres. Todas são puras suficientes e há predominância de rimas graves.

2.7.2.2. Aspectos melódicos

A linha vocal da canção “Beijaste os meus cabelos” é bastante elaborada e requer grande cuidado e atenção do cantor. A melodia silábica da canção tem uma

extensão vocal de dó#3 a mi4. Guarnieri inicia o canto com um salto de oitava para a nota mais aguda da canção (mi4), característica raramente usada pelo compositor.

Fig. 74 - Salto de oitava, “Beijaste os meus cabelos” c. 2-3

Ponteando (♩=66)

The musical score is in 4/4 time with a tempo of ♩=66. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G5 (mi4) marked with a fermata. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The lyrics are: "jas - te os meus ca - be - los tão de - le - ve, E me des - te a im - pres - são do teu a - [ˈʒas - tʃjɔz me:os ka 'be - los tɐ:u dʒɪ 'lɛ - vi i mi 'des - tʃjãĩ - pre 'sɛ:u du te:u a]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Além do salto de oitava, as melodias estão recheadas de saltos ascendentes de sexta maior e menor (c. 7, 8, 11, 12). A dificuldade para o cantor é não acentuar as sílabas átonas das palavras já que elas estão sempre nas notas agudas dos saltos de sexta ascendente como em “doçura” (c. 7), “descreve” (c. 8), “triste” (c. 11), “breve” (c. 12), ainda mais que sempre há respiração depois.

Fig. 75 - Salto de sexta para sílaba átona de “doçura”
 “Beijaste os meus cabelos” c. 7

6

mor Nu-ma do - çu - ra que nin - guém des -
 ['mor 'nu - me do 'su - re kɪ nĩ 'gẽ:ɪ dʒɪs]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

As frases melódicas que o compositor escreveu seguem a divisão dos versos do poema de Campos e estão marcadas por grandes ligaduras. As frases são mais longas do que normalmente o compositor escreve, mas acreditamos que não haverá necessidade de interrupção das frases para o cantor respirar.

O piano tem de 3 a 5 vozes independentes. Novamente o baixo apresenta contraponto com a linha vocal. Na introdução, c. 1-2, a voz superior da mão direita apresenta melodia que será repetida no interlúdio, c. 9-10 (ver figura 74).

2.7.2.3. Aspectos rítmicos

A canção tem indicação de “ponteadando” e 66 bpm para a semínima. As figuras rítmicas para os saltos melódicos elaborados são simples, com uso de colcheias, semínimas e mínimas e alguns poucos contratempos. O uso constante de colcheias dá ao andamento certa constância. A escrita de *tenuto* na linha vocal (c. 3-4) traz um pouco de variação de andamento na peça. Há apenas um *rallentando* para o piano no c. 16 com um *a tempo* no compasso seguinte (15) até o fim da peça.

A barra de compasso inicial é de 4/4, mas no decorrer da canção Guarnieri também escreveu compassos de 5/4 (c. 7, 11) e 3/2 (c. 9, 19). A escrita majoritária em compasso quaternário se alinha à predominância de células binárias no poema. No c. 13, o compositor dá ênfase à “coroadá”, escrevendo uma melodia com saltos de terças e quarta (com notas do acorde de mib maior), e um *tenuto* na sílaba “da”.

Fig. 76 - Ênfase na palavra “coroadá”,
 “Beijaste os meus cabelos” c. 13

12

bre - ve, Sen-tiu - se co-ro - a - da de es - plen - dor!
 ['bre - vi sê 'tʃi:u - si ko-ro 'a - dɐ dʒis - plê 'dor]

rall.

rall.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Guarnieri seguiu todas as elisões do poema de Campos e destacou as sílabas escritas em negrito:

Beij**aste** os meus cabelos **tão de leve**,
 E me **deste** a impressão do teu **amor**
 Numa **doçura** que não se **descreve**...

Minha alma **triste**, nesse instante **breve**,
 Sentiu-se **coroadá** de esplendor!

Beij**aste** os meus cabelos tão de **leve**...
 E sou **feliz** lembrando o teu **amor**!

Os desenhos rítmicos usados no piano são simples. Contudo o compositor utilizou até cinco vezes, como já comentado anteriormente, com desenhos rítmicos e melódicos distintos, o que traz complexidade à escrita e à execução.

Fig. 77 - Desenhos rítmicos e melódicos independentes, “Beijaste os meus cabelos” c. 19

le - ve — E sou fe - liz lem - bran-do o teu a - - mor!
 ['le - vi ɪ so:ʊ fe 'lis lẽ 'brẽ - dũ te:ʊ a 'mor]

(m.e.)
 f

Fonte: edição da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.7.2.4. Aspectos da dinâmica

Guarnieri utilizou três dinâmicas para a linha do canto: *mf*, *p* e *f*. Para a primeira e segunda estrofes escreveu *mf*. Quando, na terceira estrofe (c. 16), o poema repete as palavras do primeiro verso o compositor indicou uma dinâmica em *p*. É interessante observar que no fim da canção ele colocou um sinal de *crescendo* e terminou a nota do canto em *f*. Fez isso para reforçar o tom feliz com que o poema acaba. Em nenhuma outra canção estudada neste trabalho ele usou a dinâmica *f* para terminar uma canção. Na maioria delas ele escreve um sinal de *decrescendo* na última nota e, às vezes, adiciona um sinal de *p* ou *pp*. Os sinais de *crescendo* e *decrescendo* continuam sendo utilizados para indicar as conduções de frase e para realçar palavras e sílabas importantes.

Na escrita do piano, Guarnieri usou vários sinais de *crescendo* e *decrescendo*. A maior parte da canção foi escrita em *p*, mas no c. 10, precedido por um *crescendo*, ele escreveu um *f* para o instrumento. Essa prática será repetida no último compasso, fazendo com que o piano termine a canção na mesma dinâmica em *f* da voz.

2.7.2.5. Aspectos do acompanhamento

Assim como a primeira canção do pequeno ciclo de Guarnieri, essa também tem a tonalidade de ré menor como centro. A seleção da tonalidade menor reflete descritores do poema, tais como, tristeza, a saudade e até mesmo a doçura.

A escrita para o piano é densa e rica. Como destacado nos aspectos melódicos e rítmicos, nos interlúdios, o compositor escreve até cinco vozes e no acompanhamento do canto ele apresenta, na maioria das vezes três e até quatro vozes.

Fig. 78 - Cinco vozes do piano, “Beijaste os meus cabelos” c. 8-9

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Como na primeira canção do ciclo, o baixo também mantém uma linha contrapontística que dialoga com a voz. A mão direita apresenta desenhos de acompanhamento ou pequenos comentários melódicos, dando fluidez rítmica à canção.

Apesar de ter a harmonia centrada no tom de ré menor, a tríade dessa tonalidade ocorre apenas no final da segunda estrofe (c. 14) e no último acorde da peça. No prelúdio de abertura, por exemplo, uma condução harmônica por acordes distantes de ré menor termina com a sequência $V - II^7 - V^7$, que prepara a entrada da voz. No entanto, ao invés de caminhar para a tônica (i), essa sequência continua para $iv - v^7 - i^{7,9M}$ (c. 3-4). Além da surpresa do caminhamento para a subdominante, a resolução posterior não se dá num acorde perfeito de tônica, mas num acorde recheado de dissonâncias que, de certa forma, mascaram o repouso esperado.

No c. 6 e também no 10, cadências conduzem a I^7 , mais uma vez evitando o repouso e dando sequência ao encadeamento harmônico. Entre o último tempo do c. 13 e o primeiro tempo do c. 14, ocorre a única cadência perfeita para o tom de ré menor ($V_7 - i$), ainda assim com um retardo da quarta para a terça, na primeira metade do primeiro tempo do c. 14. O sentimento de repouso proporcionado pela cadência perfeita parece dar perenidade à sensação de “minha alma [...] coroada de esplendor”. Cadências perfeitas ao longo do tecido harmônico da peça são eventos raros nas canções de Campos e Guarnieri.

O interlúdio pianístico entre a segunda estrofe e a terceira (c. 13-16), passeia por tons vizinhos a ré menor e conduz a iv , terminando a seção com a mesma sequência harmônica que termina a introdução. A peça termina em um acorde de ré menor, como já mencionado, mas a cadência final é um inesperado $V - II^9 - i$.

Tabela 75 - Encadeamento da cadência final, “Beijaste os meus cabelos”

Número do compasso	19						20			
Tempos do compasso	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4
Encadeamentos d:				V	II^7		i			

Fonte: da autora (2015)

A quase total ausência de repouso harmônico tonal na peça – ainda que ela seja escrita na tonalidade de ré menor – sugere a recorrência constante da lembrança do beijo, tal qual o antecanto já mencionado na análise do poema.

2.7.2.6. Aspectos da forma e outros elementos

Há duas maneiras de interpretar a forma da canção “Beijaste os meus cabelos”: como A-B-A’ ou A-B-B’-A’. Seguindo a divisão de estrofes de Campos seria um A (c. 1-10), B (c. 10-16) e A’ (c. 16-20). Contudo, como há uma imitação entre os c. 6-8 e os c. 10-12, podemos considerar a ideia musical dos compassos 6-8 como um B e 10-16 como um B’. O importante é que, qualquer que seja a escolha por uma das duas maneiras de olhar a canção, o intérprete tenha consciência de que os c. 10-12 são uma imitação de 6-8.

Tabela 76 - Musicograma da canção “Beijaste os meus cabelos”

Número do c.	1				2				3				4				5				6							
Tempos do c.	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2				
Andamento	ponteados J =66																											
Forma	Intro										A																	
Agógica																												
Dinâmica	p								mp				< - - >				< - - >											
Voz											Beijaste os meus cabelos tão de leve, e me deste a impressão do teu amor																	
Piano																												
Número do c.	7					8				9						10												
Tempos do c.	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2									
Andamento																												
Forma	B																											
Agógica																												
Dinâmica	<					>																						
Voz	numa doçura que ninguém descreve																											
Piano																												
Número do c.	11					12				13				14														
Tempos do c.	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4									
Andamento																												
Forma											B'																	
Agógica																												
Dinâmica																<												
Voz	Minha alma triste, nesse instante breve, sentiu-se coroada de esplendor!																											
Piano																												
Número do c.	15				16				17				18				19						20					
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4		
Andamento																												
Forma															A'													
Agógica																												
Dinâmica									p				< >				<				f							
Voz															Beijaste os meus cabelos tão de leve e sou feliz lembrando o teu amor!													
Piano																												

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas

- Uma das dificuldades na execução da canção são os grandes saltos na melodia vocal da canção, principalmente quando o salto para o agudo está em sílaba átona. O cantor pode exagerar na condução da frase e no realce das sílabas tônicas;

- Há sempre um cuidado do compositor de deixar a escrita o mais próximo da fala, portanto as sílabas com *tenuto* podem ser executadas com ênfase nas consoantes, dando a elas mais som e delicadamente alterando o andamento da canção nesses trechos.

2.8. “Eu te encontrei”

A maioria das canções que Guarnieri compôs com textos de Campos foi escrita entre os anos de 1942 a 1958. Vinte e quatro anos depois ele escreveu as três últimas canções com textos de Campos, “Eu te encontrei”, “Desejo” e “Espera”. Os poemas das três canções foram retirados do livro *Acorda, Coração!* (CAMPOS, 1950) mesmo livro que contém os poemas do ciclo *Para acordar teu coração*. “Eu te encontrei” foi escrita em janeiro de 1982 e dedicada à cantora goiana Ângela Barra Jardim.

2.8.1. Aspectos do poema

2.8.1.1. Conteúdo poético

Guarnieri mudou o título “História Antiga” para “Eu te encontrei”, primeiro verso da canção. O compositor não seguiu todas as mudanças das estrofes de Campos. Entre a terceira e quarta estrofes ele não utilizou interlúdio do piano como fez nas estrofes anteriores para separá-las. Na canção há uma repetição do último verso “Que te perdoei...”.

Poema Original	Descritores
“História Antiga”	<i>Passado</i>
Eu te encontrei.	<i>Encontro</i>
Tu me sorrreste.	<i>Carinho</i>
Nós nos amamos.	<i>Amor</i>
Tudo eu te dei.	<i>Entrega</i>
Tudo me deste.	
Quanto sonhamos!	<i>Sonho</i>
Depois, partiste.	<i>Distância</i>
(Nem mo disseste...)	
Quanto chorei!	<i>Tristeza</i>
Hoje, voltaste...	<i>Volta</i>
E não só viste	
Que te esperei,	<i>Esperança</i>
Como notaste,	
Vendo-me triste,	
Que te perdoei...	<i>Perdão</i>
(CAMPOS, 1950, p. 61)	

Mais uma vez o tema principal do poema de Campos é o amor e a saudade. Não há nenhuma indicação ou pista sobre quem é o eu lírico nem sobre local onde o poema se passa. O poema pode ser uma conversa com a pessoa amada ou um devaneio do narrador. Na primeira estrofe do poema, ela narra o sonho que viveu com seu amado. Na segunda, a ausência e a tristeza são relatadas. E as últimas duas estrofes falam da volta do amado, da espera e do perdão. Novamente o eu lírico está apaixonado, sofre com a ausência, espera e perdoa quando o amado volta.

2.8.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 77 – Ritmo do poema “História Antiga”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos					Céluas Métricas
	1	2	3	4	5	
1	Eu	teen	con	trei		
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
2	Tu	me	sor	ris	(te)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
3	Nós	nos	a	ma	(mos)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
4	Tu	doeu	te	dei		
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
5	Tu	do	me	des	(te)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
6	Quan	to	so	nha	(mos)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
7	De	pois	par	tis	(te)	
	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico
8	Nem	mo	dis	ses	(te)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
9	Quan	to	cho	rei		
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
10	Ho	je	vol	tas	(te)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
11	E	não	só	vis	(te)	
	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico
12	Que	tees	pe	rei		
	-	-	-	/		péon quarto
13	Co	mo	no	tas	(te)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
14	Ven	do	me	tris	(te)	
	/	-	-	/		trocaico+jâmbico
15	Que	te	per	doei		
	-	-	-	/		péon quarto

Fonte: da autora (2015)

Só há células métricas binárias no poema sendo que, nos versos 12 e 15, aparecem quaternárias (péon quarto) que são também binárias. Há encadeamento nas últimas duas estrofes, entre os versos 11 e 12, 12 e 13, 13 e 4, 14 e 15. Notamos que heterorritmias ocorrem nos versos 7, 11, 12 e 13. No caso do verso 7, ela marca a primeira mudança de tempo “depois” e de sentimento do poema, ao ser seguida pela partida da pessoa amada. No verso 11, ela marca a mudança da percepção da pessoa amada quando retorna. Nos versos 12 e 15, elas coincidem com encadeamentos que dão fluidez à parte final do poema, desaguando no triste perdão experimentado pelo eu lírico.

b. Métrica:

Tabela 78 – Métrica do poema “História Antiga”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos					Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4			
1	Eu	teen	con	trei			
	/	-	-	/		1 - 4	4
2	Tu	me	sor	ris	(te)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
3	Nós	nos	a	ma	(mos)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
4	Tu	doeu	te	dei			
	/	-	-	/		1 - 4	4
5	Tu	do	me	des	(te)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
6	Quan	to	so	nha	(mos)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
7	De	pois	par	tis	(te)		
	-	/	-	/		2 - 4	4
8	Nem	mo	dis	ses	(te)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
9	Quan	to	cho	rei			
	/	-	-	/		1 - 4	4
10	Ho	je	vol	tas	(te)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
11	E	não	só	vis	(te)		
	-	/	-	/		2 - 4	4
12	Que	tees	pe	rei			
	-	-	-	/		4	4
13	Co	mo	no	tas	(te)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
14	Ven	do	me	tris	(te)		
	/	-	-	/		1 - 4	4
15	Que	te	per	doei			
	-	-	-	/		4	4

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são tetrassílabos, em sua grande maioria com ictos (1 – 4). As exceções são os versos 7 e 11, com ictos (2 – 4) e os versos 12 e 15 (4). Há elisões nos versos 1 (-te_en), 4 (-do_eu) e 12 (-te_es). Há sinérese no versos 15 (doei).

c. Estrofe:

O poema é alostrófico, sendo constituído de um sexteto e três tercetos. Todas as estrofes são heterorrítmicas e isométricas.

d. Sonoridade:

Tabela 79 – Sonoridade do poema “História Antiga”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Eu te encontrei.	a				
Tu me sorriste.	b				
Nós nos amamos.	c				
Tudo eu te dei.	a	misturada	pobre	pura suficiente	aguda
Tudo me deste.	d				
Quanto sonhamos!	c	misturada	pobre	pura suficiente	grave
Depois, partiste.	b	misturada	pobre	pura suficiente	grave
(Nem mo disseste...)	d	misturada	pobre	pura suficiente	grave
Quanto chorei!	a	misturada	pobre	pura suficiente	aguda
Hoje, voltaste...	e				
E não só viste	b	misturada	pobre	pura suficiente	grave
Que te esperei,	a	misturada	pobre	pura suficiente	aguda
Como notaste,	e	misturada	pobre	pura opulenta	grave
Vendo-me triste,	b	misturada	rica	pura suficiente	grave
Que te perdoei...	a	misturada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas misturadas ao longo do poema. As rimas são finais e há predominância de rimas pobres (apenas uma é rica). A grande maioria das rimas ricas é pura suficiente (apenas uma é pura opulenta). Há cinco graves e quatro agudas.

Notamos paralelismo⁹³ nos versos 4 e 5 e também nos versos 12 e 15.

⁹³ “É a repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido.” (Ibid., p. 219)

2.8.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção vai de dó#3 a mib4. Assim como os versos, as melodias da canção de Guarnieri são curtas. A característica mais marcante de “Eu te encontrei” é o uso de movimentos descendentes da linha do canto e as primeiras notas das frases melódicas geralmente são próximas à nota mais aguda da canção (mib4).

Em três locais da canção Guarnieri escreve saltos descendentes para a voz: “eu te encontre-i” (c. 5), “que te espere-i) (c. 27) e “que te perdoe-i” (c. 30). Contudo, o cantor deve emitir a semivogal i [i] só no final da nota, isto é, a mudança para a nota descendente deve ser feita ainda com a vogal e [e].

Fig. 79 - Ditongo, “Eu te encontrei”, c. 5

5 *p*

Eu te en-con-tre - i. Tu me sor-ris - te. Nós nos a - ma - mos.
[e:u tʃiẽ:i - kô 'tre - i tu mi so 'xis - tʃi noz nu - za 'mã - mus]

p *a tempo*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

As melodias do canto têm saltos grandes como de quinta, sexta e oitava. Os dois saltos de oitava (c. 10 e 30) são acompanhados de *glissando*, outra técnica pouco utilizada pelo compositor em suas canções.

Na linha do piano, Guarnieri utilizou duas ideias principais, a linha contrapontística do baixo e o desenho de acompanhamento na mão direita. A mão esquerda abusa dos saltos e do cromatismo enquanto a direita tem, na maioria dos compassos, intervalos de sétima nos primeiros tempos.

Fig. 80 - Intervalos de sétima na mão direita do piano,
 “Eu te encontrei”, c. 24-26

24

p

Ho - je, vol - tas - te... E não só vis - te...
 ['o - ʒi vo:ʊ'tas - tʃi] i ne:ʊ so 'vis - tʃi]

rall... *p* *a tempo*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

2.8.3. Aspectos rítmicos

A canção “Calma e Triste” tem semínima a 60 bpm. As figuras rítmicas do canto são simples e não trazem dificuldade para o cantor. Guarnieri seguiu todas as elisões do poema exceto no c. 30 (“que-te-per-doe-i”). Devido ao uso exclusivo de células métricas binárias no poema original, ele usou um compasso quaternário (4/4). É interessante observar que o compositor agrupou os versos tetrassílabos em um compasso. Porém, para os versos que falam do choro do eu lírico (c. 8 e 9) ele utilizou figuras rítmicas mais longas. Nos c. 10 e 30, finais do primeiro e últimos versos do poema, Guarnieri escreveu um compasso ternário acompanhado de *rallentando* e o salto de oitava com *glissando*. Logo no compasso seguinte à indicação de *rallentando*, o andamento volta *a tempo*. Nas partes solo do piano (c. 4, 12, 24, 32), o compositor também escreveu vários *rallentando* preparando as entradas da voz. Para ressaltar a quarta sílaba tônica dos versos, o compositor começou as frases do canto em contratempo e os acentos caem sobre o terceiro tempo do compasso. Essa forma enfraquece qualquer grande acento, trazendo delicadeza à canção. As seguintes sílabas da canção que Guarnieri destacou estão escritas em negrito:

Eu te encontre**rei**.
 Tu me sorr**riste**.
 Nós nos am**amos**.
 Tudo eu te **dei**.
 Tudo me deste.

Quanto sonhamos!

Depois, partiste.
(Nem mo disseste...)
Quanto chorei!

Hoje, voltaste...
E não só viste
Que te esperei,

Como notaste,
Vendo-me triste,
Que te perdoei...
Que te perdoei ...

O uso de colcheia no início dos compassos seguido de semínimas para o final dos versos deixa o ritmo vocal mais próximo do ritmo da fala. Em contraste ao desenho rítmico da voz, a mão esquerda do piano (baixo) tem movimentos rítmicos mais movimentados nos finais dos compassos e com notas longas nos inícios dos compassos, o que mostra um dueto entre a linha do canto e o baixo do piano.

Fig. 81 - Dueto entre a linha do canto e do baixo,
“Eu te encontrei”, c. 5-7

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Para explicitar para o intérprete o desejo de que a voz imite a fala o compositor escreveu “quasi falado” na última frase da linha do canto.

O ostinato rítmico de uma colcheia ligada a uma semínima, na mão direita do piano, percorre a maior parte da canção gerando uma sensação de movimento e também de saudosismo, já que essa figura é sempre recordada na canção.

2.8.4. Aspectos da dinâmica

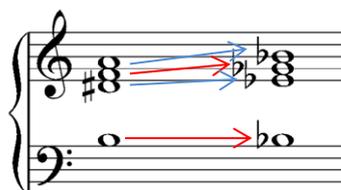
Para mostrar a condução das frases, Guarnieri utilizou os sinais de *crescendo* e *decrescendo* em todas as frases. A dinâmica predominante é *p*, mas também foram usados *pp*, *ppp* e *f*. Nos c. 10 e 30, onde há o salto de oitava, o glissando e um *rallentando*, Guarnieri escreveu um *crescendo* e um *f*.

Assim como acontece no canto, a dinâmica predominante do acompanhamento também é *p*. Para preparar o *f* da voz (c. 10 e 30) há um *crescendo* para o instrumento a partir do c. 8. Guarnieri também escreveu acentos e *tenuto* na linha do piano para indicar o que ele queria que fosse ressaltado na música.

2.8.5. Considerações sobre o acompanhamento

A peça possui uma ambientação harmônica tonal menor, refletindo descritores, como, por exemplo, a distância e a tristeza, presentes nas estrofes 2 e 3 do poema. Contudo, a tonalidade predominante não é claramente definida. Após início em um acorde de lá menor, o primeiro repouso acontece no quinto compasso no acorde de ré menor. Após passar por acordes de dó com sétima menor, dó com sexta e si com sétima menor, a harmonia repousa em mi menor, no c. 8. A cadência no c. 10 repousa na dominante de mi menor (si), porém com quinta diminuta e terça maior, ré#, enarmonizada como mi b. No c. 11, esse acorde com função de dominante resolve-se em um surpreendente mib menor, para o qual os dois trítonos se “abrem”:

Figura 82 – Trítonos que se abrem, “Eu te encontrei” c. 11



Fonte: da autora (2015)

Logo no c. 12, há uma nova suspensão à dominante de mib menor, sib com sétima menor, que transicionará cromaticamente para mi menor (c. 13), através de

sua dominante (si com sétima menor). O próximo apoio harmônico ocorre no c. 17 em um acorde de lá maior com sétima maior e nona maior que pode funcionar como uma subdominante – maior, contudo – de mi menor ou como uma tônica maior em lá (ou, ainda, como a dominante de ré, como veremos no final da peça). Nos c. 20 e 21 há uma cadência para lá menor (i): iv – V⁹ – i, sugerindo que talvez esse seja o tom central da peça, uma vez que ela se inicia nesse mesmo acorde.

Entre o c. 21 e o c. 32, a sequência harmônica repete o que se ouviu do c.1 ao 12 e vemos novamente o repouso em sib com sétima menor, dominante de mib menor, no c. 32. O c. 33, entretanto, ao invés de reconduzir a harmonia para mi menor, a leva para um acorde de lá com sétima menor e nona maior (dominante de ré). Esse acorde se resolve em um apoio final com fundamental em ré (c. 34), com a terça maior (fá#) e a quinta (lá) no canto, indicando a tríade de ré maior. Porém, ainda no c. 34, são adicionadas a essa tríade todas as notas da tríade de mi maior (mi – sol# - si). Talvez haja aqui a sugestão proposital da ausência de uma tonalidade central na peça. Interessante notar que a melodia no c. 33 (notas do acorde de lá maior, dominante de ré) também parece conduzir o final a ré maior. O fim em tonalidade maior descreve o perdão alcançado no último verso.

2.8.6. Aspectos da forma e outros elementos

A canção foi dividida de seguinte forma A (c. 5-10), B (c. 13-19), A' (c. 21-31) e C ou uma pequena *coda* (c. 32-35). A' é quase uma imitação fiel de A. Guarnieri fez poucas mudanças de intervalos e nos desenhos rítmicos. Na *coda* o compositor utilizou o desenho rítmico predominante da mão direita do piano, para a voz, como apontamos anteriormente. No musicograma seguinte poderemos observar as principais ideias escritas na canção.

Tabela 80 – Musicograma da canção “Eu te encontrei”

Número do c.	1				2				3				4																								
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																					
Andamento	Calm e triste J = 60																																				
Forma	Intro																																				
Agógica																																					
Dinâmica	pp <								dim >				rall																								
Voz																																					
Piano																																					
Número do c.	5				6				7				8				9				10					11				12							
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4			
Andamento																																					
Forma	A																								Interlúdio												
Agógica	a tempo																rall					a tempo				rall											
Dinâmica	p <				>				>				<				>				<				f >					p súbito <				>			
Voz	Eu te encontrei.				Tu me sorrreste.				Nós nos amamos.				Tudo eu te dei.				Tudo me deste.				Quanto sonhamos!																
Piano																																					
Número do c.	13				14				15				16				17				18				19				20								
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4					
Andamento																																					
Forma	B																								Interl.												
Agógica	a tempo																triste					rall															
Dinâmica	pp <				>				<				>				<				p <					>											
Voz	Depois partiste.				(Nem mo disseste...)												Quanto chorei.																				
Piano																	Interl.																				
Número do c.	21				22				23				24																								
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																					
Andamento																																					
Forma	Interlúdio																																				
Agógica	a tempo																																				
Dinâmica	<																																				
Voz																																					
Piano																																					
Número do c.	25				26				27				28				29				30																
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6											
Andamento																																					
Forma	A'																																				
Agógica	a tempo																rall																				
Dinâmica	p <				>				<				>				cresc				<				f >												
Voz	Hoje, voltaste...				E não só viste				Que te esperei,				Como notaste,				Vendo-me triste,				Que te perdoei...																
Piano																																					
Número do c.	31				32				33				34				35																				
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																	
Andamento																																					
Forma					Interl.				Coda																												
Agógica	a tempo				rall				quasi falado				a tempo																								
Dinâmica	>				<				p <				>				ppp																				
Voz									Que te perdoei...																												
Piano																																					

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- Mais uma vez Guarnieri utilizou a dinâmica para deixar claro seu desejo de uma voz íntima, calma e triste para interpretar a canção;

- O compositor ressaltou as palavras “quanto sonhamos” (c. 10) e “que te perdoei” 30 com vários elementos: salto de oitava, *glissando*, *f* e *rallentando*. Esses são elementos que devem ser explorados pelos intérpretes gerando um contraste entre ela e as frases anteriores;

- O piano contém duas ideias bastante distintas, a de acompanhador na mão direita e a do diálogo com a voz na mão esquerda.

- O ostinato rítmico da mão direita presente em quase toda a canção tem função de trazer saudosismo à canção. É a mão direita que ditará o andamento e a agógica da canção.

2.9. “Desejo”

“Desejo” foi escrita em março de 1982. A canção foi dedicada à pianista goiana Maristela Cunha.

2.9.1. Aspectos do poema

Guarnieri, em sua canção, manteve o título e o poema original, conforme escritos por Campos.

2.9.1.1. Conteúdo poético

Poema Original	Descritores
“Desejo”	
Eu olhei para fora e vi a primavera: Cantava uma canção maravilhosa...	<i>Inspiração/Canção</i>
Pensei em ti e disse: - “Quem me dera Ser a ternura suave, carinhosa, Para num sonho lindo te envolver...”	<i>Carinho/Desejo</i>
A brisa voava, trescalando a rosa...	<i>Inspiração</i>
E eu disse então: - “Ah! Quem me dera ser Essa beleza esparsa, luminosa, Para em teu coração me recolher!” (CAMPOS, 1950, p. 60)	<i>Carinho/Desejo</i>

Novamente o tema de Campos é a saudade e uma paixão provavelmente não correspondida. O título deixa o leitor curioso; que desejo, que anseio é este? A partir da segunda estrofe temos a certeza de que se trata de um desejo relacionado a uma pessoa amada. A poetisa não dá detalhes sobre o eu lírico do poema. Sobre o local sabemos que há flores, rosas, jardim e que é tempo de primavera. O eu lírico fala duas frases ao seu amado porém não sabemos se ele está presente ou se é um devaneio de sua mente.

O eu lírico tem dois papéis no poema, o de narrador (versos 1, 2, 3, 6 e 7) e do próprio personagem (versos 3, 4, 5, 7, 8 e 9).

2.9.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 81 – Ritmo do poema “Desejo”

Versos	Escansão e Pés Rítmicos											Céluas Métricas
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
1	(Eu)o	lhei	p(a)ra	fo	rae	vi	a	pri	ma	ve	(ra)	
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	jâmbico+jâmbico+jâmbico+péon quarto	
2	Can	ta	vau	ma	can	ção	ma	ra	vi	lho	(sa)	
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/	jâmbico+péon quarto+péon quarto	
3	Pen	sei	em	ti	e	dis	se	quem	me	de	(ra)	
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	jâmbico+jâmbico+anfibraco+anapéstico	
4	Ser	a	ter	nu	ra	sua	ve	ca	ri	nho	(sa)	
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/	trocaico+jâmbico+jâmbico+péon quarto	
5	Pa	ra	num	so	nho	lin	do	teen	vol	ver		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/	trocaico+jâmbico+jâmbico+péon quarto	
6	A	bri	sa	voa	va	tres	ca	lan	doa	ro	(sa)	
	-	/	-	/	-	-	/	-	/	jâmbico+anfibraco+anapéstico+jâmbico		
7	Eeu	dis	seen	tão	Ah	quem	me	de	ra	ser		
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/	jâmbico+jâmbico+péon quarto+jâmbico	
8	Es	sa	be	le	zaes	par	sa	lu	mi	no	(sa)	
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/	péon quarto+anfibraco+anapéstico	
9	Pa	raem	teu	co	ra	ção	me	re	co	lher		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/	anapéstico+anapéstico+péon quarto	

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias, ternárias e quaternárias se alternam ao longo do poema. Há encadeamento entre os versos 3 e 4, 4 e 5, 7 e 8, 8 e 9.

b. Métrica:

Tabela 82 – Métrica do poema “Desejo”

Versos	Escansão e Acentos Silábicos											Ictos	Acentuação do verso
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
1	(Eu)o	lhei	p(a)ra	fo	rae	vi	a	pri	ma	ve	(ra)		
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	2 - 4 - 6 - 10	6 - 10	
2	Can	ta	vau	ma	can	ção	ma	ra	vi	lho	(sa)		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/	2 - 6 - 10	6 - 10	
3	Pen	sei	em	ti	e	dis	se	quem	me	de	(ra)		
	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	2 - 4 - 6 - 10	6 - 10	
4	Ser	a	ter	nu	ra	sua	ve	ca	ri	nho	(sa)		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/	1 - 4 - 6 - 10	6 - 10	
5	Pa	ra	num	so	nho	lin	do	teen	vol	ver			
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/	1 - 4 - 6 - 10	6 - 10	
6	A	bri	sa	voa	va	tres	ca	lan	doa	ro	(sa)		
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/	2 - 4 - 8 - 10	4 - 8 - 10	
7	Eeu	dis	seen	tão	Ah	quem	me	de	ra	ser			
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/	2 - 4 - 8 - 10	4 - 8 - 10	
8	Es	sa	be	le	zaes	par	sa	lu	mi	no	(sa)		
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/	4 - 6 - 10	6 - 10	
9	Pa	raem	teu	co	ra	ção	me	re	co	lher			
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/	3 - 6 - 10	6 - 10	

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são decassílabos. Os versos 6 e 7 são sáficos; os demais, heróicos. No primeiro verso, ocorre uma anacruse⁹⁴, de forma que a sílaba “eu” não é contada na escansão. Ainda no mesmo verso ocorre a síncope⁹⁵, não grafada, reduzindo duas sílabas gramaticais para uma só sílaba métrica, transformando o vocábulo “para” em “pra”, uso coloquial. Há sinérese nos versos 4 (sua) e 6 (voa)⁹⁶. Há elisões nos versos 1 (-ra_e), 2 (-va_u), 5 (te_en), 6 (-do_a), 7 (E_eu, -se_en), 8 (-za_es) e 9 (-ra_em).

c. Estrofe:

O poema é alostrófico, constituído de 4 estrofes: um monóstico, um dístico e dois tercetos. O poema é isométrico. O dístico é isorrítmico; os tercetos são heterorrítmicos.

d. Sonoridade:

Tabela 83 – Sonoridade do poema “Desejo”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Eu olhei para fora e vi a primavera:	a				
Cantava uma canção maravilhosa...	b				
Pensei em ti e disse: - “Quem me dera	a	cruzada	rica	pura suficiente	grave
Ser a ternura suave, carinhosa,	b	cruzada	pobre	pura suficiente	grave
Para num sonho lindo te envolver...”	c				
A brisa voava, trescalando a rosa...	b	cruzada	rica	pura suficiente	grave
E eu disse então: - “Ah! Quem me dera ser	c	cruzada	pobre	pura suficiente	aguda
Essa beleza esparsa, luminosa,	b	cruzada	rica	pura suficiente	grave
Para em teu coração me recolher!”	c	cruzada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com a disposição das rimas cruzadas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há três rimas ricas e três pobres. Todas são puras suficientes. Quatro são graves e duas, agudas.

Ocorre um paralelismo entre os versos 3 e 7, através da repetição de “quem me dera”.

⁹⁴ “É o nome que damos a uma sílaba extra excedente no plano métrico de uma composição, e, por isso não levada em conta na escansão.” (Ibid., p. 187)

⁹⁵ “Diminuição no interior da palavra.” (Ibid., p. 189)

⁹⁶ Em linha com preceitos da escola simbolista (COELHO, 2002, p. 602), Campos segue sempre as normas de metrificação em português. Portanto, para manter a isometria decassílabo do poema, tanto a anacruse quanto a síncope do verso 1 são necessárias. A sinérese nos versos 4 e 6 também se faz necessária para manutenção da isometria dos versos. (TAVARES, 2002, p. 183-187)

2.9.2. Aspectos melódicos

A extensão da canção “Desejo” é de ré3 a sol4. As frases melódicas não apresentam dificuldades em relação à respiração. Até a metade do verso 3 “Pensei em ti e disse:” (c. 17-20) Guarneri utilizou ligaduras na linha do canto. Depois disso ele não usou mais as ligaduras para indicar as frases melódicas. O cantor poderá usar a pontuação do texto para as respirações necessárias.

O compositor escreveu melodias distintas para os versos de Campos. Há uma única imitação. No c. 32-34 ele repetiu a melodia do início da canção (c. 3-5). Guarneri usou tanto melodias ascendentes quanto descendentes. Há saltos grandes de intervalos, como de quinta (c. 25), sétima (c. 28), sexta (c. 34-35) e oitava (c. 37-38). Além dos saltos ele também escreveu frases melódicas com extensão de uma (c. 24-27 e 35-37) ou mais de uma oitava (c. 21-24 e 38-43). É interessante observar que todos os exemplos citados fazem parte do texto no qual o eu lírico fala sobre seu desejo. Quando o eu lírico narra sua história, as melodias têm intervalos mais próximos, em tessitura média.

Fig. 83 - Extensão melódica com mais de uma oitava, “Desejo” c. 38-43

The musical score for measures 38-43 of "Desejo" features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 35 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes three triplet markings. It reaches a forte (*f*) dynamic at measure 40, where it features a melodic extension of more than an octave, indicated by a long horizontal line above the staff. The piano accompaniment also includes triplet markings and a forte (*f*) dynamic at measure 40, with the instruction "(col canto)". The lyrics are: "Ah! Quem me de-ra ser es-sa be-le - za es-par-sa, lu-mi-no - sa, Pa-ra em teu co-ra- [a kēi mi 'de-rē ser 'e-sē be 'le - zē es 'par-se lu-mi 'no - zē 'pa-rē ē:ɪ te:u ko-ra]

39

ção me re - co - lher!"
 ['sɛ:u mi xe - ko - 'lɛr]

p *rall...* *pp*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

A escrita contrapontística do piano foi escrita a 4 e, às vezes, à 5 vozes (c. 22, 23, 30, 42 e 43). As melodias do instrumento dialogam com o canto e em alguns poucos compassos a voz superior da mão direita dobra pequenos trechos da melodia do canto como, por exemplo, no c. 17-18 e 38. Ainda no c. 38, nos tempos 3 e 4, a mão direita do piano acompanha a voz em terças. Tanto o uníssono e as terças entre canto e piano são procedimentos raros na escrita do compositor. No final da canção, Guarnieri escreveu nos c. 41-43, para a voz superior do piano, uma imitação dos c. 39-41 do canto.

2.9.3. Aspectos rítmicos

A canção foi escrita em 4/4, porém um único c. (c. 23) foi escrito em 3/2. O andamento proposto foi *Calmo* com a semínima por volta de 72 bpm⁹⁷. A única elisão do poema que Guarnieri manteve foi a do c. 25, “te_en-vol-ver”. As acentuações dos versos foram mantidas, escrevendo as sílabas tônicas no primeiro e no terceiro tempo do compasso quaternário. Os desenhos rítmicos não oferecem dificuldade ao cantor. Nas palavras que terminam as frases em que o narrador anuncia a fala da personagem, “disse” (c. 19-20) e “então” (c. 34), o compositor usa notas longas para gerar expectativa no ouvinte.

⁹⁷ Na partitura Guarnieri escreveu $\text{♩} = 72 + \text{ou} -$

Fig. 84 - Nota longa preparando a fala da personagem, “Desejo” c. 17-20

17 *p*

Pen - sei em ti e dis - se:
[pẽ 'se:ĩ ã:i tʃi i 'dʒi - si]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O compositor não manteve a anacruse nem a síncope do verso 1, nem as sinéreses dos versos 4 e 6, preferindo alocar uma nota musical para cada sílaba gramatical.

Guarnieri destacou a palavra “maravilhosa” (c. 10) com *tenuto* em todas as sílabas. Na palavra “trescalando” o compositor também escreveu um *tenuto* para a primeira sílaba (c. 28), deixando o cantor e o pianista com o andamento mais livre. Mesmo não usando o *tenuto* ou outra marcação na voz para destacar as sílabas das tercinas do c. 38 o cantor também pode deixar o andamento mais calmo pois o piano dobra a linha vocal no primeiro grupo de notas e faz um dueto em terças no segundo grupo de tercinas. Se observarmos a linha do piano, além de acentos, há uma indicação de seguir o cantor (*col canto*). No c. 40 Guarnieri não obedeceu a prosódia e acentuou a sílaba “re” da palavra “recolher”. Guarnieri termina a canção com um *rallentando* no penúltimo compasso. As sílabas que o compositor destacou através de tempo forte e *tenuto* estão marcadas em negrito:

Eu **olhei** para **fora** e **vi** a primavera:
Cantava uma canção **maravilhosa**...

Pensei em ti e **disse**: - “Quem me **dera**
Ser a **ternura** suave, carinhosa,
Para num **sonho** lindo te **envolver**...”

A brisa voava, **trescalando** a rosa...

E eu disse então: - “Ah! Quem me dera ser
Essa beleza esparsa, luminosa,
Para em teu coração me recolher!”

As vozes do piano utilizam desenhos rítmicos simples. O desenho de semínima pontuada e colcheia ligada à outra colcheia aparecem na maioria dos primeiros tempos dos compassos, ainda que em diferentes vozes. Na introdução, por exemplo, a voz superior e o baixo tem este mesmo desenho rítmico (c. 1/3). Guarnieri manteve, no piano, o ritmo em dois nos compassos em que a voz tem desenhos em tercinas. Apenas no c. 38 é que o compositor escreve o ritmo do piano igual ao do canto. Para representar a “brisa” que voava Guarnieri escreveu *acciaccatura* na linha do piano e marcou *col canto* (c. 27).

2.9.4. Aspectos da dinâmica

Guarnieri escreveu várias indicações de dinâmica na canção “Desejo”, desde o *p* até o *f*. Para as partes do narrador, ele escreveu *p* e alguns sinais de *crescendo* e *decrescendo* para mostrar ao cantor as conduções das frases. Para as palavras ditas pela personagem, o compositor escreveu frases que saem do *p*, com sinais de *crescendo* para chegar ao *mf* e ao *f*. Percebemos o desejo do compositor de, também através da dinâmica, diferenciar os dois papéis do eu lírico e ressaltar as frases que falam sobre o desejo dela.

Para o piano Guarnieri, escreveu dinâmicas entre *p* e *pp* no início da canção (c. 1-3) e vários sinais de *crescendo* e *decrescendo*. No interlúdio do instrumento ele escreveu *expressivo* com dinâmica com *crescendo* até *f* (c. 14). As dinâmicas usadas pela voz nos compassos onde o eu lírico fala (c. 34, 35, 38) foram repetidas na linha do piano.

2.9.5. Considerações sobre o acompanhamento

No início da peça, a harmonia gravita em torno da tonalidade de lá menor (i), porém sem apresentar uma vez sequer a sensível alterada (sol#), tanto na melodia quanto no acompanhamento, marcando assim pela opção melódica da escala menor (modo eólio). A neutralidade dessa opção pelo modo eólio reflete descritores, tais como inspiração, carinho, desejo.

Até o c. 9, acordes dos tons vizinhos de lá menor são alternados. No c. 10, surge um acorde iii⁷, seguido, no c. 11, por um acorde de mib maior (a:bV; Eb:I)⁹⁸, para onde a tonalidade é levada. Acordes vizinhos de mib maior reforçam a mudança para essa tonalidade distante. O interlúdio para o piano, nessa tonalidade remota e com indicações *f* e *espressivo* (c. 14), parece representar metalinguisticamente a “canção maravilhosa” a que se refere o poema.

No c. 17, na nova entrada do canto, há uma mudança para fá maior (Eb:II; F:I). Entre os c. 17 e 29, a harmonia passeia pelos tons vizinhos de fá maior até que, no c. 30, um si natural marca a volta às proximidades de lá menor (F:iii; a:i), com contornos harmônicos semelhantes aos da estrofe 1.

No c.38, abruptamente volta o acorde de mib maior (a:bV; Eb:I), onde ocorre o clímax do discurso amoroso da personagem, “Para em teu coração”. Já no c. 39, ocorre a volta, também súbita, aos vizinhos de lá menor (Eb:#iv; a:i), tonalidade na qual se dá o repouso final da peça (c. 41-42, v-i). Não há, nem nesse caso, cadência perfeita para término da canção.

Segue abaixo encadeamento abrupto e conclusão da peça:

Tabela 84 – Encadeamento harmônico, “Desejo” c. 37-43

Número do compasso	37				38				39				40			
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Encadeamentos a:	iv		bVII ⁷		bV (Eb: I)		bII ⁹ (Eb: V ⁹)		bVII		i		iv		bVII ⁷	
Número do compasso	41				42				43							
Tempos do compasso	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
Encadeamentos a:	i		v ⁷		i ⁹				i ⁹							

Fonte: da autora (2015)

Notamos que a escrita do acompanhamento é constantemente polifônica, apresentando, na maioria das vezes, quatro vozes independentes, com encaminhamentos melódicos distintos, como já mencionado anteriormente.

2.9.6. Aspectos da forma e outros elementos

A canção de Guarnieri e Campos pode ser dividida em 3 seções, A (c. 3-12), B (c. 17-31) e C (c. 32-43). As seções foram divididas por interlúdios do piano (c. 13-

⁹⁸ Os graus dos acordes modulantes foram marcados primeiro em relação ao tom predecessor e depois em relação ao tom para o qual se modulou.

17, 31-32) e o verso 6 (monóstico) ficou ligado à seção B. O musicograma a seguir ilustra a forma e outros elementos da canção.

Tabela 85 – Musicograma da canção “Desejo”

Número do c.	1				2				3				4				5				6				7				8											
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
Andamento	Calmo J = 72 + ou -																																							
Forma	Intro								A																															
Agógica																																								
Dinâmica	<i>p</i> (<i>suave</i>)								<i>p</i> <				>				<				>																			
Voz									Eu olhei para fora e vi a primavera.																															
Piano																																								
Número do c.	9				10				11				12				13				14				15				16				17							
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Andamento																																								
Forma	A																Interlúdio																							
Agógica																																								
Dinâmica	< _ _ _ _ _ >								<				<i>f</i> <i>expressivo</i> >								<i>p</i>																			
Voz	Cantava uma canção maravilhosa																																							
Piano																																								
Número do c.	18				19				20				21																											
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																								
Andamento																																								
Forma	B																																							
Agógica																																								
Dinâmica	<								>				<i>p</i>																											
Voz	Pensei em ti e disse:																																							
Piano	Inter.																																							
Número do c.	22				23				24				25				26																							
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																		
Andamento																																								
Forma	B																																							
Agógica																																								
Dinâmica	<				<i>f</i>								>				<				>																			
Voz	"Quem me dera ser a ternura suave, carinhosa, para num sonho lindo te envolver..."																																							
Piano																																								
Número do c.	27				28				29				30				31				32																			
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																
Andamento																																								
Forma	B																Interl.																							
Agógica	<i>(col canto)</i> <i>a tempo</i>																																							
Dinâmica	<								>				<i>tenuto</i> <				>				<i>p</i>																			
Voz	A brisa voava trescalando a rosa...																																							
Piano																																								
Número do c.	33				34				35				36				37																							
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																				
Andamento																																								
Forma	C																																							
Agógica																																								
Dinâmica	<								<i>cresc.</i>				<i>mf</i>				<																							
Voz	E eu disse então:												"Ah! Quem me dera ser essa beleza esparsa, luminosa,																											
Piano																																								
Número do c.	38				39				40				41				42				43																			
Tempos do c.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																
Andamento																																								
Forma	C																																							
Agógica																	<i>rall.</i>																							
Dinâmica	<i>f</i>				<								>				<				>				<i>pp</i>															
Voz	Para em teu coração me recolher!"																																							
Piano																																								

Fonte: da autora (2015)

Sugestões Interpretativas:

- O cantor deve aproveitar o legato do canto para que a frase melódica não se perca por causa dos vários saltos de intervalos;
- As indicações de *tenuto* marcados deixam o texto mais livre e próximo à fala. Na palavra “maravilhosa” Guarnieri escreveu *tenuto* em todas as sílabas mostrando ao intérprete a importância da palavra;
- Fortes são raros na dinâmica escrita pelo compositor e, nesta canção, eles aparecem duas vezes, portanto devem ser aproveitados;
- O piano tem, majoritariamente, 4 vozes. O pianista deve mostrar todas as ideias musicais de cada uma das vozes.

2.10. “Espera”

Em 31 de março de 1982 Guarnieri compôs “Espera”. O poema faz parte da obra de Campos, *Acorda Coração!*. O compositor não dedicou esta canção a ninguém.

2.10.1. Aspectos do Poema

2.10.1.1. Conteúdo poético

Título e versos de Campos permaneceram iguais na canção de Guarnieri. Ele apenas acrescentou a interjeição “Ah!” ao final da peça.

Poema Original	Descritores
“Espera”	<i>Espera</i>
Como este dia azul de primavera, Cheio de sol dourando os roseirais em flor, Assim meu coração teu coração espera, Para saudar, contigo, uma outra primavera: A primavera azul do nosso grande amor! (CAMPOS, 1950, p. 25)	<i>Linda primavera</i> <i>Espera</i> <i>Desejo do reencontro</i>

O título do poema deixa o ouvinte atento, pois não há muitas dicas sobre que tipo de assunto será abordado. Apenas no terceiro verso sabemos que espera era aquela sobre a qual o título falava. O desejo do eu lírico é que ele possa passar outra primavera ao lado do seu amor, não necessariamente a estação primaveril, mas a primavera azul de amor entre eles. As palavras do poema não apresentam nenhuma dica sobre quem é o eu lírico e nem onde passa a cena. Assim como em vários outros poemas de Campos estudados neste trabalho, as palavras podem ser devaneios, sonhos ou desejos do eu lírico. Uma vez mais, podemos estar frente a um amor platônico.

2.10.1.2. Forma do poema original

a. Ritmo:

Tabela 86 – Ritmo do poema “Espera”

Escansão e Pés Rítmicos													Céluas Métricas	
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
1	Co	mo	es	te	di	a	a	zul	de	pri	ma	ve	(ra)	
	/	-	/	-	/	-	-	/	-	-	-	/		trocaico+trocaico+trocaico+jâmbico+peón quarto
2	Che	io	de	sol	dou	ran	doos	ro	sei	rais	em	flor		
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+peón quarto+jâmbico
3	As	sim	meu	co	ra	ção	teu	co	ra	ção	es	pe	(ra)	
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/	-	/		jâmbico+peón quarto+peón quarto+jâmbico
4	Pa	ra	sau	dar	con	ti	gou	maou	tra	pri	ma	ve	(ra)	
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+anfibraco+anapéstico
5	A	pri	ma	ve	raa	zul	do	nos	so	gran	dea	mor		
	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		peón quarto+jâmbico+jâmbico+jâmbico+jâmbico

Fonte: da autora (2015)

Células métricas binárias e quaternárias predominam no poema. Ternárias aparecem no verso 4 e parecem ressaltar a novidade da “outra primavera”. Há encadeamento entre os versos 1-2, 3-4.

b. Métrica:

Tabela 87 – Métrica do poema “Espera”

Escansão e Acentos Silábicos													Ictos		Acentuação do verso
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
1	Co	mo	es	te	di	a	a	zul	de	pri	ma	ve	(ra)		
	/	-	/	-	/	-	-	/	-	-	-	/		1 - 3 - 5 - 8 - 12	
2	Che	io	de	sol	dou	ran	doos	ro	sei	rais	em	flor			
	/	-	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		1 - 4 - 6 - 10 - 12	
3	As	sim	meu	co	ra	ção	teu	co	ra	ção	es	pe	(ra)		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/	-	/		2 - 6 - 10 - 12	
4	Pa	ra	sau	dar	con	ti	gou	maou	tra	pri	ma	ve	(ra)		
	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-	-	/		1 - 4 - 6 - 8 - 12	
5	A	pri	ma	ve	raa	zul	do	nos	so	gran	dea	mor			
	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/		4 - 6 - 8 - 10 - 12	

Fonte: da autora (2015)

Todos os versos são de doze sílabas (alexandrinos). O verso 1 é alexandrino moderno, com acentuação (5 – 8 – 12). Os demais versos são clássicos, com acentos predominantes (6 – 12). Há um hiato do verso 1 (dia'a). Há elisões nos versos 2 (-do_os), 4 (-go_u, -ma_ou) e 5 (-ra_a, -de_a).

c. Estrofe:

O poema é uma quintilha isométrica e heterorrítmica.

d. Sonoridade:

Tabela 88 – Sonoridade do poema “Espera”

Versos	Rimas	Classificação			
		Disposição	Qualidade	Som	Intensidade
Como este dia azul de primavera,	a				
Cheio de sol dourando os roseirais em flor,	b				
Assim meu coração teu coração espera,	a	misturada	rica	pura suficiente	grave
Para saudar, contigo, uma outra primavera:	a	misturada	rica	pura suficiente	grave
A primavera azul do nosso grande amor!	b	intercalada	pobre	pura suficiente	aguda

Fonte: da autora (2015)

Os versos são polirrimos, com variação da disposição das rimas ao longo do poema, como mostrado acima. As rimas são finais e há predominância de rimas ricas. Todas são puras suficientes; e duas são graves e uma, aguda.

Notemos a repetição da palavra “primavera” nos versos 1, 4 e 5 e da palavra “coração” no verso 3.

2.10.2. Aspectos melódicos

Para cada verso do poema Guarnieri, compôs uma melodia distinta. Como os versos são mais longos do que a maioria dos versos das outras canções estudadas, as melodias de “Espera” são também mais longas. A primeira frase melódica pode apresentar certa dificuldade, pois pelas elisões usadas no texto e mantidas na frase musical, não há local para uma respiração confortável do cantor. Nas frases seguintes, é possível encontrar espaços para respirar caso o cantor necessite.

A extensão da canção é de uma décima, de ré³ a fá[#]4. Guarnieri usou frases que se iniciam tanto no grave quanto no agudo. Em todas elas, utilizou quase toda a extensão da canção trazendo certa dificuldade no estudo já que há saltos de oitava, sexta e quinta.

Fig. 85 - Frase melódica usando toda a extensão da canção, “Espera” c. 25-30

25

A pri - ma - ve - ra a - zul de nos - so gran - de a - mor! Ah!

[a pri - ma 've - ra 'zu:ʊ dʒi 'nɔ - su 'grẽ-dʒi a 'mor a]

rall... *ppp*

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Nesta canção Guarnieri usou um recurso de composição pouco utilizado em suas canções com Campos, o melisma. No c. 12-13 o compositor usou a técnica na palavra “flor”. O melisma adiciona à canção certa doçura, certa felicidade e descontração.

Fig. 86 - Melisma na palavra “flor”, “Espera” c. 12-13

10

Chei-o de sol dou - ran-do os ro - sei - rais em flor,

[ʃej - u dʒi so:ʊ do:ʊ 'rẽ-du uz xo 'zej - rɐiz ê:i flor]

ppp

13

As - sim meu co - ra - ção teu co - ra - ção es -
[a - 'sĩ me:u ko-ra 'sẽ:u te:u ko- ra 'sẽ:u is]

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Na linha do piano, há apenas um trecho que foi repetido pelo compositor. Os c. 4-9 serão repetidos nos c. 20-25, apenas com uma variação no tenor (c. 5, sol# e c. 22, sol) e a adição de um grave (lá1) ao acorde no c. 4. Essa repetição não é tão clara porque, na primeira vez em que aparece, ela se inicia um pouco antes da entrada do canto e, na segunda vez, se inicia enquanto o canto está terminando sua frase. Nas demais frases musicais do piano não há repetição de melodias.

2.10.3. Aspectos rítmicos

A colcheia do compasso composto de 6/8 foi marcada pelo compositor com bpm de 112. Algumas indicações de *tenuto* e *col canto* deixam o intérprete livre para dar importância extra ao texto (c. 11, 13, 20 e 25). A indicação de Guarnieri é “Com felicidade”. Há apenas uma mudança na fórmula de compasso que passa de 6/8 para 3/4. Neste c. (11), a linha vocal tem um desenho rítmico de dois. É interessante lembrar que no compasso seguinte há o melisma na palavra “flor”. Tantos elementos indicam a importância que ele queria dar a esse segundo verso, que descreve a plenitude da primavera.

Os desenhos rítmicos do canto são simples. O uso das colcheias dá ao ritmo uma sensação de caminhar. Mesmo com a predominância de células métricas binárias no poema, o compositor escreveu a canção em binário composto, uma estrutura ternária, agrupada de forma binária. Guarnieri não manteve o hiato, sugerido na escansão do poema por razões de isometria, mas fez uma elisão em “di-a_a-zul”. Por outro lado omitiu a elisão do poema de “con-ti-go_u-ma_ou-tra”

para “con-ti-go-u-ma-ou-tra” e “no-ssó-gran-de_a-mor” para “no-ssó-gran-de-a-mor”. Guarnieri destacou as seguintes sílabas do poema escritas em negrito:

Como **este dia** azul de **primavera**,
Cheio de **sol** dourando os **roseirais em flor**,
Assim meu **coração** teu **coração** espera,
Para saudar, contigo, uma **outra primavera**:
A primavera azul do nosso grande amor!

Para o piano, Guarnieri escreveu, em muitos compassos, uma ligadura que sempre se inicia no tempo fraco para o tempo forte indicando um desejo de que o pianista caminhe suas frases.

Fig. 87 - Ligaduras do piano para os tempos fortes “Espera” c. 5-9

5

p

Co-mo es-te di-a a-zul de pri-ma-ve-ra,
 ['ko-mu 'es-tʃi 'dʒi - a 'zu:u dʒi pri-ma 've - rɐ]

pp

Fonte: edição da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

O piano não contém desenhos rítmicos que possam trazer dificuldade ao pianista corpetidor. Existem dois desenhos predominantes, o de três colcheias e o de semínima mais colcheia. A ideia do binário composto fica bem presente da linha do instrumento dando fluidez e movimento à canção. Notamos a emíola na parte grave do piano no c. 17, transformando o binário em ternário.

2.10.4. Aspectos da dinâmica

No início da canção Guarnieri escreveu *p* para o canto. Apenas no último compasso há um *ppp* para a voz. As frases melódicas são acompanhadas de

crescendo e *decrescendo*, novamente funcionando mais como uma condução da frase do que como um aumento na potência da voz.

As dinâmicas do piano foram escritas entre *p*, *pp* e *ppp*. Vários sinais de *descendo* e *decrescendo* acompanham as frases melódicas do instrumento.

2.10.5. Considerações sobre o acompanhamento

A melodia da canção é apresentada no modo mixolídio em mi, com a terça maior (sol#) e assim continua até o c. 12. Esse modo, com terça maior, sugere um sentimento leve, alegre, refletindo os descritores linda primavera, espera e desejo de reencontro. O acompanhamento, por sua vez, ora mantém a terça maior (sol#), ora apresenta a terça menor (sol) na condução das três vozes da escrita pianística, marcadamente contrapontística. A mão direita do pianista apresenta células temáticas independentes da linha do canto e em diálogo com ela. A mão esquerda apresenta outras células, em duas vozes, às vezes em sequências de quintas paralelas (c. 9, 11, 15, 17 e 25).

Entre os c. 13 e 24 apresenta a linha do canto em grande parte no modo eólio em mi, com a terça menor (sol), acentuando o caráter mais contemplativo da “espera” narrada pela poetisa. O acompanhamento segue sua escrita contrapontística, mas as células melódicas são relacionadas com as do canto e há inclusive imitações entre canto e as vozes do acompanhamento (c. 13 a 16). Isso parece antecipar o encontro da poetisa com a pessoa amada, como sugerido nos versos 3 e 4.

Figura 88 – Imitações, “Espera” c. 13-16

The image shows a musical score for measures 13-16 of the piece "Espera". It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano right hand (treble clef), and a piano left hand (bass clef). The vocal line starts at measure 13 with a tenor range marking "(ten)". The lyrics are: "As - sim meu co - ra - ção teu co - ra - ção es - [a - 'sī me:u ko-ra 'sẽ:u te:u ko- ra 'sẽ:u is]". Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line and the piano right hand that are imitative of each other. The piano accompaniment includes a marking "(col canto)" in the left hand.

Fonte: editoração da autora (2015), com base no manuscrito de Camargo Guarnieri

Entre os c. 20 e 25, o piano retoma o desenho apresentado entre os c. 4 e 9, com pequenas variações. A cadência final, entre os c. 28 e 29, é v-i, portanto fugindo da clara marcação tonal que seria obtida por V-i. Junto à última interjeição do canto, “Ah!” (c. 30), as dissonâncias dó#4 e fá#4 são adicionadas ao acorde de tônica (mi), interrompendo o repouso obtido no compasso anterior, parecendo prolongar a “espera”.

A peça, por sua escrita notadamente modal e contrapontística, usando recursos claramente não tonais, como as quintas paralelas, remete a um ambiente litúrgico, quase medieval.

2.10.6. Aspectos da forma e outros elementos

Guarnieri dividiu a canção em pequenas seções, seguindo a organização dos versos de Campos. Apenas entre os 2 últimos versos é que há um pequeno interlúdio do piano trazendo certa curiosidade sobre as últimas palavras. Como não há imitações entre as frases, uma das maneiras de interpretar a forma é dividindo-as exatamente como os versos do poema: A (c. 5-9), B (c. 10-13), C (c. 13-17), D (c. 18-24), E (c. 25-30).

- Como na maioria das canções com Campos, a dinâmica principal é *p* e novamente o compositor pretende que o intérprete dê vida, conduza as frases melódicas. Sua maneira de mostrar seu desejo é incluindo sinais de dinâmica em cada frase;

- As ligaduras do piano também dão esse movimento, essa condução às frases do instrumento;

- Como a interjeição final “Ah”, no final da canção, tem uma ligadura com a frase anterior, o cantor deve respirar depois da palavra “azul” para manter a ligadura do compositor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A ponte entre falar para pessoas e cantar para pessoas deveria ser tão próxima quanto possível.”⁹⁹ (SPERRY apud KIMBALL, 2013, p. 22)

A escolha do objeto de estudo deste trabalho deveu-se à relevância de Camargo Guarnieri como compositor brasileiro; à sua significativa contribuição para o *Lied* nacional através de suas 174 canções; ao fato de que Suzanna de Campos está entre os poetas brasileiros mais musicados pelo compositor e que as canções, por sua vez, estão distribuídas ao longo da quase totalidade do período produtivo do compositor. O resultado desse estudo oferece, portanto, uma visão interpretativa abrangente do repertório para canto de um dos maiores compositores do Brasil.

Começamos nosso trabalho com a pesquisa das fontes originais dos poemas de Campos e das partituras publicadas e manuscritas de Guarnieri. A partir de então, organizamos o trabalho em duas frentes, a editoração das partituras e o estudo das canções. A editoração das canções foi feita tendo como fonte os manuscritos do compositor e os poemas originais da poetisa, mesmo nos casos de canções previamente publicadas. No caso de partituras manuscritas, a presente editoração facilitou o seu estudo, já que algumas delas apresentavam dificuldade de leitura e entendimento. As canções também receberam transcrição fonética e tradução para o inglês, o que possibilita um projeto futuro de publicar a presente editoração, contribuindo para a divulgação mundial da obra do compositor.

Para o estudo das canções, criamos uma proposta metodológica de análise da canção de câmara através da somatória de pensamentos e ideias dos autores Carol Kimball, Martin Katz, Débora Stein, Robert Spillman, Pierre Bernac, Achille Picchi à nossa própria experiência como intérpretes e pesquisadores.

O principal objetivo do estudo foi, a partir do texto poético original, descobrir como Guarnieri o enxergara e o interpretara e decifrar como ele usara os elementos da composição para ilustrar e ambientalizar o poema, e assim, fornecer subsídios para a interpretação das canções. Nossa proposta metodológica de análise da canção de câmara organiza o entendimento desses aspectos a partir de sua fonte

⁹⁹ The bridge between speaking to people and singing to people should be as close as possible. (tradução nossa)

primária – o texto – e, portanto, contribui para o enriquecimento dos recursos interpretativos do cantor.

O estudo das peças deste trabalho nos proporcionou não só uma intimidade com as próprias canções, como também nos ajudou a identificar características na escrita de Campos e na maneira de compor de Guarnieri. A seguir apontaremos algumas das preferências de Campos e Guarnieri nos poemas e músicas que compõe as 18 canções dos artistas.

Podemos dizer que a poetisa Suzanna de Campos escrevia poesia de acordo às normas de versificação tradicional em língua portuguesa (BILAC, 1905), isto é, seguia padrões de métrica e rima anteriores ao verso livre e branco, bem ao gosto simbolista (COELHO, 2002, p. 602). Os poemas de Campos escolhidos pelo compositor são, em sua maioria, poemas curtos e simples. Guarnieri parece que concordaria com a compositora americana Lori Laitman que diz:

“... há certos fatores que eu considero quando escolho um texto. É mais fácil quando um poema não é muito longo ou muito curto. [...] É bom quando o poema não é muito complexo, porque a audiência tem que ser capaz de captar o significado do poema através da canção [...] De forma mais importante, é bom se o poema tem algum ‘espaço de respiração’ emocional – de forma que a música possa assumir o que é deixado não dito”. (LAITMAN apud KIMBAL, 2013, p. 20)¹⁰⁰

Na escrita de Campos há uso farto de espaços de respiração emocional, através da separação do poema em estrofes de poucos versos, do vocabulário recheado de pensamentos, sentimentos e recordações e do uso abundante de reticências.

O tema principal dos poemas escolhidos por Guarnieri é o amor. Este amor aparece de várias formas, mas na maioria das vezes é um amor não correspondido. Muitas vezes ele parece ser um amor platônico e, quase sempre, é acompanhado de uma dolorida saudade. Em alguns poemas, há um desejo de que este amor se materialize, torne-se realidade. Raramente Campos nos dá pistas sobre o eu lírico e

¹⁰⁰ “... there are certain factors I consider when choosing a text. It’s easier when a poem isn’t too long or too short... It’s good when the poem is not too complex, because the audience has to be able to grasp of the meaning of the poem through the song... Most importantly, it is good if the poem has some emotional ‘breathing space’ – so that the music can take over what is left unsaid.”

sobre o local onde se passa o poema. Geralmente o eu lírico fala com seu amante ou com seus próprios pensamentos.

Guarnieri mostra respeito e zelo para com os textos da poetisa. Essa característica pode também ser percebida em seus manuscritos. Geralmente ele repete, no texto da linha vocal, a pontuação original do poema, mantendo suas vírgulas, reticências e pontos. Foram poucas as mudanças que o compositor fez aos textos originais, porém muitas das canções tiveram seus títulos modificados para o primeiro verso do poema.

As melodias de Guarnieri no repertório estudado usam uma extensão vocal de sib2 a sol4¹⁰¹. No entanto, apenas duas de suas canções alcançam o sol4, ao passo que em duas delas chega-se ao solb4 (fá#4). A escrita encontra-se predominantemente entre dó#3-réb3 (como a nota mais grave) e fá4 (como a nota mais aguda). A tessitura predominante nos tons originais escritos pelo compositor é, portanto, característica da voz média.

Geralmente o compositor escreve uma nova melodia para cada verso ou encadeamento de versos da poetisa. Em formas ABA', A' tem melodias que imitam as de A, com variações no texto, no ritmo e em alguns intervalos. A maioria das frases pode ser cantada em uma única respiração. Em frases mais longas, o compositor oferece opções de respiração que, geralmente, seguem a pontuação do texto da poetisa. Guarnieri escolhe a tessitura da melodia de acordo com o significado e função do texto. Para textos narrativos, a escrita é feita em região mais grave, próxima à fala e sem saltos de grandes intervalos. Nas frases mais dramáticas, que representam a tristeza, a saudade, os desejos do eu lírico, ou naquelas em que há mudança de sentido do texto anterior, a escrita está em região mais aguda. Guarnieri utiliza os saltos de grandes intervalos para trazer dramaticidade à canção. As melodias são silábicas, isto é, uma nota musical para sílaba, com raríssimas exceções.

Guarnieri escreve melodias e ritmos intimamente relacionados com o texto. Portanto, os desenhos rítmicos das frases vocais são simples, como os versos originais, e não trazem dificuldade para o cantor. Pelo estudo e pela observação das partituras, percebemos um desejo do compositor de representar ritmicamente a fluência da voz falada. Guarnieri quase sempre segue a acentuação métrica do texto

¹⁰¹ Aqui consideramos a versão em réb maior de "Não fales, por favor...".

original. São raros os casos em que o compositor se afasta da prosódia original. Em compassos simples ele, às vezes, usa desenhos em tercinas e em compassos compostos ele, às vezes, usa desenhos binários – recursos para manter a fluidez natural do texto falado. As mudanças de compasso também são feitas para seguir a acentuação do texto. Quer dizer, o compositor usa de um vasto repertório de recursos composicionais, por exemplo, desenhos rítmicos, mudanças de compasso, mudanças de dois para três ou vice-versa, de forma a seguir o texto poético.

Os finais das canções geralmente terminam com notas longas na linha vocal. Muitas delas parecem não ser possíveis de execução, porém, com todo o cuidado que ele teve para que sua música fosse possível de ser cantada, acreditamos que seu desejo era que a nota longa final fosse gradativamente morrendo, até desaparecer. Muitas das frases vocais de Guarnieri têm ligaduras e, na grande maioria delas, há sinais de *crescendo* e *decrescendo* que, mais do que uma mudança na intensidade de cada nota, representam a condução da frase vocal, indicando a palavra que o compositor quer realçar. Parece uma forma de detalhar e guiar a musicalidade do intérprete.

As indicações de expressão estão quase sempre escritas em português, mostrando a brasilidade tão recomendada por seu mestre Mário de Andrade (1962, p. 68). Indicações como, por exemplo, calmo, expressivo, melancólico, íntimo, triste, sem pressa, tristonho, com ternura, com alegria, dolente, saltante, entre outras podem ser observadas em suas partituras. As indicações de agógica e dinâmica são bastante claras. Na sua notação musical percebe-se a preocupação do compositor em dar o máximo de informação para o intérprete.

A dinâmica é outro aspecto que tem relação direta com o texto, com os sentimentos vividos pela personagem, e, portanto, a emissão do cantor precisa estar intimamente ligada a ela. Dinâmicas em *mf* e *f* são raras e, quando estão escritas, é porque Guarnieri realmente quer destacar aquelas frases musicais, chamando a atenção para os textos que pretende realçar. A dinâmica em *p* predomina em suas canções com Campos, em linha com a temática intimista dos poemas. A dinâmica do piano é pensada para que o instrumento esteja sempre em equilíbrio com o canto.

Os aspectos da linha vocal de Guarnieri nas canções estudadas - melodia, ritmo e dinâmica – reforçam nossa hipótese de que o compositor logrou aproximar

sua linha vocal da prolação livre do português brasileiro, da declamação do texto poético.

A escrita pianística de Guarnieri é um elemento importantíssimo para a ambientalização do texto. Uma das características mais marcantes do piano de Guarnieri em suas canções é sua complexidade, seu rico contraponto e seu poder de, às vezes, ter quase vida própria, independente da linha do canto. Ao mesmo tempo em que o instrumento parece ser independente, quando a voz se junta a ele, sua escrita elaborada parece preparar e inspirar toda a palavra que será dita pelo cantor. O uso do contraponto, muitas vezes bastante complexo, reflete a saudade, as dúvidas e os desejos que permeiam os textos de Campos. Essa complexidade contrapontística requer estudo e entendimento detalhado do pianista. Para representar a persistência da saudade e as lembranças vividas pelo eu lírico, muitas vezes Guarnieri usou, no piano, ostinatos rítmicos e melódicos, como se representassem essas lembranças na psique da personagem. A escrita pianística de Guarnieri não é de fácil assimilação, ao primeiro contato.

Para dar fluidez ao texto de Campos e deixar o ouvinte na expectativa do que acontecerá a seguir, a harmonia de Guarnieri quase nunca apresenta repousos ao longo de cada canção. Há muitas cadências da dominante ao primeiro grau com sétima, trazendo tensão e não repouso para a canção. Há uso constante de dissonâncias, tanto entre as vozes do piano, como entre piano e canto, o que requer que o cantor tenha absoluto domínio da sua linha vocal independente, bem como completo entendimento da relação dela com o piano. Nem sempre o acompanhamento ajuda o cantor. Às vezes, as dissonâncias podem trazer dificuldade para a execução precisa da linha vocal.

A opção harmônica é tonal - mesmo nos casos onde a tonalidade principal não é claramente definida - ou modal, com preferência pelo uso dos modos comuns na música nordestina brasileira, especialmente o lídio e o lídio com sétima menor, o chamado lídio brasileiro¹⁰². Em algumas peças, a harmonia utilizada remete àquela usada pela música popular brasileira, tanto no choro e na bossa nova do sudeste, quanto na música nordestina. A tonalidade nunca é representada na armadura de clave. O compositor escreve os acidentes nota a nota ao longo da canção.

¹⁰² “Quanto à melodia, apesar de continuar saudosamente as inflexões que caracterizam a nossa linha melódica – quarta aumentada e sétima abaixada -, estas sofreram algumas alterações, como intervalos mais distantes, antes não empregados nas primeiras canções.” (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 389)

A forma das canções geralmente segue a divisão dos versos e estrofes do poema de Campos. Para separar as estrofes ele, quase sempre, intercala interlúdios de piano. Os interlúdios foram escritos de forma a dar ao cantor a ambientação emocional sugerida pelo texto. Uma das formas mais usadas pelo compositor é ABA'. Nos musicogramas apresentados no estudo, percebemos que Guarnieri não se preocupou com a proporção entre as seções de suas canções, obedecendo à forma poética - que é, geralmente, irregular (poemas alostróficos).

Guarnieri mostrou-se detalhista na escrita de suas canções. Ele escreveu uma grande gama de informações para o cantor e para o pianista e cabe aos intérpretes decifrá-las e usá-las. Enfim, podemos constatar que a inspiração maior do compositor é o texto e que todos os elementos musicais foram pensados e escolhidos para que o texto fosse destacado e não perdesse suas características mais marcantes, quais sejam seu significado, sua sonoridade, seu ritmo e sua fluência.

Todo o meu desejo como compositor tem sido procurar traduzir minha mensagem interior (decifrar meu telegrama), num sentido de ser recebido com a mesma emoção que me levou a escrever. Sei que, em se tratando de uma canção, o problema torna-se mais fácil para o público, pois o texto possibilita uma compreensão mais direta. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 389)

Esta pesquisadora e intérprete das canções de Campos e Guarnieri, vivenciou o processo da metodologia apresentada neste trabalho e ressalta os seguintes pontos:

- Começar o estudo de uma peça pelo texto concentra suas atenções só nele. Muitas vezes somos influenciados pela envolvente melodia e não damos a necessária atenção ao texto.
- Começar o estudo com o texto também ajuda na memorização dele. O processo de memorização é mais rápido do que em outras peças em que o estudo começou com todos os elementos textuais e musicais ao mesmo tempo.
- O uso dos descritores ajuda o intérprete a mergulhar na personagem. Escrevê-los na partitura é uma maneira rápida para adequar o som vocal, suas cores, às características daquela canção e personagem.

- A intimidade com o texto, alcançada através do estudo do poema original, faz com que o intérprete mergulhe no mesmo processo vivido pelo compositor. O texto é descoberto. Os elementos de ritmo, forma, métrica e sonoridade são trazidos à consciência, fazendo com que o intérprete tenha mais subsídios para entender como o compositor enxergou aquele texto.
- O processo metodológico faz com que cada elemento musical seja estudado individualmente proporcionando uma visão profunda dos detalhes da composição e sua relação com o texto poético, para, depois, relacioná-los com os outros elementos musicais e, por fim, criar uma concepção do todo da canção, a fusão entre poesia e música.
- Além da consciência que o estudo traz ao entendimento da escrita pianística nas canções, ele também proporciona uma relação mais envolvente entre canto e piano e, conseqüentemente entre cantor e pianista, fazendo com que os dois intérpretes trabalhem com o mesmo objetivo, para o mesmo fim, fazendo, juntos, o que a música de câmara requer.

Portanto, o método apresentado nesse estudo provou ser eficaz para o processo de aprendizado das canções, bem como de uma relação mais estreita entre o cantor e o sentimento da personagem, do cantor e da sua relação com o texto, do cantor e da sua relação com os elementos musicais (sempre a serviço do texto) e da relação do cantor com a escrita pianística e seu colaborador. Além de utilizar as ideias da aplicação do método proposto às obras deste trabalho, o cantor também poderá aplicar o método ao estudo de qualquer canção de câmara. Artigos analisando essas aplicações e suas conclusões poderão ser escritos no futuro.

Nosso objetivo final como cantores e intérpretes é contar uma história à nossa plateia, é ser e fazer a ponte entre poesia/música e nosso público. Para chegarmos a esse fim, percorremos um longo e amplo caminho de desenvolvimento artístico que engloba técnica vocal, dicção, estudo de línguas, musicalidade, atuação e uma mente observadora (KIMBALL, 2013, p. 24), capaz de interpretar as sutilezas da relação entre texto e música. Esperamos que a aplicação prática desse método às canções de Campos e Guarnieri faça com que a música dele seja melhor conhecida, melhor interpretada e, portanto, mais amada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMY OF AMERICAN POETS & GREAT BOOKS FOUNDATION. *How to read a poem*. Disponível em: <http://www.poets.org/poetsorg/text/how-read-poem-0>. Acesso em: 29 set. 2014.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 1 E-BOOK.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1962.

BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Songs*. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1976.

CAMPOS, Suzanna de. *Devaneios*. São Paulo: CMLG Editora, 1925.

_____. *Mundo Interior*. São Paulo, 1931.

_____. *São Paulo é o Brasil*. São Paulo: Gráfica Paulista Editora, 1932.

_____. *Deslumbramento*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Acorda Coração*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1950.

_____. *Exílio Harmonioso*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1951.

_____. *Missal de Amor e de Carinho*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951.

_____. *Petites Chansons d'Amour*. São Paulo: Saraiva S/A, 1953.

_____. *Música de Outono*. São Paulo: Saraiva S. A., 1955.

_____. *Além do Sol Poente*. São Paulo: Saraiva S. A., 1959.

_____. *Flores que andei colhendo*. São Paulo: Saraiva S. A., 1963.

_____. *Seara de Ouro*. São Paulo: Saraiva S. A., 1964.

_____. *Do Meu Coração Para o Teu*. São Paulo: Saraiva S. A., 1968.

_____. *Jardin de Rêve*. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1974.

_____. *Talvez na Primavera*. São Paulo: Editora dos Criadores LTDA, 1977.

_____. *Trago-te Rosas*. 3. ed. São Paulo: Rumo Gráfica Editor LTDA, 1979.

_____. *Floradas do Meu Caminho*. São Paulo: Gráfica Editora LTDA, 1984.

CAMPOS, Sylvia C. de. *Versos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947.

_____. *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947.

CAMPOS, Sylvia Celeste de Campos: Depoimento. 20 fev 2015. Entrevistadora: Josani Keunecke Pimenta. São Paulo, 2015.

_____. Sylvia Celeste de Campos: Depoimento. 24 fev 2015. Entrevistadora: Josani Keunecke Pimenta. São Paulo, 2015.

CHAPMAN, Janice L. *Singing and Teaching Singing – A Holistic Approach to Classical Voice*. 2.ed. San Diego: Plural Publishing, 2012.

CLARK, Mark R. *Singing, Acting, and Movement in Opera – A Guide to Singer-getics*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

COELHO, Nelly N. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FONTEERRADA, Marisa T. De O. *Educação Musical: Investigação em quatro movimentos: prelúdio, coral, fuga e final*. 1991. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons e Ritmos*. São Paulo: Ática, 1989.

KATZ, Martin. *The Complete Collaborator – The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press, 2009.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIMBALL, Carol. *A Guide to Art Song Style and Literature*. ed. rev. Milwaukee: Hal Leonard, 2006.

_____, Carol. *Linking Poetry and Music*. Milwaukee: Hal Leonard, 2013.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M. T. *A Escola de Composição de Camargo Guarnieri*. 2009. 228. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 2002.

PICCHI, Achille G. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos*. Um estudo de Análise, Texto-Música e Pianismo para uma interpretação. 2010. 283 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.

PIGNATARI, Décio. *O Que é Comunicação Poética*. 9 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

PIMENTA, Josani K. *Heitor Villa-Lobos. Missa São Sebastião e Bendita Sabedoria, um estudo para a interpretação*. 2003. 250 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.

PRIOLI, Lenice. Lenice Prioli: Depoimento. 14 fev 2012. Entrevistadora: Josani Keunecke Pimenta. São Paulo, 2015.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

RAMIRES, Cíntia P. De L. & BRITO, Luciana. *Emoções e Ritmo: Heranças Musicais Presentes no Gênero Lírico*. Revista Travessias, Cascavel, vol. 4, n. 3, p. 146-171, 2010.

SANTOS, Lenine. *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 “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo.

SILVA, Flávio (org.) *O Tempo e a Música*. São Paulo: Funarte, 2001.

SMITH, W. Stephen & CHIPMAN, Michael. *The Naked Voice*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. *Poetry Into Song. Performance and Analysis of Lieder*. Oxford University Press. New York, USA, 1996.

TAVARES, Hênio Ú. C. *Teoria Literária*. 12. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

TEIXEIRA, Regiane. *Conheça o artista que adaptou as pin-ups americanas ao universo brasileiro*. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/08/1496995-conheca-o-artista-que-adaptou-as-pin-ups-americanas-ao-universo-brasileiro.shtml> Acesso em: 23 dez. 2014.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2001.

Referências musicográficas

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (1907-1993). *Adoração*. Versos de Suzanna de Campos (1907-1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1957. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *A vida, às vezes...* Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1959. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Beijaste os meus cabelos*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1958. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Desejo*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1982. 1 partitura (3p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Espera*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1982. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Eu te encontrei*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1982. 1 partitura (3p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Isto... é você!*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1955. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Não Fales, por favor...*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1952. 1 partitura (3p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Para acordar teu coração*. Versos de Suzanna de Campos (1907-). Manuscrito autógrafo, 1951. 1 partitura (23p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Penso em Você*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1958. 1 partitura (3p), canto e piano.

_____. Mozart (1907-1993). *Saudade Indefinida*. Versos de Suzanna de Campos (1907- 1987). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1949. 1 partitura (6p), canto e piano.

Referências Fonográficas

As Canções de Camargo Guarnieri. Edmar Ferretti & Camargo Guarnieri. n. 1004. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Radiodifusão Educativa, 1968.

GLOSSÁRIO

Alexandrino clássico: verso dodecassílabo com acentuação obrigatória na sexta e décima segunda sílabas. (TAVARES, 2012, p. 180)

Alexandrino moderno: verso dodecassílabo que apresenta acentos variados que não na sexta e décima segunda sílabas. (TAVARES, 2012, p. 180)

Aliteração: “Incidência reiterada de fonemas consonantais idênticos.” (TAVARES, 2012, p. 217)

Alóstrófico: “Quando as estrofes componentes de um poema são todas de estruturas diferentes.” (TAVARES, 2012, p. 210)

Anacrusa (uso poético): “É o nome que damos a uma sílaba extra, excedente no plano métrico de uma composição e, por isso não levada em conta na escansão.” (TAVARES, 2012, p. 187)

Anfibraca: célula métrica que é um pé métrico de 3 sílabas sendo fraca + forte + fraca (_ / _). (TAVARES, 2012, p. 171)

Antecanto: “quando o verso se repete no início das estrofes.” (TAVARES, 2012, p. 220)

Bordão: “quando se repete um verso no final das estrofes.” (TAVARES, 2012, p. 220)

Dístico: a estrofe contém dois versos. (TAVARES, 2012, p. 203)

Ectilipse: “É a elisão do fonema nasal, não sendo obrigatório marcá-la com apóstrofo.” (TAVARES, 2012, p. 186)

Elisão: “Absorve-se a vogal seguida de vogal em palavras contíguas (inclui-se o H que não é fonema, mas simples letra).” (TAVARES, 2012, p. 184)

Encadeamento: quando um sentido de um verso continua no verso seguinte. Também chamado de *enjambement*. (TAVARES, 2012, p. 168)

Estrofes combinadas: “São estrofes de diferente número de versos, usadas na mesma composição.” (TAVARES, 2012, p. 206)

Gradação: “Também conhecida sob o nome de ‘*clímax*’. É a acumulação progressiva de uma ideia, pensamento ou tema.” (TAVARES, 2012, p. 355)

Heterométrico: “São versos de diferentes medidas usados num mesmo poema.” (TAVARES, 2012, 195)

Heterorrítmico: “Os versos não apresentam o mesmo esquema rítmico.” (TAVARES, 2012, p. 182)

Hiato: “[...] é a separação de dois sons interverbais.” (TAVARES, 2012, p. 185)

Isometria: versos de uma só medida. “Apresentam uniformidade quantitativa em relação ao metro, isto é, compõe-se de um só metro.” (TAVARES, 2012, p. 190)

Isométrico: “São os versos de uma só medida. Os poemas isométricos apresentam uniformidade quantitativa em relação ao metro, isto é, compõem-se de um só metro.” (TAVARES, 2012, p. 190)

Isorritmia: “Quando os versos componentes de uma estrofe ou mesmo de um poema, apresentam o mesmo esquema rítmico.” (TAVARES, 2012, p. 181)

Isostrófico: “Quando as estrofes de uma composição são iguais na estrutura dos versos.” (TAVARES, 2012, 209)

Monóstico: a estrofe contém um verso. (TAVARES, 2012, p. 202)

Paralelismo: “É a repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido.” (TAVARES, 2012, p. 219)

Polirrimos: “São versos que apresentam mais de uma rima.” (TAVARES, 2012, p. 212)

Quadra: a estrofe contém quatro versos. (TAVARES, 2012, 203)

Quintilha: estrofe de cinco versos. (TAVARES, 2012, p. 204)

Rima aguda: “Quando a palavra final do verso for oxítona ou monossílabo tônico.” (TAVARES, 2012, p. 216)

Rima grave: “Quando os versos terminam com palavras paroxítonas” (TAVARES, 2012, p. 216). As agudas ocorrem “[...] quando a palavra final do verso for oxítona ou monossílabo tônico.” (TAVARES, 2012, p. 216)

Rima pobre: “Quando as palavras que rimam, pertencem à mesma classe gramatical.” (TAVARES, 2012, p. 214)

Rima pura opulenta: ocorrem “quando a correspondência dos sons atinge também fonemas imediatamente anteriores à vogal tônica do vocábulo final do verso, acarretando identidade total das sílabas finais.” TAVARES, 2012, p. 215)

Rima pura suficiente: “Quando a identidade sonora ocorre apenas a partir do ictô da palavra final do verso”. (TAVARES, 2012, p. 215).

Rima pura: “Quando há identidade de sons a partir da última tônica no final do verso.” (TAVARES, 2012, p. 215)

Rima rica: “Quando as palavras que rimam, pertencem a classes gramaticais diferentes” (TAVARES, 2012, p. 214). As rimas pobres ocorrem “quando as palavras que rimam, pertencem à mesma classe gramatical.” (TAVARES, 2012, p. 214)

Rimas continuadas: rimas que se repetem ao longo de uma estrofe ou no poema inteiro. (TAVARES, 2012, p. 212-213)

Rimas cruzadas: rimas que tem esquema abab. (TAVARES, 2012, p. 212-213)

Rimas emparelhadas: rimas que tem esquema aabb. (TAVARES, 2012, p. 212-213)

Rimas finais: quando as rimas acontecem no final dos versos. (TAVARES, 2012, p. 212)

Rimas misturadas: rimas que não seguem nenhum esquema regular. (TAVARES, 2012, p. 212-213)

Rimas opostas: rimas que tem esquema a - - a. (TAVARES, 2012, p. 212-213)

Ritornelo: “É um paralelismo especial; as repetições se fazem integralmente não só sob o aspecto ideativo, mas também no expressional ou vocabular.” (TAVARES, 2012, p. 220)

Síncope (uso poético): “diminuição no interior da palavra.” (TAVARES, 2012, p. 189)

Sinérese: “é a fusão de dois sons num só dentro da mesma palavra.” (TAVARES, 2012, p. 184)

Terceto: A estrofe contém três versos. (TAVARES, 2012, 202)

Verso decassílabo heróico: verso decassílabo com apoio rítmico na 6ª e na 10ª sílabas.” (TAVARES, 2012, p. 180)

Verso decassílabo provençal: verso decassílabo com apoios rítmicos nas 4ª, 7ª e na 10ª sílabas.” (TAVARES, 2012, p. 180)

Verso decassílabo sáfico: verso decassílabo com apoios rítmicos nas 4ª, 8ª e na 10ª sílabas.” (TAVARES, 2012, p. 180)

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Josani Keunecke Pimenta

AS CANÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI E SUZANNA DE CAMPOS.

Um estudo para a interpretação

(Volume 2 - Anexos)

São Paulo

2015

ANEXO 1

VISÃO ESQUEMÁTICA DA METODOLOGIA PARA ESTUDO DAS CANÇÕES¹⁰³

É fundamental que o intérprete pesquise a biografia e obra do poeta e do compositor (neste trabalho, apresentado no capítulo 1). O levantamento de informações sobre a própria obra é importante, como, por exemplo, ano de composição, como ela se insere dentro da obra do compositor, outras versões, dedicatórias e outras curiosidades sobre gravações e estreias.

Aspectos do poema e da música

1.1. Conteúdo poético: uso do poema pelo compositor: adiciona palavras ou as suprime; repete trechos do poema. Seção também dedicada à compreensão do texto, com definição dos descritores do poema, que resumem as emoções do poeta e criam a ambientação do texto

1.2. Forma do poema original

a. Ritmo: entendimento das células métricas do poema (por exemplo, jâmbico, trocaico, anapéstico, etc) e sua estrutura (binárias, ternárias ou quaternárias), bem como de possíveis encadeamentos entre versos

b. Métrica: escansão do poema e compreensão da metrificação dele, bem como dos vários recursos utilizados para garantir – ou não – isometria dos versos; verso livre

c. Estrofe: entendimento da estrutura das estrofes do poema (número de estrofes do poema, número de versos em cada estrofe), que possivelmente impactará na forma da canção a ele associada.

d. Sonoridade: análise das rimas, sua disposição e classificação; verso branco

2. Aspectos melódicos:

- Extensão da linha vocal

¹⁰³ Este esquema é uma sistematização da compilação das ideias dos musicólogos Kimball (2005 - 2013), Stein & Spillman (1996), Katz (2009), Picchi (2010), Pimenta (2004), e outros, somadas à experiência interpretativa da autora. Para que as diferentes ideias fossem sintetizadas, organizamos este esquema, que serviu de guia para o capítulo 2 deste trabalho. A lista não é exaustiva, mas apresenta os principais aspectos analisados nas canções.

- Tratamento do texto (silábico, melismático), relação da melodia com a prosódia
- Desenhos melódicos e sua conexão com o texto; definição de sua função na textura musical (repetem emoções ou simbolizam situações dramáticas)
- Tessitura: de que forma ela é usada e se há relação do seu uso com o texto.
- Saltos, cromatismos e dissonâncias e sua relação com o texto
- Considerações agógicas da linha vocal e sua relação com o texto
- Comprimento das frases, seu impacto na respiração e seu uso expressivo pelo intérprete
- Comparação da linha vocal com as melodias do piano

3. Aspectos rítmicos

- Marcações metronômicas no começo da peça que designam o humor/ânimo da interpretação musical
- Indicações de expressão no início da partitura
- Relação do compasso e do ritmo musical com o ritmo (células métricas) do poema original
- Relação do compasso e do ritmo musical com a métrica do poema (versificação) e seus recursos
- Organização métrica (compassos e suas mudanças, polirritmia, síncofes, pontos de aumento, emíolas) e sua conexão com o texto
- Padrões rítmicos (simples, difíceis, *ostinato*) e sua relação com o texto
- Relações do ritmo com a melodia e com as mudanças na harmonia e o impacto desses elementos na comunicação do texto
- Uso de notas de longa duração
- Relações entre ritmo do canto e do piano

4. Aspectos da dinâmica

- Relação da dinâmica musical com o texto: palavras a serem ressaltadas
- Influência da dinâmica na emissão da voz
- Diferenças e semelhanças entre a dinâmica do canto e do piano
- Relações da dinâmica com a melodia e a harmonia da canção

5. Considerações sobre o acompanhamento

- Centro tonal e/ou modos usados
- Relação da escolha da tonalidade/modo e do tecido harmônico com os descritores do poema
- Cadências e sua relação com o texto
- Cromatismo, modulações e suas relações com texto
- Sequências harmônicas comuns e sua relação com o texto
- Uso de prelúdios, interlúdios, poslúdios e *codas* e sua relação com o texto
- Textura do piano (por exemplo, contrapontística etc) e a criação de cores para o texto poético
- Uso de elementos de expressão como floreio, *appoggiatura*, *legato* e *staccato* e sua relação com o poema
- Considerações de agógica do acompanhamento e sua relação com o texto
- Material melódico/rítmico compartilhado com o canto

6. Aspectos da forma e outros elementos

- Forma adotada para composição da canção (binária, ternária, estrófica, outras)
- Relações da forma musical com a forma do poema
- Construção de musicograma para resumir, de forma holística, a estrutura e os principais eventos da canção em uma única página: poema, forma musical, agógica, dinâmica

Sugestões interpretativas

- Comentários gerais sobre o uso interpretativo que o cantor deve fazer de todos os elementos antes analisados, de forma a comunicar de maneira o mais completa possível o texto musicado, suas emoções e nuances
- Dicas para solução de eventos de respiração difícil, prosódia alterada, intensidade vocal e articulação

ANEXO 2

PARTITURAS EDITORADAS

Notas da editoração da autora:

- Os manuscritos das canções foram gentilmente cedidos pelas doadoras dos acervos do compositor para o IEB (Instituto De Estudos Brasileiros – USP), Vera Guarnieri e Edmar Ferreti e pela Biblioteca do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, exclusivamente para este trabalho.
- Para as edições das partituras usamos, como base, os manuscritos do compositor, exceto para a canção “Olhe-me tão somente...”. No ciclo Para acordar teu coração, utilizamos também a edição com *copyright* do compositor.
- Mantivemos o maior número possível de informações sobre agógica e dinâmica entre as disponíveis nos manuscritos e na edição com *copyright* do compositor.
- Os poemas foram escritos seguindo as regras da nova ortografia brasileira.
- A transcrição fonética seguiu as regras do PB Cantado, Português Brasileiro Cantado, (KAYAMA et al., 2007). Incluímos o símbolo [:] para indicar a vogal que deve ser prolongada no ditongo ou na ligação de palavras.
- As iniciais maiúsculas dos versos nos poemas originais foram mantidas nas partituras.
- Datas de composição e dedicatórias foram incluídas, sempre que disponíveis. Seguimos os dados dos manuscritos e, na sua ausência, incluímos os dados fornecidos pelo musicólogo Flávio Silva (2002).
- Na canção “Pensei em ti”, c. 45, mantivemos o baixo em fáb2, conforme escrito na edição com *copyright* do compositor, mesmo contradizendo o manuscrito, que tem um sol2 na linha do baixo. A mudança é coerente com o encaminhamento da voz do baixo em toda a música.
- Na canção “Eu gosto de você...”, c. 9, mantivemos sib3 na linha do canto, em consonância com nota a lápis do compositor no manuscrito e conforme registrado na gravação da canção por Lia Salgado, com o compositor ao piano.

- A fonte para editoração de “Olhe-me tão somente...” foi a edição com *copyright* do compositor, uma vez que o manuscrito não foi localizado.
- Para a canção “Aceitei tua amizade”, há 3 versões diferentes para o final da peça: a do manuscrito, a da edição com *copyright* do compositor e a da edição da Ricordi. Optamos por manter a versão da Ricordi, por nos parecer mais adequada vocalmente para o final do ciclo.
- Na canção “Não fales, por favor...”, optamos por usar o manuscrito em réb maior (há uma outra versão manuscrita em mib maior).
- Na canção “Isto... é você!”, optamos por manter idêntico o acompanhamento dos c. 5 e 21, ainda que a última semicolcheia do c. 5 fosse um dób⁴ e, no c. 21, um réb⁴. Por se tratar de uma canção estrófica, não nos parece haver razão para essa sutil mudança.
- Na canção “Desejo”, na primeira metade do c. 7, na segunda voz do acompanhamento, mantivemos o mesmo desenho rítmico apresentado na mesma voz na primeira metade dos c. 4, 5, 6 e 8, em linha com a proporção da escrita do compositor no manuscrito, mas em descordo com a grafia rítmica do mesmo manuscrito. Não nos parece haver razão para que o desenho rítmico fosse alterado.

SAUDADE INDEFINIDA

[sa:u'da.ʒɪ ĩ.de.fi'ni.dɐ]

(À Magdalena Lébeis)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri

Triste (♩=60)

p
molto espressivo

5

8

sentido
p

Eu não sei se é sau - da - de — es - ta an - gús - tia — que
[e:u nẽ:u se:i si e sa:u 'da-ʒɪ 'es - tẽ 'gus - tʃje ki]

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

12

sin - to
[sĩ - tu]

pp

16

Es - ta dor sin - gu - lar que o co - ra - ção me a - per - ta...
[es - te dor sĩ - gu 'lar kju ko - ra 'sẽ:u mja 'per - te]

19

Eu sin - to u - ma sau
[e:u 'sĩ - tu - me sa:u]

p

23 *ten.* *cresc.*

da-de in - de - fi - ni - da dos bei - jos Que a - in - da não me
 ['da - dʒi - de - fi 'ni - de duz 'be:i - zʊs ki a 'ĩ - de nẽ:u mi]

(col canto)

27 *cresc...*

des - te, do teu o - lhar que en-can - ta mi - nha vi - da, das
 ['des - tʃi du te:u o 'lar kʃẽ 'kẽ - tẽ 'mi - nʃe 'vi - de das]

cresc...

30 *f*

fra - ses que a - in - da não dis - ses - te...
 ['fra - zis ki a 'ĩ - de nẽ:u dʒi 'ses - tʃi]

(m.e.) *f*

33

f

rall...

a tempo

36

p

Não sei... é tão di -
 [nã:u se:i e tã:u dʒi]

rall...

a tempo

39

mf

fi - cil de ex - pri - mir... É u - ma sau
 [fi - si:u dʒjes - pri 'mir e 'u-mẽ sa:u]

p

43

p *p*

da - de... do - ce... i-nex-pi
 ['da - dʒɪ 'do - sɪ i-nes-pli]

46

rall... *a tempo*

cá - vel, Da sau - da - de que a - in - da vou "sen-
 ['ka - ve:u da sa:u 'da - dʒɪ ki a - ɨ - dɐ vo:u sɛ]

pp *rall...* *a tempo* (m.e.) (col canto)

49

p

tir..." Ai!
 ['tir a:i]

p *pp* (*espressivo*)

52

pp

Ai!
[a:i]

ppp

dim...
rall...

ppp

ppp

SAUDADE INDEFINIDA INDEFINITE LONGING

Eu não sei se é saudade esta angústia que sinto. I do not know if it is longing this anguish that I feel.
Esta dor singular que o coração me aperta... This unique pain that compresses my heart...

Eu sinto uma saudade indefinida I feel an indefinite longing
Dos beijos que ainda não me deste, From the kisses that you have not yet given me,
Do teu olhar que encanta minha vida, From the look that enchants my life,
Das frases que ainda não disseste... From the phrases that you have not yet spoken...

Não sei... É tão difícil de exprimir I do not know... It is so difficult to express
-É uma saudade... doce... inexplicável -It is a sweet... inexplicable... longing
Da saudade que ainda vou sentir.. Ai! From the longing that I will yet feel... Oh!

PARA ACORDAR TEU CORAÇÃO

1. QUERO DIZER BAIXINHO

['kɛ.ru dʒi'zer ba:r'i.ɲu]

(À Alice Ribeiro)

Poesias de Suzanna de Campos

M. Camargo Guarnieri

São Paulo, 01/01/1951

Sem Pressa (♩=66)

mf
com alegria
dim.

The piano introduction is in 2/4 time, marked *mf* and *com alegria*. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

4 *p*
3
Que-ro di-zer bai-xi-nho, Um di-a, ao teu ou-vi-do, To-das
['kɛ-ru dʒi'zer ba:r'i ɲu ũ 'dʒi-ɐ a:u te:u o:u 'vi-du 'to-dez]

The first system of the vocal line starts at measure 4, marked *p* (piano). It includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

8
3
es-tas can-ções de a-mor, Que sei de cor... Que sei de
['es-tɛs kɛ 'sõ:iz dʒja 'mor ki se:i dʒi kɔr ki se:i dʒi]

The second system of the vocal line starts at measure 8, marked *p*. It includes another triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

11

cor...
[kɔr

mf

dim.

p

Só
sɔ]

15

tu com-preen - de - rás Seu ín - ti - mo sen - ti - do...
[tu kô - prjẽ - de - 'ras se:u 'ĩ - tʃi - mu sê 'tʃi - do]

19

São pre - ces mu-si - cais Que eu fiz de - va - ga -
[sã:u 'pre - siz mu-zi 'ka:is kɪ e:u fiz dʒɪ - va - ga]

23

ri - nho, Pre - ces em que ao te ver, Un - gi - da de ca -
 [ri - ñu 'pre - siz ê:i ki a:u tʃi ver ã 'ʒi - de dʒi ka]

27 *pp*

ri - nho, Pus o que na mi - nha al ma ha - vi - a de me - lhor... De me -
 [ri - ñu puz u ki na 'mi - ñ'a:u - ma 'vi - e dʒi me 'λor dʒi me]

31

lhor...
 ['λor]

mf (com alegria)

dim.

(m.e.)

35 *p*

Que-ro di-zer bai-xi-nho, Um
 ['kɛ-ru dʒi 'zer ba:i 'ʃi - ju ũ]

39

di-a, ao teu ou-vi-do, To-das es-tas can-ções de a-
 [dʒi - v a:u te:u o:u 'vi - du 'to - dez 'es - tes kɛ 'sõ:iz dʒja]

42

mor, Que sei de cor... Que sei de
 ['mor kɪ se:i dʒɪ kɔr kɪ se:i dʒɪ]

44 *dim.*

cor...
[kɔɾ]

mf

(*m.d.*)

QUERO DIZER BAIXINHO

Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
Tôdas estas canções de amor, que sei de cor...

Só tu compreenderás seu intimo sentido...

São preces musicais que eu fiz devagarinho,
Preces em que, ao te ver, unguida de carinho,
Pus o que na minha alma havia de melhor...

Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
Tôdas estas canções de amor, que sei de cor...

I WANT TO SPEAK SOFTLY

I want to speak softly, someday, in your ear,
All these love songs, that I know by heart...

Only you will comprehend their intimate meaning...

They are musical prayers that I slowly constructed,
Prayers in which, at seeing you, annointed in tenderness,
I put the best that within my soul exists...

I want to speak softly, someday, in your ear,
All these love songs, that I know by heart...

2. PENSEI EM TI COM DOÇURA...

[pê'se:i ê:i tʃi kô:u do'su.rê]

(À Genny Tourel)

São Paulo, 16/11/1951

Calmo (♩=66)

p

Pen-sei em ti com do-çu - ra... Quis fa-
[pê 'se:i ê:i tʃi kô:u do 'su - rê kis fa-

7

zer - te u-ma can- ção, Em que flo - ris - se a ter - nu - ra Que te-nho
[zer - tʃi 'u-me kã 'sã:u ê:i ki flo 'ri - sja ter 'nu - rê ki 'te-nu]

13

no co - ra- ção...
[nu ko - ra 'sẽ:u]

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

18

U - ma can - ção ca - ri - nho - sa, Can - ção do
 ['u - mē kē 'sē:u ka - ri 'ɲɔ - zē kē 'sē:u du]

22

meu sen - ti - men - to, Que fos - se co - mo u - ma ro - sa,
 [me:u sē - tʃi 'mē - tu ki 'fo - si 'ko - mu - mē 'xɔ - zē]

27

— Por - que tu és co - mo o ven - to... U - ma can - ção lu - mi -
 [pɔr 'ki tu es 'ko - muo 'vẽ - tu 'u - mē kē 'sē:u lu - mi]

33

no - sa, Fei - ta da luz da al - vo - ra - da Com ma - ci -
 [no - zɛ 'fe:i - tɛ da luz da:u - vo 'ra - dɛ kō ma-si]

38

ez ve - lu - do - sa Da nu - vem mais de - li - ca - da...
 [ez ve - lu 'dɔ - zɛ da 'nu - vɛ:i ma:iz de - li 'ka - dɛ]

rall *a tempo*

45

(intimo)
pp

Pen - sei em ti com do - çu - ra...
 [pɛ 'se:i ẽ:i tʃi kō do 'su - rɛ]

pp

51

E es-cre - vi es - ta can - ção: Bei-jo que a mi - nha ter - nu - ra
 [is - kri 'vi 'es - te kē 'sē:u 'be:i-ʒu kja 'mi - ñe ter 'nu - rɐ]

ten.

col canto

57

En-vi-a ao teu co - ra - ção...
 [ẽ 'vi - a:u te:u ko - ra 'sē:u]

ppp

pp

PENSEI EM TI COM DOÇURA...

I THOUGHT OF YOU TENDERLY...

Pensei em ti com doçura...
 Quiz fazer-te uma canção,
 Em que florisse a ternura
 Que tenho no coração...

I thought of you tenderly...
 I wanted to make you a song,
 In which would flourish the tenderness
 I bring in my heart...

Uma canção carinhosa,
 Canção do meu sentimento,
 Que fosse como uma rosa,
 Porque tu és como o vento...

An affectionate song,
 Song of my feelings,
 As though it were a rose,
 Because you are like the wind...

Uma canção luminosa,
 Feita da luz da alvorada
 Com maciez veludosa
 Da nuvem mais delicada...

A luminous song,
 Made of from the light of dawn
 With velvety softness
 Of the most delicate cloud...

Pensei em ti com doçura...
 E escrevi esta canção:
 Beijo que a minha ternura
 Envia ao teu coração...

I thought of you tenderly...
 And wrote this song:
 A kiss that my tenderness
 Sends to your heart...

3. PORQUE ESTÁS SEMPRE COMIGO

[pɔr'kis'tas 'sẽ.pɾi ko'mi.gu]

(À Magdalena Lébeis)

08/03/1952

Com ternura (♩=92)

p cantando

rall.

4 ♩=76

Tu es - tás sem-pre co-mi - go: Não só no
 [tu is 'tas 'sẽ - pɾi ko 'mi - gu nẽ:u sɔ nu]

7

meu pen - sa-men - to, Co - mo nos ver-sos que di - go.
 [me:u pẽ - sa 'mẽ - tu 'ko - mu nuz 'ver-sus ki 'dʒi - gu]

10

rall.

13

ten.

Ve - jo te a ca - da mo - men - to, Na sau - da - de que ben -
 ['ve - ʒu - tʃja 'ka - de mo 'mẽ - tu na sa:u 'da - dʒi ki bẽ]

a tempo (col canto)

16

rall.

di - go, Na ter - ra, no fir - ma - men - to...
 ['dʒi - gu na 'te - xe nu fir - mẽ 'mẽ - tu]

rall. *a tempo*

19

22

Por - que es - tás sem - pre co - mi - go!
 [pur 'kis 'tas 'sẽ - pri ko 'mi - gu]

24

PORQUE ESTÁS SEMPRE COMIGO

Tu estás sempre comigo:
 Não só no meu pensamento,
 Como nos versos que digo.

Vejo-te a cada momento,
 Na saudade que bendigo,
 Na terra, no firmamento...

-Porque estás sempre comigo!

BECAUSE YOU ARE ALWAYS WITH ME

You are always with me:
 Not only in my thoughts,
 But also in the verses I say.

I see you at every moment,
 In the longing that I bless,
 On earth, in the firmament...

-Because you are always with me!

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

4. EU GOSTO DE VOCÊ...

[e:u 'gɔs.tu ðɪ vo'se]

(À Maria Kareska)

1951

Movido (♩=104)

Musical score for 'Movido' (♩=104). The score is in 4/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a strong dynamic *f* and includes fingerings (2, 4, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 5, 4) and a simile marking (4 5 (simili)). The key signature has one flat (B-flat).

4 *p* (*triste*) Calmo (♩=69)

Musical score for 'Calmo' (♩=69). The score is in 4/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dynamic *p* and includes a *rall.* marking. The key signature has one flat (B-flat).

Tan-to tem - po es-pe-rei que vo - cê me fi-
 ['tẽ-tu 'tẽ - pwis-pe're:i ki vo 'se mi fi]

7 *cresc.*

zes-se A do-ce con-fis - são, que sem-pre quis ou- vir... que sem-pre quis ou-
 ['ze - si a 'do - si kō - fi 'sẽ:u ki 'sẽ - pri kiz o:u 'vir ki 'sẽ - pri kiz o:u]

10 **Tempo I** (♩=104)

vir...
 ['vir]

mf *rall.*

(♩=69)

13 *p*

Ho - je, sen - ti mi-nha al-ma in - tei - ra des-lum-bra - da!
 ['o - zi sã 'tʃi mi 'ja:u - mõi 'te:ɾ-rẽ dʒiz - lû 'bra - dɐ]

16 *p*

Ti - nha o a - fa - go de um
[ˈtʃi - nɐ wa ˈfa - gu dʒjũ]

18 *cresc.*

bei - jo e o fer - vor de u - ma pre - ce Su - a voz ao di - zer - me es - sa fra - se en - can
[ˈbe:i - ʒu ju fer ˈvor dʒjũ - mɐ ˈpre - si ˈsu:ɐ voz a:u dʒi ˈzer - mi ˈɛ - sɐ ˈfra - zɪ i - kɛ]

Tempo I (♩=104)

20 *f*

ta - da...
[ˈta - dɐ]

23

Lento (♩=54)
p (*dolce*)

Eu gos - to de vo - cê...
[e:u 'gos - tu dʒi vo 'se]

rall. *col canto* *pp* *ppp*

EU GOSTO DE VOCÊ...

I LIKE YOU...

Tanto tempo esperei que você me fizesse
A doce confissão, que sempre quis ouvir...

For so long have I expected that you would give me
The sweet confession that I've always desired to hear...

Hoje, senti minha alma inteira deslumbrada!

Today I felt my entire soul dazzled!

Tinha o afago de um beijo e o fervor de uma prece
Sua voz ao dizer-me essa frase encantada...

The caress of a kiss and the fervor of prayer had
Your voice while saying to me the enchanted phrase...

Eu gosto de você...

I like you...

5. OLHE-ME TÃO SOMENTE...

['ɔ.λi.mi tẽ:ɔ sɔ'mẽ.tʃi]

(À Maria de Lourdes Cruz Lopes)

Com exaltação (♩=60) *mf*

O - lhe-me tão so - men-te, e
 [ɔ - λi - mi tẽ:ɔ sɔ mẽ - tʃi i]

5

— não me di - ga na - da, Pois a fra-se me - nor se -
 [nẽ:ɔ mi 'tʃi - gɐ 'na - da 'po:i - za 'fra - zi me 'nɔr se]

9

ten. 3

ri - a de - ma - sia - da.
[ri: - v de - me 'zja - dɐ]

mf (cantando) 3 4

col canto

m.e.

12

p 3

O si - lên - cio diz tu - do aos que se
[u si 'lê - sjɔ dʒis 'tu - dɔ au:s ki si]

5 3 1 2

16

o - lham as - sim...
[o - λê:u a 'si]

mf (cantando) 3 4 6

m.e.

20

p

Nos seus o - lhos, que são dois
 ['nu - se:uz 'o - λus ki sɛ̃:u do:is]

23

ten.

fa - vos de mei - gui - ce, Eu
 ['fa - vuz dʒi me:i 'gi - si eu]

(col canto)

25

ve - jo to - do a - mor que vo - cê nun - ca
 ['ve - ʒu 'to - dwɛ 'mor ki vo 'sɛ 'nũ - kɛ]

a tempo

28 *pp*

dis - se... Es - se a - mor que eu bem
['ɕi - si - 'e - sjɐ 'mor kjeu bẽ:i]

rall... *pp* *a tempo*

32

sei que vo - cê tem
[se:i ki vo - 'se tẽ:i]

pp

35

por mim.
[por mĩ]

dim...

37

OLHE-ME TÃO SOMENTE...

Olhe-me tão somente, e não me diga nada,
Pois a frase menor seria demasiada.
O silêncio diz tudo aos que se olham assim...

Nos seus olhos, que são dois favos de meiguice,
Eu vejo todo amor que você nunca disse...
-Esse amor que eu bem sei que você tem por mim.

LOOK AT ME, ONLY...

Look at me, only, and do not say anything to me,
As the shortest phrase would be excessive.
The silence says everything to those who look
at each other like this...

In your eyes, which are two honeycombs of tenderness,
I see all the love you have never told me...
-Such a love I know well you devote to me.

6. ÀS VEZES, MEU AMOR...

[az 've.ziz me:u a'mor]

(À Marisa Landi)

19/02/1951

Cômodo (♩=63)

com alegria

p

The piano introduction is in 9/8 time with a tempo of 63 beats per minute. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is marked 'com alegria' (with joy). The key signature has one flat (B-flat).

4

p

As ve - zes, meu a - mor, quan-do so-nho con -
[az 've - ziz me:u a 'mor 'kwẽ-du 'so - ju kō]

This system contains the first line of the song. The vocal line starts at measure 4 and is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment continues from the previous system. The lyrics are in Portuguese with phonetic transcription below. The piano part includes fingering numbers (1, 3, 1, 4, 2, 1, 5, 1, 4, 2) and a dynamic marking of *p*.

7

rall.

ti - go E de re - pen - te a - cor - do, Em mi-nha bo - ca sin - to a de-li-cia de um
[tʃi - gwɪ dʒɪ xe 'pẽ - tʃja 'kɔr - dwẽ:i 'mi - ju 'bo - kɐ 'sĩ - tu a de-li-siɐ dʒjũ]

(col canto)

This system contains the second line of the song. The vocal line starts at measure 7 and is marked with a *rall.* (rallentando) dynamic. The piano accompaniment continues. The lyrics are in Portuguese with phonetic transcription below. The piano part includes fingering numbers (5, 2, 1, 3, 2, 5) and a dynamic marking of *(col canto)*.

10 *a tempo*

bei - jo... E re-
 ['bei - ʒu i xe]

a tempo

13

cor - do, re - cor - do...
 ['kɔr - du xe - 'kɔr - du]

pp

16

Ve-jo um mun-do me - lhor... Nes - se mun-do te
 ['ve - ʒu 'mũ - du me 'lɔr 'ne - si 'mũ - du tʃi]

18

ve - jo...
[ve - ʒu]

rall.

21

p *rall.* *a tempo*

Mas... há que tem - po, meu a -
[mas a ki 'tẽ - pu me:u a]

a tempo
p

23

mor, que não so - nho con -
[mor ki nẽ:u 'so - ɲu kô]

25

ti - - - - - gol... *pp*
 [ˈti - - - - - gu]

ÀS VEZES, MEU AMOR...

SOMETIMES, MY LOVE...

Às vezes, meu amor, quando sonho contigo
 E, de repente, acordo,
 Em minha boca sinto a delícia de um beijo...
 E recordo, recordo...
 Vejo um mundo melhor... nesse mundo te vejo...

Sometimes, my love, when I dream of you
 And, suddenly, wake up,
 On my mouth I feel the delight of a kiss...
 And I remember, remember...
 I see a better world... In this world I see you...

-Mas... há que tempo, meu amor, que não sonho contigo!

-However... for so long, my love, I've not dreamed of you!

7. QUERO AFAGAR-TE O ROSTO DOCEMENTE...

[ˈke.ru a.fa'gar.tʃju 'ros.tu do.si'mẽ.tʃi]

(À Olga Maria Schroeter)

Dolente (♩=76)

p (terno)

Que-ro a - fa-
[ˈke - rwa - fa]

p (sentido)

5

p ten.

gar-te o ros - to do-ce - men te, — Pa-ra que a - pe-nas sin - tas a im - pres -
[ˈgar - tʃju 'xos - tu do - si 'mẽ - tʃi 'pa - rɐ kja 'pɛ - nes 'sĩ - tez a:ĩ - pre]

col canto

8

são Da - ter - nu - ra que guar - do a - va - ra -
[ˈsɐ:u da ter 'nu - rɐ ki 'gwar - dwa - va - ra]

11

men te Em mi-nha mão. E
 ['mẽ- tʃjẽ:i 'mi - nɐ mẽ:ɔ 1]

15

que-ro, ao teu ou - vi-do, ca - ri - nho - sa, Di - zer u-ma can-
 ['ke - ru a:ɔ te:ɔ o:ɔ 'vi-du ka - ri 'ɲɔ - zɛ dʒi - 'zer 'u-mɐ kɛ]

19

ção que ho-je te fiz: Há de a - cha-la, tal-vez, ma-ra-vi-
 ['sẽ:ɔ ki 'o-ʒi tʃi fis az dʒa 'ʃa - lɐ ta:ɔ 'vez ma-ra-vi]

cresc.

23

ten.

lho-sa, Em-bo-ra só pa-ra me ver fe - liz.
 ['ʎɔ-zɐ ẽ 'bɔ-rɐ sɔ 'pa-rɐ mi ver fe 'lis]

27

De -
 [ɔʃ]

31

pois... eu fi-ca - rei na tu-a vi - da E no teu co-ra-ção de so-nha -
 ['po:is e:u fi-ka 'rei nɐ 'tu:v 'vi - dɐ i nu te:u ko-ra 'sɛ:u ɔʃi so-ɲa]

36

dor, Co-mo u-ma som-bra le-ve e en - ter-ne - ci - da, Pa-ra me-lhor a -
 ['dor 'ko 'mu - mē 'sō - brē 'le - vi ĩ - ter - ne 'si - de 'pa - rē me 'λɔr a]

40 *ten.* *rall.* *dim.* *pp*

mar o teu a - mor.
 ['mar o te:u a 'mor]

col canto *a tempo* *pp*

QUERO AFAGAR-TE O ROSTO DOCEMENTE...

I WANT TO CARESS YOUR FACE GENTLY...

Quero afagar-te o rosto docemente,
 Para que apenas sintas a impressão
 Da ternura que guardo avaramente
 Em minha mão...

I want to caress your face gently,
 So that you feel only the impression
 Of tenderness that I avariciously hold
 In my hand...

E quero, ao teu ouvido, carinhosa,
 Dizer uma canção que hoje te fiz:
 Hás de achá-la, talvez, maravilhosa,
 Embora só para me ver feliz.

And I want, at your ear, affectionately,
 Sing a song that I made for you today:
 You shall find it, maybe, wonderful,
 Though only to make me happy.

Depois... eu ficarei na tua vida
 E no teu coração de sonhador,
 Como uma sombra leve e enternecida,
 Para melhor amar o teu amor.

After... I will stay in your life
 And in your dreamer's heart,
 Like a light and tender shadow,
 To better love your love.

8. ACEITEI TUA AMIZADE

[a.se:r'te:ɪ tu.a.mi'za.ʒɪ]

Com alegria (♩=76)

Più calmo (♩=63)

4

p

A - cei - tei tu a a - mi - za - de só pa - ra não te per - der,
 [a - se:ɪ 'te:ɪ tu - a - mi 'za - ʒɪ so 'pa - rɛ nɔ:ʊ tʃɪ per 'der]

rall... *a tempo* *p*

8

Pois ti - nha a fe - li - ci - da - de de - as
 [po:ɪs 'tʃi - ɲa fe - li - si 'da - ʒɪ ʒɪ az]

11 *rall.* *a tempo* (♩=76)

ve - zes, te po - der ver...
 [ve - zis tʃi po 'der ver]

rall. *a tempo* *mf*

14

Più calmo (♩=63)

16

E o tem - po se foi pas - san - do... Mas um
 [ju 'tẽ - pu si fo:i pa 'sẽ - du maz ã]

rall... *p* *a tempo*

19

di - a, de man - si - nho, Mi-nha al-ma a tu - a cer - can - do, Pren-
[dʒi: - v dʒi mē 'si - ju mi 'na:u -ma 'tu - v ser 'kē - du prẽ]

23

rall... (♩.=76)

deu - te no meu ca - ri - - - - - nho...
[de:u - tʃi nu me:u ka 'ri - - - - - ju]

rall...

mf a tempo

27

29 $(\text{♩}=63)$

E a - go - ra, vi-vo em - ba - la - da nes - te
[ja 'go - rɛ 'vi - vuẽ ba 'la - dɛ 'nes - tʃ]

rall... *a tempo*

32

so-nho en-can-ta - dor... Já não pen-so mais em na - da... A -
[so - ɲwĩ kɛ̃ - ta 'dor ʒa nɛ:u 'pẽ - su ma:iz ẽ:ɪ 'na - dɛ a]

36 $(\text{♩}=76)$

pe - nas no teu a - mor!
[pe - nɛz nu te:u a 'mor]

rall. *a tempo* *mf*

39

No teu a - mor!
[nu te:u a 'mor]

rall...

pp

ACEITEI TUA AMIZADE

Aceitei tua amizade
Só para não te perder,
Pois tinha a felicidade
De, às vezes, te poder ver...

E o tempo foi se passando...
Mas um dia, de mansinho,
Minha alma a tua cercando,
Predeu-te no meu carinho...

E agora, vivo embalada
Neste sonho encantador...
Já não penso mais em nada...
Apenas no teu amor!

I ACCEPTED YOUR FRIENDSHIP

I accepted your friendship
Only not to lose you,
As I enjoyed the happiness
Of, sometimes, seeing you...

And time went by...
But one day, softly,
My soul embracing yours,
Tied you into my affection...

And now, I live cradled
By this lovely dream...
Now I do not think about anything else
Only of your love!

NÃO FALES, POR FAVOR...

[nẽ:u 'fa.lis por fa'vor]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 1952

Calmo (♩=60 - 63)

(*espressivo*)

p

Não fa - les, por fa -
[nẽ:u 'fa - lis por fa]

p
(*molto espress.*)

4

vor. Não pos - so ou - vir - te a - go - ra
[vor nẽ:u 'põ - swo:u 'vir - tji a 'gõ - rã]

p (*cantando*)

8

Per - do - a, meu a - mor... Não
[per 'do: - e me:u a 'mor nẽ:u]

p

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

12

fa - les, — pois pa - re - ce Que al - guém an - da lá fo - ra...
 [ˈfa - lis po:is pa ˈre - si kja:u ˈgẽ:i ˈẽ - dẽ la ˈfo - rɐ]

15

O si - lên - cio é u - ma pre - ce; — Tu - a
 [u si ˈlẽ - sjũ ẽ ˈu - mɐ ˈprẽ - si ˈtu - ɐ]

18

voz, — um tre - mor... — Mi -
 [vɔs u ˈtrẽ ˈmor mi]

22

(intimo) *p*

nha al - ma não te es - que - ce... Não fa - les, por fa -
 [ˈna:u - me nẽ:u tʃis ˈke - si nẽ:u ˈfa - lis pur fa]

(col canto) *pp*

25

pp

vor...
 [ˈvor]

(a tempo)

ppp

ppp

NÃO FALES, POR FAVOR...

DO NOT TALK, PLEASE...

Não fales, por favor.
 Não posso ouvir-te agora
 Perdôa, meu amor...
 Não fales, pois parece
 Que alguém anda lá fora...

Do not talk, please.
 I cannot listen to you now.
 Forgive me, my love...
 Do not talk, as it seems
 That someone walks outside...

O silêncio é uma prece;
 Tua voz, um tremor...

The silence is a prayer;
 Your voice, a tremor...

"- Minha alma não te esquece..."
 "- Não fales, por favor..."

"- My soul does not forget you..."
 "- Do not talk, please..."

ISTO... É VOCÊ!

['is.tu ε vo'se]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 23/12/1955

Sem pressa (♩=112)

4

p

Tu-do que en
['tu - du ki]

Tu-do que é
['tu - du kje]

rall....

7

vol - ve a mi - nha fan - ta - si - a, As
 ['vo:u - vi a 'mi - nʁe fẽ - ta 'zi - e az]

so - nho, êx - ta - se, a - le - gri - - - a,
 ['so - nʁu 'es - ta - sja - lc 'gri - - - e]

p (a tempo)

9

lá - gri-mas que cho - ro e nin-guém vê, A sau -
 ['la - gri-məs ki 'ʃo - ru i ni 'gẽ:i ve a sa:u]

Tu - do quan-to a mi - nha al - ma in-gê - nua crê, Tra -
 ['tu - du 'kwẽ-twa 'mi - na:u - meĩ 'ʒe - nwẽ kre tra]

(col canto)

11

da - de que au - men - ta di - a di - - a,
 ['da - ʒi - kjau 'mẽ - tẽ 'ʒi - e 'ʒi - e]

zen - do à vi-da um pou-co de poe - si - a,
 ['zẽ - du a 'vi - deũ 'po:u - ku ʒi pwe 'zi - e]

rall...

13 *(a tempo)*
(com graça)

Is - to... é vo - cê! Is - to... é vo -
[is - tu... é vo - 'se [is - tu é vo]

Is - to... é vo - cê! Is - to... é vo -
[is - tu... é vo - 'se [is - tu é vo]

(a tempo)

16

cê!
['se]

cê!
['se]

19

21

The musical score for page 21 consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a long note followed by a rest and then a final note. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) in the right hand and *pp* in the left hand.

ISTO... É VOCÊ!

Tudo que envolve a minha fantasia,
As lágrimas que choro e ninguém vê
A saudade que aumenta dia dia,
Isto... é você!

Tudo que é sonho, êxtase, alegria,
Tudo quanto a minha alma ingênua crê
Trazendo à vida um pouco de poesia,
Isto... é você!

THAT... IS YOU!

All that embraces my fantasy,
The tears I cry and no one sees
The longing for you that grows day after day
That... is you!

All that is dream, ecstasy, joy,
All in which my naive soul believes
Bringing to life a bit of poetry,
That... is you!

ADORAÇÃO

[a.do.ra'sẽ:u]

(À Olga Maria Schroeter)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 25/07/1956

Íntimo (♩=60) *p*

Quem me de-ra sen-tir, de no - vo, teu o -
[kê:i mi 'de-rẽ sê 'tir ʧi 'no - vu te:u o

5

lhar E ter a mi-nha mão pre-sa na tu - a mão!...
'lar I ter a 'mi-jẽ mẽ:u 'pre-zẽ na 'tu - e mẽ:u

9

Na do - çu-ra sem fim de te ver, de te a - mar, Eu
na do 'su-rẽ sê:i fi ʧi tʃi ver ʧi tʃja 'mar e:u

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

13

fi - ca - ri - a as - sim co-mo em fren-te a um al - tar.
 fi - ka 'ri - a 'sĩ 'ko mwē:ɪ 'frê - tʃja ũ a:ʊ 'tar

17

Na mi-nha a-do - ra - ção...
 na 'mi - ja - do - ra 'sẽ:ʊ]

ADORAÇÃO

Quem me dera sentir, de novo, teu olhar
 E ter a minha mão presa na tua mão!

Na doçura sem fim de te ver, de te amar,
 Eu ficaria assim como em frente a um altar.
 Na minha adoração...

PRAISE

I wish I could feel, once more, your glance
 And have my hand hold by your hand!

In the endless sweetness of looking at you, of loving you,
 I would remain so as if facing an altar.
 While in praise...

A VIDA, ÀS VEZES...

[a 'vi.də az 've.zis]

(À Terezinha Maris)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 1957

Tristonho (♩=100)

First system of piano introduction. Treble clef, 4/8 time signature. Key signature: two sharps (F# and C#). Dynamics: *p*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble with slurs and accents.

Second system. Treble clef. Lyrics: A vi-da, às ve-zes é tris - te, Pe-las tris - te - zas que
[a 'vi - daz 've - zis é 'tris - tɥi 'pe - les tris 'te - zes ki]. The vocal line starts with a quarter rest followed by eighth notes. The piano accompaniment continues with slurs and accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Third system. Treble clef. Lyrics: tem... Mas ne - la mui - to mais
[tê:i maz 'ne - le 'mu:ĩ - tu ma:is]. The vocal line has a quarter rest followed by eighth notes. The piano accompaniment continues with slurs and accents.

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

15 *rall...*

tris - te É ter sau - da - - - des de al -
['tris - tʃi ε ter sau 'da - - - dʒiz dʒia:ʊ]

19 *a tempo* *pp*

guém.
['gẽ:i]

a tempo *pp*

A VIDA, ÀS VEZES...

A vida, às vezes é triste,
Pelas tristezas que tem...
Mas nela muito mais triste
É ter saudades de alguém.

LIFE SOMETIMES...

Life sometimes is sad,
For the sadness it has...
But, within it, much sadder
Is the longing for someone.

PENSO EM VOCÊ

[ˈpẽ.su ẽ:i vo'se]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri

26/05/1958

Calmo e melancólico (♩=72)

p

Pen - so — em vo - cê to-do o di - a — Com en - le-vo e com do -
 [ˈpẽ - su ẽ:i vo 'se 'to - dũ 'ʒi - ẽ kô ẽ 'le-vvĩ kô do]

5

çu - ra. Não te-nho mais a - le - gri - - a —
 [ˈsu - rɛ nẽ:u 'te - jũ ma:iz a - le 'gri - - ẽ]

8

— Lon-ge de su - a ter - nu - - - ra...
 [ˈlõ - ʒĩ ʒĩ 'su - ẽ ter 'nu - - - rɛ]

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

11

f

Pen - - so em vo-cê com sau-
 ['pẽ - - su ê:i vo'se kô sa:u]

14

da - - - de. Es-te - ja eu on - de
 ['da - - - dɔi is 'te - ʒu e:u 'õ - dɔi]

17

for, Ve - jo sem - pre a cla - ri -
 [for 've - ʒu 'sẽ - prja kla - ri]

19

da - - de ————— Que vi - - nha ———
 ['da - - dʒi kɪ 'vi - - nɐ]

22

do seu a - mor... ————— *dim...*
 [dʊ se:u a 'mor]

poco accel.

25

Pen - so — em vo - cê, com tris - te - za, —
 ['pẽ - su ẽ:ɪ vo 'se kô tris 'te - zɛ]

a tempo

29

— E em tu - do que já foi meu... Por-que vo - cê, com cer-
 [jê 'tu - du ki za fo:i me:u pur 'ki vo 'se kô ser]

32

te - - za, — Nem sa-be que me es - que - ceu...
 ['te - - ze nê:i 'sa - bi ki mjes - ke 'seu]

35 *dim...* *p*

PENSO EM VOCÊ

Penso em você todo o dia
Com enlevo e com doçura.
Não tenho mais alegria
Longe de sua ternura...

Penso em você com saudade.
Esteja eu onde for,
Vejo sempre a claridade
Que vinha do seu amor...

Penso em você, com tristeza,
E em tudo que já foi meu...
Porque você, com certeza,
Nem sabe que me esqueceu...

I THINK OF YOU

I think of you throughout the day
With rapture and sweetness.
I do not have any joy
Far from your tenderness...

I think of you with longing.
Be I wherever I go,
I always see the clarity
That came from your love...

I think of you, with sadness,
And in everything that had been mine...
Because you, surely,
Do not even know that had forgotten me...

BEIJASTE OS MEUS CABELOS

[be:i'zas.tʃjuz me:us ka'be.lus]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 29/05/1958

Ponteando (♩=66)

mp

(*m.e.*) Bei-
[be:i]

3

jas - te os meus ca - be - los tão de le - ve, E me des - te a im - pres - são do teu a -
[ʒas - tʃjuz me:us ka 'be-lus tã:u dʒi 'le - vi i mi 'des - tʃjaĩ - pre 'sẽ:u do teu a]

6

mor Nu - ma do - çu - ra que nin - guém des -
[mor 'nu - me do 'su - re ki nĩ 'gẽ:i dʒis]

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

8

cre - ve...
[ˈkre - vi]

10

(*m.e.*)
Mi-nha al-ma tris - te, nes-se ins-tan-te
[mi ˈna:u me ˈtris - tʃi ˈne - sis ˈtẽ - tʃi]

12

rall.
bre - ve, Sen-tiu - se co-ro - a - da de es - plen - dor!
[ˈbre - vi sẽ ˈtʃi:u - si ko-ro ˈa - dẽ dʒis - plẽ ˈdor]

rall.

15 *p*

Bei - jas-te os meus ca-be-los tão de
[be:i 'ʒas-tʃjuz me:us ka 'be-lus tẽ:u dʒi]

rall. (*a tempo*)

18 *f*

le - ve — E sou fe - liz lem - bran-do o teu a - - - mor!
[lẽ - vi i so:u fe 'liz lẽ 'brẽ - du te:u a - - - 'mor]

(*m.e.*) *f*

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 15 and features a vocal line with lyrics in Portuguese and a piano accompaniment. The piano part includes a 'rall.' (ritardando) section followed by '(a tempo)'. The second system starts at measure 18 and continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a forte ('f') dynamic marking and a fermata over the final note.

BEIJASTE OS MEUS CABELOS

Beijaste os meus cabelos tão de leve,
E me deste a impressão do teu amor
Numa doçura que ninguém descreve...

Minha alma triste, nesse instante breve,
Sentiu-se coroada de esplendor!

Beijaste os meus cabelos tão de leve
E sou feliz lembrando o teu amor!

YOU KISSED MY HAIR

You kissed my hair so gently,
And gave me the impression of your love
So sweetly that no one can describe it...

My sad soul, in that brief moment,
Felt itself crowned by splendor!

You kissed my hair so gently
And I'm happy remembering your love!

EU TE ENCONTREI

[e:u tʃjẽ:ĩ.kõ'tre:i]

(À Angela Barra Jardim)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, Janeiro de 1982

Calmo e triste (♩=60)

Piano introduction in 4/4 time, marked *pp*. The music features a slow, melancholic melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp*, *dim...*, and *rall.....*.

5 *p*

Eu te en-con-tre - i. Tu me sor-ris - te. Nós nos a - ma - mos.
[e:u tʃjẽ:ĩ kõ 'tre: - i tu mi so 'xis - tʃi nõz nõ - za 'mã - mus]

p a tempo

Vocal entry marked *p* and *a tempo*. The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.

8 *f rall...*

Tu-do eu te dei. Tu-do me des - te. Quan-to so - nha - mos!_ (m.e.)
[tu - dwe:u tʃi de:i 'tu - du mi 'des - tʃi 'kwẽ - tu so 'jẽ - mus]

cresc. *f rall...*

Vocal entry marked *f* and *rall...*. The piano accompaniment features a crescendo (*cresc.*) and ends with a final *f* and *rall...* marking.

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

11 *pp*

De-pois par-tis - te (Nem mo dis-
[dʒi 'po:is par 'tʃis - tʃi nẽ:i mo dʒi]

p (subito)
a tempo *rall...* *a tempo*

15 (*triste*)

ses - te...)
['ses - tʃi

Quan-to cho-rei!
'kwẽ-tu so 're:i]

rall... *a tempo*

20

rall... *a tempo*

24 *p*

Ho-je, vol-tas - te... E não só vis - te...
 ['o - ʒi vo:ʊ'tas - tʃi i nẽ:ʊ so 'vis - tʃi]

rall... *p* *a tempo*

27 *cresc.*

Que te es-pe-re - i, Co-mo no-tas - te, Ven-do-me tris - te,
 [ki tʃjes-pe 're - i 'ko-mʊ no 'tas - tʃi 'vẽ-du-mi 'tris - tʃi]

cresc.

30 *f* *rall...*

Que te per - doe - i...
 [ki tʃi per 'due: - i]

f *rall...* *M.E.* *a tempo* *rall...*

33 *(quasi falado)*

Que te per - doei...
[ki tʃi per 'due:i]

p *ppp*

p *a tempo* *pp* *ppp*

EU TE ENCONTREI

I MET YOU

Eu te encontrei.
Tu me sorriste.
Nós nos amamos.
Tudo eu te dei.
Tudo me deste.
Quanto sonhamos!

I met you.
You smiled to me.
We loved each other.
I gave you everything.
You gave me everything.
How much we dreamed!

Depois, partiste.
(Nem mo disseste...)
Quanto chorei.

Afterward, you left.
(Not even told me it...)
How much I cried.

Hoje, voltaste...
E não só viste
Que te esperei,

Today, you came back...
And not only you saw
That I waited for you,

Como notaste,
Vendo-me triste,
Que te perdoei...

But also noticed,
Seeing me sad,
That I forgave you...

DESEJO

[de'ze.ʒu]

(À Maristela Cunha)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 03/1982

Calmo (♩=72 +ou-)

p

Eu o - lhei pa - ra
[e:u o 'lɛ:i 'pa - rɛ]

p (suave) *pp*

5 fo - ra e vi a pri - ma - ve - ra: Can -
[fɔ - rɛ i vi a pri - ma 've - rɛ kɛ]

9 ta - va u - ma can - ção ma - ra - vi - lho - sa...
[ta - vɛ 'u - mɛ kɛ 'sã:u ma - ra - vi 'lɔ - za]

3

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

13

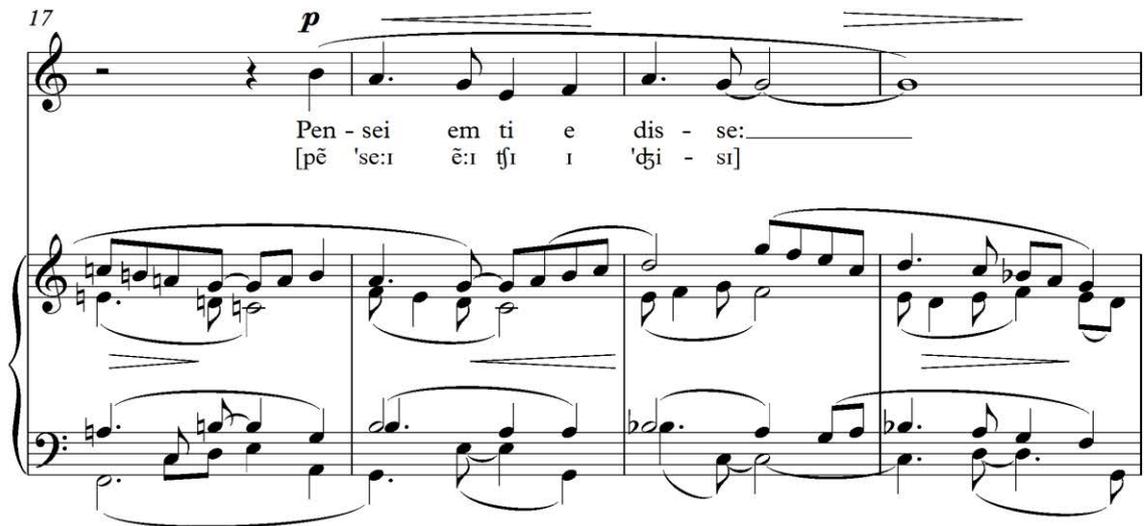


f (*espressivo*)

17

p

Pen - sei em ti e dis - se:
[pê 'se:i ê:i tʃi i 'dʒi - si]



21

p *f*

"Quem me de - ra ser a ter - nu - ra su - a - ve, ca - ri -
[kê:i mi 'de - rɐ ser a ter 'nu - rɐ su 'a - vi ka - ri]



24

nhô - sa, pa-ra num so-nho lin-do te en - vol - ver..."
 [ˈnɔ - zɐ ˈpa-rɐ nũ ˈso-nu ˈlĩ-du (j)ẽ - vo:u ˈver]

27

A bri-sa vo - a - va, tres - ca-lan-do a ro - - sa...
 [a ˈbri-zɐ vu ˈa - vɐ tres - ka ˈlã-du a ˈxo - - zɐ]

(ten) (a tempo)

(ten)

(col canto) (a tempo)

31

E eu dis - se en - tão:
 [i e:u ˈdʒi - sɪ ẽ:i ˈtã:u]

p *cresc.*

cresc.

35 *mf* *f*

"Ah! Quem me de-ra ser es-sa be-le - za es-par-sa, lu-mi-no - sa, Pa-ra em teu co-ra-
[a kēi mi 'de-rē ser 'e - sē be 'le - zē es 'par-sē lu-mi 'nō - zē 'pa-rē ē: i te: u ko - ra]

mf *f* (col canto)

39 *pp*

ção me re - co - lher!" *pp*
[sē: u mi xe - ko - 'λer]

p *rall...* *pp*

DESEJO DESIRE

Eu olhei para fora e vi a primavera:
Cantava uma canção maravilhosa...

I looked outside and saw the spring:
It sang a marvelous song...

Pensei em ti e disse: -"Quem me dera
Ser a ternura suave, carinhosa,
Para num sonho lindo te envolver..."

I thought about you and said: -"If only I were
The gentle, affectionate tenderness
To involve you in a beautiful dream..."

A brisa voava, trescalando a rosa...

The breeze flew, exhaling the rose...

E eu disse então: -"Ah! Quem me dera ser
Essa beleza esparsa, luminosa,
Para em teu coração me recolher!"

And I then said: -"Ah! If only I were
This sparse, luminous beauty,
To seek refuge in your heart!"

ESPERA

[is'pɛ.rɐ]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri

São Paulo 31/03/1982

Com felicidade (♩=112)

5

p

Co-mo es-te di-a a-zul de pri-ma-ve - ra,
 ['ko-mu 'es - tʃi 'dʒi - a 'zu:u dʒi pɾi-ma 've - rɐ]

10

Chei-o de sol dou - ran-do os ro - sei - rais em flor,
 ['ʃej - u dʒi sɔ:u do:u 'rẽ-du uz xo 'zej - reiz ê:ɪ flor]

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

13 *(ten)*

As - sim meu co - ra - ção teu co - ra - ção es -
 [a - 'sĩ me:u ko-ra 'sẽ:u te:u ko- ra 'sẽ:u is]

(ten)

(col canto)

17

pe - ra, Pa - ra sau - dar, con - ti - go, u - ma ou - tra pri - ma -
 ['pe - re 'pa - re sa:u 'dar kô 'tʃi - gu 'u - me 'o:u - tre pri - ma]

21

ve - - ra:
 ['ve - - re]

25

A pri - ma - ve - ra a - zul de nos - so gran - de a - mor! Ah!
 [a pri - ma 've - ra 'zu:u dʒi 'nɔ - su 'grẽ-dʒi a 'mor a]

rall... *ppp*

rall... *ppp*

ESPERA WAIT

Como este dia azul de primavera
 Cheio de sol dourando os roseirais em flor,
 Assim meu coração teu coração espera
 Para saudar contigo uma outra primavera:
 A primavera azul de nosso grande amor! Ah!

Like this blue springtime day
 Full of sun gilding the rose bushes in bloom,
 So my heart waits for your heart
 To salute another springtime with you:
 The blue springtime of our great love! Ah!

ANEXO 3

EXEMPLO DE PARTITURA MANUSCRITA – “SAUDADE INDEFINIDA”

Poesia de
Sergio de Campos

2 Saudade indefinida =

Musica de
McCartney/Jan

6/11/64 São Paulo

Triste (♩ = 60)

Canto

Piano

(multo espressivo)

f (santido)

Zu não sei si é sau-

2

da-de es-ta an-gus-tia que sim-to.

This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are 'da-de es-ta an-gus-tia que sim-to.' The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a bass line with a whole note and a treble line with chords and moving lines.

This system contains the next three measures. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a bass line with a whole note and a treble line with chords and moving lines. There are some dynamic markings and phrasing slurs.

3-ta da sin-gu-lar que co-ra-ção mea - par - ta...

This system contains the final three measures of the piece. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a bass line with a whole note and a treble line with chords and moving lines. There are some dynamic markings and phrasing slurs.

Handwritten musical score on a page with a perforated edge. The score consists of two systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics "In sim-to-ri-ma san-" and a piano accompaniment. The bottom system has a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" and "pp".

3

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are "da-de in-de - fi-ni-la dos bei-jo que a". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some corrections and markings in the piano part, including a circled area and the text "(cul canto)".

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are "-in-da mão me des-ta, do teu-llar quem-con-ta mi". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some corrections and markings in the piano part, including a circled area and the text "cres-".

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are "ri-da, das fras-ses que a-in-da não dis". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some corrections and markings in the piano part, including a circled area and the text "me".

4

sús - te...

Não sei... É tão

fi - cil de ex - pri - mir

5

mf

uma san-da-de... do-ce...

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics "uma san-da-de... do-ce...". The bottom staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic notation. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

p

inex-li-ca-vel, da san-da-de que a-

This system contains the next two staves of music. The top staff has lyrics "inex-li-ca-vel, da san-da-de que a-". The bottom staff is the piano accompaniment. A dynamic marking of *p* is at the start. There are some handwritten annotations like "ps6" and "me" above the notes.

-in-da rou sen-tir ai!

(me) (me)

cap canto?

(soprano)

This system contains the final two staves of music. The top staff has lyrics "-in-da rou sen-tir ai!". The bottom staff is the piano accompaniment. There are several dynamic and performance markings: *(me) (me)*, *cap canto?*, and *(soprano)*.

6

ail

Almanac 7/11

Almanac

ANEXO 4

CRÍTICAS LITERÁRIAS À SUZANNA DE CAMPOS

“Temos em nosso poder agora mesmo uma dúzia de poetisas. Mas a todos excele uma poetisa, Suzanna de Campos envia-nos o “Mundo Interior”. São belos os seus versos. A maneira antiga e nova, sentimentais e românticos. E o livro está cheio de belezas tais. Leiam essa delicada “Surdina”, que é sem dúvida uma das mais raras inspirações do “Mundo Interior”. A forma e o conteúdo dessa filigrana poética são dignos de um grande artista do verso. O “Mundo Interior” é o melhor dos livros que temos neste momento literário, o melhor pela delicadeza, pela sinceridade de inspiração e pela beleza da forma.” (RIBEIRO apud CAMPOS, 1951)

“Seu lindo livro de versos foi lido de um trago, um hausto de alma. Tão fluido, corrente, suave, harmonioso, corre seu verso, que é um encanto esse milagre de naturalidade. As rosas desabrocham assim, sem torturas; assim rescendem, facilmente, os jasmims. Arte sem artifício. É a sua maravilha. Daí, sentir-se o leitor envaidecido de pensar, um instante, que poderia também ser poeta, assim... Inefável ilusão. Foi a minha vaidade. Como lhe agradecer, pois, tanto bem? Continue a percorrer o seu “Mundo Interior” e a nos dar tais ilusões e tais maravilhas...” (PEIXOTO apud CAMPOS, 1951)

“Reservei o dia do Ano Bom, consagrado ao descanso, para a leitura tranqüila e atenciosa dos versos, muitos dos quais eu já conhecia. E não poderia ter empregado melhor o meu tempo! Essa leitura foi um passeio entre vergéis em flor, num mundo encantado, onde a aurora sorri perpetuamente. Fui de enlevo em enlevo até a última página.

Os seus versos, de uma notável correção, são todos repassados de um suave lirismo e encantam pela sua espontaneidade. Tem-se a impressão de que a magnífica poetisa, que transforma em poesia as mínimas vibrações da sua requintada sensibilidade, produz versos lindíssimos tão naturalmente como as rosas exalam perfume e as estrêlas projetam claridades.” (TEIXEIRA apud CAMPOS, 1951)

“É um livro de versos e, ao mesmo tempo, de poesia. Chama-se “Mundo Interior”.

Sua autora é a poetisa Suzanna de Campos. Logo às primeiras páginas, eu não pude deixar de fazer esta pergunta: Mas em que mundo tenho passado a vida para só agora ter a felicidade de ler os trabalhos de uma escritora deste valor? A força de talento, ela conseguiu tornar diáfanas, transparentes, as velhas formas, oferecendo-nos num cristal finíssimo o melhor da sua vasta inspiração, da sua emotividade, não raro uma confiança que se desmanche num sorriso.

Na nossa literatura cheia de saxofones, banjos e instrumentos de percussão, ela é a flauta. Poderia usar o lema que Mistral atribuiu às Cigarras da Provença: 'Lou soulèu mi fai cantá'.

O coração fá-la cantar – E ela canta com deliciosa espontaneidade, pelo prazer e pela glória de derramar harmonia.

Eu saúdo em D. Suzanna de Campos a grande poetisa de São Paulo.” (SCHMIDT apud CAMPOS, 1951)

“D. Suzanna de Campos alista-se galhardamente entre as nossas figuras mais expressivas da emoção e do pensamento femininos.

Refugindo à frieza clássica da harmoniosa escultora dos 'Mármore' e à flamante companhia espiritual da joalheria dos Cristais Partidos, - esta alma lírica parece pertencer mais à família romântica de Desbordes-Valmore, cuja ternura incomparável desconhece dimensões e foi como que a ressonância divinatória de todos os estados da alma humana.

Em D. Suzanna de Campos, o lirismo tem uma função permanente, e, quase direi, fiscalizadora.

Soluce, embora, nela uma tristeza, ou se lhe debata o coração nas garras da saudade, ao ver-se invadido pelo cruel desalento há sempre um sonho de beleza a lhe envolver a memória, um deslumbramento e lhe sorrir na alma. A poesia não a deixa nunca experimentar até ao desespero a taça desencantadora da realidade.” (JUNIOR apud CAMPOS, 1951)

“Não é a primeira vez que escrevo sobre Suzanna de Campos, autora de tantos e tão harmoniosos poemas. Se não me falha a memória, fui eu a sugerir para a sua lira o tema atribuído às cigarras da Provença: 'Lou soulèu mi fai cantá'. E nunca a minha patrícia justificou tanto o luminoso verso de Mistral como no mais recente de

seus trabalhos ‘Mistral de amor e de carinho’, agora editado pela Livraria Martins Editora S.A.

Não sei quem, referindo-se a Alexandre Dumas, disse que esse romancista era uma das forças naturais: os vulcões atiravam lavas, os furacões arrancavam árvores, as marés rugiam contra os portos – ele escrevia. Essa imagem pode ser aplicada à poetisa Suzanna de Campos, no que diz à sua inspiração, à harmonia dos seus versos, à frequência dos seus livros. As fontes se lamentam, as brisas murmuram na folhagem, os passarinhos enchem de ruídos festivos o cristal da manhã e Suzanna de Campos compõe os seus poemas. Ela pensa, sente, queixa-se ou alegra-se em versos. Sempre em delicados e comovidos versos.” (SCHMIDT apud CAMPOS, 1950)

“O carinho é a nota dominante nos versos dessa poetisa. O carinho e a simplicidade. Mesmo a sua tristeza é tecida de recordações carinhosas.

A mim o que me seduziu foi a ausência completa de artifícios literários. Não perturba a pureza da inspiração com quaisquer complicações estéticas. A poesia corre com limpidez e o doce murmúrio com que a água cristalina corre da fonte.” (BARRETO apud CAMPOS, 1950)

“Tua Alma – Para Suzanna de Campos, minha irmã espiritual

Imaginá-la tento: um vergel todo cheio

De rosas brancas? Não: é vulgar essa imagem.

Uma enseada de luz, onde se ouve o gorgheio

De um pássaro feliz, encantando a paisagem?

Não encontrei ainda a imagem... Devaneio:

Será um raio de sol, entre a verde folhagem

De algum bosque sagrado?... Um missal, onde leio

Os teus versos que vem de sideral paragem?

Um altar pequenino entre as rosas e lírios,

(onde ardem da ternura os abençoados círios,

Sobre a toalha do altar de renda valenciana?)

E as imagens que invento, apagadas parecem,
pois palavras não há que definir pudessem
a beleza que encontro em tua alma, Suzanna!” (COLOMBINA apud CAMPOS, 1950)

“Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras.

Parecer

Numa época em que o materialismo tomou de assalto a humanidade, desviando os valores humanos para outros destinos, tudo fazia prever que a Poesia, à míngua de sensibilidade, também entrasse em uma dessas encruzilhadas que vão dar à decadência. Pensando em todos esses fenômenos que alteraram por completo o ritmo sentimental da vida, não podia deixar de causar certa surpresa à Comissão Julgadora o número avultado de concorrentes ao Prêmio Olavo Bilac. Vinte são os poetas. Farta a messe, farta e proveitosa. E, para gáudio desta Casa, dezenove entre os vinte seguiram o exemplo dos velhos Mestres acadêmicos. A poesia moderna teve apenas um representante: Dirceu Quintanilha, cujos poemas, com qualidades marcantes, deve merecer uma menção especial.

Resolve, entretanto, a Comissão, depois de apurado exame, destacar o livro EXÍLIO HARMONIOSO de Suzanna de Campo e indicá-lo ao Prêmio Olavo Bilac.

A fluidez do verso lírico, a beleza renovada dos velhos motivos de amor, a pureza de linguagem concorreram para que a atenção dos julgadores se detivesse neste trabalho cujas qualidades não foram superadas por nenhum dos concorrentes.

Acreditando a Comissão ter acertado na escolha, não pode furtar-se ao prazer de formular outro voto de louvor ao livro: Luz Distante, de Tostes Malta.

(As.) Olegário Mariano – Relator Luiz Edmundo.” (MARIANO apud CAMPOS, 1951)

“Suzanna de Campos? Presente. Quando se fala em poesia, ela está sempre presente, se não em pessoa pelo menos em alguns de seus trabalhos. É que quase todos os anos essa poetisa nos oferece um livro, assim como quem diz uma braçada de flores do seu jardim interior. Lembra uma irmã clarista de nova Ordem: gasta a vida tirando de si as riquezas do espírito para deitá-las, emoção por emoção, nas mãos suplicantes, humildes, que encontra pelo caminho.

Para muitos homens a existência se reduz a moedas: as alegrias e as tristezas, as saudades e as esperanças. Para Suzanna de Campos todas as coisas deste mundo

e do outro se transmudam em harmonias: o trabalho, o repouso e as mais altas aspirações.

Se o dia está nublado, se a noite está linda, se o correio traz uma carta, se um passarinho entrou pela janela, se as pombas pousaram na árvore seca do quintal, se a saudade dos mortos queridos surdiu mais viva das páginas de um livro, ela não reage como o comum dos mortais. Não senhores. Ela corre à biblioteca, senta à escrivaninha familiar, molha a pena no tinteiro e logo os dedos, alinhando-se ao longo do papel, com uma facilidade, uma espontaneidade, uma profusão de imagens que só os eleitos conhecem.

Esta coletânea que aqui está é seu livro mais recente. Alcançou o “Prêmio Olavo Bilac” da Academia Brasileira de Letras. Uns poucos, provavelmente disseram: por ser paulista... Pois enganaram-se, visto que nem todos os imortais paulistas votaram a favor da nossa poetisa. Os que assim procederam não o fizeram por mal, mas por coerência, como passadistas impertérritos que são, partidários de uma arte poética chamada moderna, mas que deixou de sê-lo há muitos anos.

Felizmente, acadêmicos de muitos pontos do nosso vasto território, onde há também grandes poetas, atribuíram as palmas ao livro de Suzanna de Campos. Foi melhor assim. O Prêmio Olavo Bilac, este ano, talvez mais do que nos outros, coube a uma obra poética paulista por votos de representantes, na sua maioria, filhos de outros estados.” (SCHMIDT apud CAMPOS, 1951)

“Feliz quem pode, como Suzanna de Campos, fugir ao mundo de maneira tão harmoniosa, levando consigo o tesouro de suas lembranças mais gratas. Não só das mais gratas lembranças, todavia, senão também das dores mais fundas se lembrou a poetisa ao demandar voluntariamente o seu exílio. Assim é que, ao lado de pequenas canções, leves como suspiros, outras aí se nos deparam graves como soluços. De coisa alguma, realmente, se esqueceu a enternecida e melancólica exilada. E tudo levou para esse vago e doce país que fica nas solidões da alma, transformando em verso, convertido em música, de certo para que se tornasse menos pesada a sua linda bagagem. Tão linda era de fato essa bagagem, que sua dona teve que fazer uma pequena parada na vigilante fortaleza da Academia Brasileira de Letras, para um breve exame. E quando os senhores acadêmicos, entreolharam-se desconfiadamente a princípio, viram toda aquela riqueza de inspiradas e puras melodias, como por exemplo o ‘Meu velho solar’, ‘Ser poeta’, as

duas ‘Elegias’, ‘É triste ver morrer um filho’, ‘A taça de cristal’, ‘Minha mesa de estudo’, etc, verdadeiras jóias da nossa poesia de hoje, decidiram, jubilosos, apor ao fardo azul de tão belas recordações um ‘visto’ excepcional – o prêmio Olavo Bilac. Só aí então percebeu também a poetisa que tomara muito singelamente o rumo do seu exílio – ‘refúgio de poesia e sonhado repouso’, mas que havia chegado, sem dar por isso, às portas da glória. São Paulo, julho de 1951.” (CAMPOS apud CAMPOS, 1951)

“Rio, Le 9 Octobre 1952.

Je vous renvoie, Suzanne, en vous disant merci,
Les “petites chansons” prêtées par vous un jour,
Petites, mais au fond contenant l’infini
D’un grand amour.

J’envoie aussi à la charmante poétesse
Qui si passionnement les a chantées,
Si chaudes d’expression, si riches de tendresse,
La bravo! D’une soeur aimée.” (CELSO apud CAMPOS, 1953)

“Suzanna de Campos é uma das mais categorizadas vozes da nossa poesia nacional. Conhecida desde há muito tempo do nosso público e o presenteando sempre com novas jóias de seu inexgotável escrínio poético, ela firmou seu nome nas bases de uma consagração duradoura, consagração que lhe vem, precisamente, da ausência de artificialismo que se nota em sua poesia e também da seriedade com que encara a divina arte do Verso. Não lhe apraz de certo o elogio fácil, a louva-minha amiga, o insenso barato e a verbiagem de certos grupos de elogio-mútuo. Não que colher a rosa que está no mais próximo dos galhos ou que se deixa pairar pouco acima do chão. Seu anseio vai mais alto, sua inspiração sobe mais e, mesmo que tenha de ferir muitas vezes a mão delicada e fina na áspide cruel que monta guarda á mais purpúrea das flores, não hesita um instante só. Assim trabalha, assim lima, assim apura a sua arte e o seu raciocínio, redoirando o quanto possa a inspiração que se lhe debruça sobre a alma, alma que está em permanente êxtase diante da Beleza, em permanente encanto diante da fascinação de criar, de enlevar, de sonhar – o eterno tema dos poetas! Seu livro dado a lume

neste instante – MÚSICA DE OUTONO – é um tesouro de surpreendentes gemas genuínas, ricas de esplendor e de graça, enfeitiçadas pela magia de alegrar a alma e embevecer o coração mais duro. São um perene cântico de amor as páginas dessa grande e vitoriosa poetisa. Nada mais belo nem mais comovedor na lírica feminina da língua portuguesa do que estas páginas onde perduram o olor, a música, o sortilégio, a saudade, a paixão, o amor de uma mulher verdadeiramente enamorada diante do ídolo que lhe deu a mais fascinante, a mais bela, a mais cobiçável de tôdas as coisas da terra: um amor venturoso.” (THOMAZ apud CAMPOS, 1955)

“Quem compôs agora “Petites chansons d’amour” tem a ternura e por vêzes a dolência de quantas mulheres criaram beleza em França. Esta sua aventura poética pelo idioma da sublime Desbordes-Valmore não foi de irresponsável audácia: foi algo como a reversão de uma alma puríssima de brasileira aos climas clássicos para que a predispunham muita cultura e a analogia de temperamento literário. Mostrei as “pequenas canções de amor” a um mestre parisiense que andou pelo Rio e êle me assegurou que Suzanna de Campos escreve num francês sem mácula e numa rítmica impecável. Juntos saboreamos as produções do lindo livro e o mestre me fez sentir ainda melhor as nuances, os meios-tons que talvez me escapassem a uma leitura veloz. Bem trabalhadas plásticamente, essas poesias em que me enlevei são também adoravelmente musicadas. Quão doce o monólogo lírico que aí se expande!” (GRIECO apud CAMPOS, 1959)

“Une rose d’automne est plus qu’une autre exquise”, dizia Agrippa d’Aubigné. Pensei nisto ao abrir seu novo livro intitulado “Música de Outono”, mas começando a lê-lo, vi logo que o título era apenas da parte da autora, injusto desejo de envelhecer-se. Sim, os seus poematos, ilustre patrícia, estão longe de anunciar, no sentido do talento, a estação das rajadas traiçoeiras que despojam as árvores. O que existe neste formoso ramalhete de rimas, é o contraste entre alguns assuntos melancólicos e o vigor de inspiração, o perfeito domínio juvenil no trato do verso. As folhas tombam às vezes lá fora, mas no coração da nobre sonhadora da Paulicéia quanto fervor, quanta ternura a querer expandir-se! São notas puríssimas de quem traz mundos de afetos em si e anseia derramar-se por todas as vidas terrestres, humanas ou não, com a força da meiguice dos que vagaram espiritualmente pela Úmbria e, notando ainda a presença do Santo de Assis, descobriram alma até

mesmo naquilo que as criaturas vulgares supõem sem alma. Ora, tudo isto é primaveril, é primavera de sentimentos expressando-se numa primavera de estrofes que jamais possuem o ressequido, o funéreo dos esqueletos vegetais dos meses de cinza e tédio. Insisto em dizer que a filigranadora de tantas obras primas se acha em pleno zênite do lirismo. Nada outonal como excelência de arte, este livro supera os anteriores na diversidade de temas, na segurança do ritmo, no frescor das imagens. De uma pena feminina, não creio haver saído outro mais belo e mais delicado em nosso país.’

Com saudações do leitor e admirador de sempre Agrippino Grieco. Rio de Janeiro 15/12/1955 (GRIECO apud CAMPOS, 1959)

“O que domina nas poesias desta escritora é a ternura. Parece que em derredor dela vibra suavemente uma contínua sinfonia do coração. Não se encontram nos seus versos cóleras e rudezas. É tudo doçura. As próprias tristezas têm um quê de suave que se confunde, frequentemente, com uma resignação cativante. Sem preocupações modernistas, traduzindo o canto como lhe sai da alma, essa poetisa vai direto ao coração do leitor, despertando-lhe emoções ternas. A fluência de verso é invariável e o que ele exprime é compreendido logo, à primeira leitura, por quem quer que não seja inteiramente desprovido de sensibilidade. O dom do verso que não se adquire, nasce com a gente, levou a sra. Suzanna de Campos a enfrentar as dificuldades de uma língua estranha, como é a francesa, para dar nova expressão àquilo que lhe vai dentro d’alma. Essa excursão, conquanto perigosa, correu-lhe bem. Os mesmos dotes lhe caracterizam o versejar em língua portuguesa, encontram-se nos seus ensaios em língua francesa. A mesma fluência cantante do verso, a mesma suavidade de expressão, a mesma ternura esparramada por todas as estrofes.” (BARRETO apud CAMPOS, 1959)

“Por que lêem tanto os seus versos, poetisa Suzanna de Campos? São musicais e escorregados, não há dúvida. Mas será esse o verdadeiro motivo? Certamente que não. Trazem eles, porventura, ideias novas, dessas que pela sedução do ineditismo, nos arrebatam? Também não. Ostentam, por acaso, certos caprichos de forma, ao fechado gosto moderno? De modo algum. Então, por que será que atraem assim, poderosamente, um tão grande número de leitores? POR ISTO, APENAS: SÃO SINCEROS.

Não lhe saem do cérebro, pois seriam quando muito bem arquitetados. Não lhe brotam dos dedos, porquanto se apresentariam unicamente bem medidos. Manam-lhe do coração, entre suspiros e anseios, de envolta com as esperanças mendazes, os sonhos impossíveis, e eis porque tanto nos comovem.

Numa hora de artificialismo como a que estamos vivendo, a sua arte de todo em todo desataviada chama a atenção por uma originalidade verdadeiramente espantosa: É SIMPLES. Como a água e a luz. As coisas eternas. Cleómenes Campos São Paulo 09/12/1055” (CAMPOS C. apud CAMPOS, 1959)

“Acabo de ler as suas adoráveis “Petites chansons d’amour”.

A mensagem de carinho vai na pétala cheirosa e o lábio, que bebe o vinho, num beijo recebe a rosa.

Com os meus renovados agradecimentos bendigo e aplaudo a maravilhosa artista, que é duplamente musa, e honra a minha terra e a minha gente.” Epitéto Fontes. SP, 15/03/1954 (FONTES apud CAMPOS, 1959)

“DE MÃOS POSTAS

Num sonho bom, eu me afastei da terra,
Sorvendo, verso a verso, como um vinho,
Toda a docúra espiritual que encerra
O seu “Missal de amor e de carinho”.

Em cada estrofe se equilibra um ninho,
E em cada prece há uma pureza que erra.
São gorjeios de fontes no caminho,
E claridades de luar na serra.

“Missa de amor e de carinho”, onde a alma,
Refletida em seus versos, como espelhos,
Cintila em preces, de ternura calma,

Como que à sombra dos vitrais compostas,
Missal de amor que ela escreveu de joelhos
E a gente lê, rezando, de mãos postas...” (BARCELLOS apud CAMPOS, 1959)

“A originalidade de Suzanna de Campos é ter posto na sua lira uma corda apenas – a sua própria alma, de que arranca enlevadamente as mais harmoniosas canções. Quer porém escreva em português, quer o faça em francês, como agora, é sempre o amor o seu predileto motivo.

Como são lindas essas “Petites Chansons”! Fechado o precioso livrinho, alguns dos seus poematos, discretos e melancólicos, nos ficam ressoando na memória, como certos “lieder” de Schubert e Schumann que nunca mais esquecemos.” (CAMPOS, C. apud CAMPOS, 1963)

“Petites chansons d’amour” revelam um lirismo delicioso, brotado espontaneamente de uma alma que o recebe sem soberba, como uma dádiva e um consolo de Deus, com o mesmo embevecimento e meiguice com que a flor da noite, tímida e pura, recebe o orvalho que vem do céu.” (THOMAZ apud CAMPOS, 1963)

“A sinceridade de sua Arte é a sua mais eloquente característica” (VALLE apud CAMPOS, 1963)

“Je suis encore sous le charme de ma récente lecture de vos “Petites Chansons d’amour”.

Ces notes presque jetées au hasard comme des extraits d’un journal de femme m’ont ravi par leur simplicité d’expression et leur présentation.

Combien vous avez eu raison de soigner l’extérieur et l’intérieur de ce livre!

La poésie n’est-elle pas un parfum? L’écrin et le flacon ont leur importance. Nous ne somme plus habitués en France a tant de luxe et de bon goût.

Vos “Petite chansons d’amour” sont en complete contradiction avec les tendances actuelles (ó combien déplorables!) qui rejettent à priori la poésie du coeur et tentent de la remplacer par un langage voué a l’échec. C’est la conséquence fatale de la mauvaise compréhension du subjectivisme de Rimbaud.

Le surréalisme, cette émotion indirecte, transmise au deuxième degré, est dans une impasse et sombre dans le ridicule. Par haine du conformisme, un nouveau

conformisme s'est installé, mais je suis de ceux qui le combattent. Vivent donc la communication directe de l'emotion et le retour au langage humain, celui du coeur (Marceline Desbordes-Valmore, Gérard de Nerval entre autres poètes que vous citez).

Avec toutes mes félicitations, veuillez croire, chère Madame, en ma confraternité dans le ciel des muses." (ZENNER apud CAMPOS, 1963)

"Suzanna de Campos, que é uma das expressões mais finas e amáveis da poesia passional – dessa poesia que vem diretamente do coração para o crisol da forma, e que aí não perde uma só das suas virtudes naturais (nem a espontaneidade que lhe deu a vida, nem a simplicidade que é a força máter do seu espírito) – mantém, nestes poemas em francês, o mesmo domínio da singeleza e da sonoridade, a mesma doçura emocional, os mesmos elementos de ritmo e de música que tanto lhe enriquecem as estrofes anteriores e parecem habitá-la a exprimir-se poeticamente em qualquer dos idiomas em que procura aprofundar-se.

Não se trata aqui de "pequenas canções" improvisadas ao sabor de uma breve emoção, ou tecidas como simples exercício de curiosidade intelectual, coisa que os diletantes não desdenhariam certamente, mas que uma criatura como esta considera bem acima dos caprichos e das vaidades.

Estes poemas têm a sua razão de ser, escritos que são em francês, para permitir à culta e inspirada poetisa um novo instrumento de expressão da sua vibrante sensibilidade amorosa." (JÚNIOR apud CAMPOS, 1963)

"Suzanna de Campos acaba de publicar as suas deliciosas "Petites Chansons d'Amour", páginas de intenso lirismo inspiradas na poesia daquelas raras criaturas, suas irmãs gêmeas – Rosemonde Gérard e Marceline Desbordes-Valmore.

A poesia de Suzanna de Campos lembra aquela maravilhosa árvore sempre verde de Ramsay. Que assim é a árvore da verdadeira poesia. Passam as estações e os desenganos, mas a árvore lá está, sempre verde, sempre a deliciar-nos com a harmonia de um canto matinal recôndito e indefinível." (ISGOROGOTA apud CAMPOS, 1963)

“Em “Petites Chansons d’Amour”, com que nos brinda permanente efusão estética, revive a Musa de outros tempos – de todos os tempos – que não abdica das prerrogativas de nos encantar com a sua presença perturbadora.

Dominando a língua plástica de Alfred de Musset, com a envolvente maleabilidade duma roupagem familiar, parece que nos fala no mesmo idioma antigo, em que nos acostumou comunicar, antes, delicadas experiências sentimentais. O verso escorre, fluente, como suave acalanto, que adormenta paixões insopitadas, acalma revoltas, amortece amarguras.

“Petites Chansons d’Amour” é florilégio de poesia, que se apresenta com a mesma sedução lírica, seja qual for o idioma da sua expressão. Poesia sem artifício, livre, espontânea, a cantar como ave amorosa, apenas entontecida pela própria voz. Poesia feita de meiguice, candura, carinho, que não se define, mas se deve sentir, tal uma fascinação sobrenatural, ou milagre de teofania.” (LOPES apud CAMPOS, 1963)

“Obrigado, Suzanna de Campos, pela palavra generosa que me veio com seu livro. Obrigado, pela encantada hora que ele me proporcionou.

E parabéns, minha vitoriosa Amiga. Parabéns pelas ‘Flores que você andou colhendo’, ou melhor, recolhendo entre vozes de França e que logrou aperfeiçoar com tanta arte à nossa sensibilidade.

Um difícil, um lindo milagre, esse que você realizou. Porque suas traduções conseguiram aprisionar entre primores da Forma, a fiel lucilação da Centelha original.

Tão simples tudo. E tão bonito. A começar pelo labor gráfico, que é todo ele uma jóia.

Seu livro, Suzanna, é uma mancheia de Sol. É, ainda, uma braçada de rosas, que você depôs junto à paz de seu Pai. É, também, uma caçoila, viva e aromal, ante a grande Saudade com que Sylvio continua entre nós.

Cordial homenagem.

O velho amigo,

Ibrahim Nobre

São Paulo – Março de 1964.” (NOBRE apud CAMPOS, 1963)

“Suzanna de Campos apresenta agora uma pequena antologia de poesia feminina francesa. Conhecedora profunda da língua, pois ela própria publicou um livro em francês ‘Petites chansons d’amour’, - sabe que a geração moderna desconhece lamentavelmente o doce idioma de Musset, influenciada pela América do Norte, preferindo, portanto, a língua inglesa, muito útil, sem dúvida, mas sem a flexibilidade, doçura e musicalidade do idioma que encantou a mocidade do princípio e meados deste século.

Assim como desvelada jardineira, colheu ela as mais belas flores da poética da França escrita por mãos femininas e traduzindo-as nos dá a conhecer verdadeiras jóias, cujas autoras, pouco divulgadas, não fosse o seu belo trabalho, continuariam no olvido.

Suzanna de Campos, com o seu perfeito e laborioso trabalho de tradução e de pesquisa, vem juntar ao seu título, de consagrada poetisa, o de uma das nossas mais perfeitas tradutoras. ‘Flores que andei colhendo’ deve fazer parte de todas as estantes dos que amam a verdadeira poesia e dos que dedicam à França o eterno culto de admiração e de amor! (REZENDE apud CAMPOS, 1964)

“Suzanna de Campos acaba de publicar um livro que realmente nos faltava: uma antologia da poesia feminina francesa. É um trabalho de arte e, ao mesmo tempo, um trabalho de amor. Ela reuniu poesias das mais gloriosas poetisas da França, desde Louise Labé, do século dezesseis, de leitura tão difícil, mesmo para franceses, a Marguerite Burnat-Provins, tão moderna que até da métrica prescinde. E de cada uma delas soube escolher páginas de extraordinária beleza. Da grande Marceline Desbordes-Valmore, por exemplo, ela traduziu, entre outras, as ‘Rosas de Saadi’. E de que maneira o fez!

Todo o perfume dessa famosa peça romântica foi captado pela sensibilidade da autora do ‘Missal de amor de carinho’. (CAMPOS C. apud CAMPOS, 1964)

“A SUZANNA DE CAMPOS

Que deusa bafejou a tua pena,

E que anjo te emprestou o seu estilo?

Diz-me em segredo, fala-me em sigilo

Se a poesia que escreves é terrena.

Na delicada frase de serena
 Rima, é algum silfo que te empresta o brilho,
 Algum elfo que corre em teu auxílio,
 Ou a própria Poesia que te acena?

Será que tu não sentes quando arranjas
 Essa cadência musical nas franjas
 Dos teus versos, passar num entremeio

Um arrepio, o vôo de uma fada,
 Um remoinho? Se não sentes nada
 Quando escreves, eu sinto quando leio.” (LESSA apud CAMPOS, 1979)

“À POETISA SUZANNA DE CAMPOS

Além do sol poente... inda procuras
 o castelo encantado da Poesia,
 - castelo de ouro, pleno de harmonia,
 onde ressoam rimas e ternuras.

A Saudade ali vive, entre doçuras
 de um sonho que tua alma inda extasia,
 no suave e luminoso fim de dia
 com que revivem emoções tão puras!

No voluntário “exílio harmonioso”
 dêsse castelo fúlgido e formoso,
 teu coração, cantando, vive na paz.

E relembra, através de rimas suaves,
 que chilream nos poemas, como as aves,
 os sonhos que ficaram para trás...” (MOREYRA apud CAMPOS, 1979)

“LENDO SUZANNA DE CAMPOS

Irmã das rosas do jardim sagrado,
 Em que ela vive e se exilou menina,
 Seu verso é um lírio mal desabrochado,
 Ainda fresco da aragem matutina.

Transporta, encanta e o espírito ilumina.
 Sua alma, prisioneira do passado,
 Gorjeia em cada estrofe peregrina,
 Como os ninhos de amor em seu telhado.

Sua poesia é uma asa transparente,
 Revelando-a nos íntimos refolhos.
 É pura como o orvalho ao sol nascente,

E leve como a espuma entre os escolhos.
 Seu verso, além de verso, é água corrente,
 Refletindo outro céu que traz nos olhos.” (BARCELLOS apud CAMPOS, 1963)

“TRAGO-TE ROSAS

“Trago-te rosas” é o teu livro ardente
 De lamento, de queixa, de doçura;
 Há suspiros de pálida indolente
 E há versos de delírio e de loucura!

E, como na alma da floresta ingente,
 Os rouxinóis cantando na espessura,
 Saudosamente e apaixonadamente
 Cantas o amor – tua única ventura!

E são beijos trocados em surdina,
 São emoções de quando o sol declina

Crepusculando alcovas silenciosas...

E são albores de um clarão celeste
 E é todo amor do mundo que trouxeste
 Numa braçada mágica de rosas!" (LESSA apud CAMPOS, 1979)

"Je vous renvoie, Suzanne, en vous disant merci,
 Les "petites chansons" prêtées par vous un jour,
 Petites, mais au fond contenant l'infini
 D'un grand amour.

J'envoie aussi à la charmante poétesse
 Qui si passionnément les a chantées,
 Si chaudes d'expression, si riches de tendresse,
 Le bravo! D'une soeur aimée." (CELSO apud CAMPOS, 1974)

"Chère Madame
 Cher Poète
 J'ai lu et relu votre ouvrage si délicat, si spirituel et d'une exquise sensibilité.
 Quel honneur pour notre langue, un hommage aussi profond de sentiment et de
 virtuosité.
 Veuillez agréer, Cher Poète, mes très respectueux messages remplis de vœux de te
 vifs compliments.
 Henri Mondor (Président de l'Académie Française)
 Paris, 1961." (MONDOR apud CAMPOS, 1964)

"A grande poetisa paulista escreve-me da Clínica Barraquer, em Barcelona. Li e reli
 emocionada a sua mensagem de ternura que assim termina: 'Tenho pensado muito
 em você. Saudade e beijos para você da sua amiga Suzanna'. Eis prezados leitores
 o poema triste e doloroso que aqui transcrevo:

PRECE

Estou inteiramente envolta em trevas,
 Não vejo mais a luz.
 Para onde, Vida minha, agora tu me levas?

Jesus!

Para onde? Para Além, para o Espaço, o Infinito,

Muito longe da terra ou bem perto do Céu?

Ó Deus! Dai-me paciência, eu dela necessito,

Afasta-me esse véu!

Minha alma está inteiramente envolta em trevas,

Não vejo mais a luz!

Para onde, Vida minha, agora tu me levas?

Jesus!...

Barcelona, 01 de novembro 1975

Maria do Rosário.” (ROSÁRIO apud CAMPOS, 1977)

“São Paulo, 25-12-1968

Dona Suzanna

‘Poesia é o dom de transformar em versos

Os sentimentos meus os mais diversos

Ó dom divino que agradeço a Deus’.

A Senhora tem esse divino dom. Seus versos, a gente não se cansa de os recitar. Não tem escolinhas, nem precisam de Champollions. Como a boa água da serra, são espontâneos, cristalinos e musicais. Ficam a cantar na alma longo tempo depois de ouvidos.

Desculpe-me a audácia. Por que não se candidata à Academia (não disse qual delas) na primeira vaga? Sei que haverá uns pequenos problemas. Mas seria para todos uma glória vê-la entre os Acadêmicos, irmãzinha de Florbela Espanca.

Respeitosa e humildemente

Mons. J. de Castro Nery.” (NERY apud CAMPOS, 1977)

“Parabéns pelas “Flores que andei colhendo”, ou melhor, recolhendo entre vozes da França e que logrou afeiçoar com tanta arte a nossa sensibilidade. Um difícil, um lindo milagre, esse que você realizou. Porque suas traduções conseguiram aprisionar entre primores da Forma, a fiel lucidação da Centelha original.” (NOBRE apud CAMPOS, 1984)

“...colheu as mais belas flores da poética da França escrita por mãos femininas e traduzindo-as nos dá a conhecer verdadeiras joias, cujas autoras, pouco divulgadas, não fosse o seu belo trabalho, continuariam no olvido. Suzanna de Campos vem juntar ao seu título de consagrada poetisa o de uma das nossas mais perfeitas tradutoras.” (REZENDE apud CAMPOS, 1984)

“Seara de Ouro” é o livro que a grande artista do verso Suzanna de Campos publicou em Setembro de 1964. Ela procurou a suave companhia desses poetas que tornam feliz a sua solidão, desde Pierre Ronsard até o nosso inesquecível Jacques D’Avray. “Seara de Ouro”, irmã espiritual de “Flores que andei colhendo”, deve juntar-se a essas flores, para com elas ficar perfumando de poesia todas as estantes nas quais se cultua, através das belas obras, a alma romântica da França, da França amorável e eterna de Marcelina Desbordes-Valmore e de Jacques Prevert.” (JUNIOR apud CAMPOS, 1984)

“...vôtre merveilleux “Seara de Ouro” dans lequel vous avez bien voulu inclure vos très belles traductions de deux de mes poèmes. Je veux ici vous remercier et vous féliciter pour cette oeuvre qui vient enrichir la culture brésilienne. Quant à vos traductions, il faut vous dire que je les ai trouvées toute à la hauteur du texte original, texte que vous avez choisi avec un bon goût indiscutable.” (TYGEL apud CAMPOS, 1984)

ANEXO 5

ENTREVISTAS

LENICE PRIOLI

Data: 14 de Fevereiro de 2014

Local: Residência do entrevistado (São Paulo – SP)

Suporte: wav

Duração: 30 min

Entrevistadora: Josani Keunecke Pimenta

1. *Sendo uma das maiores intérpretes da Canção Brasileira, como você vê as canções de Guarnieri neste repertório?*

Obrigada pelo elogio, não é tanto assim, mas eu sempre gostei muito das canções do Guarnieri. São muito profundas. Ele procura letras muito interessantes, poetas muito bons, mas a música é complicada. É uma música que ele sente dentro dele e que ele quer passar pros outros, mas há uma certa dificuldade no aprendizado. As pessoas de mais adiantamento no canto tem mais facilidade. Não dá para se dar Guarnieri logo de cara. Tem que esperar um bom tempo. Depois que a gente começa a fazer, devagarzinho e com muito cuidado, a gente se apaixona pelas coisas dele. Porque as poesias são muito convidativas à interpretação. E ele também se sentindo tocado, ele consegue passar essa emoção dele e a gente fica feliz de realizar. Não é uma coisa simples que chega para gente e é simples de realizar, não tem como fazer de outra maneira. Aquela não, a dele tem uma porção de jeitos de fazer, mas ele põe lá de uma maneira que tem que fazer do jeito que ele quer. E realmente, eu tive algumas vezes com ele, e ele insistia em algumas coisas que passavam assim, meio despercebidas pra gente. Então ele era um bom, maravilhoso, um homem sério assim, um homem movido na música completamente. E a gente relutava em fazer certas coisas no começo por causa da dificuldade que realmente existe. De entendimento pelo público também. Mas depois que o cantor consegue assimilar completamente, ele passa aquilo de uma maneira muito tranquila. Ele, como é que se diz, é como se passasse, vamos dizer, de uma língua para o português. Porque ele faz de uma maneira, assim tão burilada, mas a gente já passou aquilo e bota a emoção, bota cores naquele negócio e quando vai para o público vai muito mais inteligível. Então, e são muito bonitas, muito, em grande quantidade, uma pessoa assim muito cheia de música na cabeça, na alma, no coração, no corpo todo, cheio de música em todas as situações, não só no canto.

Então, eu adoro as coisas do Guarnieri, sempre gostei de fazer, mas eram as que davam mais trabalho. (Risos) Isso é! Mas o trabalho é a gente se entrar naquilo. Quando a música entra com facilidade é mais fácil de interpretar, mas quando custa para entrar na gente mesmo... Depois que a gente faz, o caminho já está mais aberto pros outros entenderem. É muito lindo. Eu gosto muito das coisas dele.

2. *No seu ponto de vista, como deve ser a interpretação das canções do Guarnieri?*

Interpretação é uma coisa muito pessoal e a gente tem que ser tocada tanto pela poesia quanto pela música. Qualquer música requer, da parte do intérprete, uma dose muito grande de conhecimento da música, de fazer com que essa música já tenha passado pela alma dela, porque a interpretação é colocar a alma numa coisa que é sem alma. Uma poesia tem a alma da poesia, uma escrita, um escrito melódico tem aquela poesia. Juntar os dois tem que formar, juntar-se à poesia do cantor, não é verdade? É um tripé, são três coisas, o compositor da música, da poesia e o cantor que vai interpretar. Todos estão agindo ali. Então, eu acho que a interpretação é sempre uma coisa pessoal e que te toca o coração. Se não toca o coração não há interpretação. Então eu digo, nas coisas do Guarnieri, a gente tem mais dificuldade de penetrar no sentido daquelas coisas dele. Mas a hora que a gente penetra, porque os poetas são todos muito bons também, a gente fica à vontade para botar toda a interpretação que a gente tem. É uma coisa natural. A gente vai crescendo, o cantor vai crescendo de acordo com o material que ele vai tendo que fazer, o material sempre é um material que vai sempre aumentando de dificuldade e aumentando de necessidade interpretativa. Então, crescendo. Demora mais prá gente fazer uma coisa do Guarnieri porque a gente custa mais prá sentir. Não tem como exprimir, a gente tem que viver aquela coisa. Mas quando o tripé funciona, é uma maravilha.

3. *Tendo cantado para o compositor, que sugestões ele dava para a interpretação de suas canções?*

Eu tive contato com o Guarnieri no estúdio que ele tinha aqui perto da Paulista. Não tive dificuldades. Ele sempre falava alguma coisa. Mas eu estudava com Magdalena Lébeis que era a grande cantora, que ele respeitava muito pelo trabalho dela. Então a hora que eu ia pra ele, eu já com aquilo quase pronto, assim,

no que ela tinha me proposto, no que eu tinha me proposto a fazer. Então, era muito pouco o que ele falava. Não tinha. Ele ficava muito contente. Uma vez ele me deu o ciclo dos *12 Poemas da Negra* pra eu fazer, era uma coisa complicada, então eu levei tempo para começar a fazer. Demorou muito tempo para fazer. Todas eram difíceis. Mas, quer dizer, ele teve coragem de me dar aqueles *12 Poemas da Negra*. Ele confiava bastante na escola da Dona Magdalena e gostava das coisas que eu fazia. Em pouca coisa de interpretação ele me falava. Era um sonhador e um batalhador. Ele ficava muito feliz com as coisas que a gente cantava.

4. *Quando você interpreta uma canção, o que é importante?*

Importante é eu receber o recado que essa música está me dando. Passar para mim o recado, eu concordar com o recado, gostar do que está escrito e procurar fazer, de poesia e música uma coisa única. E que toque o coração das pessoas. Se não tocar o meu coração não toca o coração das outras pessoas. Então, o importante na interpretação é essa coisa de você querer fazer, de você gostar e se sentir bem, se sentir feliz apregoando aquela coisa pra que todos entendam. Se for uma coisa que vai ser só proforma não vai adiantar nada. O pessoal tem que sair do auditório feliz, contente de ter escutado uma coisa bonita. Essa coisa bonita só saiu bem porque foi preparada. Eu recebi a poesia, eu li, eu gostei ou talvez não tenha gostado tanto mas quando entrou a música deu muito certo. É juntar sempre, poesia, música e intérprete e a preparação depende da dificuldade do que está se apresentando.

5. *Como valorizar o texto na interpretação das canções?*

Isso é uma coisa muito importante. O texto é uma coisa muito importante porque a música entra pelos seus ouvidos e você se satisfaz porque ela é bonita. E a letra, se as pessoas não entenderem, fica muito empírico, não existe nada de concreto naquilo. Então o texto tem que ser muito claro, tanto nas músicas brasileiras como nas outras músicas. A gente tem que estar com uma dicção muito boa. Isso é uma coisa que alguns cantores não prestam muita atenção. Porque na fala, a gente fala e todo mundo entende, mas no texto com a música, o piano com aqueles acordes, se o texto não for colocado assim, como numa bandeja para o público, eles ficam recebendo muito menos do que eles poderiam receber. Eles querem receber tudo, eles querem entender tudo. Então, é uma coisa muito importante fazer o texto. Eu lembro quando eu sentava numa cadeira e a Dona Magdalena um dia para mim:

hoje nós vamos fazer textos. Não eram brasileiros no caso, porque os brasileiros eu tinha uma articulação boa, graças a Deus, mas um francês. Mas eu ficava, ah... estou perdendo minha aula de canto mas ficava fazendo para ficar perfeito, para ficar bom, não ficar pensando como será que é essa pronúncia. A gente sempre pensava muito na pronúncia, no texto qualquer que seja. E o brasileiro, o português, para nós é uma delícia porque nós temos essa língua naturalmente mas na hora do canto ela tem que ser muito mais esmiuçada, muito mais aprofundada, muito mais cheia de nuances, de todas as nuances que a palavra pede.

6. *Que recomendações você faria para alguém que quer cantar Guarnieri?*

Eu daria o seguinte conselho: cantar muito outras coisas mais simples, mais fáceis de interpretar. Como eu falei anteriormente, Guarnieri sempre escolheu poetas de grande envergadura e os poetas às vezes são também bastante difíceis da gente entender a poesia e ele com a música dele também. Então eu acho que o trabalho tem que ser feito a partir da metade do caminho. Não adianta você cantar Guarnieri agora, você vai fazer uma papagaiada. A profundidade do canto a gente encontra cantando. Você mexer com o corpo todo, com a alma, com uma vibração. É fazendo. E se você fizer Guarnieri você fica meio desapontada porque não dá para fazer. Então, tem que fazer as coisas mais simples, compositores mais simples, as melodias mais cabíveis dentro da cabeça de um povo, que está mais fácil de seu coração entender, não se apavorar para fazer. Guarnieri fica mais para o fim de um estudo. E a gente ainda começa por canções menos complicadas dele, porque ele tem canções bastante complicadas, que são as mais lindas, afinal de contas. Como a *Serra do Rola Moça*, que é linda, maravilhosa, com orquestra e cheia de dinamismo, de terror, de aflição do que tem que ser exposto, um iniciante de canto não tem condições de fazer. Então é com calma, estudar bastante as coisas simples, buscar a interpretação dentro de si porque às vezes a gente tem uma interpretação, mas não põe pra fora, tem um medo. Buscar e confiar na sua interpretação e gostar da poesia também. A poesia é uma coisa que também fala muito aos nossos corações. Aí vai lá fazer Guarnieri.

7. *Como você se preparou para gravar “Onde Andará...”?*

Eu tinha que gravar um disco de música brasileira e escolhi os compositores que mais eu gostaria de fazer. E “Onde Andará...” porque eu gostava muito da música,

porque eu gostava muito do poeta que é o Paulo Bonfim, que só a poesia dele já emociona profundamente, e o Guarnieri fez uma composição musical maravilhosa, desesperançada, e no fim desesperada, uma coisa que combinou tão bem, casou tão bem que tinha que ser gravada. Eu tinha outras coisas que eu podia fazer mas eu tinha que gravar essa, essa que toca muito o meu coração. Lógico que na hora da interpretação tudo o que eu falei de bom do poeta e do músico tem que ser posto prá fora por você. Então, a coisa tem que ser muito trabalhada sempre e é uma coisa que tem que ser feita. A tua alma pede aquilo. E a letra pede e a música pede. Então, você tem que fazer. Mas foi um prazer cantar, nossa mãe! Muito!

SYLVIA CELESTE DE CAMPOS

Data: 20 de Fevereiro de 2015

Local: São Paulo – SP

Suporte: mp3

Duração: 10 min

Entrevistadora: Josani Keunecke Pimenta

1. *Para a senhora quais são as principais características dos poemas de sua tia de Suzanna de Campos?*

O que eu acho, de principal nela, além do romantismo, é que ela era bem lírica no que ela escrevia. Mas ela, desde muito menina, sempre escreveu muito bem. Um português perfeito. O que eu sempre gostei muito nela foi a rima que ela usava para determinadas ideias. Ela sempre captou rimas, assim, muito significativas. O maior traço dela mesmo era o lirismo.

2. *O compositor Camargo Guarnieri escolheu três poemas seus para musicar, qual é o sentimento de ver seus versos transformados em música?*

Olha, é uma coisa indescritível, porque eu ouço falar muito do Guarnieri, aliás ele foi colega do meu pai. Meu pai foi compositor, o Luciano. E o Guarnieri estava sempre conosco em casa e gostava dos meus poemas tanto que ele musicou. Ele tem um poema sinfônico que é a “Seca”, que fui eu que fiz os versos. Então, é uma sensação maravilhosa porque a música dele combina muitíssimo com aquilo que eu escrevi.

Eu tenho uma história interessante, um pouco folclórica. Essa minha tia [Suzanna de Campos] era casada e morava na casa do meu avô, do Sylvio de Campos, e a parte de baixo da casa era como um porão, onde o vovô tinha inclusive, a adega dele que era gigantesca. Ele trazia vinhos, naquele tempo, da Europa. E tinha um salão onde ela fez um salão de arte, um sarau, era muito interessante. Eu era menina e a gente espiava da janelinha e eu lembro disso porque a gente era vizinho da casa. O vovô deu uma casa para cada um dos filhos casados e os netos sempre estavam lá espiando as coisas, os 9 netos.

Então era algo muito interessante. Chamava-se “Mundo da Lua”. Era um tipo de um clubinho de arte. Se reuniam poetas, músicos, declamadores, que vinham até do estrangeiro. Pra eles devia ser uma delícia participar de uma coisa dessas.

3. E com certeza essa vida lhe influenciou!

Ah! Bastante, eu acho que sim. Porque eu lembro que uma das coisas que mais me impressionava no sentido de coincidências, é uma poesia. A tia Celeste, a irmã caçula, essa que eu tenho o nome, ela escreveu muitas poesias, inclusive o papai até musicou algumas, muito bonitas. Ela tinha 18 anos, ela faleceu com 18 anos. Então, é formidável.

4. E seu pai foi aluno do Guarnieri?

Papai foi colega de Guarnieri quando mocinhos e depois foi aluno dele. Eu tenho um irmão que também é compositor, o Sylvio Luciano de Campos Filho.

EDMAR FERRETTI

Data: 04 de Março de 2015

Suporte: e-mail

Entrevistadora: Josani Keunecke Pimenta

1. Sendo uma das maiores intérpretes da Canção Brasileira, como você vê as canções de Guarnieri neste repertório?

Pela forma composicional perfeita, cuidado na escolha dos poemas e belezas de suas linhas rítmico melódicas, considero que foi de grande enriquecimento para o patrimônio artístico da Canção Brasileira.

2. No seu ponto de vista, quais são as principais características da interpretação das canções de Guarnieri?

A complexidade de sua escrita musical, com dificuldades intervalares em que sobressaem sétimas maiores e menores, ascendentes ou descendentes, quartas justas ou aumentadas, ascendentes ou descendentes, e frequentes cromatismos, em um âmbito de extensão coincidente com a voz de meio-soprano aguda, são características de sua obra vocal. Eu diria que a observância da composição, respeitando a escrita de sua criação, portanto fidelidade à obra do criador, e o aprofundamento à mensagem emocional do poema.

3. Você gravou canções do compositor acompanhada ao piano por ele. Que sugestões de interpretação ele dava?

Guarnieri, inúmeras vezes, referia-se sobre a importância do domínio do texto poético. Escolhia o poema, lia-o à exaustão. Abandonava-o. Quando emergiam de seu interior figuras sobre o poema, relia-o muitas vezes. Completamente dominado, fluía a criação musical. Não se trata do domínio mecânico, eu diria. Seria a compreensão profunda da mensagem emocional do texto.

4. Como valorizar o texto na interpretação das canções?

Considero da maior importância o estudo de cada verso, com inúmeras significações interpretativas. As mais ricas figuras devem ser sentidas e analisadas.

Quando, antropofagicamente incorporadas, fazê-las vir à luz pela execução da voz cantada.

5. Que recomendações você faria para alguém que quer cantar Guarnieri?

O mais absoluto respeito à partitura e, como disse anteriormente, a compreensão da essência emocional do poema.

ANEXO 6

CAMARGO GUARNIERI - seus cantos que cantei

Texto: EDMAR FERRETTI

Local: Uberlândia - MG

Data: 26 de Março de 2001

Meu primeiro professor de Canto, Osvaldo De Vincenzo, no Conservatório Heitor Villa-Lobos, para a prova final do Curso (1958), disse-me: *Se cantar O impossível carinho, de Camargo Guarnieri, versos de Manuel Bandeira, ganhará nota 10.* E ganhei meu almejado 10. Muitos elogios e a grande satisfação de vencer o desafio com o prazer de executar esta obra-prima. Bandeira disse a Guarnieri quando a ouviu pela primeira vez: *Como você foi feliz em sua criação musical! Ela expressa a emoção precisa do meu poema.* E deu-se o feitiço das canções de Guarnieri em minha vida!

Conheci-o, pessoalmente, no princípio da década de sessenta, quando ele ensaiava o *Requiem*, de Gabriel Fauré, com o Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo, para regê-lo dentro de poucos dias. Em determinado momento, em tom agudo e penetrante, fogue-me o porquê, fez o seguinte comentário: *Por que não fui jogar futebol no Japão em vez de fazer música no Brasil?* Costumava referir-se ao Brasil como o país do futebol, aquele que sempre esteve longe de privilegiar o artista brasileiro. Ele o sentiu na carne para sobreviver.

Encontrei-o, novamente, por ocasião do Concurso de Interpretação da Canção de Câmara Brasileira, realizado nos dias 28, 29 e 30 de maio de 1963, pela então Sociedade Pró-Música Brasileira. Coube-lhe anunciar os classificados presidindo à sessão de entrega dos prêmios.

Em 1967, recebi uma bolsa de estudos para frequentar o *VI Cursos Musicais Internacionais de Férias da Costa do Sol, Estoril – Portugal*. Aí tinha início meu relacionamento com o músico Camargo Guarnieri. Durante mais de vinte anos, freqüentei seu estúdio à Rua Pamplona, 825, apto. 83, em São Paulo. Trabalhávamos em dias de semana alternados, no mínimo duas horas de

aprendizagem de suas obras e, às vezes, composições de autores universais, pois seu conhecimento musical e estilístico era profundo e inesgotável. Sempre, não houve uma vez que não se desse, acrescentava análises argutas e profundas sobre a forma e o conteúdo expressivo das canções que estavam sendo preparadas. O piano soava, graças à mestria de seu toque, límpido, exato na pressão das teclas e no fluir do ligado das inteligentes e perfeitas frases que seu saber formal lhe permitia dividir, sem pecar jamais contra a unidade da obra. A fluência de sua leitura, à primeira vista, era espantosa. A trama sonora materializava-se correta, expressiva e definitiva.

O final da década de sessenta, a de setenta e início da de oitenta foram de febril preparo e apresentações de sua obra para canto, no Brasil, Portugal, Estados Unidos e Espanha.

Era paciente ao extremo no preparo de sua obra para a voz cantada e prontamente socorria-me quando me defrontava com dificuldades maiores. Cito como exemplo a cantata *Caso do vestido*, para soprano e orquestra, com poema de Carlos Drummond de Andrade. Sua complexidade musical e interpretativa absorveram-me meses de estudo. Foi-me dedicada e cantei-a, em primeira audição mundial, no Teatro Municipal de São Paulo, sob regência do maestro português Felipe de Sousa, no dia 10 de setembro de 1971. Criar as personagens da *mãe*, com sua linha melódica torturada, da *mulher* quase em recitativo, e das *filhas*, em voz falada, não me foi fácil.

Durante a década de setenta, cantei por volta de cem de suas criações, com o maestro ao piano ou com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM), regida por ele; com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), no Rio de Janeiro, regidas pelo Maestro Henrique Morelenbaum.

Em suas canções jamais me deparei com erros de prosódia. Era cuidadoso na adequação fonética à linha melódica, solucionando todos os impasses que se apresentavam. As dificuldades intervalares em que sobressaem sétimas maiores e menores, ascendentes ou descendentes, quartas justas ou aumentadas, ascendentes ou descendentes, e frequentes cromatismos, em um âmbito de

extensão coincidente com a voz de meio-soprano aguda, são características de sua obra vocal.

Tinha especial predileção pelas *Treze canções de amor*, para canto e piano, com textos poéticos de autores diversos. Guarnieri musicou de Rossine Camargo Guarnieri os poemas *Tristeza*, *Porto Seguro* e *Coração cosmopolita*. Por que os sopranos não se encantam por estas belezas e não as divulgam como é divulgada a *5ª Bachiana de Heitor Villa-Lobos*? O vocalize de *Tristeza* é lindíssimo!

Algumas vezes, recebi seu inesperado telefonema dizendo-me: *Comovo-me às lágrimas quando ouço seu disco. Sempre me surpreendo com uma inflexão expressiva, uma cor tímbrica interpretando uma emoção. Nunca pensei que minha expectativa pudesse ser superada. Você o conseguiu. Receba minha grande admiração*. Muito devo à Celina Sampaio este desvelo com a interpretação. O disco a que se refere foi gravado no palco da Sala Cecília Meireles, em 1968, em cinco horas ininterruptas. No final estávamos muito cansados e *Por toda a eternidade* teve inúmeras repetições. LP com selo da Rádio Ministério da Educação e Cultura.

Quando preparávamos a preciosidade *És mais bela aurora que a rosa*, versos de Antônio Rangel Bandeira, meu entusiasmo foi tanto que ao terminar a execução, no *fac-simile* que possuo, Guarnieri pegou o lápis que estava no teclado e num impulso dedicou-me a canção. O poeta assistiu ao recital e no *City News* de 17 de novembro de 1974 escreveu: *A arte sempre nos revela as verdades eternas, aquelas que não são alteradas pelo tempo e pelas civilizações. O mundo dos "lieder" de Camargo Guarnieri possui esse poder de alcançar o sutil matiz das ressonâncias espirituais mais profundas. Então, quando é Edmar Ferretti quem as interpreta, com perfeita adequação técnica e espiritual, sentimo-nos transportados para um sentimento transcendente da existência. É que ela vai além da interpretação e se torna uma coautora da música e dos versos que interpreta*.

A Universidade Federal de Uberlândia apresentou a Ópera *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri, texto de Mário de Andrade, sob minha Direção Geral, em 18 e 19 de junho de 1988, no Teatro Rondon Pacheco. O Maestro assistiu ao espetáculo e disse-me em carta datada de 4 de julho do mesmo ano: *Você é realmente uma pessoa muito especial. Há longa data venho observando o que acabo de afirmar. Apesar de seu temperamento ser, às vezes, intempestivo, você*

tem um coração de ouro. Tudo isso norteado por uma inteligência e intuição musical incomuns, a tal ponto que às vezes você acaba desnorteando aqueles que a querem bem. A prova de tudo isso ficou patenteada no dia em que foi executada pela primeira vez a minha ópera Pedro Malazarte. Se eu disser que gostei de tudo, não estou sendo sincero. Mas aquilo que gostei, vale pelo que não gostei. O que achei admirável, foi a sua capacidade de criar sem ter meios artísticos, uma execução realmente interessante... Em toda a minha vida nunca encontrei uma cantora com tanta musicalidade, tanto talento e possuidora de uma voz tão maravilhosa como você. Aceite comovido os meus agradecimentos pela parte que me toca... Tudo quanto escrevi saiu do meu coração e me abri com você porque sou um artista sincero. A única coisa que posso dizer é Deus lhe pague. Aceite um abraço afetuoso deste que sempre a admirou. Guarnieri

Pelo menos cem obras que apresentei em público e outras mais que li permitem-me considerá-lo criador de obra vocal das mais significativas que conheço.

Trabalhamos com menos frequência nos últimos cinco anos de sua vida. Sempre se declarou amigo eterno. Espero que em novas auroras Guarnieri esteja bem, apesar de eu nada saber como possa ser esse bem.